



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

Il regno di Venere nell'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*: fonti e fortuna

Relatrice
Chiar.ma Prof.ssa Maria Veronese

Laureanda
Elena Visentini
n° matr. 1144936 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018

*Rome and her kings
to one who has combined
A Homer's music with a Virgil mind*

(Traduzione inglese
del distico dell'epigrafe greca presente nel piedistallo
della statua, perduta, in onore di Claudiano,
conservato al Museo Borbonico di Napoli)

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
I. CLAUDIANO ALLA CORTE DI MILANO	p. 11
II. IL GENERE EPITALAMICO	p. 15
1. Definizione	p. 15
2. <i>Topoi</i> caratteristici del genere	p. 16
3. Storia	p. 18
III. STAZIO MODELLO DI CLAUDIANO	p. 33
IV. EPITALAMI DI CLAUDIANO	p. 42
1. Caratteri generali degli epitalami di Claudiano	p. 48
2. <i>Epitalamio per Palladio e Celerina</i>	p. 51
3. <i>Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria</i>	p. 61
3.1. <i>Fescennini</i>	p. 63
3.2. <i>Praefatio</i>	p. 70
3.3. <i>Epithalamium</i>	p. 73
➤ Onorio innamorato	p. 74
➤ Il regno di Venere	p. 78

➤ L'arte e la tecnica di Claudiano	p. 90
➤ L'acconciatura di Venere	p. 96
➤ Il viaggio di Venere, l'annunciazione a Maria e la conclusione dell'epitalamio	p. 105
V. LA FORTUNA DEL REGNO DI VENERE	p. 112
1. Da Dante a Foscolo	p. 112
2. Tasso e Claudiano	p. 115
3. Il giardino di Armida	p. 123
4. L'acconciatura di Armida	p. 133
CONCLUSIONE	p. 137
BIBLIOGRAFIA	p. 143
RINGRAZIAMENTI	p. 159

INTRODUZIONE

Questo lavoro nasce dalla passione e ammirazione che ho sempre nutrito per le composizioni dei poeti latini e, soprattutto, per la loro influenza sui postumi.

Concorde con quanto Samuel Taylor Coleridge il 18 Agosto del 1833 affermava:

“Claudian deserves more attention than is generally paid to him. He is the link between the old classic and the modern way of thinking in verse. You will observe in him an oscillation between the objective poetry of the ancients and the subjective mood of the moderns”;¹ ho deciso di soffermarmi su un’opera di Claudiano certamente meno studiata del famoso *De raptu Proserpinae: l’Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria*, per analizzare, limitandomi a una sezione del brano, proprio questo fatto: l’esser un ponte tra antichi e moderni.

Ma prima di avventurarmi in tale impresa, ritengo opportuno tratteggiare il contesto storico in cui Claudiano scrisse il componimento, un contesto in cui il poeta svolgeva incarichi di governo, in cui i matrimoni erano fatti politici-dinastici di non poco conto, infatti lui stesso ottenne delle nozze vantaggiose tali da fargli raggiungere uno stato di ricchezza e benessere superiore alla sua condizione sociale; ma soprattutto visse in un ambiente in cui divenne un poeta di corte, col compito di intrattenere un pubblico esigente realizzando un’ampia varietà di opere² e celebrando il suo patrono Stilicone.

Una volta delineato il clima e la corte di Milano, giudico utile inserire la composizione all’interno del genere epitalamico, offrendone una panoramica.

Essendo quindi anche incuriosita dalla storia dell’epitalamio, forse meno raccontata rispetto ad altre, credo pertinente soffermarsi sugli autori più rappresentativi e sui costanti *topoi*, in modo tale che emerga la coscienza che ha Claudiano nel riutilizzarli e nel distaccarsene.

Infatti, un’ulteriore ragione per cui ho scelto di trattare l’*Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria*, è dato dal fatto che, come dice Romano, “è riuscito coll’apporto d’una fervida immaginativa, a vivificare lo schema retorico dell’epitalamio mediante l’apporto

¹ Cfr. Gruzelier, 1990, p. 90.

dell'elemento fantastico, onde il carme, invece che una successione di luoghi comuni, assume la forma e il carattere d'un epillio mitologico".³

In questa sezione storica vi sarà anche un riferimento ai fescennini che, come si vedrà, l'Alessandrino sa accogliere per la celebrazione di tali nozze.

Dedicherò un capitolo completamente a Stazio e al suo epitalamio presente in *Silvae* I, 2 perché: "che Claud. abbia imitato Stazio è verissimo; che l'imitazione non sia stata però ligia dimostra (...) quel dono di varietà più elegante che distingue il nostro carme".⁴

Metterò poi in luce le innovazioni del poeta flavio e le riprese, non pedanti, del tardo antico affinché risulti chiaro che "con Claudiano la letteratura epitalamica culmina".⁵

Nel far ciò ho anche dato risalto alla presenza di Venere per l'assoluta rilevanza che inizia a rivestire e che, come si vedrà, nell'Alessandrino sarà protagonista non solo di raffinate descrizioni ma anche della possibilità stessa delle nozze. Quindi, risulterà chiaro che se in Stazio, "della dea e del suo seguito c'è una descrizione solo in principio (...) altro è il concetto di Claud.: l'introduzione di Venere non ha ragion d'essere se non si coordina a tutta una serie di episodi e di pitture che ne manifestano la forza, e crescono importanza alla presenza di lei (...)" il carme "è narrazione, e non semplicemente discorso", "ecco una dote che manca a Stazio, sempre minor artista di Claudiano: l'arte dei trapassi e delle giunture".⁶

Quindi al capitolo quarto vorrei far notare la predilezione del poeta per il tema nuziale che, pur citato in svariate opere mantenendone i *topoi*, viene variato di volta in volta grazie all'inventiva claudiana, sempre pronta a stupire, rendendo il motivo ricco di particolari e appropriato per le occasioni: nozze infernali per Plutone e Proserpina, matrimonio trasportato in un'aurea mitica per Serena e Stilicone, la singolare unione di Marte e Venere tramite la raffigurazione delle statue di materiali diversi, lo stesso poeta racconta il suo matrimonio collegandosi a quello di Orfeo, ulteriori accenni vi sono poi in diversi testi, quello forse più degno di nota si trova all'interno del *Sesto consolato per Onorio*, in cui viene raffigurata Roma mentre si prepara come sposa dell'imperatore.

³ Cfr. Romano, 1958b, p. 85.

⁴ Cfr. Morelli, 1910, p. 366.

⁵ *Ivi*, p. 422.

⁶ *Ivi*, p. 367.

In seguito tratterò gli elementi in comune tra l'*Epithalamium dictum Palladio v.c. tribuno et notario et Celerina* e l'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, dandone così una sintesi introduttiva.

Ho deciso di descrivere per sommi tratti il canto per l'amico Palladio, sia per chiarirne la datazione rispetto a quello per Onorio sia per dare un primo assaggio, anche tramite un confronto con Stazio, del valore e ruolo dato a Venere (nuova *pronuba* così come lo è per le nozze imperiali) soprattutto rilevando come Claudiano riesca a inserire la dea in contesti paesaggistici sempre diversi, amando variare le descrizioni che poteva offrire.

Nel caso dell'opera per Palladio e Celerina lo scenario è bucolico e la Citerea sembra più donna che divinità.

Il fatto di aver preferito l'epitalamio imperiale è dovuto anche al suo essere un documento storico e sociale, testimoniante l'importanza "che il rapporto di *adfinitas* aveva per le classi sociali elevate del mondo romano", quel legame che si creava tra il coniuge e i parenti dell'altro coniuge veniva considerato "un atto politico più importante di una magistratura, più vincolante di qualsiasi patto giurato o qualsiasi interesse".⁷

Quindi per comprendere l'abilità del poeta nel celebrare e insieme creare un'opera degna del titolo d'arte, illustrerò la composizione imperiale formata da: fescennini, prefazione ed epitalamio.

Un fattore di non poco interesse è la scelta del poeta di unire dei componimenti di origine popolare con un testo ormai inserito in un genere affermato e nobile; componimenti per nulla secondari data la palese contestualità e connessione con il *corpus* principale, visto che lo completano di alcuni *topoi*: la descrizione della bellezza dello sposo, la chiara specificazione che le nozze avvengono in primavera, l'*adlocutio sponsalis*, la *dextrarum iunctio* e la cerimonia davanti al talamo. Inoltre già in questi quattro fescennini si può apprezzare la capacità elaborativa di Claudiano che sa donare eleganza, grazie alla varietà dei toni e alla struttura circolare, pur continuando a lodare i destinatari.

L'indugiare in tali temi mi permetterà di utilizzarli, con più facilità, come prova per la mia ipotesi che il regno di Venere abbia fornito uno spunto all'ideazione del giardino di Armida all'interno della *Gerusalemme Liberata* di Tasso.

⁷ Cfr. Gualandri, 2010, p. 36.

Per l'analisi dell'epitalamio imperiale suddividerò il racconto in piccoli quadri in modo da rendere più agevole il riconoscimento di dettagli importanti come: l'integrazione di realtà e mito perfettamente mescolati l'un l'altro, la difesa di Stilicone per quel che riguarda l'influenza esercitata per queste nozze, l'intento encomiastico, il ruolo della dea dell'amore, la ripresa degli antichi e il riconoscimento del loro valore;⁸ infine fornirò per completezza il finale della trama, anche se l'oggetto specifico rimane il regno di Venere.

Questa sezione di divagazione descrittiva è senza dubbio la più bella e scenografica; quella in cui il mito prende il sopravvento allietando il lettore o l'ascoltatore con immagini incantevoli; secondo la Gualandri uno dei meriti del poeta consiste proprio nell'aver saputo "dare risonanza emotiva al particolare mitologico resuscitandone le possibilità vitali".⁹

Come ricorda la Riboldi, ritenendo adatte le parole di Heinze relative a Virgilio anche per Claudiano,¹⁰ "egli cerca nel mito e nella storia figure nitidamente scolpite che fungono da contenitori dei suoi vigorosi sentimenti o da intelaiature su cui avvolgere la miriade di eleganti invenzioni che germogliano dal fertile terreno della sua fantasia".¹¹

È anche l'episodio che meglio rende chiara la tecnica compositiva del poeta: "a un piano contenutistico, concettuale, in cui egli viene a comporre svariati 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 predecessori. Queste due componenti si intersecano continuamente".¹²

Perciò, grazie all'ausilio di studi specifici, condurrò una rassegna delle fonti utilizzate da Claudiano per questo brano: spunti letterari e reali uniti per precisare e arricchire; i modelli antichi vengono sviluppati, approfonditi e superati, in un gioco di allusioni e ricordi che rende più lussureggiante e variegato il suo dipinto.

⁸ Claudiano non si esime dal nominare Omero e Saffo tra le amene letture di Maria e Serena all'interno dell'epitalamio.

⁹ Cfr. Gualandri, 1989, p. 29.

¹⁰ Cfr. Riboldi, 2006, p. 13.

¹¹ Cfr. Heinze, 1996, pp. 285-286.

¹² Cfr. Gualandri, 1968, p. 18.

Come ben spiega Cremona:

“la nuova creazione trova allora il suo posto sotto il limpido cielo dell’arte, che abbraccia in una continuità perenne e storicamente controllabile la voce di tutti i poeti, i quali si sono succeduti a tessere, ciascuno la sua parte, in uno scambio fertile di innumerevoli esperienze e col piglio audace della loro capacità trasfigurativa (...). Al lettore che sia provvisto di gusto e di sensibilità artistica, è affidata la capacità, accostandosi a Claudiano, d’avvertire l’alito della poesia o di cogliere, volta per volta, il fiore vizzo del calco. (...) egli conclude un passato rigoglioso nel quale s’immerge, ma senza affondare”.¹³

Alla fine non si potrà che ammettere che il poeta ha il dono di essere “un orafo-cesellatore delle parole” e questa “è la sua intangibile e ineguagliabile ricchezza”.¹⁴

Si vedrà altresì come il tardo antico riesca a realizzare un nuovo colorismo e descrittivismo, ricchissimo di dettagli, “la natura immediatamente si vivifica, si personifica, si riempie di suoni e rumori – ma che hanno lo spessore del sospiro d’amore e del sussurro, per cui alle notazioni cromatico-coloristiche ecco unite quelle uditive, nel miscuglio perfetto di un tutto che, ad un tempo, è quasi animazione caleidoscopica”,¹⁵ si aggiungono anche le percezioni gustative e olfattive, creando un’unione che di certo aiuta il pubblico ad esser partecipe della scena.

La descrizione del regno di Venere termina con la dea stessa che, sebbene intenta ad esser acconciata dalle Grazie, è disposta ad abbandonare subito le sue occupazioni per accogliere la richiesta del figlio.

Anche nella conclusione dell’epitalamio si noterà il costante ruolo di protagonista: il viaggio su Tritone, il passaggio tra i soldati ricreando il suo mondo, gli ordini per la cerimonia dati al seguito degli Amorini, l’arrivo da Maria con la descrizione di madre e figlia tramite gli occhi della dea, il discorso alla giovane per convincerla delle nozze con la preparazione che ne segue e, infine, il richiamo a Venere tramite l’immagine dei soldati che, deposte le armi per esser rivestiti di mirto e alloro, spargono fiori cantando in onore di Stilicone.

¹³ Cfr. Cremona, 1948, pp. 69-70.

¹⁴ Cfr. Bianchini, 2004, p. 36.

¹⁵ *Ivi*, p. 35.

Un'ulteriore particolarità del regno di Venere è l'efficacia che ha avuto nei posteri; poeti come Dante, Boiardo, Ariosto, Poliziano, Tasso, Marino, Foscolo e Manzoni ne sono stati suggestionati.

Non volendo dilungarmi troppo su ricerche già effettuate, soprattutto per quel che riguarda Poliziano, mi limiterò solamente ad elencare ciò che potrebbero aver ripreso.

Nella parte finale della tesi, quindi, intendo analizzare la possibile influenza che il regno di Venere ha avuto per l'ideazione del giardino di Armida nella *Gerusalemme Liberata*, entrambi sono episodi di sfoggio della "sensibilità decorativa e scenografica"¹⁶ dei poeti.

Dopo aver dimostrato la conoscenza di Claudiano da parte di Torquato per mezzo della citazione di parti di componimenti che ne evidenziano un richiamo, pongo quest'ipotesi di un'ispirazione che per il momento non sembra sia stata rilevata.

Metterò a confronto i versi, provando a far affiorare tutte le strette analogie che un poeta cortigiano come Tasso, che vive "l'instabilità di questo periodo di tramonto rinascimentale", potrebbe aver accolto da un altrettanto poeta di corte, che trascorre la vita in "un'epoca di crisi e di decadenza",¹⁷ nella speranza che possa servire anche come stimolo per un eventuale approfondimento.

¹⁶ Cfr. Patanè Ceccantini, 1996, p. 53.

¹⁷ Cfr. Micozzi, 2013, p. V.

Capitolo I

CLAUDIANO ALLA CORTE DI MILANO

Di origine alessandrina,¹⁸ Claudiano (370-404 o 405 d.C.)¹⁹ giunse presto a Roma, probabilmente già nel 394 d.C.,²⁰ anno del panegirico per due giovani consoli della potente famiglia degli Anici, Olibrio e Probino, “a virtuous performance that brought him to attention of the court at Milan”.²¹

Chiamato sin dal 396 d.C. a far parte della corte di Milano, anche grazie all'appoggio dell'amico e compatriota Adriano, con il rango di *miles*,²² ne diventa rapidamente poeta

¹⁸ Diversi studiosi sono ormai concordi nell'affermare che Claudiano nacque ad Alessandria, anche se in passato discordi sono state le opinioni (ad esempio Ieep, *Claudii Claudiani carmina recensuit Ludovicus Ieep*, Lipsiae in aedibus B. g. Teubneri vol. I. Introduzione; Christiansen, *Claudian: a Greek or Latin?*, «Scholia. Natal studies in Classical Antiquity», NS, VI, 1997, pp. 79-95). L'elemento più convincente a sostegno dell'ipotesi di una natività alessandrina è ciò che il poeta dice nei primi versi dell'*Epistula ad Gennadium Proconsulem: Graiorum populis et nostro cognite Nilo* “conosciuto dai popoli della Grecia e dai nostri Egiziani” e quanto racconta nella *Deprecatio ad Hadrianum* vv. 16-21: *Pellaeum iuvenem regum flexere ruinae: / Dareum famulis manibus doluisse peremptum / fertur et ingenti solatus fata sepulchro; / tradita captivo spatiosior India Poro / conditur hic patriae: sic hostibus ille perpercit;* (“Alessandro, il giovane di Pella, fu commosso dalla rovina dei re; si dice che si addolorò per Dario ucciso da mani servili e che con un grande sepolcro ne consolò il destino; fu riconsegnata un'India più grande a Poro prigioniero. Restauratore questi della patria; quegli risparmiò così i nemici”. Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001). “Colui che si dolse nel mirare estinto Dario per mano dei servi, sappiamo che fu il giovine di Pella, cioè il grande Alessandro. (...) costui, secondo il luogo citato, potrebbe esser stato fondatore così della patria di colui che scrive, cioè di Claudiano, come della patria di colui al quale questa epistola è diretta. In tutti e due i casi però questo luogo ci accerta che la patria di Claudiano fu Alessandria d'Egitto”. Cfr. Galdi, 1903, p. 19. Gli studi analizzati sono: Galdi, 1903, pp. 15 sgg.; Bowen, 1953-1954, p. 355; Gagliardi, 1972, nota 1 p. 91; Gruzelier, 1990, p. 89; Mulligan, 2006, p. 37; Sigayret, 2009, p. 88; Gualandri, 2013, p. 115.

¹⁹ Cfr. Castorina, 1967, pp. 91-97.

²⁰ Cfr. Romano, 1958b, p. 46.

²¹ Cfr. Mulligan, 2006, p. 38.

²² Come si evince dalla *Deprecatio ad Hadrianum*, un'epistola poetica indirizzata ad Adriano, ai versi 50-52: *quod si nec precibus fletu nec frangeris ullo, / eripe calcatis non prospera cingula Musis / eripe militiam, comitem me pelle sodalis.* “Se poi da nessuna preghiera, da nessun pianto ti lasci commuovere, calpestate le Muse, strappa le sfortunate insegne, strappa il notariato tu, un amico, caccia via me, un tuo compagno”. Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001. Probabilmente si tratta solo di una carica onorifica, ma che in seguito gli permetterà di assumere il compito di legato imperiale. Cfr. Romano, 1958b, pp. 67-70.

ufficiale ottenendo il rispettabile grado di *vir clarissimus, tribunus et notarius*,²³ come è ricordato nella statua dedicatagli, su proposta del senato, nel foro Traiano.²⁴

Questi sono gli anni in cui al trono d'Occidente siede il giovane Onorio, figlio dell'imperatore Teodosio, tutelato dal generale barbaro Stilicone²⁵ di certo la figura più rilevante della corte.²⁶ Quest'ultimo si fece strada quando Teodosio decise di dargli in moglie, intorno al 384 d.C., sua nipote e figlia adottiva Serena²⁷ (figlia del fratello Onorio, omonimo dell'imperatore): questo è il punto centrale della sua ascesa in grado di per sé di “costituire un titolo di merito”, dato che la relazione che si instaurava tra suocero e genero aveva carattere sacrale e lo stesso valore del rapporto di filiazione diretta.²⁸ La testimonianza di ciò si trova nelle “iscrizioni dedicate a Stilicone e sopravvissute alla *damnatio memoriae* seguita alla sua esecuzione nel 408 d.C.: particolarmente significativa quella deliberata dal Senato a Roma tra il 398 e il 400”.²⁹

²³ Cfr. Mulligan, 2006, p. 37.

²⁴ Al Museo Borbonico di Napoli è conservato il piedistallo, la statua invece è andata persa, recante un'epigrafe in latino, che ricorda gli uffici imperiali ed esalta le sue doti, con un distico in greco nel finale che lo celebra come erede di Virgilio e Omero: “In un solo luogo il genio di Virgilio e la musa d'Omero, Claudiano, Roma e i Re posero”. Cfr. Bianchini, 2004, nota 4 p. 10 e nota 46 p. 24; Galdi, 1903, p. 10.

L'epigrafe è la seguente:

[Cl.] Claudiani v(iri) c(larissimi) / [Cla]udio Claudiano u. c. tri[bu]no et notario, inter ceteras / [de]centes artes prae[g]loriosissimo / [po]etarum, licet ad memoriam sem / piternam carmina ab eodem / scripta sufficiant, adtamen / testimoni gratia ob iudicii sui / [f]idem, dd. nn. Arcadius et Honorius / [f]elicissimi ac doctissimi / imperatores senatu petente / statuum in foro divi Traiani / erigi collarique iusserunt.

Testo da Dessau, *ILS*, I, 2949

²⁵ Figlio di un Vandalo ufficiale di cavalleria sotto Valente (lo ricorda anche Claudiano nel *Cons. Stil.* 1, 37 ss.), e di una donna romana. Cfr. Gualandri, 2010, p. 34.

²⁶ Cfr. Gualandri, 2013, p. 115.

²⁷ Come ricorda la Gualandri (2010, p. 33) è “un periodo in cui, attraverso una serie di legami matrimoniali, gli imperatori romani perseguono una vera e propria politica dinastica (...). Su questo sfondo s'inserisce il fenomeno dei capi militari di origine germanica arrivati ai più alti livelli di comando: i ‘generalissimi’ (...) i quali (...) rafforzano la propria posizione inserendosi nella rete di parentele della famiglia imperiale”.

²⁸ Cfr. Gualandri, 2010, pp. 37-38.

²⁹ *CIL* 6, 1730 = *ILS* 1277: *Flavio Stilichoni...ab ineunte aetate per gradus clarissimae militiae ad columen gloriae sempiternae et regiae adfinitatis evecto, progenero divi Theodosi, comiti divi Theodosi Augusti in omnibus bellis atque victoriis, et ab eo in adfinitatem regiam cooptato, itemque*

In seguito, con la morte di Teodosio, Stilicone ottenne la carica di *magister utriusque militiae* in Occidente e la reggenza dei figli dell'imperatore, Onorio e Arcadio,³⁰ "il suo fu l'ultimo tentativo di ridare equilibrio e unità alle due parti dell'impero".³¹

Stilicone fu anche il principale protettore di Claudiano, ampiamente celebrato nelle poesie del poeta "con tutte quelle argomentazioni laudative che gli venivano dettate dalla sua calda fantasia e che abbelliva col suo leggiadro senso poetico".³² Questo intento propagandistico fu forse in parte dovuto anche al matrimonio che, grazie alla moglie di Stilicone, Serena, Claudiano ottenne intorno al 400 d.C. con una donna di famiglia molto nobile, come rievoca nella lettera di ringraziamento indirizzata alla protettrice Serena ai vv. 45-46:³³ *inflexit soceros et maiestate petendi / texit pauperiem nominis umbra tui*.³⁴

Secondo Romano, Claudiano, in quanto sostenitore degli ideali conservatori, ammirerebbe Stilicone perché "vedeva nel condottiero barbaro un nuovo Camillo, un nuovo Bruto, il difensore ed il tutore delle patrie tradizioni, che faceva rivivere l'età repubblicana, dando nuovo lustro al senato ed al consolato (...), per l'uomo insomma che sembrava volesse realizzare (...) una monarchia liberale".³⁵

Il poeta quindi, con il suo "ingegno indubbiamente versatile e duttile, pronto ad adattarsi con facilità alle esigenze di un ambiente politico che gli richiede continuamente precisi contributi di propaganda"³⁶ si rivelò sempre pronto a produrre poesia in concomitanza ad eventi di

socero d.n. Honori Augusti, etc. (Vd. anche *CIL* 6, 1731 = *ILS* 1278, che ripete più sinteticamente questi concetti). L'iscrizione presenta il matrimonio "come culmine della sua carriera, sullo stesso piano della gloria sempiterna da lui conseguita per meriti militari, e insiste sul legame che egli ha con Teodosio *senior*, padre dell'imperatore (di cui è *progener*), con Teodosio che lo ha voluto come genero, con Onorio di cui è suocero". Cfr. Gualandri, 2010, p. 37 e nota 30 p. 37.

³⁰ *Ivi*, p. 35.

³¹ Cfr. Agrillo, 2006, p. 2.

³² Cfr. Galdi, 1903, p. 34.

³³ *Ibidem*.

³⁴ "Pieghò i suoceri e con la maestà del richiedere l'ombra del tuo nome coprì la povertà". Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

³⁵ Cfr. Romano, 1958b, pp. 51-52.

³⁶ Cfr. Gualandri, 1968, p. 7.

politica interna o estera, componendo anche panegirici di celebrazione a sostegno di Onorio e dell'operato di Stilicone³⁷ e condannando personaggi contemporanei.

Per quanto riguarda i lavori relativi a questi ultimi ambiti vengono tramandati: *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, recitato a Milano nel gennaio del 396, *Panegyricus de quarto consulatu Honorii*³⁸ sempre declamato alla corte di Onorio nel 398, *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli* del gennaio 399, *De consulatu Stilichonis* nel 400, la celebrazione avvenne prima a Milano dove furono eseguiti i primi due libri in gennaio, poi a Roma a febbraio per il terzo, in ultimo *Panegyricus dictus sextu consulatu Honorii* del 404.³⁹ Compose inoltre invettive: *In Rufinum*, un ministro di Arcadio con cui Stilicone si scontrò per il possesso dell'Illirico, opera in due libri composti tra il 396 e il 397, e *In Eutropium*, successore di Rufino, sempre in due volumi realizzati tra il gennaio e il settembre del 399.⁴⁰

Tra i poemi epico-storici ricollegabili ad avvenimenti contemporanei: il *De bello gildonico* nell'aprile del 398 e il *De bello gothico* nel 402.

Infine tra i rilevanti fatti di politica interna, alla corte di Milano, va annoverato anche il matrimonio tra i giovani Onorio e Maria, figlia di Stilicone.

In onore di questo evento Claudiano scrisse, nel febbraio del 398 d.C., un epitalamio che costituirà “un modèle fortement imité”.⁴¹

³⁷ Continua la Gualandri (2013, p. 115): si tratta di “composizioni destinate alla recitazione, che si proponevano di trasmettere al pubblico dei precisi messaggi di natura ideologica, nei quali il gioco allusivo a modelli famosi era chiaramente intenzionale e di necessità costruito in modo tale da essere immediatamente percepibile ai presenti”.

Romano (1958b, p. 141) ricorda inoltre che sebbene si tratti di panegirici, alla composizione non presiede semplicemente “un intento cortigianesco e meramente laudativo” perché rimane al poeta la possibilità di esprimere il proprio mondo interiore.

³⁸ “L'ultima parte con indulgere alle notazioni cromatiche e ai particolari descrittivi prelude alla poesia degli epitalami in occasione delle nozze di Onorio e Maria che rappresenta come una parentesi nel corso della poesia storica”. Cfr. Romano, 1958b, p. 84.

³⁹ Per la cronologia cfr. Gualandri, 2010, p. 36.

⁴⁰ Cfr. Romano, 1958b, pp. 71 sgg. e p. 87.

⁴¹ Cfr. Gineste, 2009, p. 484.

Capitolo II

IL GENERE EPITALAMICO

1. Definizione

L'erudito termine epitalamio (dal greco *epí* “per”, e dal greco *thàlamos* “talamo”), probabilmente coniato dagli studiosi di epoca ellenistica, indica il canto nuziale che veniva eseguito da un coro di ragazzi e ragazze davanti alla camera degli sposi (talamo) durante la prima notte di nozze o la mattina seguente, quindi una volta che la festa si era conclusa.⁴²

Era simile all'imeneo,⁴³ il cui nome deriva dal grido rituale *hymē* scandito come refrain,⁴⁴ canto che era intonato durante il tragitto dalla casa della sposa a quella dello sposo (*deductio*)

⁴² Cfr. la voce ‘epitalamio’ in La nuova enciclopedia universale Garzanti e in Dizionario di mitologia e dell’antichità classica.

⁴³ Imeneo è l’antica divinità tutelare del corteo nuziale e personificazione stessa del canto matrimoniale.

Si leggano, ad esempio, i vv. 1-15 del carme 61 di Catullo: *Collis o Heliconii / cultor, Uraniae genus, / qui rapis teneram ad virum / virginem, o Hymenaeae Hymen, / o Hymen Hymenaeae, / cinge tempora floribus / suave olentis amaraci, / flammeum cape, laetus huc / huc veni, niveo gerens / luteum pede soccum, / excitusque hilari die, / nuptialia concinens / voce carmina tinnula, / pelle humum pedibus, manu / pienam quate taedam.* (“O del colle Eliconio / abitator, progenie / d’Urania, che la vergine / adduci al baldo giovane, / o Imeneo Imene, / cingi dei fior le tempie / di maggiorana, il fiammeo / velo ti ammanta ed ilare / qua vieni, chiuso il niveo / piede dell’aureo socco; / del lieto giorno allegrati, / vieni e con voce argentea / canta l’epitalamio, / scuoti con man la fiaccola, / urta coi pie’ la terra”. Testo e traduzione a cura di Bonazzi, 1936). Cfr. Tognazzi, 2010, p. 67.

L’immagine di Imeneo è simile alle figure di altri divini adolescenti morti precocemente (Adone e Attis), ai quali era accumulato anche da una quasi femminile bellezza, allusiva a un originario ermafroditismo del nume. Suoi peculiari attributi sono le fiaccole, una corona di fiori e talvolta un flauto (la cui musica accompagnava il corteo nuziale). Per quanto riguarda i natali le tradizioni non concordano; inoltre vi sono diverse leggende per spiegare come nasce l’invocazione del suo nome in occasione dei matrimoni.

Una versione ateniese narra che Imeneo, giovane di modesta condizione ma talmente bello da scambiarsi per una donna, fosse innamorato di una nobile ateniese che non poteva sposare. Un giorno un gruppo di fanciulle, tra cui l’amata e Imeneo, furono rapite dai pirati; mentre quest’ultimi dormivano, Imeneo li uccise e fece ritorno da solo ad Atene chiedendo di avere in sposa la ragazza tanto desiderata in cambio della restituzione di tutte le altre giovani. Accordatagli la richiesta, da allora venne invocato durante le cerimonie nuziali.

Un’altra riferisce che fu deciso di invocarlo ai matrimoni per perpetuare la sua memoria dato che morì (alcuni invece dicono che in quest’occasione divenne muto) in tenera età mentre celebrava con il suo

da un coro di giovani.⁴⁵ Nella maggior parte dei casi “il coro era composto dal gruppo di fanciulle compagne della sposa che si esibivano con l’accompagnamento della musica e della danza”.⁴⁶

Furono gli alessandrini a operare la distinzione terminologica tra i due componenti, per le esigenze classificatorie dei grammatici, anche se questa non rispecchia una differenza netta e ben individuabile sia per i contenuti che per l’esecuzione.⁴⁷

Infatti fin dall’antichità vi fu confusione e un uso indifferente delle espressioni⁴⁸ e, se imeneo risulta esser di remota tradizione, per quanto riguarda la parola epitalamio, solo a partire dal tardo ellenismo incominciò a designare l’intero carne nuziale.⁴⁹

2. *Topoi* caratteristici del genere

Wheeler, per fornire una sintesi dei principali motivi che si ritrovano negli epitalami, cita, data la scarsità dei frammenti pervenuti, ciò che per la composizione raccomandano i retori, principalmente lo Pseudo-Dionigi, Menandro e Imerio; infatti afferma: “they studied Sappho

canto le nozze di Dioniso con Arianna o con Altea. Cfr. Bianchini, 2004, nota 14, p. 14 e Grimal, 2007.

⁴⁴ Cfr. Tognazzi, 2010, p. 67.

⁴⁵ Cfr. la voce ‘imeneo’ in Dizionario di mitologia e dell’antichità classica. Come ricorda Ramella (2013-2014, pp. 138-139): “La testimonianza più significativa del rapporto tra Imeneo e questo particolare momento della cerimonia è costituita, in ambito latino, dal carne 61 di Catullo, dedicato all’occasione reale del matrimonio tra Vinia Aurunculeia e Manlio Torquato. (...) il fatto che il suo nome venga ripetuto durante il corteo nuziale dimostra lo stretto legame tra il dio e questa fase del matrimonio”.

⁴⁶ Cfr. Tognazzi, 2010, p. 68.

⁴⁷ Cfr. Bianchini, 2004, nota 12, p. 13.

⁴⁸ Preziosa in ciò è la testimonianza del *Prometeo* di Eschilo, dove il termine imeneo è adoperato per il canto di fronte al letto nuziale, vv. 553-560: “Ho imparato la lezione / guardando quello che ti è successo / e mi è tornata in mente una canzone, / ma com’era diversa! / La canzone che abbiamo intonato / al tuo matrimonio, / per il bagno degli sposi, / per il letto nuziale, / quando hai sedotto con i tuoi doni / nostra sorella Esione e l’hai fatta / tua sposa, tua compagna”. Ed. a cura di Susanetti, 2010.

⁴⁹ Cfr. Fedeli, 1972, p. 15; Di Meo, 2009, p. 181.

and other poets who had composed epithalamia and utilized their content and to a considerable extent their form. They frequently name and quote the poets”.⁵⁰

In tal modo: “we find in the rhetoricians a very complete list of the things customarily said at weddings”.⁵¹

Data la particolarità della composizione epitalamica ad adattarsi alla specifica circostanza per cui viene scritta, non si può dire che tutti i poeti utilizzino sempre gli stessi argomenti, ma semmai che alcuni temi ricorrono più frequentemente di altri: elogio della presenza del dio nuziale Imeneo nelle sue funzioni (come il condurre la sposa dallo sposo oppure ispirare l’amore o garantire l’unione della coppia) e nelle sue proprietà (giovane, dai tratti femminili, portatore di una fiaccola); discorsi generali e particolari sull’importanza del matrimonio con esposizione dei vantaggi che arreca e delle benedizioni che riceve dai parenti, nel caso in cui a sposarsi sia una fanciulla pura e pronta a svolgere il suo dovere e un giovane disposto a metter da parte l’amore libertino; trattazione dell’utilità della famiglia (“marriage is necessary for the salvation of the race”);⁵² celebrazione della bellezza della coppia con paragoni ricavati dal mondo della natura (la sposa viene accostata a un fiore o a un frutto, a volte addirittura ad una dea, lo sposo ad un albero); encomio degli sposi (a volte tramite la celebrazione della genealogia o delle doti o del carattere); sezione relativa alla concordia e armonia futura, *adlocutio nuptialis* (con esortazione all’unione carnale e augurio per la futura prole che sia pari ai coniugi).⁵³ Quest’ultima sezione, situata alla fine del poema, svolge un ruolo rilevante nella composizione e accompagna l’atto della *dextrarum iunctio*. Si trova spesso in forma di discorso diretto, pronunciato o da una divinità o dal poeta, alla coppia o a uno solo.⁵⁴

Ulteriori *topoi* che a volte si ritrovano sono: la stagione dell’anno, con descrizione di qualche dettaglio principalmente se si tratta della primavera, e l’ora del matrimonio (a riguardo Menandro suggerirebbe: “say that as everything has its fitting time, so the wedding has received the night as a gift of gods”),⁵⁵ di solito verso sera visto che oltre a comparire il riferimento ad Espero il canto si chiude davanti alla stanza.

⁵⁰ Cfr. Wheeler, 1930, p. 209.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cfr. Wheeler, 1930, p. 211

⁵³ Cfr. Wheeler, 1930, pp. 208 sgg. e Fo, 1982, nota 87, p. 58.

⁵⁴ Cfr. Gineste, 2009, p. 483.

⁵⁵ Cfr. Wheeler, 1930, p. 216.

3. Storia

Come afferma Wheeler: “the genre was very old and had been often practised”.⁵⁶

Un inizio si ha già con l’*Iliade* di Omero, basti pensare alla descrizione dello scudo di Achille, recante una raffigurazione di un corteo nuziale⁵⁷ oppure all’ultimo libro dell’opera dove, nel rapido accenno di Era alle nozze di Peleo e Teti, è presente tra gli invitati al banchetto matrimoniale Apollo con la lira, per un canto in onore degli sposi.⁵⁸

Proprio quest’ultimo particolare potrebbe essere la conferma dell’esistenza in epoca arcaica di una versione in forma narrativa della cerimonia.⁵⁹

I primi frammenti di epitalami rimasti appartengono a Saffo;⁶⁰ ma, secondo Fedeli, probabilmente anche altri poeti di poco precedenti o contemporanei ne scrissero, solo che a causa della fama che la poetessa ottenne non vennero tramandati. Inoltre aggiunge che è erroneo considerarla “il modello costante degli autori di carmi nuziali”⁶¹ poiché ciò sarebbe dovuto al fatto che i retori la utilizzano come continuo riferimento per esemplificazioni.

Relativamente all’importanza attribuitale come archetipo per la tradizione posteriore, la critica si divide tra chi dichiara che molti autori successivi la emulano, come fa notare Morelli,⁶² e

⁵⁶ *Ivi*, p. 206.

⁵⁷ *Il.*, 18, vv. 490-496: “Disegnò poi due fiorenti città di uomini mortali. In una vi sono nozze e banchetti, portano per la città le spose uscite dai talami, alla luce delle fiaccole ardenti, ovunque si levano canti nuziali; dei danzatori volteggiano e in mezzo a loro echeggia il suono di auli e di cetre; davanti alle porte delle loro case guardano le donne, stupite”. Ed. a cura di Ciani e Avezzù, 1998.

⁵⁸ *Il.*, 24, vv. 62-63: “... alle nozze voi tutti eravate presenti; e al banchetto c’eri anche tu, con la tua cetra, tu che proteggi i malvagi e non sei degno di fede”. Ed. a cura di Ciani e Avezzù, 1998.

⁵⁹ Cfr. Fedeli, 1972, pp. 15-16.

⁶⁰ Ciò che scrisse come canti nuziali, plausibilmente per accompagnare la cerimonia, fu raccolto dai filologi alessandrini in un libro *Epithalamia* (o l’ottavo o il nono del *corpus*). Cfr. Tognazzi, 2010, p. 67.

⁶¹ Cfr. Fedeli, 1972, p. 17.

⁶² Soprattutto Catullo a partire dai carmi 61 e 62, per i quali Morelli (1910, pp. 320-321), riprendendo quanto detto dal Fries (*Römische Hochzeitslieder*, Progr. Kaiserlautern 1898, pp. 27 sgg.) e dal Lafaye (*Catulle et ses modale*, Paris, 1894, pp. 71 sgg.), afferma che probabilmente l’autore possedeva un originale di Saffo da cui avrebbe tratto, ad esempio come azioni del coro, sia la tipica invocazione a Imeneo, considerato un dio e sostenente una parte essenziale, sia le lodi affettuose degli sposi.

chi, come Fedeli, sostiene che “si è passati troppo rapidamente ad affermare che i rappresentanti successivi del *genus* dipendono da Saffo e riecheggino i suoi motivi”.⁶³

Infatti, continuando il pensiero di quest’ultimo, il carne nuziale seguirebbe solo dei *topoi* la cui ricorrenza nella produzione successiva non è prova di un suo influsso determinante e onnipresente.⁶⁴

Tuttavia, non si può negare che l’epitalamio di Saffo rimarrà ad incantare e sedurre, trasmettendo “ai lettori ammirati, di ogni tempo, sconvolgenti emozioni”.⁶⁵

Nel V-IV a.C. il carne nuziale penetra con le sue caratteristiche in altri generi letterari come nelle commedie di Aristofane, *Uccelli* e *Pace*⁶⁶ mantenendo, soprattutto in quest’ultima, un forte legame con la tradizione popolare ricca di oscenità.

Dell’epoca ellenistica è rimasto nella sua interezza solo l’*Epitalamio di Elena*⁶⁷ di Teocrito (idillio XVIII), “un tipico prodotto alessandrino, squisitamente letterario, destinato alla lettura o alla recitazione”.⁶⁸

Anche lo stesso Claudiano ne affermerà l’importanza quando nell’epitalamio per le nozze di Onorio e Maria racconta di come quest’ultima venisse educata, dalla madre Serena, alla lettura degli autori greci e latini (vv. 229-235: *Illa autem secura tori taedasque parari / nescia divinae fruitur sermone parentis / maternosque bibit mores exempla discit / prisca pudicitiae Latios nec volvere libros / desinit aut Graios, ipsa genetrice magistra, / Maeonius quaecumque senex aut Thracius Orpheus / aut Mytilenaeo modulatur pectine Sappho*. “Ed ella, / non pensando alle nozze ed anzi ignara / che fiaccole nuziali le si apprestano, / è là che parla con la genitrice / divina, e beve i materni costumi, / di pudicizia apprende antichi esempi, / né cessa di sfogliare augusti libri / latini e greci, ben guidata in questo / dalla stessa sua madre: quanto il vecchio / meonio o il tracio Òrfeo o anche Saffo / modula al plectro suo mitilenè”. Testo e traduzione a cura di Bianchini, 2004).

⁶³ Cfr. Fedeli, 1972, p. 17.

⁶⁴ Lo studioso (Fedeli, 1972, p. 17) riprende quanto detto da Maas, *Hymenaios*, in R.E.P.W., IX, 1, 1914, pp. 132 sgg.

⁶⁵ Cfr. D’Errico, 1955, p. 78.

⁶⁶ *Uccelli*, ed. a cura di Grilli, 2006, vv. 1731-1742: “... Su, accogliete lui e la Regina con imenei e con canti nuziali. Così fu l’imeneo quando le Moire condussero nel letto di Era Olimpia il signore dell’impervio trono, grande fra gli dei. Imene, Imeneo! Imene, Imeneo! E Amore fiorente ali d’oro teneva salde le redini, testimone alle nozze di Zeus e di Era beata. Imene, Imeneo! Imene, Imeneo!”. *Pace*, ed. a cura di Paduano, 2002, vv. 1333-1354: “Imene Imeneo. Tre volte beato; come è giusto che tu abbia questa felicità. Imene Imeneo. / che le facciamo? / che le facciamo? / la vendemmiamo / la vendemmiamo. / noi che siamo in prima fila alziamo lo sposo. / Imene Imeneo. (...) Vivrete felici, senza guai, a raccogliere fichi. / Imene Imeneo. Quello di lui è grande e grosso, quella di lei dolcissima”.

⁶⁷ Contenuto: quando Menelao portò la novella sposa Elena nelle sue stanze, un gruppo di dodici vergini si dispose in coro davanti al talamo danzando e cantando (vv. 1-8). Le giovani si prendono gioco dello sposo, biasimandolo perché appare troppo fiacco per la prima notte di nozze e sot-

Di Meo, nella sua analisi, riferisce la complessa struttura del componimento: vv. 1-8 introduzione (poeta), la suddivisione in epitalamio vv. 9-21 (dodici vergini) e imeneo vv. 22-58 (duecentoquaranta coetanee), cui corrisponde il cambio di coro, di modalità performative e che scandisce per bocca delle coreute i diversi momenti della cerimonia, dall'ingresso nel talamo fino ai riti del giorno seguente.⁶⁹

Anche se i primi esempi del genere si hanno in Grecia, ciò non implica che nel suolo italico venissero completamente ricalcati; infatti “this kind of poetry, both among the Greeks and among the Romans, was always rooted in the current wedding customs and a wedding poem was usually written for a definite occasion”.⁷⁰

Per questo motivo, in ambito latino, le origini del genere sono da rintracciare nel valore attribuito dal *mos maiorum* alla famiglia, “il nucleo più omogeneo e il più forte elemento di conservazione dello stato”⁷¹ e, dato il *modus vivendi* dei primi Romani essenzialmente dedito alla vita dei campi, la prima espressione del canto nuziale si riscontra nel dialogico fescennino che “da una origine, forse, sacro magica, nella sua evoluzione storica, entrò a far parte (...) come elemento essenziale del rituale delle feste nuziali, fino a ricevere il crisma dell'arte, indirettamente, in Catullo, e, direttamente, poi, in Claudiano, con toni anche nuovi, ma sempre con quella caratteristica che lo contraddistingue, in ogni epoca, di canto sregolato, maliziosamente lascivo”.⁷²

tolineando quanto sia stato fortunato ad ottenere in matrimonio nientemeno che la figlia di Zeus (vv. 9-21). Il canto continua, ma questa volta si omaggia esclusivamente la sposa. Le ragazze del coro affermano ora di essere le duecentoquaranta coetanee di Elena (vv. 22-24), la quale tuttavia le supera tutte (vv. 25-37). Ella è ormai una donna di casa ed esse dovranno perciò continuare a svolgere senza di lei le loro normali attività: ma non la dimenticheranno mai e le dedicheranno una sorta di culto (vv. 38-48). Rivolgendosi ora ad entrambi, moglie e marito, il coro invoca su di loro la protezione degli dei e si congeda, levando alto il grido rituale ‘Imene, o Imeneo’ (vv. 49-58). Cfr. Di Meo, 2009, p. 171.

⁶⁸ *Ivi*, p. 179.

⁶⁹ Cfr. Di Meo, 2009, pp. 178-179.

⁷⁰ Cfr. Wheeler, 1930, p. 206.

⁷¹ Cfr. Morelli, 1910, p. 319.

⁷² Cfr. D'Errico, 1955, p. 75.

Nel delineare una veloce storia dei fescennini⁷³ si veda quanto riportato da alcuni scrittori della latinità.

Partendo dal nome, Livio suppone che derivi dalla città *Fescennina* e che come canti abbiano preceduto la satira: 7, 2, 6:

Vernaculis artificibus, quia hister Tusco verbo ludio vocabatur, nomen histrionibus inditum; qui non, sicut ante, Fescennino versu similem inconpositum temere ac rudem alternis iaciebant, sed inpletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti paragabant. (“Agli attori professionisti nati a Roma venne dato il nome di *istrioni*, da *ister* che in lingua etrusca vuol dire attore. Essi non si scambiavano più, come un tempo, versi rozzi e improvvisati simili al Fescennino, ma rappresentavano satire ricche di vari metri, eseguendo melodie scritte ora per l'accompagnamento del flauto e compiendo gesti appropriati”. Traduzione propria).

A conferma di ciò Paolo Festo, 76, 6 dice:

Fescennini versus, qui canebantur in nuptiis, ex urbe Fescennina dicuntur allati, sive ideo dicti, quia fascinum putabantur arcere. (“I versi fescennini, che venivano cantati durante le nozze, si dice che siano stati portati dalla città di Fescennina, o così chiamati perché si riteneva che tenessero alla larga il malocchio”).⁷⁴

Anche Catullo ricorda la *procax fescennina iocatio* dei carmi nuziali, che avrebbe preceduto l'epitalamio vero e proprio: c. 61, vv. 126-127: *Ne diu taceat procax / Fescennina iocatio* (“Non tardino a prorompere / i fescennini lubrici”).⁷⁵

In Orazio si legge che i contadini, ultimato il lavoro nei campi, si riposassero organizzando feste in cui nacque la licenza fescennina e gli agresti contrasti a botta e risposta. *Epist.*, 2, 1, vv. 139-155:

Agricolae prisci, fortes paruoque beati, / condita post frumenta leuantes tempore festo / corpus et ipsum animum spe finis dura ferentem, / cum socii operum pueris et coniuge fida / Tellurem porco, Siluanum lacte piabant, / floribus e uino Genium memorem breui aevi. / Fescennina per hunc inuenta licentia morem / uersibus alternis opprobria rustica fundit, / libertasque recurrentis accepta per annos / lusit amabiliter, donec iam saeuos apertam / in

⁷³ Cfr. Bianchini, 2004, nota 35, p. 18.

⁷⁴ Testo e traduzione a cura di Bianchini, 2004.

⁷⁵ Testo e traduzione a cura di Bonazzi, 1936.

rabiem coepit uerti iocus et per onesta / ire domos impune minax. Doluere cruento / dente lacessiti, fuit intactis quoque cura / condicione super communi; quin etiam lex / poenaeque lata, malo quae nollet carmine quemquam / describi; uertere modum, formidine fustis / ad bene dicendum delectandumque redacti. (“E i contadini del tempo antico, forti e nella povertà felici, dopo la raccolta del frumento, ai giorni di festa, riposavano, oltre il corpo, anche lo spirito, che l’attesa del giorno festivo sosteneva. Con i compagni del lavoro, con i figli e la donna fedele, offrivano in sacrificio a Silvano il latte, alla Terra il maiale, al Dio della generazione, che sa la brevità del tempo, vino e fiori. Da queste usanze nacquero i liberissimi fescennini, spargendo in forma di strambotti ingiurie campagnole; e ogni anno tornarono i giocosi giorni franchi cari al popolo, finché lo scherzo non tradì un’ira vendicativa e invase, minaccioso quanto impunito le case signorili. Mordeva a sangue e fece male; chi non fu colpito si preoccupò di un pericolo che era di tutti. Una legge, comminando una pena, vietò a quella maligna poesia di fare nomi; i fescennini mutarono costume, si fecero per paura del bastone, spassosi e amabili”).⁷⁶

Di *nuptiales Fescennini* parla Seneca Rhet., *Contr.*, 7, 6, 12: *Inter nuptiales fescenninos in cruce[m] generi nostri iocabantur*, infine Virgilio aggiunge che quando gli agricoltori scherzavano con i rustici versi utilizzavano delle maschere orrende, scavate in rudi cortecce.

Georg., 2, vv. 385-389: *nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni / uersibus incomptis ludunt risuque soluto, / oraque corticibus sumunt horrenda cauatis, et te, Bacche, uocant per carmina laeta, tibi que / oscilla ex alta suspendunt mollia pinu.* (“E ancora i coloni d’Ausonia, gente discesa da Troia, / fan festa in rozzi metri e risi sfrenati / e indossano, scavate le cortecce, maschere orrende / e con lieti canti invocano te, Bacco, e per te / appendono a un alto pino molli statuette”).⁷⁷

Il primo esempio di canto nuziale in un testo letterario, anche se in forma parodica, si trova nella *Casina* di Plauto⁷⁸ (vv. 798 sgg.): Olimpione invita il flautista a suonare, durante la *deductio*, per celebrare l’imeneo, che viene intonato ripetutamente insieme a Lisidamo e i cantori nella speranza che le donne si velocizzino ad uscire; l’ancella Pardalisca fa uscire la sposa (si tratta in realtà di Calino travestito da femmina) e le augura di esser sempre capace, con la simulazione e tramite un comportamento subdolo, di sopraffare il marito; ai vv. 797 e 839 si allude ad una torcia, un particolare che richiama la tradizionale fiaccolata nuziale.

⁷⁶ Testo e traduzione a cura di Mandruzzato, 1962.

⁷⁷ Testo e traduzione a cura di Ghiselli, 2013.

⁷⁸ Cfr. Fedeli, 1972, p. 19.

Solamente con i neóteroi, Calvo e Ticida,⁷⁹ si ebbe un'elevazione autonoma a dignità artistica di questa poesia e principalmente grazie a Catullo (c. 61, c. 62, c. 64).

Il carme 61 “represents the normal type of wedding poem since it was composed for a definite occasion”.⁸⁰ La circostanza reale sono le nozze di Iunia e Manlio. Dal punto di vista contenutistico e stilistico è caratterizzato da un'unione delle norme dell'alessandrinismo con quelle della tradizione letteraria del *genus*; ma l'aspetto interessante è che Catullo “si è sforzato di introdurre accenti personali e di andare al di là della pura e semplice emulazione dei modelli ellenistici: egli è riuscito in ciò non solo per mezzo della funzione particolare di poeta-corifero e di alcune notazioni psicologiche (...), ma anche attraverso un tentativo costante di rinnovare gli elementi della tradizione con i motivi della *humus* italica e con l'apporto di soluzioni personali”.⁸¹

Quindi “è un carme tutto romano nel vigore del sentimento e delle idee, tutto catulliano nella grazia semplice delle immagini”.⁸²

Che sia un “carme tutto romano”, lo prova anche l'analisi fatta da Williams quando mette in luce dei tratti caratteristici della cerimonia matrimoniale romana come ad esempio: “the little ceremony of warning the bride to cross the threshold with care, or of actually lifting her over it, to prevent an ill-omened strumble”⁸³ (il riferimento è ai vv. 166-167: *transfer omine cum*

⁷⁹ Secondo D'Errico (1955, p. 76) anche Varrone va annoverato tra gli epitalamografi precedenti a Catullo; a tal proposito riporta alcuni versi dell'autore con immagini “di vivace realismo, fresche e cristalline, molto vicine alla poesia di Catullo”.

Per quanto riguarda Ticida si veda il frammento trasmesso da Prisciano, GLK, II, 189: *Felix lectule, talibus / sole amoribus*.

Per Calvo i frammenti: *Lilium vaga candido /nympha quod secet ungui* (Char., 186 B (147 K).

Hesperium ante iubar quatiens (Prisc., GLK, II, 170).

Haec leges sanctas docuit, haec cara iugavit / corpora conubiis, haec magnas condidit urbes (Serv. Dan. Verg. *Aen.*, 4, 58 (474 Th); in quest'ultimo vengono espresse, alludendo a Cerere, sacre leggi nuziali. Cfr. Fedeli, 1972, p. 20. Frammenti dall'ed. a cura di Blänsdorf, 1995.

⁸⁰ Cfr. Wheeler, 1930, p. 206.

⁸¹ Cfr. Fedeli, 1972, p. 124.

⁸² Cfr. D'Errico, 1955, p. 80.

⁸³ Cfr. Williams, 1958, p. 16.

bono / limen aureolos pedes, “varchi col buon augurio l’aureo tuo pie’ la soglia”)⁸⁴ oppure i versi scherzosi intonati dal coro lungo la strada (i fescennini).⁸⁵

Nel carne successivo, alquanto singolare nel genere perché non facilmente riconoscibile,⁸⁶ si ha un coro composto da giovani di ambo i sessi che “cantano a gara, gli uni esaltando i pregi del matrimonio, le altre rimpiangendone le conseguenze”.⁸⁷

A parere del Morelli e di parte della critica, il carne o è una libera traduzione o una fedele imitazione di un imeneo saffico; tale affermazione viene giustificata per la presenza di elementi comuni tra il Veronese e la poetessa di Lesbo: l’invocazione a Espero, l’accenno alla *virginitas*, la ripetizione di uguali parole dove si ha a che fare con sentimenti teneri e delicati. Tuttavia, anche se “he presupposes a ritual predominantly Greek”,⁸⁸ non bisogna dimenticare ciò che Catullo ha introdotto ispirandosi al contesto italico: il paragone, per gli sposi, con la vite maritata al florido olmo.⁸⁹

Per questo motivo, cioè per la mancanza di sicurezza se si debba classificare come rito greco o latino, Agnesini suggerisce di classificarlo come “un archetipo del matrimonio”, “qualcosa di universale, che comprenda anche tutti i generi letterari che possono concorrere a dare l’idea della summa della liturgia del matrimonio”.⁹⁰

Infine all’interno del c. 64,⁹¹ ai vv. 324-381, si ha un epitalamio a carattere mitologico per le nozze di Teti e Peleo. Il tema venne già cantato da Pindaro, nell’*Istmica VIII* dove si trova anche spiegato il motivo per cui Thetis venne affidata a Peleo, ovvero perché se la dea avesse sposato Zeus o uno dei suoi fratelli sarebbe nato un figlio superiore al padre degli dei in potenza (vv. 31-45); nell’*Ifigenia in Aulide* di Euripide è il coro a descrivere le nozze

⁸⁴ Testo e traduzione a cura di Bonazzi, 1936.

⁸⁵ Cfr. Williams, 1958, p. 16.

⁸⁶ Cfr. Agnesini, 2007, p. 104.

⁸⁷ Cfr. Morelli, 1910, p. 323.

⁸⁸ Cfr. Williams, 1958, p. 16.

⁸⁹ Cfr. Morelli, 1910, pp. 323-324.

⁹⁰ Cfr. Agnesini, 2007, p. 104.

⁹¹ La poesia è composta da diverse vicende mitiche: spedizione argonautica, nozze di Peleo e Teti, Arianna abbandonata da Teseo nell’isola di Dia dove in seguito arriva Bacco con le Menadi e i Satiri (episodi descritti tramite la tecnica dell’*èkphrasis*). Cfr. Nuzzo, 2003, p. 1.

celebrate sul Pelio dove le stesse Muse intonano l'imeneo e Chirone predice la futura felicità degli sposi (vv. 1036-1075); infine Esiodo lo inserisce all'interno di un poemetto.⁹²

Catullo prende il motivo antico, probabilmente da Esiodo, ma lo svolge secondo le regole dell'arte ellenistica e vi introduce qualche elemento personale.⁹³

In conclusione le composizioni epitalamiche del poeta veronese si innalzano a "forme di sublime poesia nella mirabile varietà e ricchezza degli elementi che la compongono. Nei carmi di Catullo troviamo dei moduli caratterizzanti che, qualunque siano i modelli a cui si è ispirato, ne sottolineano l'originalità e lo spirito nobilmente e profondamente romano".⁹⁴

In seguito il genere continua nelle forme liriche; lo stesso Ovidio lo pratica come si deduce da: "Io sono colui che ha diretto Imeneo alle vostre torce nuziali e ha cantato inni degni della vostra unione"⁹⁵ (*Ex Ponto* 1, 2, v. 131: ... *ille ego, qui duxi vestros Hymenaeon ad ignes / et cecini fausto carmina digna toro...*).⁹⁶

Avrebbe quindi scritto un canto corale per la *deductio* della sposa e, sia per lo scopo che per la forma, sembra riprendere il modello saffico introdotto a Roma da Catullo.⁹⁷

Inoltre nell'*Eroide XII (lettera di Medea a Giasone)* al v. 137,⁹⁸ punto cruciale della vicenda dato che sul dolore prevalgono la collera e l'orgoglio ferito, viene citato un canto nuziale che probabilmente doveva trovarsi nella *Medea* ovidiana da cui Seneca trae ispirazione per la sua tragedia, dove compare un imeneo.⁹⁹

⁹² Cfr. Nuzzo, 2003, p. 7.

⁹³ Cfr. Morelli, 1910, pp. 324-325.

⁹⁴ Cfr. Bertini Conidi, 1988, pp. 10-11.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Testo a cura di Gaertner, 2005.

⁹⁷ Cfr. Morelli, 1910, p. 325.

⁹⁸ Vv. 137-144: *Ut subito nostras Hymen cantatus ad aures / venit, et accenso lampades igne micant, / tibiaque effundit socialia carmina vobis, / at mihi funera flebiliora tuba, / pertimui, nec adhuc tantum scelus esse putabam; / sed tamen in tot pectore frigus erat. Turba ruunt et "Hymen," clamant, "Hymenae!" frequenter - / quo proprior vox haec, hoc mihi peius erat.* ("Appena, improvvisamente, il canto di Imene mi giunse / alle orecchie e vidi il guizzo delle lampade accese, / e dai flauti una melodia si spandé, per voi nuziale, / per me più triste delle trombe del funerale, / ebbi paura, ma non capii ancora tutto il disastro; / il freddo, però, già si ero preso il mio cuore. / Una folla si avvanza, "Imene" gridano, "Imeneo!", di continuo; / è sempre peggio man mano che le voci si appressano"). Testo e traduzione a cura di Gardini, 1994.

⁹⁹ Cfr. Morelli, 1910, p. 326.

In età imperiale si ha l'epitalamio per Stella e Violentilla composto da Stazio.

È il primo autore a “rappresentare la realtà stessa come un nuovo mito, riconoscendo in essa – in quanto caratterizzata da ricchezza, comfort e bellezza - livelli di splendore e benessere finora appannaggio della sfera mitica tradizionale”.¹⁰⁰

Grazie alla ben riuscita mescolanza tra la fantasia mitica e la realtà umana si raggiunge lo scopo di una celebrazione festosa ed encomiastica;¹⁰¹ i personaggi reali risultano quindi innalzati ad eroi epici.

Già Stazio era consapevole dell'importanza dell'epitalamio, infatti sceglie di collocarlo al primo libro, dopo il carne iniziale celebrante Domiziano.¹⁰²

In seguito, sarà proprio a partire da Claudiano che “Stattius establishes himself as one of major sources of poetic inspiration and technique”.¹⁰³

Tra Stazio e Claudiano non è stato tramandato nessun epitalamio di particolare valore,¹⁰⁴ anche se probabilmente ne sono stati pronunciati e scritti secondo le regole delle scuole retoriche, in queste infatti veniva proposto come esercizio la composizione di orazioni nuziali secondo le norme codificate dai maestri.¹⁰⁵

A conferma di ciò si veda quanto afferma Agostino: *Solent dici ab scholasticis carmina quaedam uxores ducentibus et nubentibus, quae vocantur epithalamia; quidquid ibi cantatur*

¹⁰⁰ Cfr. Merli, 2013, p. 1.

¹⁰¹ Cfr. Verstraete, 1983, p. 198.

¹⁰² Cfr. La Penna, 1981, p. 223.

¹⁰³ Cfr. Pavlovskis, 1965, p. 166.

¹⁰⁴ Ma, come ricorda Morelli (1910, p. 335) una descrizione caratteristica del genere si può ritrovare in Apuleio, anche se non è autore di epitalami, per le nozze di Amore e Psiche, accettata nel concilio divino solo dopo molte sofferenze (*Met.*, 6, 23-24).

In questa occasione la maggior parte degli dei viene chiamata a raccolta, ma l'impressione che si trae è di partecipare a un festoso matrimonio campagnolo con divinità che fanno a gara per allietare il convivio con danze e canti: *Musae quoque canora personabant. Tunc Apollo cantavit ad citharam, Venus suavi musicae superingressa formosa saltavit, scaena sibi sic concinnata, ut Musae quidem chorum canerent, tibias inflaret Saturus, et Paniscus ad fistulam diceret.* (“Le Grazie facevano risuonare dolci canti. Cantò Apollo, allora, alla cetra. Venere entrò su quella musica soave e danzò meravigliosa sulla scena, disposta in modo tale che proprio le Muse intonassero un coro, suonasse il flauto un Satiro, e un Panisco si esibisse alla zampogna”. Testo e traduzione a cura di Fo, 2010). Per la Bertini Conidi (1988, p. 12) “sembra qui perdersi nella parodia di dei tramutati dall'atteggiamento ironico dell'autore in personaggi di una realtà umana, popolare e volgare”.

¹⁰⁵ Cfr. Wheeler, 1930, pp. 208 sgg.

*ad honorem cantatur sponsi et sponsae; an forte et in nuptiis istis, quo inuitati sumus, thalamus non est?*¹⁰⁶

È chiaro che si tratta di un'attività con caratteristiche encomiastiche in mano ai dotti, ai letterati, i quali rispecchiano l'atteggiamento culturale di quest'epoca.¹⁰⁷

Opera di qualche scolastico è anche il breve (87 versi) *Epithalamium Laurentii*¹⁰⁸ in esametri dattilici, creazione alquanto diseguale e frammentaria, costruita unicamente in base ai precetti della retorica.¹⁰⁹

Anche se un copista lo inserì in un codice contenente i carmi di Claudiano,¹¹⁰ la maggior parte degli autori è concorde nel negarne l'appartenenza considerandolo un componimento spurio e di scarso valore.

Romano giustifica l'estraneità confrontandolo con l'epitalamio imperiale e quello scritto per l'amico Palladio, ne emerge che l'*Epith. Laur.* è privo di fantasia e di *praefatio*, presente invece negli altri canti nuziali. Lo studioso, sempre a sostegno della non appartenenza claudiana, prova a supporre che sia stato composto nel periodo in cui si trovava ad Alessandria, tra i primi tentativi poetici, ma arriva a escludere anche questa possibilità sia per la mancata affinità di contenuti e forme con la produzione del poeta sia per i riferimenti precisi al Lazio.¹¹¹

Morelli lo ritiene di un'epoca post-claudiana, quando ormai la fama del poeta e la fortuna del genere si era consolidata,¹¹² così come la Bertini Conidi esclude sia opera di Claudiano per la

¹⁰⁶ *Psalm.* 44, 3, *CCL*, 48, 495.

¹⁰⁷ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 13.

¹⁰⁸ La struttura è formata: da un proemio dove il poeta chiede alla coppia, accennando rapidamente alla loro comune origine, di ascoltarlo, passa poi all'elogio dello sposo, avvocato, e della sposa, di cui ne ricorda la purezza, l'amore per la poesia e le sue virtù domestiche. Compare in seguito l'augurio per una buona festa con la descrizione di come il poeta se la immagina e l'esortazione alla *pronuba* che sia presente alla stretta d'amore. Infine auspica per i due una vita lunga e felice. Cfr. Romano, 1958a, p. 30.

¹⁰⁹ Cfr. Bianchini, 2004, p. 30.

¹¹⁰ Cfr. Romano, 1958a, p. 33.

¹¹¹ Basti pensare ai nomi latini *Florens* e *Florus*, genitori dei coniugi, oppure per quanto riguarda lo sposo, alla sua attività forense, tipica del contesto romano, e al luogo di nascita Laurento, si veda a tal proposito quanto dice al v. 20: *Dant tibi, Laurenti, Laurentes nomina Nymphae*. Cfr. Romano, 1958a, pp. 31-32.

¹¹² Cfr. Morelli, 1910, pp. 374 sgg.

diversità dello stile;¹¹³ ciò l'aveva già affermato Romano analizzando i numerosi vocaboli non riscontrabili nel lessico dell'Alessandrino,¹¹⁴ infine, Bianchini aggiunge per i versi talora troppo realistici, estranei alla sensibilità del poeta.¹¹⁵

Da questi scrittori viene giudicato una delle tante "poesie d'occasione, con valore di documento dato che illustra gli usi matrimoniali in voga tra il IV e V d.C. tra i cristiani di nuova ed antica fede".¹¹⁶ Vi sono elementi della tradizione romana che si integrano con quelli della fede cristiana: il rito è svolto ancora nella forma tradizionale, senza la presenza del sacerdote, ma con la matrona che fa da assistente alla sposa (in origine il ruolo era di Giunone, ma qui gli dei pagani vengono eliminati). È probabile che i motivi di carattere pagano derivino da un "bagaglio culturale dell'autore, che segue lo schema dei retori, soprattutto Menandro".¹¹⁷

Per quanto riguarda l'ambito cristiano si pensi all'epitalamio scritto da Paolino di Nola per le nozze di Giuliano, figlio del vescovo Memore, amico di Paolino,¹¹⁸ e di Tizia, a parere del Garcia "el primer matrimonio cristiano celebrado en una iglesia".¹¹⁹ Composto di 241 versi in distici elegiaci, secondo la Piscitelli Carpino, la scelta del metro non è casuale perché il poeta "vuole opporre attraverso il metro il suo nuovo carme d'amore cristiano ai carmi esaltanti l'amore elegiaco, inserendosi così a pieno nel contesto culturale cristiano del tempo, in cui molto presente è il richiamo al valore della verginità".¹²⁰

Morelli afferma: "tutto il carme (...) è basato sopra un doppio pensiero, una tesi che richiama una vigorosa antitesi: nozze pagane e nozze cristiane, bassezza delle prime e pregi delle

¹¹³ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 13.

¹¹⁴ Cfr. Romano, 1958a, p. 32.

¹¹⁵ Cfr. Bianchini, 2004, p. 30.

¹¹⁶ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 13.

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ Cfr. Consolino, 1997, p. 199.

¹¹⁹ Cfr. Garcia, 2005, p. 34.

¹²⁰ Cfr. Piscitelli Carpino, 1993, pp. 119-120.

seconde”.¹²¹ Questa contrapposizione, oltre ad adattarsi all’*ethos* di Paolino, risponde alla precisa scelta di istruire moralmente.¹²²

Anche se trasposto in un nuovo contesto, “la cultura cristiana non si poté subito così recisamente staccare dalla gentile”¹²³ così il genere epitalamico mantenne la struttura di base, ma ricodificandone i contenuti per adattarli alla religione.¹²⁴

Ad esempio: le lodi del matrimonio sono effettuate tramite il ricordo di Adamo ed Eva, creazione voluta da Dio, quindi tralasciando i riferimenti al mito e gli elenchi delle divinità presenti al matrimonio (vv. 19-26);¹²⁵ Paolino condanna lo sfarzo e gli elementi della festa nuziale romana invitando ad una gioia sobria, come si legge ai vv. 31-40;¹²⁶ non esalta la bellezza della sposa bensì la semplicità ed è contrario agli ornamenti nel vestito, vv. 43-54;¹²⁷

¹²¹ Cfr. Morelli, 1910, p. 417.

¹²² Cfr. Roberts, 1989, p. 347.

¹²³ Cfr. Morelli, 1910, p. 417.

¹²⁴ Cfr. Pavlovskis, 1965, p. 165; Piscitelli Carpino, 1993, pp. 118-119; Consolino (1977, p. 200) ricorda che Paolino aveva già cristianizzato altri generi letterari, ma l’epitalamio si presentava con una difficoltà maggiore perché permeato dal tema dell’eros, rispetto al quale la Chiesa predicava la castità o ammesso “soltanto in vista della procreazione”.

¹²⁵ *Nam sopitus Adam costa priuatus adempta est / moxque suo factam sumpsit ab osse parem, / nec lateris damnum suppleta carne vivissimo / sensit et agnovit quod geminatus erat; / seque alienum ex sese sociali in corpore cernens / ipse propheta sui mox fuit ore novo. / Haec, inquit, caro carne mea est, os ab ossibus istud / nosco meis, haec est costa mei lateris.* (“Infatti Adamo nel sonno fu privato di una costola che gli fu tolta e subito ricevette colei che era simile a lui fatta dalle sue ossa, né si accorse di ciò che gli era stato asportato dal fianco, poiché al posto di questo era stata a sua volta sostituita la carne e riconobbe di esser stato raddoppiato. Vedendo un altro se stesso, tratto da sé, nel corpo della compagna, ben presto con parola nuova egli stesso fu profeta di sé. Questa, disse, è carne tutta della mia carne, riconosco quest’osso tratto dalle mie ossa, questa è una costola del mio fianco”. Testo e traduzione a cura di Ruggiero, 1996).

¹²⁶ *Nulla per ornatas insultet turba plateas; / nemo solum foliis, limina fronde tegat, / nec sit Christicolam fanatica pompa per urbem: / nolo profana pios polluat ambitio. / Nulla peregrinis fragore nidoribus aura; / cuncta pudicitiae munditias oleant. / Unguentum sanctis unum est, quod nomine Christi / diffusum casto spirat odore deum. / Nulla supervacuis ornentur fercula donis; / morbus ornatur, non opibus probitas.* (“Non si sfreni in danze la turba per le piazze pavesate a festa; nessuno ricopra il suolo di foglie, le porte di festoni, né vi sia un corteo frenetico (*deductio*) per la città cristiana; non voglio che un fasto profano contami i santi. Non sia impregnata l’aria di profumi peregrini; tutto emani il puro profumo della pudicizia. Uno solo è il profumo per i santi, quello che, diffuso dal nome di Cristo, emana la casta fragranza di Dio. Non si riempiano i vassoi di doni superflui; l’onestà si adorni dei costumi, non delle ricchezze”. Testo e traduzione a cura di Ruggiero, 1996).

¹²⁷ *Horreat inclusas auro vel murice vestes; / aurea vestis huic gratia pura dei est. / Respuat et variis distincta monilia gemmis, / nobilis ut domino gemma sit ipsa deo. / Cervicem Christi domini iuga ferre dicatam / non premat inuisae pondus avaritiae. / Interiore magis mundo placitura colatur / compta*

per quanto riguarda lo sposo viene elogiato il fatto che è dedito alla lettura dei libri sacri, v. 91: *Tu quoque, sancte puer libris devote sacratis* (“Anche tu, giovane santo, consacrato ai libri divini”),¹²⁸ pertanto la coppia è ornata da Cristo delle più sante virtù (vv. 95-96);¹²⁹ inoltre non vi sono più divinità pagane come si nota ai vv. 9-10: *absit ab his thalamis vani lascivia vulgi, / Iuno Cupido Venus, nomina luxuriae* (“sia lontana da queste nozze la dissolutezza del frivolo volgo, Giunone, Cupido, Venere, nomi di lussuria”),¹³⁰ perché sarà Cristo stesso a svolgere la funzione di *pronubo* e non più Venere ai vv. 151-152: *Tali lege suis nubentibus adstat Iesus / pronubus et vini nectare mutat aquam* (“Secondo tale legge Gesù assiste come pronubo alle nozze dei suoi fedeli e trasforma l’acqua in nettare di vino”);¹³¹ se “a provare la potenza di Venere solevano i gentili citare le varie favole della loro mitologia; Paolino, attingendo alla storia sacra cristiana, adduce a gloria di Cristo i miracoli relativi a Eva, a Sara (...), alle nozze di Cana; sopra tutto, la concezione di Maria vergine”¹³² (si vedono i vv. 149-178);¹³³ per concludere se i poeti pagani, durante l’*adlocutio sponsalis*,

salutiferis dotibus ingenium. / Non cupiat lapidum pretium neque vellera Serum / in cassum reditus dilapidare suos; / ornetur castis animam virtutibus, ut sit / non damnosa suo, sed pretiosa viro. (“Abbia a disdegno le vesti adorne di oro o di porpora; aurea veste è per lei la pura grazia di Dio. Rinunzi anche ai monili adorni di pietre di vari colori, perché essa stessa sia una gemma preziosa dinanzi al Signore Dio. Il peso dell’odiosa avarizia non preme il collo destinato a portare il giogo di Cristo Signore. Sia piuttosto perfezionata dall’ornamento interiore per riuscire gradita, adornata nello spirito di doti salutari. Non desideri che pietre preziose né stoffe di seta dilapidino inutilmente i suoi beni; sia ornata nello spirito di illibate virtù per non essere fonte di rovina, ma preziosa per il suo sposo”. Testo e traduzione a cura di Ruggiero, 1996).

¹²⁸ Testo e traduzione a cura di Ruggiero, 1996.

¹²⁹ *Vosque simul castis ornavit dotibus ambos / spe pietate fide pace pudicitia.* (“E insieme vi ha ornati ambedue con sante doti, con la speranza, la pietà, la fede, la pace, la pudicizia”. Testo e traduzione a cura di Ruggiero, 1996).

¹³⁰ Testo e traduzione a cura di Ruggiero, 1996.

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² Cfr. Morelli, 1910, pp. 419-420.

¹³³ *Tali coniugio cessavit servitus Evae, / aequavitque pium libera Sara virum. / Tali lege suis nubentibus adstat Iesus / pronubus, et vini nectare mutat aquam. / His Mariam sponsis Domini decet adfore matrem, / quae genuit salva virginitate Deum. / Namque Deus placitum sacrata in virgine templum / ipse sibi arcano condidit impluvio, / descendens tacito adlapsu, velut imber ab alta / nube super vellus rore silente cadit. / Nam nemo arcani fuit huius conscius umquam, / quo Deus adsumpsit virgine matre hominem. / O nova ad humanam Domini commenta salutem! / Fit sine concubitu femina feta uterum. / Sponsa viro tantum, non est subiecta marito, / et genitrix partu, nec mulier coitu. / Foedere erat coniux, sed corpore non erat uxor, / intemerata viro, mater erat puero. / Grande sacramentum, quo nubit ecclesia Christo / et simul est Domini sponsa sororque sui. / Sponsa quasi coniux, soror est, quia subdita non est. /*

auguravano di aver al più presto una prole, Paolino esorta alla verginità o, in alternativa, a procreare figli destinati alla casta sacerdotale (vv. 235-239).¹³⁴

“Ce poème offre une sorte d’aboutissement dans le refus de l’accomplissement charnel du couple et atteste que la morale sexuelle est en grande partie chrétienne”.¹³⁵

Le ipotesi per la datazione sono principalmente due: o è stato scritto tra il 400-404 d.C.,¹³⁶ quando Giuliano non era ancora diacono e quindi poteva sposarsi, oppure nel 406-407 d.C. in base alla presentazione affettuosa che viene fatta dell’amico Emilio, il vescovo che benedisse il matrimonio, una volta tornato da Costantinopoli (vv. 205-212).¹³⁷

.....

Inde manet mater aeterni semine Verbi / concipiens populos, et pariter pariens. / Hinc soror et coniunx, quoniam sine corporis usu / mente coit cui vir non homo sed Deus est. / Hac genitrice senex aequae generatur ut infans; / aetatem et sexum non habet haec soboles. / Haec etenim est benedicta Dei generatio, quae non / seminis humani sed generis superi est. / Inde magister ait, quia iam nec femina, nec mas / in Christo, sed idem corpus et una fides. (“Con tale unione cessò la servitù di Eva e Sara, divenuta libera, eguagliò il pio sposo. Secondo tale legge Gesù assiste come pronubo alle nozze dei suoi fedeli e trasforma l’acqua in nettare di vino. È giusto che a questi sposi sia vicina la madre del Signore, Maria, che generò Dio, rimanendo integra la sua verginità. Infatti lo stesso Dio si costruì nella santa Vergine un tempio gradito con un misterioso impluvio, venendo dall’alto con tacita discesa come la pioggia cade sul vello con silenziosa rugiada da un’alta nube. Nessuno, infatti, mai conobbe questo mistero, con cui Dio assunse la natura di uomo dalla Vergine madre. O straordinario disegno del Signore per la salvezza degli uomini! Senza unione coniugale la donna diventa pregnante nell’utero. Data soltanto in sposa a un uomo, non è sottoposta al marito ed è madre nel parto, non è moglie per accoppiamento carnale. Era sposa in forza di un patto, ma non era moglie nel corpo, non toccata da uomo, era madre per il figlio. Grande mistero per il quale la Chiesa diventa sposa di Cristo ed è insieme sposa e sorella del suo Signore. Sposa come coniuge e sorella perché non è sottoposta. Perciò rimane madre, poiché per il seme del Verbo eterno concepisce ed insieme partorisce i popoli. Per questo è sorella e sposa, poiché senza l’unione del corpo, con lo spirito si congiunge colei il cui sposo non è un uomo ma un Dio. Da questa madre è ugualmente generato il vecchio come il fanciullo; questa prole non ha età, né sesso. Questa è infatti, la benedetta generazione di Dio, che non proviene da seme umano, ma da stirpe celeste”. Testo e traduzione a cura di Ruggiero, 1996).

¹³⁴ *Votorum prior hic gradus est, ut nescia carnis / membra gerant; quod si corpore congruerint, / casta sacerdotale genus ventura propago, / et domus Aron sit tota domus Memoris / christorumque domus sit domus haec Memoris.* (“Questo è il primo voto, che conservino le membra aliene dalla passione carnale, che se uniranno col corpo la casta discendenza futura sia una generazione di sacerdoti e tutta la casa di Memore sia casa di Aronne e questa casa di Memore sia la casa dei consacrati”. Testo e traduzione a cura di Ruggiero, 1996).

¹³⁵ Cfr. Gineste, 2009, p. 492.

¹³⁶ Gineste (2009, p. 492) lo data al 403 d.C..

¹³⁷ Cfr. Ruggiero, 1996, p. 181; Consolino (1997, nota 1 p. 199) ritiene che la datazione corretta sia fra 400 e 404.

Morelli conclude l'analisi di questo carne concordando con il Boissier, ovvero classificandolo come:

“un sermone che il pio uomo tiene in confidenza di persone amicissime sue; egli non cerca quindi di sfoggiare un'eccessiva originalità (...) né di dare all'opera una salda organatura, ma lascia il suo pensiero fluttuare senza un ordine ben definito. Non raggiunge voli troppo alti, né ci aspira; ma ci offre in compenso un'ingenua sincerità di commozione, una candida dolcezza di sentimento”.¹³⁸

Giungendo alla tarda Roma Imperiale dell'*Historia Augusta* è il biografo Trebellio Pollione a riportare una notizia riguardante la composizione di poesia nuziale da parte dell'imperatore Gallieno (a. 253-68), fin troppo abile oratore e poeta tanto da conseguire il titolo di vincitore su altri concorrenti.¹³⁹ Ciò testimonia la diffusione e il favore che il genere trovò, ma poi, come afferma Morelli, forse la poesia epitalamica diventò *ludibunda* subendo un abbassamento d'intento e di forma, prima che Claudiano le infondesse nuovo sangue.¹⁴⁰

¹³⁸ Cfr. Morelli, 1910, p. 421.

¹³⁹ Pollione, c. 11, 6: *Huius illud est epithalamium, quod inter centum poetas praecipuum fuit. Nam cum fratrum suorum filios iungeret et omnes poetae greci latinique epithalamia dixissent idque per dies plurimos, ille, cum manu sponso teneret, ... ita dixisse fertur:*

Ite, agite, o pueri, pariter sudate medullis / omnibus inter vos: non murmura vestra columbae, / brachia non hederæ, non vincant oscula conchæ. / Ludite: sed vigiles nolite extinguere lychnos: / omnia nocte vident, nil cras meminere lucernæ. Si tratta di un'*allocutio sponsalis*, nella quale agli sposi viene suggerito di tubare più delle colombe, di abbracciarsi più strettamente dell'edera di unire le labbra più tenacemente delle conchiglie. Ha già la forma che si risconterà in Claudiano e nei suoi imitatori: breve, sentenziosa, con sapore di fescennino, come riferisce il Morelli (1910, p. 336).

¹⁴⁰ Un esempio di abbassamento è il puramente descrittivo *Cento Nuptialis*, un centone in emistichi virgiliani usati parodisticamente in tono licenzioso, di Ausonio, imposto dall'imperatore Valentiniano I (seconda metà del IV d.C.). Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 13. Anche Girolamo e Prudenzio parlano del carattere grossolano e privo di originalità del componimento. Cfr. Morelli, 1910, p. 337.

Capitolo III

STAZIO MODELLO DI CLAUDIANO

Il punto di riferimento per il poeta è costituito principalmente dall'epitalamio di Stazio (*Silv.* 1, 2),¹⁴¹ in esametri dattilici, per le nozze realmente avvenute (89 o 90 d.C.) di Stella e Violentilla,¹⁴² “personaggi dell’alta società nella Roma di Domiziano”.¹⁴³

Si tratta di personaggi contemporanei a Stazio: Violentilla è una ricca vedova napoletana ancora nel fiore degli anni¹⁴⁴ e proprietaria di una sontuosa villa a Roma (vv. 145 sgg.), mentre Lucio Arrunzio Stella, commissionante dell'epitalamio,¹⁴⁵ è un politico di corte patavino di ascendenza patrizia¹⁴⁶ e un poeta; queste informazioni, come ricordano la Pederzani e Aricò,¹⁴⁷ le fornisce Stazio stesso all'interno delle *Silvae*.¹⁴⁸

¹⁴¹ Come afferma Gelsomino (1979, p. 842) probabilmente la poesia venne subito diffusa dagli sposi e solo successivamente pubblicata “gerarchicamente dopo il carne per il colossale Cavallo in bronzo di Domiziano: Stella e Stazio erano personaggi del regime e godevano della protezione di Domiziano, il grande assente-presente alla cerimonia”.

¹⁴² L'evento è stato celebrato anche da Marziale (VI 21) non in forma epitalamica, ma giocando con le strutture di questo genere; infatti fa pronunciare a Venere un messaggio ambiguo per gli sposi ricordando a Stella “not to wound his wife by consorting with a praelex” (cfr. Vessey, 1972, p. 182): *Perpetuam Stellae dum iungit Ianthida vati / laeta Venus, dixit "Plus dare non potui." / haec coram domina; sed nequius illud in aure: / "Tu ne quid pecces, exitiose, vide. / saepe ego lascivom Martem furibunda cecidi, / legitimos esset cum vagus ante toros. / sed postquam meus est, nulla me paelice laesit: / tam frugi Iuno vellet habere virum." / Dixit et arcano persussit pectora loro. / plaga iuvat: sed tu iam, dea, caede duos.* (“Venere stringendo, felice, in nodo duraturo Iantide al poeta Stella, gli disse: ‘Non potevo darti di più’. Questo, in presenza della sposa; ma nell’orecchio con più malizia: ‘Bada a non tradirla, o briccone. Spesso sono andata in collera ed ho percosso il lascivo Marte, perché prima delle nozze legittime era volubile. Ma dacché è divenuto mio, non mi ha tradita con nessun’amante. Giunone vorrebbe avere un marito così fedele’. Così disse e gli battè il petto con la mistica cintura. La battitura fa bene; ma tu, o dea, ora battili entrambi”). Testo e traduzione a cura di Norcio, 1980). Cfr. White, 1975, p. 267.

¹⁴³ Cfr. Gelsomino, 1979, p. 841.

¹⁴⁴ Cfr. La Penna, 1981, p. 224; Sartori, 1985, p. 207.

¹⁴⁵ Come si vede dalla prefazione delle *Selve*. Cfr. White, 1975, p. 268.

¹⁴⁶ La Pederzani (1995, p. 32) ricorda che in *Silv.* 1, 2, vv. 70-71 si legge: *clarus de gente Latina / est iuvenis* (“vi è un giovane illustre di stirpe latina”). Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995). In Marziale I 61, vv. 2-3 si trova l’allusione a Padova (tramite il riferimento ad Apono, odierna Abano) per identificare la provenienza di Stella: *censetur Aponi Livio suo tellus / Stellaque nec Flacco minus* (“la terra di Apono è celebrata per il suo Livio e non meno per Stella e Flacco”). Testo e traduzione a

Dal testo emerge anche il profondo legame di amicizia tra i due e la comunanza di ideali poetici: al primo libro, dedicato al collega, e ai vv. 1-4 dell'*epistula* proemiale si può leggere:

*Diu multumque dubitavi, Stella iuvenis optime et in studiis nostris eminentissime qua parte voluisti, an hos libellos, qui mihi subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt, cum singuli de sinu meo prodiissent, congregatos ipse dimitterem.*¹⁴⁹

cura di Norcio, 1980). Anche se non tutto è chiaro sulle origini nobili di Stella e Stazio non si sofferma esplicitamente sulla sua ricchezza, vi è un verso, come dice Sartori, che pare confermarne l'entità: *Ausoniis multum gener ille petitus / matribus* (vv. 76-77: "Sebbene lo volessero come genero molte madri ausonie"), tale dichiarazione rivelerebbe che Stella è "un buon partito". Mentre in Marziale non mancano i riferimenti espliciti: V 11 dove Stella è alle prese con preziosi gioielli; V 59 si parla dei ricchi doni che il patavino è solito fare; in VI 47 Marziale racconta della purissima sorgente (privata) che scorre alla casa di Stella; il culmine si ha in VIII 78, vv. 5-16 dove vengono enumerate le diverse elargizioni in occasione dell'organizzazione di feste e giochi. Cfr. Sartori, 1985, pp. 203-204.

¹⁴⁷ Cfr. Pederzani, 1995, pp. 32-33; Aricò, 1965, p. 345.

¹⁴⁸ Per quanto riguarda Violentilla ai vv. 121-122: *Huic quamvis census dederim largita beatos, / vincit opes animo*. ("Per quanto le abbia elargito splendide ricchezze, ella le vince per l'onestà del suo animo") e vv. 137-140: *Sed dabitur iuveni, cui tu, mea summa potestas, / nate, cupis thalami quamvis iuga ferre secundi / saepe neget maerens, ipsam iam cedere sensi / inque vicem tepuisse viro*. ("Invece sarà data a quel giovane, come tu vuoi, o figlio che tutto puoi presso di me, per quanto lei più volte dica nella sua afflizione di non sopportare il giogo di un secondo matrimonio"). Per l'origine campana si vedano i vv. 260-265: *At te nascentem gremio mea prima recepit / Parthenope, dulcisque solo tu gloria nostro / reptasti. Nitidum consurgat ad aethera tellus / Euboia et pulchra tumeat Sebethos alumna; nec sibi sulfurei Lucrinae Naides antris / nec Pompeiani placeant magis otia Sarni*. ("quanto a te, Violentilla, quando nascesti ti accolse per prima Partenope e camminasti carponi, dolce gloria, sulla mia terra. Splendente si elevi al cielo la regione cumana, il Sebeto si inorgoglia della sua bella protetta, né le Naiadi lucrine siano più orgogliose per gli antri sulfurei, né piacciono di più gli ozi del Sarno pompeiano". Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995).

Mentre il riferimento alla vita politica di Stella si ha "in una iscrizione (CIL 6, 1492 = Dessau 6106) che lo indica come *consul suffectus* fino all'ottobre del 102" (cfr. Pederzani, 1995, p. 32) e in *Sil.* 1, 2, vv. 174-181: *Hunc et bisenos (sic indulgentia pergat / praesidis Ausonii!) cernes attollere fasces / ante diem; certe iam nunc Cybeleia movit / limina et Euboicae carmen legit ille Sibyllae. / Iamque parens Latius, cuius praenoscerent mentem / fas mihi, purpureos habitus iuvenique curule / indulge bit ebur, Dacasque (et gloria maior!) / exuvias laurosque dabit celebrare recentes*. ("Lui vedrai (sia ancora indulgente il reggitore ausonio!) levare i dodici fasci prima del tempo; già ora ha varcato le soglie di Cibele e legge i versi della Sibilla euboica. Già il padre del Lazio, del quale a me è lecito prevedere le intenzioni, concederà al giovane le vesti purpuree, l'avorio curule, la prerogativa di celebrare la vittoria sui Daci e l'alloro del recente trionfo – gloria maggiore". Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995).

¹⁴⁹ "A lungo, molto a lungo, o Stella, ottimo giovane ed eminentissimo in quella parte dei nostri studi a cui ti sei dedicato, sono stato incerto se dovessi ora pubblicare raccolte insieme queste piccole composizioni, che mi vennero fuori per un subitaneo calore e col piacere quasi della celerità; mentre esse prima erano venute fuori ad una ad una dal mio animo". Testo e traduzione a cura di Sozzi, 1929.

Inoltre, la conferma di “un’ideale affinità, di sentimenti e di affetti, di una fraternità spirituale nell’amicizia e nel comune culto della poesia”¹⁵⁰ si ha ai vv. 256-259 del primo libro delle *Selve*:

*Me certe non unus amor simplexque canendi
causa trahit: tecum similes iunctaeque Camenae,
Stella, mihi, multumque pares bacchamur ad aras
et sociam doctis haurimus ab annibus umdam.*¹⁵¹

In quanto poeta, che genere di poesia scriveva Stella?

Per rispondere a ciò viene in aiuto sia quanto afferma Stazio ai vv. 93-102¹⁵² e vv. 195-199¹⁵³ sia quel che Marziale racconta negli epigrammi,¹⁵⁴ dove Arrunzio “è uno dei patroni privati maggiormente in rilievo, per qualità e quantità delle presenze”; infatti “lo menziona dal primo

¹⁵⁰ Cfr. Aricò, 1965, p. 345.

¹⁵¹ “Me certo non muove un unico amore o una semplice ragione di canto: in comune con te ho simili e congiunte Camene, o Stella, noi celebriamo assiduamente Bacco davanti ad are comuni, beviamo la stessa acqua in fiumi dotti”. Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995.

¹⁵² *Quotiens mihi questus Apollo, / sic vatem maerere suum! Iam, mater amatos / indulge talamo. Noster comes ille piusque / signifer: armiferos poterat memorare labores / claraque facta virum et torrentes sanguine campos, / sed tibi plectra dedit mitisque incedere vates / maluit et nostra laurum subtexere myrto. / Hic iuvenum lapsus suaque aut externa revolvit / vulnera; pro! Quanta est Paphii reverentia, mater, / numinis: hic nostrae deflevit fata columbae.* (“Quante volte si è lamentato con me Apollo, che il suo vate meritasse tali sofferenze! Ormai concedigli, madre, il sospirato talamo. Egli è nostro compagno e devoto signifero: avrebbe potuto celebrare imprese di guerra, gesta famose di eroi, campi fumanti di sangue, e invece consacrò a te il suo plectro e preferì mostrarsi dolce poeta, intrecciando il lauro al nostro mirto. Egli riferì le debolezze dei giovani, le sue e le altrui ferite d’amore (quanta reverenza, madre, per il nume di Pafò!) e pianse proprio lui la morte della nostra colomba”. Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995).

¹⁵³ *Redeunt animo iam dona precesque / et lacrimae vigilesque viri prope limine questus, / Asteris et vatis totam cantat per urbem, / Asteris ante dapes, nocte Asteris, Asteris ortu, / quantum non clamatus Hylas.* (“A Violentilla rivengono in mente allora i doni, le preghiere, le lacrime e i lamenti del giovane insonne davanti alla sua porta, e Asteride del poeta cantata per tutta la città, Asteride prima di pranzo, Asteride di notte, Asteride all’alba, quante volte non fu mai invocato Ila”. Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995).

¹⁵⁴ Trilli (1979, p. 871) ricorda come epigrammi: Marziale I 7: *Stellae delictum mei columba, / Verona licet audiente dicam, / vicit, Maxime, passerem Catulli. / Tanto Stella meus tuo Catullo / quanto passere maior est columba.* (“La colomba tanto cara al mio Stella – voglio dirlo anche se Verona mi ascolta – supera, o Massimo, il passero di Catullo. Il mio Stella supera tanto il tuo Catullo, quanto la colomba supera il passero”. Testo e traduzione a cura di Norcio, 1980). “On the surface it seems innocent enough but we know that Martial interpreted *passer* obscenely” e ciò è confermato da VII 14 dove il passero di Catullo e la colomba di Stella sono nuovamente menzionati in un testo che finisce nell’oscenità. Cfr. Vessey, 1972, pp. 181-182.

al dodicesimo libro, fornendo ragguagli sulla sua carriera politica e sulla sua vita privata, sulla collocazione della sua *domus*, su ricchezza e lusso del suo stile di vita, sulla sua poesia”.¹⁵⁵

Sembra quindi che Stella componesse elegie; a conferma di ciò vi sarebbero due ulteriori elementi: la presenza di Elegia¹⁵⁶ “among the presiding deities of the poem and show her – rather grotesquely – trying to pass herself off as Tenth Muse, a position normally occupied by Minerva” e l’invocazione ai poeti elegiaci che celebrino la festa;¹⁵⁷ questa sarebbe la conferma del fatto che Stella sia “successor to the masters in the elegiac canon”.¹⁵⁸

Ma, in tal caso, fa notare l’Aricò, non tornerebbe l’affinità di ideali proclamata da Stazio dato che quest’ultimo non scrisse elegie; tuttavia la soluzione viene trovata dallo studioso se si intende come “poesia leggera, di *tipo* elegiaco semmai per quanto riguarda gli argomenti e con una predilezione magari, in Stella, per temi amorosi”.¹⁵⁹

A dimostrazione si vedano i già citati versi *Silv.* 1, 2, vv. 95-99 dove si evidenzia l’impegno non nella poesia epica ma in quella amorosa, “alla quale Stella ha scelto di dedicarsi; e questo impegno è presentato, nel contesto, come un titolo di merito, senza però che questo apprezzamento significhi una svalutazione del versante della poesia seria”.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Cfr. Merli, 2013, p. 1. I vari luoghi dove Marziale menziona Stella sono: I 44; V 11, 12, 42, 59; VI 21, 47; VII 26; VIII 78; IX 42, 55, 89; X 48; XI 52; XII 3. Cfr. Vessey, 1972, nota 3, p. 182 e Sartori, 1985, nota 3 p. 215.

¹⁵⁶ Vv. 7-10: *Quas inter vultu petulans Elegea propinquat / celsior adsuto, divasque hortatur et ambit / alternum fultura pedem decimamque videri / se cupit et medias fallit permixta sorores.* (“Tra di esse l’Elegia con volto ardito si avvicina più alta del solito, incita le dee, corre dall’una all’altra per sostenerne il passo, ambisce ad apparire decima Musa e a confondersi in mezzo alle sorelle”. Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995).

¹⁵⁷ Vv. 250-255: *Sed praecipui, qui nobile gressu / extremo fraudatis epos, date carmina festis / digna toris. Hunc ipse Coe plaudente Philitas / Callimachusque senex Umbroque Propertius antro / ambissent laudare diem, nec tristis in ipsis / Naso Tomis divesque foco lucente Tibullus.* (“Ma soprattutto voi, elegiaci, che defraudate il nobile verso dell’ultimo piede, pronunciate versi degni della festa nuziale. Lo stesso Filita, con il plauso di Coe, e il vecchio Callimaco e Properzio dal suo antro umbro avrebbero ambito a lodare questo giorno, né triste sarebbe stato Ovidio nella stessa Tomi, e ricco invece al suo focolare lucente Tibullo”. Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995).

¹⁵⁸ Cfr. Vessey, 1972, pp. 179-180.

¹⁵⁹ Cfr. Aricò, 1965, p. 346.

¹⁶⁰ Cfr. Aricò, 2008, pp. 1-2.

Secondo Malaspina, in base a quanto afferma Stazio ai vv. 172-173: *...nam docta per urbem / carmina qui iuvenes, quae non didicere puellae?* (“Quali giovani, quali fanciulle non hanno appreso i suoi dotti carmi diffusi per la città?”)¹⁶¹ si può aggiungere che:

*Arruntium Stellam inter poetas «doctos» esse referendum. De cuius verbi significatione, id monendum putamus non illud eo sensu intellegendum esse, ut carmina putentur referta, sed potius ut exquisitoria et elegantioris doctrinae plena iudicentur: doctrina enim, cum de poetica re agitur, ea est, quam Musae colunt.*¹⁶²

Morelli, relativamente all’epitalamio staziano, afferma che si tratta di “un edificio completo in tutte le sue parti, che poco lascia scorgere gli elementi di cui si è andato man mano congregando, e poco appare suscettibile di modificazioni. È un tipo che si impone e prosegue ora il suo cammino trionfale”.¹⁶³

Seguendo la struttura proposta nell’analisi del componimento fatta dalla Pederzani si ha: proemio (vv. 1-50), dove si descrive la presenza di diverse divinità al matrimonio come Apollo, l’Elegia, le Muse, Venere, Giunone, Amore, le Grazie, Bacco e Mercurio, per passare subito alla *deductio* della sposa condotta da Venere *pronuba*, infine viene annunciata la materia del canto e si accenna alla cerimonia in atto.

La seconda parte è formata dal mito eziologico (vv. 51-200), “il segnale per questo è il termine *causa* al v. 46”, è la parte “più originale della silva (...), offre al contempo uno spazio ideale per l’encomio dei due dedicatari, Stella e Violentilla, celebrati nella finzione mitologica per bocca di Venere e Amore”.¹⁶⁴ In questa sezione è Venere la protagonista e la favola si snoda secondo una successione di scene chiaramente scandita: i vv. 51-64 rappresentano Venere con gli Amorini nella sua camera, i vv. 65-102 il discorso diretto di uno degli Amori alla madre nella forma retorica della *suasoria* e di un encomio di Stella, i vv. 102-140 la replica di Venere che loda Violentilla, i vv. 140-161 l’arrivo della Citerea nel Lazio e la descrizione del ricco palazzo della giovane, nei vv. 162-193 il discorso diretto che la dea

¹⁶¹ Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995.

¹⁶² Cfr. Malaspina, 1924, p. 136.

¹⁶³ Cfr. Morelli, 1910, p. 335.

¹⁶⁴ Cfr. Pederzani, 1995, p. 30.

rivolge a Violentilla per esortarla a cedere all'amore e questa, persuasa, acconsente alle nozze vv. 194-200.¹⁶⁵

Dopo il riaggancio alla cerimonia dove si racconta la felicità di Stella, l'intervento di Apollo e Bacco, i preparativi per la festa, la folla esultante, l'unione compiuta da Giunone e Concordia, si ha il vero epitalamio (vv. 201-277), culminante nell'*adlocutio sponsalis*.

A chiusura del componimento delle *Silvae* è il poeta stesso a pronunciare l'*adlocutio sponsalis* (vv. 266-277) con l'augurio che presto da queste nozze nascano dei figli per Roma, illustri o nella via delle leggi o nelle armi o come poeti; infine fa i voti affinché Violentilla, la più bella delle donne d'Italia, possa restare a lungo giovane e bellissima (vv. 276-277: *longe viridis sic flore iuventae / perdurent vulnus, tardeque haec forma senescat*).

Per quanto riguarda la composizione dell'epitalamio, Vessey ricorda che Stazio ha probabilmente seguito i precetti dei retori, ma aggiungendo qualcosa di nuovo.¹⁶⁶

L'originalità consiste nella trattazione di “una poesia epica nella forma, privata e personale nell'intento”;¹⁶⁷ la prima parte dell'affermazione è evidente sia nel fatto che è scritta in esametri¹⁶⁸ sia perché è la presenza di divinità al matrimonio a “onorare nozze non più di eroi (...) ma di persone comuni”;¹⁶⁹ la seconda si giustifica considerando che gli sposi fanno parte della vita quotidiana del poeta e sono con lui in contatto, quindi si tratta di “a poetic gift to one who was, (...), friend, fellow-poet and patron”.¹⁷⁰

Proprio “l'intreccio di elementi personali e di forme epiche (...) segnerà una svolta nella storia del genere epitalamico, che dopo Stazio abbandonerà gli dei e gli eroi come pure la forma lirica per dedicarsi a casi familiari con solennità dello stile epico”.¹⁷¹

È interessante inoltre rilevare che questo genere letterario sta iniziando a ricevere un forte impulso non solo in direzione epica, basti pensare al fatto che, oltre alla partecipazione di

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 58.

¹⁶⁶ Cfr. Vessey, 1972, p. 177.

¹⁶⁷ Cfr. Morelli, 1910, p. 328.

¹⁶⁸ Cfr. Pavlovskis, 1965, p. 164.

¹⁶⁹ Cfr. Morelli, 1910, p. 328.

¹⁷⁰ Cfr. Vessey, 1972, p. 177.

¹⁷¹ Cfr. Trilli, 1979, p. 872.

diverse divinità, presenta un'intera sezione imperniata sul colloquio tra Amore e Venere (a partire dal v. 51), ma anche encomiastica.¹⁷²

Infatti, in questo passo, la lode di persone mortali avviene per iniziativa divina:¹⁷³ è il dio dell'amore a compiere l'esaltazione di Stella e la madre celeste risponde con un encomio della sposa,¹⁷⁴ se ne deduce che l'epitalamio si rivela essere "a laudatory poem (...) panegyric in tone".¹⁷⁵

Quindi "in the epithalamion, he utilises the myth to bring the marriage of Stella and Violentilla out of the particular moment of time into a reality that transcends time, into the world of divine and the heroic, into a world where love, constancy, marriage, beauty, are hypostatised. Through the mythic tale created by the poet, the marriage itself becomes as if a part of mythology, an universal exemplum rather than a specific event. (...) Stella and Violentilla become the creatures of myth".¹⁷⁶

Ed è proprio grazie all'inserimento dell'evento nuziale in un'atmosfera mitica che, a parere della Pederzani, il poeta riesce ad amplificare l'encomio dei due promessi, i quali non solo risultano in questo modo trasfigurati in personaggi epici (modello di questa arte della trasfigurazione è la poesia encomiastica ellenistica),¹⁷⁷ ma anche finiscono per esser "proiettati in una sfera di paradigmaticità superiore a quella stessa degli *exempla* con i quali vengono confrontati".¹⁷⁸

¹⁷² Cfr. Fo, 1982, p. 58.

¹⁷³ Cfr. Morelli, 1910, p. 334.

¹⁷⁴ *Sil.* 1, 2, vv. 70-73 "Clarus de gente Latina / est iuvenis, quem patricidi maioribus ortum / Nobilitas gavisa tulit praesagaque formae / protinus e nostro posuit cognomina caelo". ("Vi è un giovane illustre di stirpe latina, discendente da antenati patrizi, che la Nobiltà compiaciuta sollevò a sé, imponendogli subito un cognome presago di splendore, tolto dal nostro cielo". Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995). Venere, vv. 102-140, risponde elogiando la sorprendente bellezza di Violentilla, quasi paragonandola a sé e poi ne ricorda i natali e la ricchezza, che non compromette l'onestà (osservando lo schema si nota l'inversione rispetto alla sezione dell'encomio di Stella dove prima è nominata la nobiltà e poi la bellezza mentre con Violentilla è il contrario). Cfr. Pederzani, 1995, p. 81.

¹⁷⁵ Cfr. Pavlovskis, 1965, p. 164.

¹⁷⁶ Cfr. Vessey, 1972, pp. 183-184.

¹⁷⁷ Cfr. Pederzani, 1995, p. 58.

¹⁷⁸ Continua dicendo: "Stella supera nel suo amore per Violentilla gli dei e gli eroi più famosi; secondo lo stesso principio la sposa Violentilla sopravanza per bellezza persino Venere, dea della bellezza". Cfr. Pederzani, 1995, p. 5.

Si vedrà che anche Claudiano procederà sulla linea di questa complessa doppia tradizione.¹⁷⁹

Secondo la Bertini Conidi la novità principale consiste nell'aver creato una bella favola intrecciata con elementi mitologici che nella loro sequenza logica intendono configurare un matrimonio d'amore: Cupido saetta il cuore di Stella, il quale, infiammato dalla passione, soffre e si lamenta;¹⁸⁰ ma a ciò si dovrebbe aggiungere l'importante ruolo affidato a Venere¹⁸¹ che "scaccia dal suo seggio la casta *Iuno Pronuba*, dominatrice delle cerimonie religiose nuziali, per sostituirsi a lei nella celebrazione ideale di splendide nozze".¹⁸²

Inoltre, il valore dato alla Citerea si comprende dal fatto che dopo aver tessuto le lodi di Stella come un bell'uomo, di buoni natali, poeta e con una prospettiva di carriera,¹⁸³ sarà proprio un suo intervento, per mezzo di un'apparizione in sogno a Violentilla, a convincere la giovane a prendere la giusta decisione sul matrimonio (vv. 194-195 *hic mulcet dictis tacita eque ispira*

¹⁷⁹ Cfr. Fo, 1982, p. 58.

¹⁸⁰ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 12.

¹⁸¹ Al verso 11 di *Sil.* 1, 2 si legge: "*ipsa manu nuptam genetrix Aeneia duxit / lumina demissam et dulci probitate rubentem, / ipsa toros et sacra parat coetuque Latino / dissimulata deam crinem vultusque genasque / temperat atque nova gestit minor ire marita*". ("la stessa madre di Enea ha guidato per mano la sposa, che ha gli occhi abbassati e un rossore di dolce pudore nel viso; ella stessa prepara il talamo e il rito e, dissimulato il suo aspetto divino tra le donne latine, attenua lo splendore dei capelli, del volto, delle guance, cercando di esser meno appariscente della novella sposa". Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995). Vengono qui riassunte le funzioni della *pronuba*: guidare la sposa al momento della *deductio* e prepararla all'incontro con lo sposo, compiendo i sacrifici rituali. Cfr. Pederzani, 1995, pp. 40-41.

In seguito, per questo compito, alla dea dell'amore subentrerà Giunone per congiungere le mani degli sposi, la *dextrarum iunctio*, assistita da Concordia; infatti al v. 239: "*Dat Iuno verenda vincula et insigni geminat Concordia taeda*" ("Giunone stringa i vincoli sacrali, e Concordia con la sua fiaccola insigne li raddoppia". Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995). Il fatto che vi siano entrambe le dee, quasi in contraddizione, non è forse casuale, perché lo scambio tra la figura di Venere e quella di Giunone può alludere alla diversa valenza, più erotica o più ufficiale, del vincolo stesso che lega gli sposi. Cfr. Pederzani, 1995, p. 131.

La Riboldi (2006, p. 16) a tal proposito aggiunge che il duplice intervento delle dee è già presente nell'*Eneide* di Virgilio quando Venere infiamma il cuore di Didone, incitandola ad offrirsi ad Enea, e Giunone porta a compimento l'unione in modo sacro, nel momento in cui i due si sono rifugiati a causa di un temporale all'interno di una grotta.

¹⁸² Cfr. Morelli, 1910, p. 329.

¹⁸³ Vv. 170-172: *At enim hic tibi sanguine toto / deditus unum omnes inter miratur amatque / nec formae nec stirpis egens*; ("Ma questo qui, che ti si è consacrato con tutto il cuore, ammira e ama te sola tra tutte, e non gli mancano né bellezza e nobili natali". Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995).

honorem / conubii. “con queste parole la blandisce e ispira in lei che tace il desiderio di quel matrimonio”).¹⁸⁴

Quindi “Venere non è solo il centro dell’epitalamio sostituendo *Iuno pronuba* e *Hymen*, ma si dichiara origine di tutti gli eventi più importanti della storia di Roma e sottolinea la discendenza divina della stirpe romana che è un omaggio di Stazio all’imperatore”.¹⁸⁵

Questi elementi ritornano, personalizzati e modificati¹⁸⁶ grazie alla tecnica compositiva claudiana già a partire da una struttura più lineare¹⁸⁷ nell’epitalamio che Claudiano compone in onore delle nozze dell’imperatore Onorio con Maria, la giovane figlia di Stilicone.

Come ricorda Pavlovskis, “this is the time of his greatest popularity during late antiquity; and of his fifth-century imitators, Claudian is doubtless the most original and the most interesting”.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995.

¹⁸⁵ Cfr. Trilli, 1979, p. 873.

¹⁸⁶ “Claudian is such a talented poet. He succeeds in transforming his borrowings into a new and valuable poetic production”. Cfr. Pavlovskis, nota 15, p. 176.

¹⁸⁷ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 12.

¹⁸⁸ Cfr. Pavlovskis, 1965, p. 166.

Capitolo IV

EPITALAMI DI CLAUDIANO

“If Statius is the originator of the late Latin epithalamium, Claudian is its second founder”¹⁸⁹
e, come afferma Morelli, proprio con quest’ultimo si raggiunge l’apice del genere:

“con Claudiano, la letteratura epitalamica culmina, dopo Claudiano vien meno a se stessa”.¹⁹⁰

Gli epitalami realizzati da Claudiano sono due: il primo è composto per il matrimonio dell’amico Palladio, *Epithalamium dictum Palladio v.c. tribuno et notario et Celerina*; mentre il secondo è scritto in onore delle nozze imperiali di Onorio e Maria, *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, al quale sono uniti i *Fescennina de nuptiis Honorii Augusti*.

Tuttavia che l’argomento e l’atmosfera nuziale fossero congeniali alla fantasia del poeta lo si può osservare, come esemplifica la Fuoco,¹⁹¹ anche da brani tratti da altre opere.

Si pensi ai vv. 308-372 del secondo libro del *De raptu Proserpinae*: è il giorno del matrimonio tra il dio degli inferi e Proserpina; le anime si radunano (diverse sono le similitudini tratte dalla natura per esprimere questo movimento, tutte rinviati alla fragilità umana) per vedere la bella sposa, Plutone si mostra di una serenità inconsueta, mentre la sposa viene consolata durante la preparazione, i servitori sono indaffarati o ad accogliere Flegetonte o ad occuparsi delle decorazioni nuziali di alloro e mirto, simboli sacri a Venere.

Tutto il Tartaro è in tregua per il lieto evento e i supplizi vengono temporaneamente sospesi: la ruota di Issione¹⁹² si arresta, Tantalo¹⁹³ smette di anelare all’acqua fuggitiva e gli avvoltoi

¹⁸⁹ Cfr. Roberts, 1989, p. 328.

¹⁹⁰ Cfr. Morelli, 1910, p. 422.

¹⁹¹ Cfr. Fuoco, 2013, p. 16 sgg.

¹⁹² Era il re dei Lapiti, che a causa del suo tentativo di violare Giunone, fu avvinto da serpenti a una ruota che girava a precipizio. Cfr. Micozzi, 2013, p. 139.

¹⁹³ Padre colpevole di un oltraggio agli dei: servire loro in pasto il figlio Pelope. Venne condannato a stare immerso nell’acqua soffrendo una sete inestinguibile, mentre rami carichi di frutti si ritraevano dalla sua mano. *Ibidem*.

non divorano più le carni di Tizio.¹⁹⁴ Le Eumenidi preparano le coppe e con un fuoco diverso dal solito accendono le torce. L'inferno sembra assumere una fisionomia nuova e la Morte interrompe la sua attività. Plutone e Proserpina sono ritratti come una coppia di principi che celebrano il matrimonio davanti alla corte. Il canto nuziale qui intonato dai giusti suggella il libro e il racconto della cerimonia.

In questa parte del poema si è ricondotti agli elementi presenti nel tradizionale matrimonio romano e di solito trattati nel genere epitalamico.¹⁹⁵ L'accorrere dei convitati,¹⁹⁶ le matrone che si occupano dell'ornamento della sposa e la ricoprono del *flammeum*,¹⁹⁷ l'ora in cui la sposa viene condotta al talamo segnata dall'avanzare di *Hesperus*,¹⁹⁸ la pratica romana della *deductio* (momento in cui la sposa veniva condotta in processione dalla casa del padre a quella dello sposo, accompagnata dal canto nuziale), richiamato da *Ducitur in thalamum*, la presenza della *pronuba* (v. 362 è la Notte), il canto intonato dalle anime dell'Ade, che assume la funzione di *adlocutio sponsalis*.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Si tratta di un Gigante che tentò di rapire Latona per ordine di Giunone. La punizione consisteva nell'essere incatenato a terra mentre due avvoltoi gli divoravano il fegato, destinato a ricrescere per perpetuare il supplizio. *Ibidem*.

¹⁹⁵ Cfr. Fuoco, 2013, p. 16.

¹⁹⁶ Vv. 317-321: *Occurrunt propere lecta de plebe ministri: / pars altos revocant cursus frenisque solutis / vertunt emeritos ad pascua nota fugale; / pars aulaea tenent; alii praetexere ramis / limina et in thalamum cultas extollere vestes*. “Svelti si fanno loro incontro, da un gruppo scelto, i servitori: alcuni portano dentro il grande carro e, sciolte le briglie, riconducono i valenti corsieri ai pascoli consueti; altri sollevano il baldacchino, altri ancora si danno a rivestire di fronde le soglie e appendono nobili drappi sopra il talamo”. Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2013.

¹⁹⁷ Vv. 322-325: *Reginam casto cinxerunt agmine matres / Elysiae teneroque levant sermone timores / et sparsos religant crine set vultibus addunt / flammea sollicitum praevelatura pudorem*. “Le matrone dell'Elisio circondano in casta adunanza la loro regina e con dolci parole alleviano i suoi timori: raccolgono le chiome sparse e sul volto le posano il velo color della fiamma, destinato a celare la sua inquietudine di fanciulla”. Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2013.

¹⁹⁸ Vv. 360-364: *Iam suus inferno processerat Hesperus orbi; / ducitur in thalamum virgo. Stat pronuba iuxta / stellantes Nox picta sinus tangensque cubile / omnia perpetuo genialia foedere sancit*. “Ma già nella sfera infernale si era avanzata la sua stella della Sera: la vergine viene condotta nella camera nuziale. Le sta accanto, propizia al connubio, la Notte, con la veste trapunta di stelle, e, toccando il letto, suggella fecondi presagi d'unione perpetua”. Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2013.

¹⁹⁹ Vv. 367-372: *Nostra potens Iuno tuque o germane Tonantis / et gener, unanimi consortia discite somni / mutuaque alternis innectite vota lacertis. / Iam felix oritur proles; iam laeta futuros / expectat Natura deos. Nova numina rebus / addite et optatos Cereri proferte nepotes*. “O nostra Giunone possente, e tu, che del Tonante sei fratello e genero, apprendete a condividere il sonno concorde e con mutui abbracci unite i vostri desideri. Già sorge felice la vostra discendenza; già la Natura attende lieta gli dei che nasceranno. Donate al mondo nuove divinità e offrite a Cerere i tanto agognati nipoti”. Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2013.

Per comprendere l'importanza di queste nozze si deve considerare sia che vengono nominate ai primi versi del poema tra i motivi della composizione²⁰⁰ sia che si tratta di “une institution civilisatrice dont tout aspect chthonien a disparau, et qui se déroule dans un espace ordonné et protocolaire où se réfléchit une structure sociale hiérarchisée”.²⁰¹

Il motivo matrimoniale è presente anche nel *De consulatu Stilichonis*, infatti nel primo libro sono ricordate le nozze del generale con Serena, vv. 79-88:

*Radiis auri Tyriaque superbit
Maiestate torus; comitata parentibus exit
Purpureis virgo. Stabat pater inde tropaeis
inclitus; inde pium matris regina garebat
obsequium gravibus subnectens flammea gemmis.
Tunc et Solis equos, tunc exultasse choreis
astra ferunt mellisque lacus et flumina lactis
erupisse solo, cum floribus aequora vernis
Bosphorus indueret roseisque evincta coronis
certantes Asiae taedas Europa levaret.*²⁰²

Interessante il carme minore 29²⁰³ in cui si celebra, all'interno di un tempio, la mitica unione tra Venere e Marte, questa volta rappresentati come statue di materiali diversi: magnetite (la dea) e ferro (il dio).

²⁰⁰ *De raptu Pros.* 1, vv. 1-4: *Inferni raptoris equos adflataque curru /sidera Taenario caligantesque profundae / Iunonis talamo audaci prodere cantu /mens congesta iubet.* “I desideri del rapitore, signore dell’abisso, e le stelle, incalzate dall’ansare del cocchio tenario, e il talamo cinto di tenebra di Giunone infernale: questo mi spinge a svelare con l’audacia del canto la mente che trabocca”. Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2013.

²⁰¹ Cfr. Guipponi-Gineste, 2010, p. 30.

²⁰² “Il tuo letto è orgoglioso dei raggi dorati e della maestosità di Tiro. La vergine esce accompagnata dai suoi genitori vestiti di porpora. Qui stava suo padre illustre per i trofei, là la regina assolveva il pio dovere di una madre, legando il velo di fuoco con gemme pesanti. Allora sia i cavalli del Sole che le stelle esultarono in coro e scaturirono dalla terra laghi di miele e flussi di latte, il Bosforo ricoprì le acque con fiori primaverili e l’Europa rivestita di ghirlande di rose come l’Asia sollevò le torce nuziali”. Testo a cura di Platnauer, 1922 e traduzione propria.

²⁰³ La struttura è stata analizzata da Cristante (2001-2002, p. 36): “Il *Magnes* è strutturato in quattro parti. I vv. 1-9 costituiscono il proemio. I vv. 9-21 formano una sorta di catalogo, prima in negativo (10-15) poi in positivo (16-21), degli usi e della proprietà del magnete. I vv. 22-50 rappresentano la sezione *de ornatu Veneris et Martis* in cui il problema del magnetismo è proiettato nell’allegoria mitologica dell’unione erotica di Marte e Venere (23-35), intrecciata con la spiegazione ‘fisica’ dell’azione mitica: una proiezione che diventa a tutti gli effetti una vera e propria prospezione. I vv. 51-57 contengono l’apostrofe alla potenza di Cupido, cioè alla onnipotenza dell’amore”.

Come dice Cristante:

il “potere attrattivo della calamita sul ferro, introduce un primo livello di similitudine che trascina con sé tutta una serie di reminiscenze letterarie e crea la scena e la rappresentazione del matrimonio fra le due divinità. (...) la dea esercita sul possente dio guerriero una irresistibile attrazione erotica fino a provocare l’unione fisica dei due minerali; in questo modo sono allegoricamente riprodotti in natura gli sposalizi del cielo”.²⁰⁴

Continua lo studioso osservando che questa unione è perfettamente legittima,²⁰⁵ a differenza del mito che ricollega l’amore ad un atto di adulterio; qui infatti è celebrato *de more* (v. 27) e presenta tutti gli elementi che si ritrovano anche nel genere epitalamico: il ritratto degli sposi, le danze, gli ornamenti con il mirto, i fiori e la porpora che ornano il talamo, la Natura come *pronuba*, l’esaltazione della potenza dell’amore.²⁰⁶

Tra i carmi minori anche il 31, l’*epistula ad Serenam*, rievoca due matrimoni: quello mitico di Orfeo e quello stesso del poeta. Il primo, avvenuto in Tracia e stabilito dagli dei, vede la partecipazione di variopinti uccelli e diversi animali (linci, grifi, colombe, cigno, gru, fenice) che recano i loro doni: cristallo, corone di fiori, perle del mar Rosso, erbe profumate.

²⁰⁴ Cfr. Cristante, 2001-2002, p. 41.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 44.

²⁰⁶ Vv. 22 -39: *Mavors, sanguinea qui cuspide verberat urbes, / et Venus, humanas quae laxat in otia curas, / aurati delubra tenent communia templi. / effigies non una deis, sed ferrea Martis forma nitet, Venerem magnetica gemma figurat. illis conubium celebrat de more sacerdos; ducit flamma choros; festa frondentia myrto limina cinguntur, roseisque cubilia surgunt / floribus, et thalamum dotalis purpura velat. / hic mirum consurgit opus; Cytherea maritum / sponte rapit caelique toros imitata priores / pectora lascivo flatu Mavortia nectit / et tantum suspendit onus galeaeque lacertos / implicat et vivis totum complexibus ambit. / ille lacessitus longo spiraminis actu / arcanis trahitur gemma de coniuge nodis. / pronuba fit Natura deis ferrumque maritat / aura tenax: subitis sociantur numina furtis.* “Marte che con la sua lancia insanguinata colpisce le città e Venere che allenta nell’ozio le umane preoccupazioni, condividono la cella di un tempio decorato d’oro. Non è unica la statua degli dei, ma splende la statua di ferro di Marte, il magnete rappresenta Venere. Secondo il rito, il sacerdote celebra le loro nozze. Fiaccole guidano danze, il mirto festoso cinge con le sue fronde le porte e si innalzano letti di rosei fiori e il talamo è velato di porpora nuziale. Qui si eleva lo straordinario congegno. Citera automaticamente attrae il marito e riproducendo le precedenti nozze celesti allaccia il petto di Marte con attrazione amorosa; un così grande peso viene sospeso ed ella cinge l’elmo con le braccia, tutto circondandolo con abbracci che traggono vita. Quello, provocato dalla lunga trazione del soffio, viene attratto dai misteriosi nodi della gemma sua sposa. La Natura diventa la pronuba degli dei e un presile soffio rende il ferro marito; i numi vengono associati da amori furtivi improvvisi”. Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

È la stessa Calliope a preparare la sposa, mentre la madre di Orfeo invita Giunone, che decide di partecipare all'evento, portando anche doni divini, come ringraziamento per le poesie proclamate dal cantore in onore suo e del marito.²⁰⁷

Per mezzo dell'associazione di Serena con la regina degli dei, si passa alle nozze di Claudiano.

Il poeta riuscì a conquistare la donna desiderata non tramite la promessa di greggi o raccolti, bensì grazie a una lettera della moglie di Stilicone. Per questo Claudiano desidererebbe che a celebrare il matrimonio fosse Onorio, che ad assistere vi fosse l'intera corte e che il ruolo di *pronuba* fosse ricoperto da Serena.²⁰⁸

²⁰⁷ Vv. 1-28: *Orphea cum primae sociarent numina taedae / ruraque conpleret Thracia festus Hymen, / certavere ferae picturataeque volucres / dona suo vati quae potiora darent, / quippe antri memores, cautes ubi saepe sonora / praebuerant dulci mira theatra lyrae: / Caucaso crystalla ferunt de vertice lynces, / grypes Hyperborei pondera fulva soli; / furatae Veneris prato per inane columbae / florea conexis sarta tulere rosis, / fractaque nobilium ramis electra sororum / cycnus oloriferi vexit ab amne Padi, / et Nilo Pygmaea grues post bella remenso / ore legunt Rubri germina cara maris; / venit et extremo Phoenix longaevus ab Euro / adportans unco cinnama rara pede: / nulla avium pecudumque fuit quae ferre negaret / vectigal merita conubiale lyrae. / tunc opibus totoque Heliconis sedula regno / ornabat propriam Calliopea nurum. / ipsam praeterea dominam stellantis Olympi / ad nati thalamos ausa rogare parens. / nec sprevit regina deum, vel matris honore / veli usto vatis ducta favore pii, / qui sibi carmibibus totiens lustraverat aras / Iunonis blanda numina voce canens / proeliaque altisoni referens Phlegraea mariti, / Titanum fractas Enceladique minas.* “Quando gli dei dapprima unirono Orfeo alle nozze e i campi della Tracia furono riempiti dal festoso Imeneo, gareggiarono animali e uccelli variopinti quali doni preferissero dare al loro poeta, memori dell'antro ove spesso le rocce risonanti alla dolce lira avevano offerto mirabile sfondo. Dai monti caucasici le linci portano cristallo, i grifoni il fulvo peso del suolo iperboreo, le colombe di Venere saccheggiando nel prato portarono corone di fiori con rose intrecciate attraverso il vuoto e il cigno dal fiume Po in cui nuotano i suoi compagni, ambra spezzata dai rami delle nobili sorelle e dopo la guerra con i Pigmei, ripercorsero il Nilo, le gru raccolgono con il becco i frutti preziosi del Mar Rosso; giunge anche dall'estremo oriente la Fenice annosa portando con gli adunchi artigli prezioso cinnamo: non vi fu nessun uccello nessun animale che ai meriti del poeta negasse il tributo nuziale. Allora premurosa Calliopea adornava la nuora sua con le ricchezze di tutto il regno dell'Elicona. Inoltre la madre osò invitare alle nozze del figlio la stessa signora dell'Olimpo ornato di stelle. Né la regina degli dei fu noncurante, spinta sia dall'onore per la madre che dal favore giusto per il pio poeta che tante volte con i suoi carmi aveva sacrificato agli altari con carezzevole voce, il nume di Giunone cantando e ricordando i combattimenti flegrei dell'altisonante marito e le minacce spezzate dei Titani e di Encelado”. Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

²⁰⁸ Vv. 49-54: *Atque utinam sub luce tui contingeret oris / coniugis et castris et solio generi / optatum celebrare diem! Me iungeret auspex / purpura, me sancto cingeret aula choro, / et mihi quam scriptis desponderat ante puellam / coniugiis eadem pronuba dextra daret.* “Magari mi toccasse sotto la luce del tuo volto, nell'accampamento di tuo marito o ai piedi del trono di tuo genero celebrare il giorno desiderato! Mi unisse in matrimonio auspice l'imperatore, con il suo santo coro mi cingesse la corte, e a me la stessa mano che, prima, con il rescritto aveva promessa, la fanciulla, pronuba me la desse in sposa!”. Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

Collegabile a una scena nuziale è quanto il poeta dice ai vv. 523-531 del *Sesto consolato di Onorio*:

*Ac velut officiis trepidantibus ora puellae
spe propiore tori mater sollertior ornat
adveniente proco vestesque et cingula comit
saepe manu viridique angustat iaspide pectus
substringitque comam gemmis et colla monili
circuit et bacis onerat candentibus aures:
sic oculis placitura tuis insignior auctis
collibus et nota maior se Roma videndam
obtulit.*²⁰⁹

In questo caso a rappresentare la sposa, preparata dalla trepidante madre che si augura al più presto le nozze della figlia, è Roma in attesa del suo futuro sposo: Onorio. È chiaro che si sta parlando di una celebrazione nuziale perché le azioni che svolge la madre sono quelle tipiche della *pronuba*.

Accenni alle nozze sono presenti anche nel *Panegirico per Olibrio e Probino* ai vv. 199-204,²¹⁰ nel *III consolato di Onorio* ai vv. 154-158²¹¹ e nel *Carm. min. 30*, elogio di Serena.²¹²

²⁰⁹ “Come una madre, quando arriva un pretendente per sua figlia, speranzosa di un prossimo matrimonio, si impegna per adornarle il viso con abilità e frettolosa diligenza, con la sua mano sistema la veste e la cintura, le adorna il petto con diaspri verdi, raccoglie i capelli con gemme, con una collana le circonda il collo, carica le orecchie con orecchini di perle; così Roma, per compiacere ai tuoi occhi, si mostra ancora più gloriosa con i suoi colli accresciuti e ancora più grande di quanto tu ricordassi”. Testo a cura di Platnauer, 1922; traduzione propria.

²¹⁰ *Coniuge digna Probo; nam tantum coetibus extat / femineis, quantum supereminet ille maritos. / Ceu sibi certantes, sexus quid possit uterque, / hunc legere torum. Taceat Nereida nuptam / Pelion. O duplici fecundam consule matrem / felicemque uterum, qui nomina parturit annis!* (nozze della madre di Olibrio e Probino). “È degna di Probo, suo consorte: tanto spicca nei gruppi delle donne, quanto egli eccelle sui mariti. Come in gara, di cosa possono entrambi i sessi, scelsero queste nozze. Taccia il Pelio le nozze della Nereide. O madre feconda di due consoli, dal fortunato ventre che partorisce i nomi per gli anni!”. Testo e traduzione a cura di Ricci, 2008.

²¹¹ *Per consanguineos thalamos noctemque beatam, / Per taedas, quas ipsa tuo regina levavit / coniugio sociaque nurum produxit ab aula, / indue mente patrem, crescentes dilige fetus / ut ducis, ut soceri.* “Per il matrimonio del mio stesso sangue e per quella notte beata, per le torce che la regina stessa ha sollevato durante le tue nozze quando condusse la sposa a corte, prendi a cuore il testamento paterno di amare questi fanciulli crescendoli diligentemente come figli del tuo imperatore, come figli di tuo suocero”. Testo a cura di Platnauer, 1922; traduzione propria.

²¹² Vv. 188-190: *Agnovit patrum similem Thermantia curam: / Nupsit et illa duci; sed longe fata sororis / inferiora tuis. Alio tibi numine taedas / accendit Romana Salus magnisque coronis / coniugium fit*

1. Caratteri generali degli epitalami di Claudiano

È certo che per la composizione degli epitalami Claudiano riprenda le strutture e i temi tradizionali, innanzitutto basandosi sul modello di Stazio, ma anche attingendo ai trattati di retorica.²¹³ Tuttavia, non essendo un pedante copista, utilizza la sua inventiva per apportare variazioni e innovazioni, soprattutto arricchendoli con scene uniche e trasportandoli nel mondo del mito.

L'*Epitalamio per le nozze di Palladio e Celerina* e l'*Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria* sono componimenti volti alla celebrazione del matrimonio di persone direttamente conosciute dal poeta, con cui aveva un rapporto di subordinazione; per questo, come illustrerò, vi sono versi in cui appare in modo abbastanza esplicito il tratto laudativo.

Inoltre l'accostamento dei due epitalami è visibile dalla tematica comune, dal richiamo alla tradizione, ma sempre "dando un'impronta propria",²¹⁴ e dal ruolo preponderante ed essenziale che viene concesso a Venere.

Un punto di interesse, ripreso da Stazio e riguardante entrambe le opere, è quello messo in luce da Fo: la compenetrazione di epidittica ed epica.²¹⁵

Per dimostrare questa affermazione lo studioso propone, partendo dalle parti encomiastiche, l'analisi di alcuni versi dei due componimenti: vv. 56 sgg., in cui si trova il discorso panegiristico di Imeneo, per Palladio e Celerina; per la composizione imperiale diversi sono i passi in cui, come dice Cameron, l'epitalamio "is highly charged politically. The propaganda themes are skilfully interwoven into the structure of the poem".²¹⁶

causa tuum. "Anche a Thermantia lo zio dimostrò un'analogha sollecitudine, e anch'ella sposò un generale. Ma il destino di tua sorella fu di gran lunga inferiore al tuo. Con ben altro auspicio la *Salus Romana* accende per te le fiaccole nuziali, e l'averti sposata favorisce il conferimento a tuo marito di importanti onorificenze". Testo e traduzione a cura di Consolino, 1986.

²¹³ Cfr. Gualandri, 1968, p. 10.

²¹⁴ *Ivi*, p. 16.

²¹⁵ Cfr. Fo, 1982, p. 62.

²¹⁶ Cfr. Cameron, 1970, p. 99.

Quindi vengono indicati i vv. 19-46,²¹⁷ 75-76, 115-121, 131, 173-179,²¹⁸ 220, 251-281, questi ultimi, contenenti l'*adlocutio sponsalis*, sarebbero per Fo la dimostrazione più importante della sua tesi in quanto “non tratta più, come avrebbe dovuto, i consueti temi dell'amore e della prole, ma diviene un discorso politico-encomiastico di Venere a Maria, incentrato sulla nuova posizione sociale di cui la ragazza potrà godere”. Questa sezione panegiristica, con la mancanza dei *topoi* caratteristici, era già stata evidenziata da Morelli.²¹⁹

A questa serie si aggiunge la conclusione dove si legge “an unusual wedding song” non in onore degli sposi bensì del padre di Maria, quindi in forma di *laus Stilichonis*, per di più cantata dall'esercito e non da un coro di fanciulli e fanciulle o Amorini.²²⁰ Inoltre è incentrata “sui motivi tipici della tradizione encomiastica”.²²¹ “This is the most obvious example of pro-Stilicho propaganda in the poem”.²²²

Ma la vera novità consiste nella scelta di come questo encomio-propaganda viene realizzato in entrambi gli scritti, ovvero “all'interno di accorgimenti epici”: uso dell'esametro, tenore narrativo, discorsi di divinità, *ekphrasis* descrittive, utilizzo di un ampio apparato mitologico e resa dei personaggi celebrati come raffigurazioni mitiche.²²³

²¹⁷ Subito all'apertura del carne compare questo monologo di Onorio dove “appare evidente che nel tessuto encomiastico Claudiano inserisce anche notevoli spunti di propaganda”. Cfr. Fo, 1982, p. 59. Cameron (1970, pp. 53 sgg.) nota che, ai vv. 23-25, Onorio si proclama orgoglioso di non aver scelto la sua futura moglie in base a un ritratto: *non ego luxuriam regum moremque secutus / quaesivi vultum tabulis, ut nuntia formae / lena per innumeros iret pictura penates*. (“Non io seguì la lussuriosa usanza / dei monarchi, cercando la bellezza / di un volto nei ritratti, ché, invitante, / di casa in casa una pittura andasse / (mezzana essa di nozze) per mostrare la beltà di una vergine”. Testo e traduzione a cura di Bianchini, 2004). Quando invece suo fratello Arcadio si invaghì della moglie solamente per mezzo di un'immagine mostratagli dal fidato Eutropio.

²¹⁸ Questi, proclamati da un coro di divinità marine, prendono spunto dai doni che riceverà Maria per alludere alla soddisfacente riuscita restauratrice dell'operato di Stilicone in Grecia. Cfr. Fo, 1982, nota 91 p. 59.

²¹⁹ Cfr. Morelli, 1910, p. 361.

²²⁰ “His poem ends with an unusual wedding song (295-341), sung not by a chorus of boys and maidens or Cupids, but by soldiers; its subject is not the bride and groom, but for most of its length the father of the bride, Stilicho”. Cfr. Roberts, 1989, p. 328.

²²¹ Cfr. Fo, 1982, p. 59.

²²² Cfr. Roberts, 1989, p. 328.

²²³ Cfr. Fo, 1982, p. 59; Ramella, 2013-14, p. 124.

Per concludere cito le brillanti parole di Fo: “*Pall. Cel. e Nupt.* sono ai nostri occhi il supremo risultato della duplice parallela evoluzione del genere epitalamico verso l’identificazione con la poesia panegiristica e verso l’epicizzazione perseguita non solo con intenti letterari di esornamento, ma anche con precise mire celebrative”.²²⁴

Altro elemento che permette di accomunare i due componimenti è la presenza di prefazioni, utili strumenti per presentare sé e l’argomento del canto in modo da catturare la benevolenza e l’attenzione degli ascoltatori anche per mezzo di lodi o allusioni iperboliche.²²⁵

Sono scritte in distici elegiaci ed entrambe rispondenti a precisi moduli retorici dedotti da Menandro; quella per Onorio e Maria risulta più complessa di quella per Palladio e Celerina, più personale.²²⁶

In realtà come notato da Parravicini,²²⁷ tutte le prefazioni delle opere claudiane sono in questo metro; il poeta avrebbe latinizzato una consuetudine diffusa nella poesia esametrica greca componendo in un metro più adatto all’espressione di contenuti personali.

L’importanza e il successo di Claudiano ha reso questa pratica, di anteporre prefazioni in distici elegiaci ad opere in esametri, quasi una norma soprattutto “nella fase della piena maturità della poesia latina cristiana”.²²⁸

Infine, a parere del Romano, gli epitalami “non sono che *lusus*: nello svolgimento poetico di Claudiano essi rappresentano come una stasi, un momento di sosta, un ritorno alla poesia di ispirazione letteraria”.²²⁹

²²⁴ Cfr. Fo, 1982, p. 62.

²²⁵ Parravicini (1914, pp. 188-189) precisa che sarebbero inoltre “l’espressione più evidente della natura di Claudiano, costretto a vivere e a svolgere l’opera sua in una corte e secondo la volontà di un grande ministro”.

²²⁶ Cfr. Gualandri, 1968, p. 11 e p. 13.

²²⁷ Cfr. Parravicini, 1914, p. 184.

²²⁸ Cfr. Braidotti, 1993, pp. 57-58.

²²⁹ Cfr. Romano, 1958b, p. 85.

2. *Epitalamio per Palladio e Celerina*

L'iniziale interrogativo da porsi, relativamente ai due epitalami, riguarda lo stabilire quale fu composto per primo.

La maggior parte degli studiosi propone ad anteporre l'epitalamio imperiale rispetto a quello per Palladio e Celerina; a partire dal Birt, che data quest'ultimo al 399 d.C. in un tempo successivo a quello per Onorio collocato nel 398 d.C.,²³⁰ Morelli abbraccia la datazione proposta e ribadisce di esser di fronte ad una continuazione-evoluzione dell'imperiale vista la maggior libertà dalle regole retoriche: non compare la nominazione degli sposi dopo che Imeneo ne ha lodato la stirpe, mancano le danze, i cori e la gioia cittadina, fatti su cui Menandro insiste.²³¹

Si distacca da quest'opinione la Bertini Conidi, la quale vede nella semplicità dello stile, nella poca originalità, nella mancata compiutezza e nella pedissequa aderenza alle regole della retorica e al modello staziano, fattori determinanti per giustificare l'antiorità del componimento per Palladio e Celerina rispetto a quello per Onorio e Maria.²³²

Sempre per quel che riguarda i versi per Palladio, Roberts li definisce come "second epithalamium (C. Min. 25)",²³³ Luceri parla di questa composizione matrimoniale datandola "sul finire dell'estate del 399 d.C.", come la seconda del poeta dato che era "già apprezzato" come autore per aver celebrato "le nozze del giovane principe" Onorio.²³⁴

Anche Bianchini e la Fuoco sono concordi nell'affermarne la posteriorità.²³⁵

Per di più Bianchini riprende, smontando punto per punto, quanto espresso dalla Bertini Conidi. Inizia col confutare la presunta semplicità dello stile che, a suo parere, non può esser valutata come "discrimine assoluto per la sua maggiore o minore perfezione, sì che spesso

²³⁰ Cfr. Birt, 1892, p. XLIV.

²³¹ "Per le nozze di Palladio e Celerina fu scritto l'altro epitalamio di Claud. composto verso il 400, cioè dopo l'epitalamio per Onorio". Cfr. Morelli, 1910, p. 367.

²³² Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 14.

²³³ Cfr. Roberts, 1989, p. 334.

²³⁴ Cfr. Luceri, 2001, p. 74.

²³⁵ Cfr. Bianchini, 2004, p. 26; Fuoco, 2013, p. 19.

certa profondità si condensa, ben celata e quasi invisibile, proprio laddove può venire a mancare quell'affastellarsi di tecnica retorica che evidenzia l'artista, ma adombra il poeta".

Per quanto riguarda la mancata compiutezza, in realtà caratteristica notata già da Morelli,²³⁶ Bianchini ribatte proponendo l'analisi del componimento, costruito in tre blocchi secondo uno schema razionale e ben modulato: presenterebbe un parallelo fra prima e terza parte poiché al sonno di Venere (accompagnato dalla descrizione della natura) corrispondono i preparativi e la partenza della dea (sempre seguiti dalle ambientazioni paesaggistiche) e l'incontro di Venere con Imeneo con la conseguente *adlocutio* è in relazione con l'arrivo della dea alla festa nuziale e con il suo discorso conclusivo agli sposi.²³⁷

Quindi afferma che si tratta di una "pausa davvero felice e del tutto conclusa, sia per l'intima compattezza strutturale, che per l'affabulante freschezza fantastica".²³⁸

Bianchini, per caratterizzare l'epitalamio come "pausa felice", aggiunge la mancanza delle "preoccupazioni propagandistiche", che lo rendono in tal modo "un'elaborazione meno impegnativa sotto il profilo politico", come già notato da Roberts che lo classifica come "a private work";²³⁹ grazie a ciò il poeta si può permettere di scrivere in uno stato più rilassato facendo riferimento unicamente alla "pura fantasia poetica e dell'arte".²⁴⁰

Infine all'accusa di poca originalità e di pedissequa ripresa del modello di Stazio Bianchini contrappone il concetto dell'*aemulatio*, la gara poetica con l'originale, ovvero partire da questo per riuscire a superarlo; a conferma di questo procedimento mette in luce alcuni punti di diversità che delineerò tra poco.

Per comprendere al meglio l'epitalamio per Palladio e Celerina è necessario inquadrare storicamente la giovane coppia, a cui il componimento è dedicato.

²³⁶ Se nel primo epitalamio, per Onorio e Maria, si ha la conclusione con un coro di soldati esultanti, "C'è dunque nel carne qualcosa di tronco; si potrebbe pensare a un effetto della *festinatio* di cui parla il poeta nella prefazione". Cfr. Morelli, 1910, p. 371.

²³⁷ Cfr. Bianchini, 2004, p. 27.

²³⁸ *Ivi*, p. 25.

²³⁹ "This remains a private work lacking the high political overtones of the epithalamium for Honorius and Maria". Cfr. Roberts, 1989, p. 334.

²⁴⁰ Cfr. Bianchini, 2004, p. 26.

Dalla *praefatio*, formata da quattro distici elegiaci,²⁴¹ si desume che, negli anni in cui Claudiano era *tribunus* e *notarius* a corte, Palladio era un suo collega, oltre che amico.²⁴² Morelli aggiunge, sempre considerando quanto già espresso dal Birt,²⁴³ che anche il padre di costui era stato patrono di Claudiano ricoprendo l'incarico di "prefetto di Costantinopoli" e riconoscendosi come "fedele di Stilicone".²⁴⁴

Di rilievo anche la famiglia dei Celerini, infatti come si deduce dall'epitalamio ai vv. 73 sgg.,²⁴⁵ l'avo ricoprì il ruolo di prefetto d'Egitto al tempo di Caro e, alla morte di costui, rifiutò l'impero che i soldati gli offrivano, mentre il futuro suocero di Palladio "aveva percorso, forse nell'impero d'Oriente, tutto il *cursus honorum* (vv. 84-85²⁴⁶)" e a Tomi,²⁴⁷ in Scizia, sarebbe nata la figlia Celerina.²⁴⁸ Nel momento in cui Claudiano preparava il canto, il padre di Celerina occupava il posto di *primicerius notariorum* d'Occidente.²⁴⁹

²⁴¹ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 14 e Ramella, 2013-14, p. 123.

²⁴² Cfr. Birt, 1892, pp. XLIV-XLV.

²⁴³ *Ivi*, p. XLV.

²⁴⁴ Cfr. Morelli, 1910, p. 368.

²⁴⁵ Vv. 70-80: *Mavortia matris / nobilitas spoliis armisque exultat avitis / immensamque trahit Celerini robore lucem, / qui quondam Meroen iussus Nilumque tueri, / cum sibi post obitus et Parthica fulmina caro / sceptrum daret miles rebusque inponere vellet, / despexit fremitus et praetulit otia regno. / respuit ingestum, quod vi, quod poscere ferro / posthabita pietate solent. Tum purpura primum / inferior virtute fuit meruitque repulsam / obvia maiestas*. "La nobiltà guerriera della madre esulta di spoglie di armi avite e trae immensa luce dalla forza di Celerino, che, un tempo, poiché gli fu affidata la tutela di Meroe e del Nilo, offrendo i soldati a lui, che era loro caro, lo scettro e desiderando collocarlo al vertice del potere, dopo la morte e la disfatta partica, dispregiò quei mormorii di assenso e preferì al regno la vita privata. Respinse così la carica imperiale che di solito con la violenza delle armi viene richiesta, posposta la *pietas*. Allora per la prima volta, la porpora fu inferiore al valore e meritò un rifiuto la maestà regale che si faceva incontro". Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

²⁴⁶ Vv. 83-88: *Paulatim vectus ad altum / princeps militiae, qua non inlustrior extat / altera, cunctorum tabulas assignat honorum, / regnorum tractat numeros, constringit in unum / sparsas imperii vires cuneosque recenset / dispositos*. "A poco a poco, giunto in alto, capo di un ordine, di cui non rimane un altro più glorioso, assegna le liste di tutti gli onori, calcola le soldatesche delle parti, le forze disperse dell'impero raduna insieme, e passa in rassegna i nuclei dispiegati". Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

²⁴⁷ Vv. 69-70: *cunabula prima puellae / Danubius veteresque Tomi*. "Prima origine della fanciulla il Danubio e l'antica Tomi". Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

²⁴⁸ Cfr. Morelli, 1910, pp. 367-368.

²⁴⁹ Cfr. Cameron, 1970, p. 401; Bertini Conidi, 1988, p. 14 e Luceri, 2001, p. 74.

Luceri riguardo all'età dei due promessi all'epoca del matrimonio, avvenuto a Milano,²⁵⁰ ritiene che Palladio non fosse ancora trentenne e Celerina avesse appena quattordici anni.²⁵¹

È probabile che l'epitalamio fosse stato commissionato da Palladio e dal suocero (vv. 7-8): *carmen amor generi, soceri reverentia poscit / officio vatis, militis obsequio*²⁵² e che Claudiano si sia mostrato disponibile all'opera per l'affetto e il rispetto verso le famiglie.²⁵³

La *praefatio* quindi è un documento che delinea i rapporti del poeta con i commissionanti²⁵⁴ (sposo e padre della sposa), coi quali si scusa "per il carme un po' affrettato" (vv. 1-2: *Carmina per thalamum quamvis festina negare / nec volui*. "non ho voluto rifiutare un epitalamio benché veloce"); Morelli giudica tali scuse sincere perché uniche nella produzione di Claudiano²⁵⁵ e, per il Birt, questa velocità di scrittura sarebbe dovuta al fatto che il poeta dovette comporre contemporaneamente anche il *Contro Eutropio* e il *Panegirico per Stilicone*.²⁵⁶ Infine Claudiano esprime la propria riconoscenza e illustra le ragioni della composizione.²⁵⁷

Prima di passare all'analisi di qualche particolarità dell'epitalamio, fornisco un riassunto del testo, formato da 145 esametri.

²⁵⁰ Dall'epitalamio si coglie che la *vicina urbs* di cui si parla al v. 21 è Milano poiché, anche se non viene nominata, compaiono idronimi (ai vv. 106-110: *Athesim, Larius, Benacus, Mincius, Eridani, Padusae*) che permettono di definire la zona settentrionale e confrontandoli con il *Fesc.* 2, vv. 9-12, scritto per le nozze di Onorio, si può più facilmente circoscrivere il tutto a Milano. Cfr. Ramella, 2013-2014, nota 50 p. 133.

²⁵¹ Cfr. Luceri, 2001, p. 74.

²⁵² "L'affetto per il genero e il rispetto per il suocero richiede il mio canto, per dovere di poeta e ossequio di funzionario". Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

²⁵³ Cfr. Gualandri, 1968, p. 13.

²⁵⁴ Vv. 3-6: *Hic socius, dux ille mihi, nostrique per aulam / ordinis hic consors, emica tulle prior. / Hunc mihi coniungit studiis communibus aetas; / hunc mihi praeponit vel senium vel honos*. "L'uno è mio collega, l'altro mio capo, l'uno a palazzo è partecipe dell'ordine che mi appartiene, l'altro spicca come primo di esso. L'età mi unisce all'uno per comuni interessi: sia per vecchiaia che per la carica mi precorre l'altro". Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

²⁵⁵ Cfr. Morelli, 1910, p. 368.

²⁵⁶ Cfr. Birt, 1892, p. XLV.

²⁵⁷ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 14.

Il componimento si apre, a parere di alcuni studiosi²⁵⁸ con un *incipit ex abrupto*,²⁵⁹ con la bella immagine della dea dell'amore, rifugiata nella cavità di un anatro di viti in cerca di refrigerio dalla calura estiva, nell'atto di dormire nuda su un mucchio di fiori. Vicino a lei si trovano a riposare, sotto una grande quercia, le ancelle dell'Ida, le tre Grazie e gli Amorini. Ma non tutti dormono, infatti parte di quest'ultimi sono intenti a giocare oppure a vagare incuriositi tra la natura o a difendere la radura da occhi indiscreti di divinità campestri e silvane, Fauni e Driadi. Improvvisamente si sentono, in lontananza, grida di festa, applausi, canti, danze, suoni della lira: si tratta delle nozze di Celerina e Palladio. Svegliata dal lieto evento, con i capelli in disordine e ancora svestita, Venere si dirige tra il suo corteo chiedendo di Imeneo, per il quale si apre una breve parentesi sulla sua nascita da una Musa e su come la Citerea lo allevò predisponendolo a unire i talami. Ed ecco che appare, sotto un platano, il giovane dio intento a costruire delle canne per suonare e cantare i ritmi della poesia pastorale. Alla vista di Venere gli si illuminano gli occhi, le nivee guance divengono color del fuoco e pronto si dimostra a rispondere alla dea che lo interpella sulle nozze e principalmente sulle origini della sposa. Imeneo inizia delineando l'onore delle famiglie, focalizzandosi sulle doti di Palladio, per passare poi alla famiglia di Celerina, sposa scelta da Stilicone; infine chiede a Venere di partecipare alle nozze.

La dea è già intenta a lavarsi, pettinarsi, ornarsi e vestirsi e, nel frattempo, il suo carro viene decorato di fiori profumati e trainato a lei da splendide colombe. Ricompaiono gli Amorini che chiassosi si presentano alla madre a cavallo degli uccelli. Tutti insieme giungono alla casa degli sposi, spargendo fiori e riversando profumi, dove si trova la giovane piangente sul grembo della madre. Venere accompagna Celerina dal marito e li congiunge in matrimonio unendone le mani destre e infine, mentre pronuncia l'*adlocutio sponsalis*, ordina a due abili Amorini di trafiggere i cuori degli sposi. "The last scene of the poem confirms in the visual language of myth the injunction of Venus to the couple to live in *concordia*".²⁶⁰

²⁵⁸ Cfr. Morelli, 1910, p. 368.

²⁵⁹ L'effetto che verrebbe a crearsi, a parere di costoro, sarebbe di straniamento dato che quest'*exordium* non svolge la sua funzione di introduzione alla materia del componimento né di spiegazione all'occasione per cui viene recitato. Contrario a tale affermazione è il Ramella, che considera la prefazione come una parte appartenente alla narrazione e quindi con lo scopo che di solito assolve l'*exordium*. Per questo motivo l'effetto che si crea è intenzionale alla volontà dell'autore. Cfr. Ramella, 2013-2014, pp. 126-127.

²⁶⁰ Cfr. Roberts, 1989, p. 334.

A parere del Luceri, “il poemetto possiede una grazia squisitamente alessandrina che lo rende degno di rilievo per l’eleganza delle descrizioni, l’equilibrio delle parti e la freschezza di certe immagini attinte dai più disparati autori della tradizione letteraria latina”.²⁶¹

È chiaro che la parte mitica risulta preponderante, concentrandosi in quadretti che hanno per protagonista Venere, rendendo in tal modo la *descriptio* l’elemento principale della composizione a discapito dell’*oratio*.²⁶²

Con tale scelta il poeta si ricollega all’epitalamio per Stella e Violentilla; tuttavia, se Claudiano è consapevole che ai lettori risulterà palese chi fu il suo modello già a partire dalla scelta dell’avverbio incipitario (il medesimo utilizzato da Stazio nell’apertura del suo *excursus: Forte*),²⁶³ propone subito un distacco rendendo la narrazione mitologica non più una *digressio* bensì l’elemento che, proprio perché posto in apertura, merita maggior valore.²⁶⁴

A tal proposito diversi sono i punti che segnano l’allontanamento dal modello.²⁶⁵

Infatti, a partire dalla scena iniziale, si può osservare non solo come in Stazio l’episodio risulti ben collocato temporalmente ma anche la differenza nella delineazione della figura della dea dell’amore: la Venere staziana è solo ed unicamente una divinità e così si vede distesa nel suo talamo (in cui fu sorpresa e incatenata con Marte per il suo adulterio)²⁶⁶ nella Via Lattea quando l’alba si sta appropinquando;²⁶⁷ mentre in Claudiano appare umanizzata e la si scorge dormire in una grotta al riparo dalla calura estiva.²⁶⁸ A sostegno di questa diversità di

²⁶¹ Cfr. Luceri, 2001, p. 74.

²⁶² Cfr. Morelli, 1910, p. 371.

²⁶³ Cfr. Riboldi, 2006, p. 18.

²⁶⁴ Cfr. Ramella, 2013-2014, p. 126.

²⁶⁵ Cfr. Bianchini, 2004, p. 28; Ramella, 2013-2014, p. 127.

²⁶⁶ Interessante anche la posizione di Roberts (1989, p. 331) che, confrontando la Venere di Stazio con la Venere dell’epitalamio imperiale, raffigurata in tutta la sua potenza, afferma: “Claudian’s Venus is an impressive and powerful figure, not subject to the human susceptibilities of her Statian counterpart”. Quindi sembrerebbe che la dea riesca ad avere diverse e variabili sfaccettature a seconda della prospettiva scelta.

²⁶⁷ Vv. 51-53: *Forte serenati qua stat plaga lactea caeli, / alma Venus thalamo pulsa modo nocte iacebat / amplexu duro Getici resoluta mariti*. “Un giorno, là dove si estende la plaga lattea del cielo sereno, l’alma Venere stava distesa nel talamo – era da poco mattino -, sciolta dal duro abbraccio del getico amante”. Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995.

²⁶⁸ Solamente al v. 24 si scoprirà la posizione geografica terrena (Italia) del *locus* di Venere, quando viene enunciata l’occasione per cui l’epitalamio è stato composto: le nozze di Palladio e Celerina, i

comportamento, si aggiunga che la Venere staziana, a differenza della claudiana,²⁶⁹ non si lava in fredde acque in vista delle nozze.²⁷⁰

Inoltre Stazio compone una narrazione dal tono aulico come si evince quando la avvolge da una schiera di Amorini,²⁷¹ che “non hanno la spudorata e aggraziata petulanza infantile dei *pinnati* (vv. 10-11 *pinnati passim pueri quo quemque vocavit / umbra iacent*, “gli alati fanciulli qua e là sono sdraiati dove ciascuno è invitato dall’ombra”)²⁷² dipinti con tanta realistica naturalezza da Claudiano”.²⁷³

Infine la dea si trova a parlare con due interlocutori diversi con un tono differente: in Stazio si ha un colloquio imperniato sulla *gravitas* da parte di un amorino, mentre in Claudiano è Imeneo, “simile a un pastorello arcadico”,²⁷⁴ che le si rivolge con libertà.

Oltre al sotteso motivo encomiastico, un aspetto rilevante che più ha attirato l’attenzione di diversi studiosi, in particolare Luceri²⁷⁵ e Ramella, è il tema pastorale ravvisabile principalmente in due scene, oltre che nell’intero paesaggio campestre che viene descritto:²⁷⁶

nomi compaiono qui per la prima volta. Vv. 23-25: *Celerina per omnes / Italiae canitur montes omnisque maritum / Palladium resonabat ager*. “Di Celerina si canta per tutti i monti italici e tutti i campi risuonavano dello sposo Palladio”. Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

²⁶⁹ Vv. 99-102: *Vix haec Hymenaeus; at illa / fontibus abluitur gelidis legemque capillo / reddit et ornatum formae prelisque solutis / mira Dioneae sumit velamina telae*. “Imeneo aveva appena parlato che la dea nella fresca acqua si bagna e restituisce ordine ai capelli e alla sua bellezza decoro e, tolte le presse, prende gli stupendi abiti del tessuto di Dione”. Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

²⁷⁰ Tale idea del bagno probabilmente, come ricorda la Riboldi (2006, p. 21 e nota 43) deriva da Callimaco e “dalla ritualità del lavaggio della statua di Venere e del bagno delle celbranti la festa dei *Veneralia*”.

²⁷¹ V. 54: *Fulcra torosque deae tenerum premit agmen Amorum*, “Ai piedi del letto della dea incalza la schiera dei teneri Amori”. Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995.

²⁷² Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

²⁷³ Cfr. Bianchini, 2004, p. 28.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ L’epitalamio “risulta particolarmente originale in quanto esito di una singolare mistione dei toni pastorali con gli accenti panegiristici”. Cfr. Luceri, 2001, p. 75.

²⁷⁶ Cazzuffi (2013, p. 109) così tratteggia il paesaggio: “Il quadro è bucolico. Oltre ai chiari cenni alla campagna (*rustica numina* v. 18, *rura* v. 23 e *ager* v. 25), ne è indizio la presenza di amenità: c’è un prato fiorito (*densaque sidereos per gramina fuderat artus / adclinis florum cumulo* ... vv. 3 s.), ci sono le viti a offrire ombra (*vitibus intexit gremio successerat antri* v. 2 e *opaca / pampinus* v. 4 s.), una quercia (*nexa sub ingenti requiescit Gratia quercu* v. 9), degli olmi (... *summas pinnis librantur in ulmos* v.16), un platano (... *platano namque* ... *sub alta* v. 34) e dei meli (... *roscida* ... / *mala* ... vv.

il sonno di Venere (vv. 1-25) e l'incontro della dea con Imeneo (vv. 25-55). "In queste sezioni predomina un'atmosfera bucolica, evocata da una serie di riferimenti tematici e formali al genere letterario che si fanno gradualmente più precisi".²⁷⁷

Per la scena del sonno, in cui si vede riposare Venere all'ombra per sfuggire alla vampa del giorno, si può innanzitutto notare il *topos* bucolico del riposo meridiano con una differenza importante. Come chiarisce Ramella, "nell'ambito della poesia bucolica (...) il motivo del riposo meridiano trova una precisa giustificazione drammatica" che consiste nel fatto di proteggere dal caldo gli animali, per questo i pastori si accingono a portarli in un luogo ombroso, magari nei pressi di un ruscello, dove tutti possano rilassarsi "in attesa che l'aria rinfreschi". In queste ore il pastore può divenire il personaggio significativo del genere ovvero il poeta che suona il flauto e intona canti.²⁷⁸

Tutto ciò non si ritrova in Claudiano; probabilmente il poeta voleva semplicemente rievocare questa particolare atmosfera come d'altronde si evince sul piano linguistico con la clausola *successerat antri* del v. 2, "con la quale viene ripreso un sintagma che ricorre due volte nell'incipit dell'*Egloga V* di Virgilio (cf. v. 6 *antro... succedimus*; v. 19 *successimus antro*)".

Passando alla seconda scena, la descrizione del dio nuziale e il suo atteggiamento sono inusuali al genere epitalamico e richiamano quello bucolico. Imeneo non possiede la fiaccola nuziale, la corona di fiori e il *flammeum*, bensì lo si trova nei panni classici del poeta pastore: disteso sotto un alto platano, intento a saldare con la cera le canne di una fistula, "*topos* di derivazione teocritea, presente in Virgilio",²⁷⁹ e a modulare su di essa motivi arcadici, definiti con l'espressione tecnica della poesia pastorale ovvero con il monte Menalo, in Arcadia, dove è situata la residenza di Pan.²⁸⁰

14 s.); nelle vicinanze scorre un corso d'acqua (... *at illa / fontibus abluitur gelidis ...* vv. 99 s.) e degli uccelli è fatta menzione al v. 14 (*scrutantur nidos avium ...*). Secondo Sigayret (2009, p. 539) gli elementi presenti nella scena rinviano all'età all'oro e il paesaggio delineato sarebbe frutto della fantasia del poeta.

²⁷⁷ Cfr. Ramella, 2013-2014, p. 125.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 130.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 141.

²⁸⁰ Vv. 34-38: *Platano namque ille sub alta / fusus inaequales cera texebat avenas / Maenliosque modos et pastoralia labris / murmura temptabat relegens orisque recursu / dissimilem tenui variabat harundine ventum*. "Egli sotto un alto platano appoggiato intesseva con la cera canne diseguali e provava i ritmi del Menalo e con la bocca cantilene pastorali e variava su sottili canne diverse arie, ripercorrendole con l'andirivieni delle labbra". Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

Questa attenzione al motivo bucolico e soprattutto la raffigurazione di Imeneo come pastore, a parere del Roberts, sarebbe da ricondurre alla possibilità che Palladio si diletta a comporre poesia pastorale e che, in questo modo, Claudiano lo abbia voluto omaggiare addirittura inserendolo proprio sotto le vesti di Imeneo. Tale ipotesi risale a uno spunto di Cameron²⁸¹ che interpreta gli *studia communia* della prefazione come gli interessi letterari di Palladio.²⁸² Secondo Ramella il significato di *studium* sarebbe troppo generico per dedurre il valore specifico dell'espressione e propende per considerarlo come "l'impegno profuso in un'azione", rifacendosi alla definizione di Forcellini (IV 513), "quindi il suo uso metonimico si adatta a qualsiasi azione richieda impegno" e perciò lo preferisce come riferimento agli *officia* dei tribuni. Inoltre lo studioso contesta la possibilità che Imeneo sia Palladio perché costui compare già come personaggio all'interno del carne e come protagonista di diverse scene (*dextrarum iunctio, adloctio sponsalis*, ferimento con le frecce d'amore).²⁸³ Per comprendere questo aspetto particolare di Imeneo, Luceri proporrebbe di individuare in costui Claudiano in quanto figlio di una Musa e, come già detto, il suo atteggiamento è paragonabile ai poeti-pastori-bucolici che spesso risultano essere maschere dell'autore utili ad esprimere le proprie idee. A conferma vi sarebbe il dialogo con Venere, la quale chiede di lasciar perdere i suoi *dilecta carmina* per rivelare *patria* e *genus* degli sposi (v. 52),²⁸⁴ volendo che si canti la "lode dei coniugi", come i trattati di retorica prevedono per i discorsi nuziali.²⁸⁵

Per quanto riguarda il matrimonio, si può notare che ritornano i diversi elementi del rito pagano, ma con una differenza importante: la novità introdotta da Claudiano consiste nella

²⁸¹ Cfr. Cameron, 1970, p. 401 e nt. 2.

²⁸² "I wonder whether there is not a reference here to one of the participants in the marriage. Cameron has noted that a line in the Preface (5) can be taken to mean that Palladius shared Claudian's literary interests. Might he have been a writer of pastoral verse? In that case Venus' exhortation to him to abandon his exclusive devotion to pastoral poetry for an interest in matters amatory would take on special point". Cfr. Roberts, 1989, p. 335.

²⁸³ Cfr. Ramella, 2013-2014, p. 144.

²⁸⁴ Vv. 50-53: *huc ades et tantae nobis edissere causas laetitiae, cui pompa toro tam clara resultet, / quae nova dotetur virgo; patriamque genusque / pande, quibus terris orti, quo semine ducti*. "Sii qui presente e le cause di tanta gioia illustrami: per quali nozze così luminoso corteo echeggi, quale novella sposa riceva una dote; la patria e la famiglia palesa, originari di quali terre, da quale origine discendenti". Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

²⁸⁵ Cfr. Luceri, 2001, pp. 82-84.

scelta della *pronuba*. Se questo ruolo spettava a Giunone, qui, come già in Stazio, viene sostituita da Venere: prepara il letto, persuade la sposa e ricorre a una dolce violenza.²⁸⁶

Tuttavia se nell'epitalamio per Stella e Violentilla la *dextrarum iunctio* rimane un'azione svolta da Giunone, in Claudiano è Venere a svolgere questo atto²⁸⁷ (vv. 128-129: *tum dextram complexa viri dextamque puellae / tradit et his ultro sancit conubia dictis* “Allora, stringendo la destra del marito e la destra della fanciulla li consegna l'uno all'altra e con queste parole inoltre sancisce le nozze”). Quindi “la presenza di Venere ha un doppio significato: un matrimonio d'amore e con valore politico, in quanto la dea insieme a Marte è la protettrice dell'Impero Romano. Si tratta di nozze combinate, imposte alla sposa dai parenti, i quali comunque sono sicuri che poi verrà l'amore (v. 138: *crede mihi, quem nunc horrescis amabis*. “Abbi in me fiducia, colui del quale ora hai paura, tu lo amerai”)²⁸⁸”.

A sostegno del fatto che si tratta di un matrimonio combinato vi sarebbero due motivi: la resistenza che Celerina dimostra, la quale non sarebbe semplicemente un *topos* caratteristico del genere, bensì “une situation particulière parfaitement connue de l'auteur”, il quale, come è stato dimostrato dalla prefazione, è a stretto contatto con l'ambiente di queste famiglie aristocratiche romane e perciò “il connaisse les sentiments des uns et des autres”.

Il secondo si ritrova proprio nella presenza, incoraggiata da Imeneo, di Venere alle nozze che, nel suo discorso finale, cerca di convincere e rasserenare la giovane a sposarsi in vista di un'alleanza tra due potenti casate.²⁸⁹

Per concludere, a parere di Bianchini, l'epitalamio per Palladio e Celerina è “un vero gioiello di limpido dettato poetico, una fuga abbagliante (a tratti gioiosa, a tratti sospesa e pensosa) nel mito” che finisce “per acquistare una nuova forza purificatrice (...) in un'età dell'oro tramontata che però si fa terra dell'oltre popolata e vivificata dagli dei, simboli ormai di una ricerca non del divino, ma del fantastico, non del religioso, ma del composto e del bello”.²⁹⁰

²⁸⁶ Cfr. Morelli, 1910, p. 372.

²⁸⁷ Cfr. D'Oria, 1990, p. 153.

²⁸⁸ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 15.

²⁸⁹ Cfr. Gineste, 2009, p. 488.

²⁹⁰ Cfr. Bianchini, 2004, p. 24.

3. *Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria*

“L’epitalamio imperiale per Onorio e Maria è la più alta e significativa creazione artistica del tardo antico, il trionfo, forse il culmine, del descrittivismo, un’opera che raggiunge il successo e soprattutto perviene a strutturare definitivamente un genere che, seppur già ampiamente usato, acquista così i caratteri peculiari di una forma artistica che nei secoli successivi avrà ampi imitatori”.²⁹¹

Così si esprime la Bertini Conidi, ma Bianchini non condivide affatto questa opinione, ribattendo che il componimento non è ben organizzato,²⁹² ma asimmetrico e frammentario, “forse proprio perché troppo evidente è l’unione degli elementi più propriamente epitalamici con il motivo scopertamente encomiastico politicamente necessario al patrono Stilicone”.²⁹³

Di certo l’elemento cortigianesco è presente, tuttavia si deve considerare che già il suo modello Stazio aveva inserito motivi encomiastici nel genere epitalamico; inoltre non bisogna dimenticare che si tratta di un canto declamato alla presenza dell’intera corte di Milano, scritto appositamente per le nozze dei più importanti e influenti personaggi: Onorio e Maria. Quindi è pur sempre “una poesia ufficiale di altissimo livello”.²⁹⁴

Nel febbraio del 398 d.C., a Milano, si celebrarono le nozze di Onorio, il giovane imperatore d’Occidente, allora quattordicenne, con Maria, poco più che dodicenne, figlia di Stilicone e Serena.²⁹⁵

Anche se la celebrazione venne auspicata da Teodosio²⁹⁶ e in seguito preannunciata dallo stesso Claudiano che si augura di poter cantare l’occasione,²⁹⁷ l’impulso a una celere

²⁹¹ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 15.

²⁹² “Franto in molteplici parti, non sempre agevoli e piane, non ugualmente convincenti e affabulanti”. Cfr. Bianchini, 2004, p. 16.

²⁹³ *Ivi*, p. 17 e nota 33.

²⁹⁴ Cfr. Luceri, 2001, nota 4 p. 75.

²⁹⁵ Cfr. Birt, 1892, pp. XXXII e XXXVIII; Morelli, 1910, p. 338; Bertini Conidi, 1988, p. 15; Roberts, 1989, p. 328; Giuliano, 1990, p. 273; Gualandri, 2010, p. 41.

²⁹⁶ Sembra che fra le sue ultime volontà Teodosio avesse espresso il desiderio di quest’unione. Mosso dal fatto che con il generale vandalo aveva avuto “rapporti di stima e di amicizia fino dai tempi in cui erano stati commilitoni nell’esercito romano” sia perché gli aveva dato in moglie sua nipote

realizzazione²⁹⁸ si ebbe da parte del padre della sposa, “ispiratore non troppo occulto del matrimonio”,²⁹⁹ per il quale questo evento “played an important role in the dynastic policy”.³⁰⁰

Infatti durante gli anni 396-398 d.C. Stilicone visse un periodo difficile non solo perché dichiarato *hostis publicus* dal senato di Costantinopoli, a causa della fallimentare campagna in Grecia contro Alarico, ma anche perché in questo periodo Gildone, d'accordo con l'Oriente, sospese gli invii di grano a Roma, affamando la popolazione.³⁰¹

Perciò anche se l'Alessandrino si aspettava che Onorio diventasse più maturo prima di convolare a nozze,³⁰² il futuro suocero impose la sua autorità sul giovane accelerandone i preparativi.

Claudiano, quindi, per l'evento, compose un *corpus* di carmi dove non appare il nome del commissionante.

Serena sia, non si deve dimenticare, perché suo figlio Onorio era stato affidato proprio alla tutela di Stilicone. Cfr. Bianchini, 2004, nota 8 p. 11.

²⁹⁷ Nel *Panegirico per il IV consolato di Onorio*, pronunciato alla corte milanese nel gennaio del 398 d.C., ai vv. 642-651: *...quae gaudia mundo, / per tua lanugo cum serpere coeperit ora, / cum tibi protulerit festas nox pronuba taedas! / quae tali devota toro, quae murice fulgens / ibit in amplexus tanti regina mariti? / quatenam tot divis veniet nurus, omnibus arvis / et toto dotanda mari? Quantusque feretur / idem per Zephyri metas hymenaeus et Euri! / o mihi si liea thalamis intendere carmen / onubiale tuis, si te iam dicere patrem!* (“Quale gioia per il mondo, quando comincerà ad apparire sul tuo viso un po’ di lanugine, quando la notte del matrimonio ti offrirà le torce di festa! Chi sarà consacrata a un tale posto; quale regina, gloriosa nella veste purpurea, passerà agli abbracci di un tale marito? Chi diventerà la nuora di così tanti dei, per ricevere in dote l’intero mare e tutta la terra? Quanto glorioso sarà l’imeneo portato allo stesso tempo ai limiti di Zefiro e a quelli di Euro! Magari mi fosse permesso di cantare il canto nuziale davanti alla camera, magari potessi già dirti padre!”. Testo a cura di Platnauer, 1922 e traduzione propria). Cfr. Morelli, 1910, p. 338; Romano, 1958b, p. 84; Fuoco, 2013, p. 21.

²⁹⁸ Basti pensare all’età dei due giovanissimi sposi, “quella minima prevista per contrarre matrimonio (14 lui, 12 lei)”. Cfr. Gualandri, 2010, p. 42.

²⁹⁹ Cfr. Luceri, 2001, nota 4 p. 75.

³⁰⁰ Cfr. Roberts, 1989, p. 328.

³⁰¹ Cfr. Gualandri, 2010, pp. 41-42.

³⁰² Cameron (1970, nota 1 p. 98) è contrario all’idea che Claudiano, durante la stesura del *IV Consolato per Onorio*, non sapesse che il matrimonio si sarebbe celebrato a breve e ribatte: “he was preparing the ground”.

Si può però supporre che il poeta o ebbe l'incarico da Stilicone o, più probabilmente, prese *sua sponte* l'iniziativa, essendo le nozze dello stesso imperatore con la figlia del suo patrono, che in tal modo poteva lodare direttamente e indirettamente.

Era l'occasione perfetta per “dar pieno sfogo alla sua vena poetica e nello stesso tempo rendere omaggio al suo protettore”.³⁰³

Il gruppo di poesie nuziali è formato da: quattro fescennini in versi lirici, una prefazione in distici elegiaci e l'epitalamio esametrico.

3.1. FESCENNINI

Come ricordato precedentemente i fescennini sono dei canti dissoluti che, fin dall'origine, erano utilizzati durante i matrimoni per farsi beffa degli sposi con termini spesso osceni.

Oltre a costituire un “caso unico nella letteratura latina” visto che non è giunto alcun testo ascrivibile a tale genere,³⁰⁴ la novità introdotta da Claudiano consiste nella scelta di unire questa salace tradizione, richiamante gli antichi liberi canti dei riti campestri di valore apotropaico, con l'ormai affermato genere epitalamico.

Composti in diversi metri lirici, unico caso della produzione claudiana,³⁰⁵ ricoprirebbero il ruolo che Menandro assegnava al *kateunastikos logos*, discorso breve che tratta argomenti consoni alla camera nuziale e all'unione degli sposi, rispetto all'*epithalamios logos*.³⁰⁶

Morelli li interpreta come “un coro ideale, mistico” giustificando tale affermazione a partire “dall'assoluta mancanza di narrazione, dal continuo uso dell'apostrofe, prima a Onorio, poi alla natura, poi a Stilicone, infine agli sposi; questo attesta la stessa intitolazione Fescennina,

³⁰³ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 16.

³⁰⁴ Cfr. Fuoco, 2011, p. 73.

³⁰⁵ Questa scelta sarebbe prodromica alla “differenziazione rispetto alla restante produzione poetica”. Cfr. Fuoco, 2011, p. 74.

³⁰⁶ Cfr. Charlet, 2000, p. 85 e Fuoco, 2011, p. 74.

che vuol dire canto vivo, animato, se occorre dialogico: canto d'azione, non di narrazione. La natura di coro è anche la ragione della polimetria della raccolta".³⁰⁷

Per quanto riguarda la struttura "the Fescennines build up to a clever climax"³⁰⁸ e sono disposti secondo una progressione tematica e cronologica.³⁰⁹

Il primo, in endecassillabi alcaici,³¹⁰ è "il fescennino della bellezza e del mito".³¹¹

Si tratta di una lode delle caratteristiche fisiche dello sposo, tramite la similitudine usata già a partire da Omero³¹² con una stella: *corusco sidere pulchrior* (v. 1: "più bello di un astro fiammeggiante")³¹³ e per mezzo dell'indicazione delle chiome fluenti al vento (v. 12: *ludentque ventis instabiles comae*), la cui bellezza è superiore a quella di altri personaggi mitologici³¹⁴ ed è in grado di ammaliare le Amazzoni e la stessa Ippolita (vv. 31-39); sono lodate inoltre le doti di cavallerizzo e cacciatore, *Parthis sagittas tendere doctior, / eques Gelonis imperiosior* (vv. 2-3: "più esperto dei Parti nel lanciare le frecce, cavaliere più abile dei Geloni"). Il tema venatorio e amoroso anticipa l'inizio dell'epitalamio, ma se in quest'ultimo Onorio appare più come una vittima del *servitium amoris*, nel fescennino ne è la causa.³¹⁵

Questo elogio "s'inspire d'une double topique, celle des poèmes de mariage et celle des panégyriques impériaux".³¹⁶

³⁰⁷ Cfr. Morelli, 1910, p. 345.

³⁰⁸ Cfr. Cameron, 1970, p. 98.

³⁰⁹ Cfr. Charlet, 2000, p. 85.

³¹⁰ Cfr. Charlet, 2000, p. 89; Bianchini, 2004, p. 19; Fuoco, 2011, p. 75.

³¹¹ Cfr. Fuoco, 2011, p. 81.

³¹² *Ivi*, nota 11 p. 75.

³¹³ Per il testo e la traduzione dei fescennini seguo l'edizione a cura della Bertini Conidi, 1988.

³¹⁴ Secondo la trattatistica retorica, specialmente Menandro, si deve celebrare qualcuno "mettendo in rilievo il fatto che questi sorpassa i suoi coetanei come accadeva ad Achille, ad Eracle, ai Dioscuri. (...) Claudiano sembra andare al di là (...) non si limita a paragonare il principe ai personaggi mitologici e alle divinità, ma attribuisce alle loro madri, ai luoghi a loro cari, alle loro stese amanti il riconoscimento della superiorità di Onorio". Cfr. Fuoco, 2011, p. 76.

³¹⁵ Cfr. Wasdin, 2014, p. 54.

³¹⁶ Cfr. Charlet, 2000, p. 86.

La poesia è strutturata in modo alquanto schematico: causa ed effetto.³¹⁷

Nella conclusione compare il motivo nuziale ma rimane indeterminata l'identità della sposa, *Beata quae te mox faciet virum, / primisque sese iunget amoribus* (vv. 40-41: "Beata colei che tra poco ti renderà uomo e ti unirà a sé nel primo amore!") e, a parere della Bertini Conidi, si trova uno stacco ironico quando viene ricordato che Onorio non è ancora un uomo,³¹⁸ mentre Charlet non vede alcuna ironia né satira.³¹⁹

Il secondo fescennino, formato da nove strofe suddivise in anacreontei, dimetro coriambico e aristofanio,³²⁰ è un invito innanzitutto alla Terra a celebrare le nozze imperiali, *Age cuncta nuptiali redimenta vere tellus celebra toros eriles* (vv. 1-3: "Orsù, Terra tutta, ornata di fiori primaverili sacri alle nozze, celebra il matrimonio del tuo Signore"), ma anche ai boschi, ai fiumi, al mare, all'Italia, alla Spagna e infine a tutto il mondo romano. In questa atmosfera si coglie, come Menandro aveva prescritto, in quale stagione si svolgono le nozze: a primavera.³²¹ Ricorda la Fuoco: "quella che il poeta esorta si realizzi è una festa fatta essenzialmente di colori e di suoni",³²² che rivelano la grande creatività immaginifica del poeta; e così sarà grazie alle direttive date da Venere nella parte finale dell'epitalamio.

Inoltre un altro collegamento con il poema, affinché non sembri che "any narrative thread has been lost" è evidenziato da Wasdin: "the apparent lull, however, directly mirrors the *locus amoenus* interlude in Venus' kingdom from the epithalamium. The symbolic participation of idealized nature performs a key role in developing the idea of a divinely sanctioned imperial union".³²³

³¹⁷ Cfr. Morelli, 1910, p. 339.

³¹⁸ Cfr. Bertini Conidi, 1988, pp. 69-71.

³¹⁹ Cfr. Charlet, 2000, p. 86.

³²⁰ Cfr. Bianchini, 2004, p. 20; Fuoco, 2011, p. 81.

³²¹ Cfr. Roberts, 1989, p. 345: "Menander, in his instructions for the *logos kateunastikos*, makes a special point of recommending that the speaker should elaborate on the season of the year at which the wedding takes place"; Charlet, 2000, p. 96.

³²² Cfr. Fuoco, 2011, p. 82.

³²³ Cfr. Wasdin, 2014, p. 55.

Il terzo fescennino è dedicato a Stilicone³²⁴ e si presta a descrivere la *dextrarum iunctio*, momento culminante del rituale, di solito svolta dalla *pronuba*.

Il ritmo, dimetro anapestico, è di marcia, adatto al comandante.³²⁵

Tutto è giocato sul ruolo che ha il generale alle nozze, il quale dovrebbe per un momento arginare la guerra per preoccuparsi del matrimonio congiungendo i due giovani con la potente mano destra per diventare *socer* e *pater* (v. 12 in chiasmo: *Stilicho socer est, pater est Stilicho*).³²⁶

Questo rito è assente all'interno dell'epitalamio imperiale e, a parere della Fuoco, viene inserito in questo breve fescennino perché in tal modo acquista "autonomia e maggior pregnanza e sottolinea il ruolo centrale di Stilicone".³²⁷

A parere di Charlet, invece, la scelta di affidare nel fescennino a Stilicone il ruolo di unire gli sposi è un modo per cercare di mascherare, almeno nell'epitalamio, che Stilicone è il promotore delle nozze.³²⁸

La decisione di dedicare un intero componimento al tutore di Onorio, oltre ad esser funzionale alla propaganda,³²⁹ è allusiva al valore politico che riveste il matrimonio, come dimostrano le interrogative ai vv. 10-11 che alludono alle critiche dei nemici di Stilicone: *Quae iam rabies livoris erit? / vel quis dabitur color invidiae?* ("Quale posto avrà ormai più l'odio rabbioso? Quale aspetto potrà assumere ormai l'invidia?").³³⁰

³²⁴ Charlet (2000, p. 105) ricorda che in questo caso Claudiano non segue quanto detto da Menandro, ovvero di non trattare solamente uno dei due genitori. Qui, invece, il poeta esprime unicamente un elogio per Stilicone, senza menzionare il padre di Onorio, Teodosio, ovviamente ciò è dovuto a motivazioni politiche.

³²⁵ Cfr. Bianchini, 2004, p. 22; Fuoco, 2011, p. 86.

³²⁶ "Un'espressione che sarebbe ridondante e ovvia se volesse significare che Stilicone, il suocero, è anche padre della sposa, ma che invece, data l'idea di filiazione diretta sottintesa nel rapporto *socer/gener*, suggerisce l'immagine di uno Stilicone che funge da padre anche per l'imperatore". Cfr. Gualandri, 2010, p. 42; mentre per Bertini Conidi, (1988, p. 75) il senso è *pater patriae*.

³²⁷ Cfr. Fuoco, 2011, p. 88.

³²⁸ Cfr. Charlet, 2000, p. 106.

³²⁹ In Claudiano sembra emergere principalmente un canto elogiativo per Stilicone. Viene ribadita l'autorità e la legalità della sua posizione a corte, come *socer* e *pater*. Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 18.

³³⁰ "Il fescennino sembra avere la funzione di sintetizzare i motivi propagandistici ed encomiastici presenti anche nell'epitalamio rendendoli ancora più efficaci proprio in quanto concentrati nel giro di pochi versi". Cfr. Fuoco, 2011, p. 87.

L'ultimo fescennino, infine, in ascelpiadei minori,³³¹ è indirizzato agli sposi e si ricollega alla tradizione classica del canto che accompagnava il corteo nuziale, ma senza scurrilità.³³²

Inizia con il sorgere dell'astro di Venere, passa poi ad esortare lo sposo e all'*adlocutio sponsalis* (vv. 16-29) e infine Claudiano invita tutti a far festa e auspica che questo evento riecheggi in tutto il mondo;³³³ anche la sezione dell'*adlocutio*, parte importante del canto matrimoniale, è modificata nell'epitalamio.

Per quanto riguarda la figura della sposa (a cui non viene riservato molto spazio in queste composizioni, più incentrate su Onorio) si ha solo qualche breve informazione in questo fescennino: *iam nuptae trepidat sollicitus pudor, / iam produnt lacrimas flammae simplices*. (vv. 3-4: "Già è in ansia la sposa nel suo trepidante pudore, già attraverso il velo si intravedono le innocenti lacrime"); ma Onorio, anche se la giovane diviene violenta, non deve esitare, anzi dovrebbe esser incitato da questa resistenza, vv. 5-6: *ne cessa, iuvenis, comminus adgredi, / impacata licet saeviat unguibus*. ("Non desistere, o giovane, dagli assalti amorosi, anche se la fanciulla inarrendevole si difende selvaggiamente con le unghie"); è "il tema del piacere conquistato con fatica e della ricerca di ciò che è difficile da ottenere".³³⁴

Qui appare il tema epitalamico della cerimonia davanti al talamo, che è assente nella composizione principale.³³⁵

Il nome di questa fanciulla deve ancora comparire, sarà solamente l'ultimo verso a svelarlo.

Dalla breve analisi di questi componimenti emergono chiaramente dei punti interessanti.

In primo luogo essi formano una struttura unitaria: l'importanza e la novità, come dice Morelli, consiste proprio nella "concezione d'insieme".³³⁶

Sono dei carmi concatenati e circolari come dimostra il collegamento tra il primo e l'ultimo fescennino sia nell'aggettivo *formosus*, che richiama il tema della bellezza tanto sottolineata

³³¹ Cfr. Fuoco, 2011, p. 88.

³³² Cfr. Bianchini, 2004, p. 18.

³³³ Vv. 36-38: *haec vox aetheriis insonet axibus, / haec vox per populos, per mare transeat: 'formosus Maiam ducit Honorius'*. ("Questo grido risuoni da un polo all'altro del cielo, questo grido passi per i popoli, attraverso il mare: 'Il bell'Onorio sposa Maria'"). Testo e traduzione a cura di Bertini Conidi, 1988.

³³⁴ Cfr. Fuoco, 2011, p. 89.

³³⁵ Cfr. Wasdin, 2014, p. 56.

³³⁶ Cfr. Morelli, 1910, p. 245.

ed esaltata all'inizio, sia nello stesso nome dell'imperatore che con il termine *princeps* apre la serie e che con *Honorius* chiude il ciclo. Allo stesso modo l'auspicio, presente nel quarto fescennino, che la notizia del matrimonio riecheggia in tutto l'universo rievoca il secondo componimento.

A parere di Charlet, per di più, il terzo ha una struttura parallela al secondo³³⁷ e prepara, con l'unione della mani degli sposi, al quarto dove si parla della notte di nozze.

Inoltre "l'armonia dell'insieme scaturisce anche dall'alternanza dei toni: più solenni e elogiativi il primo e il terzo carme, più festosi e gioiosi il secondo e il quarto".³³⁸

Altro fattore di rilievo è che i fescennini sono essenziali per lo stesso epitalamio infatti "paiono completarlo"³³⁹ dal momento che molti motivi tipici del genere epitalamico si ritrovano nei fescennini e non vengono ripresi: la celebrazione della bellezza dello sposo, la *dextrarum iunctio*, l'*adlocutio sponsalis*, la fine del matrimonio nel talamo.³⁴⁰

Si ha quindi una visione delle diverse fasi del matrimonio, segnate anche da una "progressione di realismo": si inizia indicando il fascino dello sposo inserito in un mondo mitico, senza identificazioni precise; si passa quindi a riferimenti che circoscrivono l'ambiente: luoghi e popoli; nel terzo risalta il baluardo dell'impero, Stilicone, personaggio specifico; infine compare il nome degli sposi.³⁴¹

Ma rimane irrisolto il problema relativo all'anno in cui vennero composte queste brevi poesie.

³³⁷ "Apostrophe à Stilicon (v. 1-4) ou à la nature et au monde (*Fesc.* 2, 1-16), pour qu'ils célèbrent les nocces; thème de la réunion des deux branches de la famille théodosienne (v. 5-9 et *Fesc.* 2, 17 sq.); enfin, l'envie (à l'égard de Stilicon) va disparaître (v. 10-11), comme doivent se taire les vents funestes des tempêtes (*Fesc.* 2, 33-35), et le dernier vers chante le seul Stilicon, comme le dernier vers chante de la pièce précédente célèbre le seul Zéphyre: que l'envie cède devant Stilicon comme les vents d'hiver doivent céder au Zéphyre". Cfr. Charlet, 2000, p. 106.

³³⁸ Cfr. Fuoco, 2011, p. 93.

³³⁹ Cfr. Gualandri, 1968, p. 11; Gineste, 2009, p. 484: "Il est accompagné de vers fescennins qui complètent ou amplifient la topique".

³⁴⁰ "Despite the title "epithalamium," the longer poem does not actually describe the culmination of the wedding in the bedroom (*thalamus*), which is seen in the final fescennine". Cfr. Wasdin, 2014, p. 49.

³⁴¹ Cfr. Fuoco, 2011, p. 94.

A partire dal Gesner si ritenne che i fescennini furono scritti e recitati prima dell'epitalamio, prodotto in seguito dal poeta per dimostrare di saper creare poesia di tono più elevato.³⁴²

Tale considerazione emergerebbe dalla *praefatio*: vi sono dei personaggi (Centauri e Fauni) che non gradiscono il canto di Tersicore, perciò Apollo interverrà producendo un ulteriore canto; questa successione alluderebbe alle due composizioni.³⁴³

Come dice anche Parravicini, il dio della poesia interviene solo dopo “i canti facili e piacevoli delle Muse” ovvero “dopo le poesie più brevi e più leggiadre di altri poeti e di lui stesso: ricordiamo i *Fescennina*”.³⁴⁴

A giudizio di Morelli, sempre basandosi su quanto verrà detto nella prefazione all'epitalamio al v. 15, le poesie fescenniniche “dovettero essere scritte per il fidanzamento ufficiale, cioè una settimana – la settimana cristiana – prima che avvenissero le nozze”.³⁴⁵

Morelli riprende quanto detto dal Birt: *Fescennina septem diebus ante Epithalamium recitatum decantarentur*.³⁴⁶

Anche Perrelli propende per questa ipotesi: “il fatto che Apollo faccia la sua apparizione nel settimo giorno dall'inizio dei festeggiamenti suggerisce l'idea che i *Fescennina* siano stati scritti per il fidanzamento ufficiale di Onorio e Maria e che l'epitalamio vero e proprio sia stato composto, invece, per le nozze”.³⁴⁷

Charlet non condivide questa tesi; a suo parere i festeggiamenti delle nozze non possono essere duranti tanti giorni e soprattutto non ritiene che questi carmi siano stati composti per il fidanzamento, visti i termini *flammea* (v. 4) e *ducit* (v. 37) del IV fescennino che implicano un legame con il giorno del matrimonio.³⁴⁸

Anche la Fuoco, rifacendosi a Charlet in molti punti, rivela la sua perplessità nel considerarli anteriori all'epitalamio pensando al contenuto del quarto carme dove si ha il riferimento all'unione degli sposi, più adatto all'occasione matrimoniale che a quella del fidanzamento.

³⁴² Cfr. Gesner, 1969, p. 131.

³⁴³ Cfr. Fuoco, 2013, p. 20.

³⁴⁴ Cfr. Parravicini, 1914, p. 185.

³⁴⁵ Cfr. Morelli, 1910, p. 338.

³⁴⁶ Cfr. Birt, 1892, p. XXXVIII.

³⁴⁷ Cfr. Perrelli, 1985, p. 126.

³⁴⁸ Cfr. Charlet, 2000, pp. 172-173.

Aggiunge che i Centauri e i Fauni sono noti per la loro rozzezza, per questo motivo le sembra strano che siano loro a negare i fescennini per avere un componimento più elegante, in questa tesi riprende Charlet che ricorda che la presenza dei Centauri è normale alle nozze di Peleo e Teti in quanto sono abitanti della Tessaglia.³⁴⁹

Bizzarro è a suo giudizio anche la possibilità che Claudiano ammettesse un eventuale insuccesso poetico. Inoltre afferma che, da quanto si legge dalla *praefatio*, il canto di Tersicore con le danze avviene durante i festeggiamenti e quindi non è possibile che sia assimilato ai fescennini. Infine conclude enunciando che le due composizioni, proprio perché si integrano tra di loro, si devono considerare contestuali e sarebbe solo “una *fictio* poetica la cronologia eventualmente sottintesa nella *praefatio*”.³⁵⁰

Perciò afferma che forse Claudiano ha voluto celebrare le nozze scrivendo qualcosa che tutti avrebbero compreso: i brevi e semplici fescennini, con la funzione di accompagnare il più “ufficiale epitalamio”.³⁵¹

3.2. PRAEFATIO

Composta in distici elegiaci e collegata all’epitalamio,³⁵² la prefazione risponde alle regole previste da Menandro per il genere, che richiede di inserirvi anche il riferimento al mito delle nozze di Peleo e Teti,³⁵³ divenute ormai un *topos* come testimonia il *Carme 64* di Catullo.

A quest’ultimo Claudiano si collega semplicemente come spunto per sviluppare un testo talmente ricco e denso da suscitare interpretazioni contrastanti nella critica.

³⁴⁹ Cfr. Charlet, 2000, p. 172.

³⁵⁰ Cfr. Fuoco, 2013, pp. 24-25.

³⁵¹ Cfr. Fuoco, 2011, p. 92.

³⁵² Secondo Bianchini (2004, p. 135) è addirittura “pretesto per giustificare e legittimare l’epitalamio”; mentre per Morelli (1910, p. 346), si tratterebbe di una “premessa o un’anticipata deduzione”, così come risultano essere le prefazioni nelle sue composizioni principali: utili strumenti per esprimere idee che non entrano a far parte del testo che precedono.

³⁵³ Cfr. Gualandri, 1968, p. 11; “Selon Ménandre, le *prooemium* d’un épithalame peut commencer ainsi: quand Dionysos épousa Ariane, Apollon était là et joua de la lyre: ou bien, au mariage de Pélée”. Cfr. Charlet, 2000, p. 53 e “Menandro ne consigliava la citazione per introdurre l’*epithalamios logos*”. Cfr. Perelli, 1985, p. 122.

*Surgeret in thalamum ducto cum Pelion arcu
nec caperet tantos hospita terra deos,
cum socer aequoreus numerosaque turba sororum
certarent epulis continuare dies
praeberetque Iovi communia pocula Chiron, 5
molliter obliqua parte refusus equi,
Peneus gelidos mutaret nectare fontes,
Oetaeis fluerent spumea vina iugis,
Terpsichore facilem lascivo pollice movit
barbiton et molles duxit in antra choros.
Carmina nec superis nec displicuere Tonanti, 10
cum teneris nossent congrua vota modis.
Centauri Faunisque negant. Quae flectere Rhoecon,
quae rigidum poterant plectra movere Pholum?
Septima lux aderat caelo totiensque renato
viderat exactos Hesperus igne choros: 15
Tum Phoebus, quo saxa domat, quo pertrahit ornos,
pectine temptavit nobiliore lyram,
venturumque sacris fidibus iam spondet Achillem,
iam Phrygias caedes, iam Simoenta canit.
Fronroso strepuit felix hymenaeus Olympo: 20
reginam resonant Othrys et Ossa Thetin.³⁵⁴*

Diversi studiosi³⁵⁵ propendono per considerare questo testo in senso allegorico ovvero come una sezione ricca di allusioni al presente. I protagonisti del brano, Teti e Peleo, rappresenterebbero Maria e Onorio, che celebrano le loro nozze alla presenza dell'intera corte imperiale, impersonata negli Dei, e di Stilicone, Giove Tonante. Infine il poeta, a parere di

³⁵⁴ “Mentre il Pelio innalzava la sua cima / in un’ampia caverna come talamo / e la terra ospitale non poteva / accogliere gli Dei tanto potenti; / mentre il marino suocero e la schiera / folta delle sorelle gareggiavano / a prolungare i giorni coi banchetti, / e a Giove offriva le coppe comuni / Chirone, mollemente abbandonato / sopra il suo fianco equino, e mentre il Pèneo / mutava le sue gelide sorgenti / in nettare e fluivano spumosi / vini dai gioghi etèi: ecco, Tersicore, / col pollice lascivo risuonò / la sua docile cetra, conducendo / negli antri i cori intenti a molli danze. / Non dispiacquero i carmi né agli Dei / né al Tonante, vedendo che quei voti / erano adatti a tenere canzoni. / Centauri e Fauni negano. Ma quali / plettri avrebbero mai piegato Reto / o mosso mai l’inflessibile Folo? E già il settimo giorno era nel cielo / e tante volte rinato il suo fuoco, / che Espero aveva visto terminate / le danze. E allora Apollo, con un canto / più alto di quello con cui doma i sassi / e trae gli ornelli, tentò la sua lira / e con le sacre corde, ecco, predice / che Achille verrà; canta le stragi / di Frigia e il Simoenta. Sull’Olimpo / frondoso risuonò fausto imeneo: / Otri ed Ossa ora fanno riecheggiare / alto il nome di Teti, la regina”. Testo e traduzione a cura di Bianchini, 2004.

³⁵⁵ Cfr. Morelli, 1910, p. 347; Parravicini, 1914, p. 185; Perrelli, 1958, pp. 123-130; Bertini Conidi, 1988, p. 47; Charlet, 2000, p. 173 Bianchini, 2004, p. 135; Fernardelli, 2012, p. 91; Wasdin, 2014, p. 49.

molti studiosi, si sarebbe raffigurato nel dio della poesia, Apollo,³⁵⁶ mentre secondo Morelli in Tersicore, che canta un canto d'amore.³⁵⁷

Quest'ultimo particolare è stato avallato dallo studio di Perrelli, che individua specifici elementi che supporterebbero questa tesi, a partire dallo strumento scelto: il barbitò, suonato con *lascivo pollice* (v. 9), "aggettivo che si rintraccia in gran parte delle definizioni della poesia erotica romana". Come ulteriore sostegno a ciò vi sarebbero le danze che seguono la melodia, *molles choros* (v. 10), anche questo aggettivo ricorrente nella poesia erotica.³⁵⁸

Lo studioso fornisce inoltre la sua interpretazione per Apollo e Tersicore: il primo raffigurerebbe l'epitalamio scritto in esametri, la seconda i fescennini composti in metri lirici; a conferma viene proposta la scelta degli strumenti musicali: per il dio la lira, mentre per la Musa il barbitò "strumento legato di frequente ai nomi di poeti lirici".

Conclude affermando che il poeta utilizza le immagini degli strumenti come modo preciso per rappresentare riconoscibilmente i componimenti poetici.³⁵⁹

Contrario a tale interpretazione è Charlet, il quale ricorda che la Musa della poesia lirica ed erotica sarebbe Erato e non Tersicore, Musa del canto e della danza, momenti che tra l'altro non sono sviluppati nei fescennini.³⁶⁰

A questo lieto evento partecipano anche dei nemici del futuro suocero dell'imperatore e dei detrattori di Claudiano: i Fauni e i Centauri restii ad applaudire (v. 13).³⁶¹

Già il Birt aveva chiosato *Centauri Faunique* come un'allusione a quei circoli o a quelle persone da cui erano sorte delle critiche, specialmente per i Fescennini,³⁶² che, a parere di

³⁵⁶ Per la Gualandri (1968, p. 12), il poeta sceglie Apollo e non Hermes, come prescriverebbe Menandro, per il fatto che così proietta sul piano mitico la sua funzione di cantore alle nozze.

³⁵⁷ Cfr. Morelli, 1910, p. 347.

³⁵⁸ Cfr. Perrelli, 1985, pp. 123-125.

³⁵⁹ *Ivi*, pp. 129-130.

³⁶⁰ Cfr. Charlet, 2000, p. 172.

³⁶¹ Cfr. Morelli, 1910, p. 347.

³⁶² *Rudiores in aula homines negabant teneros modos fescenninorum cum votis publicis congruere.* Cfr. Birt, 1892, p. XXXVIII.

Perrelli, “nella finzione mitologica della *praefatio* sono rappresentati dai canti e dalle danze di Tersicore”.³⁶³

La Bertini Conidi specifica chi nasconderebbero queste creature mitologiche: i Fauni sarebbero coloro che non hanno gradito quest’opera nuova, quindi i detrattori del poeta, mentre i Centauri quelli contrari a queste nozze e perciò i nemici di Stilicone, gli stessi a cui sono riferiti *rabies livor e color invidiae* del III fescennino, vv. 10-11.³⁶⁴

Charlet invece ipotizza che Claudiano stia dicendo che “le public du mariage n’es pas ‘facile’” perché: alcuni non amano la poesia, altri disapprovano Stilicone; per questo non basta Tersicore, bensì serve il dio della poesia per spezzare ogni contrasto.³⁶⁵

Quindi, come riassume Fernardelli, questa prefazione contiene “tutti insieme i caratteri più raffinati delle *praefationes* di Claudiano: allegoria, del tipo non interpretato; ricchezza di connotazioni metalinguistiche; marcata ‘poeticità’ del testo; esito premesso a racconto”.³⁶⁶

3.3. *EPITHALAMIUM*

Il carme è formato da 341 esametri e si rifà principalmente all’epitalamio per Stella e Violentilla di Stazio;³⁶⁷ tuttavia si può notare già una prima differenza considerando che i destinatari del canto del poeta flavio sono una coppia mondana, mentre quelli dell’Alessandrino sono gli sposi imperiali.³⁶⁸

In questo componimento, anche se in diverse parti encomiastico, Claudiano rivela la sua forte “immaginazione e il suo talento pittorico”³⁶⁹ soprattutto tramite l’uso che viene fatto del mito,

³⁶³ Cfr. Perrelli, 1985, p. 126.

³⁶⁴ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 80.

³⁶⁵ Cfr. Charlet, 2000, pp. 173-174

³⁶⁶ Cfr. Fernardelli, 2012, p. 91.

³⁶⁷ Cfr. Fuoco, 2013, p. 16.

³⁶⁸ Cfr. Roberts, 1989, p. 328.

³⁶⁹ Cfr. Romano, 1958b, p. 84.

tanto che, secondo Cameron, l'intero poema potrebbe esser rappresentato pittoricamente in quattro quadri.³⁷⁰

Il poeta riesce così a creare una “deliziosa fabella mitologica” dove il tema delle nozze “sembra solo un pretesto”³⁷¹ per dar sfogo a splendide divagazioni descrittive come quella su cui più mi soffermerò: il regno di Venere.

ONORIO INNAMORATO

*Hauserat insolitos promissae virginis ignes
Augustus primoque rudis flagraverat aestu;
nec novus unde calor nec quid suspiria vellent
noverat incipiens et adhuc ignarus amandi.
Non illi venator equus, non spicula curae, 5
non iaculum torquere libet; mens omnis aberrat
in vultus quos finxit Amor. Quam saepe medullis
erupit gemitus! Quotiens incanduit ore
confessus secreta rubor nomenque beatum
iniussae scripsere manus! Iam munera nuptae 10
praeparat et pulchros Mariae sed luce minores,
eligit ornatus, quidquid venerabilis olim
Livia divorumque nurus gessere superbae.
incusat spes aegra moras longique videntur
stare dies segnemque rotam non flectere Phoebe. 15
Scyria sic tenerum virgo flammabat Achillem
fraudis adhuc expers bellatricesque docebat
ducere fila manus et, mox quos horruit Ide,
Thessalicos roseo nectebat pollice crines.³⁷²*

³⁷⁰ Cfr. Cameron, 1970, p. 271.

³⁷¹ Cfr. Romano, 1958b, p. 84.

³⁷² “Un’insolita fiamma aveva in cuore / Augusto per la vergine promessa / e inesperto egli ardeva al primo fuoco, / né onde il calore nuovo né che cosa / volessero i sospiri egli sapeva / all’inizio – inesperto era d’amore. / Non cura più il cavallo da caccia, / non le frecce, né scaglia il giavellotto: / tutta la mente sua si fissa a un tratto / negli sguardi plasmati dall’Amore. / Oh, quante volte il gemito gli sgorga / dal profondo delle ossa! Quante volte / si sbiancò in viso ed un rossore nuovo / tradì i segreti; e quante le sue mani, / senza volerlo, scrissero quel nome / beato! Ed egli già prepara i doni / per la sposa, scegliendole gioielli / belli sì, ma inferiori alla bellezza / splendente di Maria: proprio i monili / che un tempo in dosso avevano portato / la veneranda Livia e le superbe / nuore di imperatori.

L'epitalamio si apre con l'immagine del giovane imperatore talmente ardente d'amore da abbandonare tutte le attività venatorie per cui era stato esaltato nel I fescennino.

Onorio, proprio perché ancora adolescente, nulla sa di questa forza che gli brucia dentro facendolo sospirare e impallidire per poi improvvisamente arrossire.

È la classica rappresentazione della patologia amorosa, tanto cantata dai poeti elegiaci, dove il giovane ricopre il ruolo della vittima del *servitium amoris*.³⁷³

Claudiano si dimostra abile nel descrivere “con fine acutezza e sensibilità psicologica” questo primo sentimento amoroso del principe,³⁷⁴ il quale anela immensamente la futura sposa e, mentre le prepara, come dono, i gioielli più belli che un tempo appartenevano alla famiglia imperiale, si lamenta per questa infinita attesa.

Viene introdotto da subito un paragone mitologico con il richiamo alla figura di Achille innamorato di Deidamia, dalla quale ebbe Neottolemo, figlia del re Licomede che, come volle Teti, lo ospita per salvarlo dalla guerra di Troia, annunciata dal riferimento al monte Ida.

Già da questa prima parte Wasdin suppone che l'epitalamio voglia raccontare di come Onorio passi “from lovelorn adolescent to virile groom with the help of Stilicho and the goddess Venus”.³⁷⁵

<i>Haec etiam queritur secum: "Quonam usque verendus</i>	20
<i>cunctatur mea vota socer? Quid iungere differt</i>	
<i>quam pepigit castasque preces implere recusat?</i>	
<i>Non ego luxuriam regum moremque secutus</i>	
<i>quaesivi vultum tabulis, ut nuntia formae</i>	
<i>lena per innumeros iret pictura penates;</i>	25
<i>nec variis dubium thalamis lecturus amorem</i>	
<i>ardua commisi falsae conubia cerae.</i>	
<i>Non rapio praeceps alienae foedera taedae,</i>	
<i>sed quae sponsa mihi pridem patrisque relicta</i>	
<i>mandatis uno materni sanguinis ortu</i>	30

L'impaziente / attesa ora mal tollera gli indugi / e gli sembra che i giorni non trascorrono, / che la Luna non volga la sua ruota. / Così la Sciria vergine infiammata / giovane Achille: lei del tutto ignara / era della sua frode e le sue mani / guerriera istruiva a filare la lana / e carezzava con il roseo pollice / i suoi crini tessalici, che presto / conobbe con orrore il monte Ida”. Testo e traduzione a cura di Bianchini, 2004.

³⁷³ Anche se i termini del *servitium* non vengono usati esplicitamente, ritornano le tradizionali immagini “to show how the once-great hunter has been captured by love”. Cfr. Wasdin, 2014, p. 51.

³⁷⁴ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 81.

³⁷⁵ Cfr. Wasdin, 2014, p. 51.

*communem partitur avum. Fastigia supplex
deposui gessique procum; de limine sacro
oratum misi proceres, qui proxima nobis
iura tenent, Fateor, Stilicho, non parva poposci,
sed certe mereor princeps, hoc principe natus,* 35
*qui sibi te generum fraterna prole revinxit,
cui Mariam debes. Faenus mihi solve paternum,
redde suos aulae. Mater fortasse rogari
mollior. O patrui germen, cui nominis heres
successi, sublime decus torrentis Hiberi,* 40
*stirpe soror, pietate parens, tibi creditus infans
inque tuo crevi gremio, partuque remoto
tu potius Flaccilla mihi. Quid dividis ergo
pignora? quid iuveni natam non tradis alumno?
Optatusne dies aderit? Dabiture iugalis* 45
*nox umquam?" Tali solatur vulnera questu.*³⁷⁶

L'imperatore, in un monologo, continua ad esporre la sua sofferenza, dovuta all'impaziente desiderio del matrimonio, dimostrando le sue buone intenzioni con Maria e criticando il disprezzabile uso di avere ritratti di fanciulle, consuetudine che invece aveva seguito il fratello Arcadio prima di sposare Eudossia.³⁷⁷ Ricorda inoltre che questo matrimonio era prescritto da Teodosio, il quale aveva già intravisto l'importanza dell'unione quando decise di

³⁷⁶ "E in cuor suo pure questo ora lamenta: / 'Fino a che punto il venerando suocero / intende rimandare le mie attese? / E perché differisce il matrimonio / con la sposa promessa, e alle preghiere / caste rifiuta dare compimento? / Non io seguii la lussuriosa usanza dei monarchi, cercando la bellezza / di un volto nei ritratti, ché, invitante, / di casa in casa con una pittura andasse / (mezzana essa di nozze) per mostrare / la beltà di una vergine; né, a scegliere / un dubbio amore in diseguali talami, / affidai le mie nozze a false immagini. / Io non rapisco certo, a capofitto / le promesse di un altro matrimonio, / ma lei, sposa lasciatemi dapprima / per mandato paterno, e che divide / l'avo comune da una sola origine / per il sangue materno, lei desidero: / per lei deposi, supplice, il mio rango / ed ho tenuto la parte del proco. / Da palazzo ho mandato i dignitari / a me vicini a esporre la richiesta. / Bene so, Stilicone, non ho chiesto / cosa di poco conto, ma la merito, / io principe dal principe disceso / che genero ti fece, un tempo, unendoti / alla prole fraterna, cui tu devi / Maria. Ora paga il tuo giusto interesse / dovuto al padre, rendi tu all'impero / chi vi appartiene. Ma è forse più duttile / la madre: o prole dello zio, a cui / successi come erede, o tu sublime / ornamento dell'Ebro tumultuoso, / o sorella di stirpe, ma d'amore / madre, a te fui affidato da fanciullo; / nel tuo grembo io crebbi e, tranne il parto, / fosti, più che Flaccilla, tu mia madre. / Perché dunque separi i tuoi gioielli? / Perché non dà la figlia a chi ha cresciuto? / Giungerà mai per me l'ambito giorno? Mi sarà data mai notte nuziale? / Così piangendo cura le ferite". Testo e traduzione a cura di Bianchini, 2004.

³⁷⁷ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 82.

dare in sposa sua nipote Serena a Stilicone; da questa scena si capisce “the complex genealogy of the wedding”.³⁷⁸

Cameron specifica che l’accenno a Teodosio è solamente un espediente congeniale alle intenzioni del poeta, che non può ammettere delle nozze imposte dal generale vandalo a fini personali e così scrive nell’epitalamio che il matrimonio, da celebrare non appena i due ne avessero l’età (non per nulla Claudiano scrive già al v. 1 *promissa virgo*), fu l’ultimo desiderio espresso molto tempo prima dal vecchio imperatore; mentre Stilicone si sforza di ritardare le nozze.³⁷⁹

Questo compito di oppositore è segnalato da espressioni come *cunctatur*, *differt*, *recusat* e anche la moglie Serena non è da meno;³⁸⁰ tuttavia si ricordi che, in realtà, dal punto di vista storico, Stilicone riuscì ad accelerare l’arrivo del giorno nuziale portando all’altare la figlia dodicenne e il genero quattordicenne così che “it was only too obvious that this time had not yet arrived”.³⁸¹ Ma l’Alessandrino, volendo abilmente celare questo fatto disdicevole per la reputazione del patrono, asserisce che l’unica vera ragione per l’improvviso lieto evento fu la prorompente passione di Onorio per Maria, tanto da farlo abbandonare le sue abitudini per pensare solo a lei.

Quindi rimane nelle intenzioni dell’autore il tentativo di far comprendere che, sebbene le ragioni dinastiche siano inevitabili per un matrimonio imperiale, alla base di tutto vi è comunque l’amore.³⁸²

³⁷⁸ Cfr. Wasdin, 2014, p. 51.

³⁷⁹ Cfr. Cameron, 1970, p. 99.

³⁸⁰ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 83.

³⁸¹ Cfr. Cameron, 1970, p. 99.

³⁸² Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 16.

IL REGNO DI VENERE

Claudiano lascia la realtà, con Onorio sofferente, per introdurre il mito con Cupido pronto ad accorrere in aiuto all'innamorato disperato, tuttavia, come scrive la Bertini Conidi: "realtà e fantasia cooperano entrambe alla realizzazione di singole raffigurazioni poetiche".³⁸³

Il poeta introduce così la digressione più spettacolare del componimento, una descrizione per "dare varietà e piacevolezza alla poesia",³⁸⁴ che "per la sua lunghezza assume quasi un valore autonomo".³⁸⁵

<i>Risit Amor placidaeque volat trans aequora matri nuntius et totas iactantior explicat alas.</i>	47
<i>Mons latus Ionium Cypri praeruptus obumbrat, invius humano gressu, Phariumque cubile Proteos et septem despectat cornua Nili. Hunc neque canentes audent vestire pruinae, hunc venti pulsare timent, hunc laedere nimbi. Luxuriae Venerique vacat. Pars acrior anni exulat; aeterni patet indulgentia veris.</i>	50
<i>In campum se fundit apex; hunc aurea saepes circuit et fulvo defendit prata metallo. Mulciber, ut perhibent, his oscula coniugis emit moenibus et tales uxorius obtulit arces.</i>	55
<i>Intus rura micant, manibus quae subdita nullis perpetuum florent, Zephyro contenta colono, umbrosumque nemus, quo non admittitur ales, ni probet ante suos diva sub iudice cantus: quae placuit, fruitur ramis; quae victa, recedit.</i>	60
<i>Vivunt in Venerem frondes omnisque vicissim felix arbor amat; nutant ad mutua palmae foedera, populeo suspirat populus ictu et platano platanus alnoque adsibilat alnus.</i>	65
<i>Labuntur gemini fontes, hic dulcis, amarus alter, et infusis corrumpunt mella venenis, unde Cupidineas armari fama sagittas. Mille pharetrati ludunt in margine fratres,</i>	70

³⁸³ Ivi, pp. 21-22.

³⁸⁴ Cfr. Parravicini, 1905, p. 41.

³⁸⁵ Cfr. Gualandri, 1968, p. 17.

ore pares, aevo similes, gens mollis Amorum.
Hos Nymphae pariunt, illum Venus aurea solum
edidit. Ille deos caelumque et sidera cornu 75
temperat et summos dignatur figere reges;
hi plebem feriunt. Nec cetera numina
desunt: hic habitat nullo constricta Licentia nodo
et flecti faciles Irae vinoque madentes
Excubiae Lacrimaeque rudes et gratus amantum 80
Pallor et in primis titubans Audacia furtis
iucundique Metus et non secura Voluptas;
et lasciva volant levibus Periuria pinnis.
Quos inter petulans alta cervice Iuventas
excludit Senium luco. Procul atria divae 85
permutant radios silvaque obstante virescunt.
Lemnius haec etiam gemmis extruxit et auro
admiscens artem pretio trabibusque zmaragdi
supposuit caesas hyacinthi rupe columnas.
Beryllo paries et iaspide lubrica surgunt 90
limina despectusque solo calcatur achates.
In medio glaebis redolentibus area dives
praebet odoratas messes; hic mitis amomi,
hic casiae matura seges, Panchaeaque turgent
cinnama, nec sicco frondescunt vimina costo 95
*tardaue sudanti prorepunt balsama ligno.*³⁸⁶

³⁸⁶ “Sorrise Amore e alla placida madre / egli vola sul mare come nunzio / e alquanto fiero spiega tutte l’ali. / Un ampio monte riscosceso adombra / il lato Ionio di Cipro, inaccessibile / da passo umano, e guarda dalla vetta / Faro, sede di Proteo, con i sette / corni del Nilo, con cui sfocia in mare. / Esso né bianche nevi hanno l’ardire / di rivestire con il loro manto, / e i venti hanno timore di colpirlo, / e di offenderlo i nemi. A voluttà / e a Venere esso s’apre: non conosce / la stagione invernale ed una eterna / primavera si spande ivi d’intorno. / Si stende la sua cima in un pianoro / intorno al quale sorge un’aurea siepe / che i bei prati difende col metallo / fulvo. Ed è voce fra i mortali che / Mulcibero così avesse comprato / i baci della sposa, costruendole / tali mura ed offrendole le rocche, / preso dalla consorte. Splende dentro / la campagna, che, mai soggetta a mano, / sempre fiorisce, ché sa accontentarsi / dell’opera di Zefiro colono; / ed un’ombrosa selva, nella quale / non è ammesso un uccello, se non provi / prima il suo canto, giudice la Dea: / quello che piacque può stare sui rami; / e il vinto, invece, deve ritirarsi. / E vivono per Venere le fronde / ed ogni albero felice ama ed è amato / a vicenda dall’albero vicino: / ondeggiano ivi i rami a mutui patti / d’amore; il pioppo sospira al contatto / del pioppo ed anche il platano, se un platano / lo sfiora, ed all’ontano risospira / l’amorevole ontano mormorando. / Scorrono due sorgenti: e l’una è dolce, / amara l’altra, e corrompono i mieli / con i veleni infusi, onde si dice / che Cupido vi intinga le sue frecce. / Giocano a lato mille faretrati / fratelli, pari in viso, di età simili, / popolo molle degli Amori. Ed essi / generano le Ninfe: l’altro Venere / soltanto generò. Gli Dei e il cielo / e le stelle egli tempera con l’arco / e si degna trafiggere soltanto / i sommi re: ché gli altri poi feriscono / i comuni mortali. Indi non mancano / altri numi: vi alberga Licenza / libera d’ogni nodo e le Ire facili / a piegarsi e, domate dall’ebrezza, / le Veglie ed anche le Lacrime ingenua / ed il Pallore che è caro agli amanti, / l’Audacia titubante ai primi furti, / i Timori giocondi ed il Piacere / pieno di cure; e volano lascivi / su lievi penne gli Spergiuri. In mezzo, / alta la testa e piena di baldanza, / la Giovinezza bandisce dal bosco / la Vecchiaia. Lontano, ecco, il palazzo / della divina riflettere i raggi / e verdeggiare di verdi bagliori / grazie alla selva che gli sta dinanzi. / Il

L'episodio, come rileverò grazie al supporto di studi specifici, prende spunto da molteplici autori greci e latini sia nelle sue linee generali che nelle singole espressioni “producendo una sorta di mutevole caleidoscopio nel quale l'autore si diverte a far emergere reminiscenze continuamente diverse, sfidando il lettore a riconoscerle”³⁸⁷ e, allo stesso tempo, elevandosene al di sopra raggiungendo degli “apici artistici che superano l'arte stessa dei classici a cui il poeta fa riferimento”.³⁸⁸

Tramite il volo di Amore, si apre la visuale sul regno di Venere e già dal primo epiteto riferito alla dea, *placidae ... matri*,³⁸⁹ si viene immersi in un mondo magico; la scelta dell'epiteto ha lo scopo sia di ricordare la tenerezza della madre verso il suo unico figlio (sottolineato al v. 74) sia la capacità della dea di tranquillizzare e rasserenare.³⁹⁰

Anche se si è avvolti dal mito, Claudiano, durante la descrizione, non omette i riferimenti puntuali e la precisione dei dettagli, riuscendo in tal modo a rendere l'episodio ancor più definito e quasi reale, facendo “percepire tutte le sensazioni possibili per la vista, per l'udito, per l'olfatto. È questo un virtuosismo nuovo, una nuova tecnica poetica del descrittivismo, che non ritroviamo in nessun autore classico”.³⁹¹

La descrizione comincia dall'esterno per poi terminare in un interno,³⁹² appropriato il paragone utilizzato da Roberts³⁹³ per definire questo passaggio: “Claudian's description

Lemnio l'ha innalzato in gemme e in oro, / mischiando l'arte al ricco materiale; / e alle splendenti travi di smeraldo / pose sotto colonne ritagliate / da rupe d'ametista: le pareti / sorgono di berillo, indi le soglie / levigate di diaspro e là si calca / agata al suolo, ché meno è pregiata. / E un ricco campo, in mezzo, con le zolle / olezzanti, offre messi profumate: / di mite amomo si alza e di cannella / un maturo raccolto, ed anche i cinnami / della Pancaia crescono, né i vimini / del costo danno fronde rinsecchite; / sudano lenti i balsami dal legno”. Testo e traduzione a cura di Bianchini, 2004.

³⁸⁷ Cfr. Gualandri, 2004, p. 415.

³⁸⁸ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 20.

³⁸⁹ La Bertini Conidi (1988, p. 83) ben evidenzia che la spiegazione migliore per giustificare la scelta di tale epiteto si ritrova in Lucrezio (1, vv. 6-9: *Te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli / Adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus / Summittit flores, tibi rident aequora ponti / Placatumque nitet diffuso lumine caelum*. “te, o dea, te fuggono i venti, te e il tuo primo apparire / le nubi del cielo, per te la terra industriosa / suscita i fiori soavi, per te ridono le distese del mare, / e il cielo placato risplende di luce diffusa”. Testo e traduzione a cura di Canali e Dionigi, 2012).

³⁹⁰ Cfr. Riboldi, 2006, p. 16.

³⁹¹ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 83.

³⁹² Cfr. Parravicini, 1905, p. 36.

progresses sequentially from the encircling to the encircled; the layout is described in terms of a series of concentric rings of ever-diminishing diameter”.³⁹⁴

Il primo elemento che viene focalizzato è un *Mons praeruptus*³⁹⁵ e *invius humano gressu*, riferimento non casuale essendo caratteristico di Venere posizionarsi sulle alture.³⁹⁶

Per definire più precisamente questo monte, Claudiano afferma che si trova su un lato di Cipro e che guarda verso Alessandria, indicata dal Nilo³⁹⁷ e dall’isola di Faro.³⁹⁸

Secondo la Gualandri, si può restringere il campo geografico identificando la zona “con la costa occidentale su cui Pafo si trova”.³⁹⁹ Questa precisazione è deducibile da molteplici elementi: a Pafo si troverebbe un santuario della dea;⁴⁰⁰ qui Venere si prepara per incontrare Anchise; in questo luogo si nasconde dopo l’adulterio con Marte (Hom., *Od.*, 8, vv. 360-

³⁹³ Ripreso da Guipponi-Gineste, 2010, p. 161.

³⁹⁴ Cfr. Roberts, 1989, p. 330.

³⁹⁵ Come evidenzia Bianchini (2004, p. 138) il sintagma viene ricalcato da Omero *Il.*, 5, vv. 367 e 868 (“l’altissimo Olimpo”. Traduzione a cura di Ciani, 1998), ma già ripreso e utilizzato da Catullo, 64, 126: *Ac tum praeruptos tristem conscendere montes* (“ora afflitta saliva su l’erta cima dei monti”. Testo e traduzione a cura di Bonazzi, 1936) e Virgilio, *Aen.*, 1, 105: *Dat latus: insequitur cumulo praeruptus aquae mons.* (“e subito una scoscesa montagna d’acqua di peso l’investe”. Testo e traduzione a cura di Ramous, 2004). Per altri paralleli su questo sintagma e successivi si veda l’accurata e minuziosa analisi eseguita da Bianchini (2004, pp. 138-141).

³⁹⁶ Cfr. Gualandri, 2004, p. 417, che riprende Rudhardt, J., *Quelques notes sur les cultes chypriotes, en particulier sur celui d'Aphrodite*, in *Chypre des origines au moyen-âge, Seminaire interdisciplinaire Semestre d'été 1975*, Univ de Genève (Geneva), 1975, pp. 109–154.

³⁹⁷ Raffigurato con i suoi sette corni come Ovidio nelle *Metamorfosi*, 9, v. 774 aveva descritto: *quae colis et septem digestum in cornua Nilum* (“e in quelli del Nilo, che si dirama in sette foci”. Testo e traduzione a cura di Ramous, 1992). Cfr. Bianchini, 2004, p. 139.

³⁹⁸ Sede di Proteo a partire da Omero, *Od.*, 4, vv. 354-355 (“un’isola c’è nel mare flutti infiniti, / davanti all’Egitto, la chiamano Faro” e vv. 384-386 (“si aggira qui il Vecchio verace del mare, / immortale, Proteo egizio, il quale del mare / sa tutti gli abissi, servo di Poseidone”. Traduzione a cura di Calzecchi Onesti, 1981). Cfr. Bianchini, 2004, p. 139.

³⁹⁹ Cfr. Gualandri, 2004, p. 416.

⁴⁰⁰ Come viene riportato da Silio Italico, *Le guerre puniche*, 7, vv. 455-457: *victoria nostra / Cypron Idymaeas referat de Pallade palmas, / de Iunone Paphos centum mihi fumet in aris.* (“fate sì che trionfando su Pallade, riporti a Cipro le palme idumee, e che i cento altari di Pafo fumino per la mia vittoria su Giunone”. Testo e traduzione a cura di Vinchesi, 2001).

363);⁴⁰¹ qui si trova “la sua dimora, dove un tempio e cento altari bruciano incenso a Saba e olezzano fresche ghirlande” (*Eneide*, 1, vv. 415-417: *Ipsa Paphum sublimis abit sedesque revisit / Laeta suas, ubi templum illi centumque Sabaeo / Ture calent arae sertisque recentibus halant*).⁴⁰²

Essendo il regno di una divinità non vi sono intemperie a colpirlo, né le bianche nevi⁴⁰³ né i venti né i nubi,⁴⁰⁴ così come Omero e Lucrezio raccontano ispirando il poeta,⁴⁰⁵ e, dato che si tratta della dea dell’amore, l’unica stagione che vi può essere è l’eterna primavera.⁴⁰⁶

Il magnifico giardino è racchiuso da una siepe dorata, così da dipingere il luogo “comme une citadelle (*defendit, tales... arces*) (...) clos et inaccessibles”,⁴⁰⁷ tale scelta non è casuale, ma

⁴⁰¹ “E i due, come, furon liberi dalle catene quantunque gagliarde, / d’un balzo l’uno se ne andò subito in Tracia, / e l’altra andò a Cipro, Afrodite che ama il sorriso, / a Pafos, dov’ella ha un tempio e un altare odoroso”. Traduzione a cura di Calzecchi Onesti, 1981.

⁴⁰² Cfr. Charlet, 2000, p. 176; Gualandri, 2004, nota 24, p. 416.

⁴⁰³ *Canentes... pruinae* deriva da diversi autori ad esempio: Virgilio, *Georg.*, 2, v. 376: *frigora nec tantum cana concreta pruina* (“non tanto le fanno danno i freddi incrostati di bianca brina”. Testo e traduzione Ghiselli, 2013); Orazio, *Carm.*, 1, 4, v. 4: *nec prata canis albicant pruinis*. (“e non sui prati bianco di brinate”. Testo e traduzione a cura di Mandruzzato, 2013); Ovidio, *Her.*, 5, v. 16: *defensa est humili cana pruina casa*. (“ci difendevamo dal gelo dentro una bassa capanna”. Testo e traduzione a cura di Gardini, 1994). Cfr. Bianchini, 2004, p. 139.

⁴⁰⁴ Anche nell’*Eneide*, 4, vv. 248-249, ritornano tali termini: *Atlantis, cinctum adsidue cui nubibus atris / Piniferum caput et uento pulsatur et imbri* (“di Atlante, il cui capo, folto di pini e sempre avvolto / di nere nubi, è spazzato dal vento e dalla pioggia”. Testo e traduzione a cura di Ramous, 2004). Cfr. Bainchini, 2004, p. 139.

⁴⁰⁵ Hom., *Od.*, 6, vv. 42-45 (“verso l’Olimpo, dov’è, dicono, la sede sempre serena dei numi: / non dai venti è squassata, mai dalla pioggia / è bagnata, non cade la neve, ma l’etere sempre / si stende privo di nubi, candida scorre la luce”) e 4, vv. 566-567 (“neve non c’è, non c’è mai freddo né pioggia, / ma sempre soffi di Zefiro che spira sonoro”. Traduzione a cura di Calzecchi Onesti, 1981) e Lucr., 3, vv. 18-22: *Apparet divum numen sedesque quietae / quas neque concutiunt venti nec nubila nimbis / aspergunt neque nix acri concreta pruina / cana cadens violat semperque innubilis aether / integit, et large diffuso lumine ridet*. (“Appare il nume degli dei e le sedi quiete / che i venti non scuotono, né le nubi cospargono di nubi, / né la neve indurita di aspro gelo bianca / cadendo mai deturpa, e un cielo sempre sereno / ricopre, e sorride d’una luce largamente diffusa”. Testo e traduzione a cura di Canali e Dionigi, 2012). Cfr. Morelli, 1910, p. 352; Gualandri, 1968, p. 19; Bertini Conidi, 1988, p. 84; Charlet, 2000, p. 176.

⁴⁰⁶ Come rammenta Roberts (1989, p. 346): “In this case perpetual springtime is symbolic of the fertility and luxuriance that always accompany Venus”. Il richiamo all’*aeternum ver* “ricorda un tocco ovidiano”, come dice la Gualandri (1968, p. 20) riportando il passo di *Met.*, 1, vv. 107-108: *Ver erat aeternum, placidique tepentibus auris / mulcebant Zephyri natos sine semine flores* (“Era primavera eterna: con soffi tiepidi gli Zefiri / accarezzavano tranquilli i fiori nati senza seme”. Testo e traduzione a cura di Ramous, 1992).

⁴⁰⁷ Cfr. Guipponi-Gineste, 2010, p. 161.

rivelerebbe la predilezione del poeta per le tinte calde, luminose, accese e l'intenzione di mescolare il naturale della *saepes* con l'elemento magico dell'*aurea* che rende invisibile – (*defendit*)- i *prata*.⁴⁰⁸

Qui si possono trovare piante di ogni genere, perennemente in fiore,⁴⁰⁹ curate direttamente da Zefiro e solo gli uccelli selezionati dalla Citerea in base al canto posso riposare sui rami del boschetto formato da alberi innamorati gli uni degli altri. “Questa concezione erotica di tutta la natura è caratteristica della letteratura ellenistica”⁴¹⁰ e Claudiano utilizza tale *topos* per un doppio fine: come illustrazione dell'universalità dell'amore e, figurativamente, per l'abbraccio della coppia nuziale o, più semplicemente, per ritrarre il comportamento di eterni amanti. Per questo motivo il poeta è ben attento ai verbi scelti, applicabili sia all'uomo che all'arbusto.⁴¹¹ Così usa *nutare*, che significa propriamente accennare con la testa per esprimere il proprio assenso, ma indica anche l'ondeggiare degli alberi e, essendo collegato con *ad foedera*, richiama il legame matrimoniale; utilizza poi il verbo *suspirare*, tante volte adoperato da un amante e soprattutto da Catullo, infine ricorre al termine *adsibilare*, che designa un sussurro per qualcuno o qualcosa;⁴¹² questi ultimi vengono usati in senso metaforico per gli arbusti, lasciando al pubblico la possibilità di immaginare il soffio del vento che quando sfiora le fronde sembra riprodurre un sospiro o un sussurro.

Quindi “Claudian chooses his words as carefully as Venus chooses the birds to be admitted to her grove”.⁴¹³

⁴⁰⁸ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 84.

⁴⁰⁹ Morelli (1910, p. 352) riferisce che “del continuo verdeggiare degli alberi” in un giardino “sacro a Venere” ne parla lo Pseudo-Luciano, *Amores* 12.

⁴¹⁰ Oltre al tema, raccontato anche da: Menandro (3, 402), Imerio (*Orat.*, 1, 8), Nonno (*Dion.* 3, 132-164), Achille Tazio (1, 17, 3-5; 1, 15, 2), Pseudo Lucinao, Claudiano si rifà, per l'espressione, a Teocrito, 24, 57. Cfr. Morelli, 1910, p. 353 e nota 1 stessa pagina; Gualandri, 1968, pp. 22-23; Braden, 1979, p. 221; Charlet, 2000, p. 176.

⁴¹¹ “Claudian translates the topos, used either as an illustration of the universality of love's power or figuratively for the bridal couple's embrace, into a sensually realized symbolic landscape. Verbs applicable to both the human and the arboreal are carefully selected to lend credence to the picture (66-68)”. Cfr. Roberts, 1989, p. 330.

⁴¹² Cfr. Sigayret, 2009, p. 541.

⁴¹³ Cfr. Roberts, 1989, p. 330.

Amore intinge le sue frecce, che colpiranno solamente i re, in due sorgenti che attraversano il giardino:⁴¹⁴ una dolce e l'altra amara. Così era anche in Reposiano ai vv. 48-49: *texerat hic liquidos fontes non vilis harundo, / sed qua saeva puer componat tela Cupido* (“qui limpide fonti proteggeva non un comune canneto, ma canne con cui Cupido fabbrica i dardi fatali”).⁴¹⁵ Morelli e Guipponi-Gineste giudicano che l'attribuire alle acque tali proprietà sia una “naturale translazione” di ciò che possono fare le saette di Cupido: innamorare e disamorare.⁴¹⁶ Mentre Charlet, oltre a dire che la presenza di una sorgente è parte delle caratteristiche del paesaggio ideale, ritiene che il poeta abbia voluto trasporre nelle acque dolci e amare una realtà psicologica che gli innamorati vivono, riprendendo così un tema caro a Saffo.⁴¹⁷

È la dimora non solo di Venere⁴¹⁸ e del figlio Cupido, ma anche di tutti gli Amorini, figli delle Ninfe,⁴¹⁹ e dei diversi sentimenti che caratterizzano la passione amorosa: Licenza, le Bize, le

⁴¹⁴ Per tale passo Morelli (1910, p. 353) riporta Filostrato maggiore, ma chiosa dicendo che anche se “non è precisamente la stessa cosa”, si ha in Filostrato “una rappresentazione simile in un ambiente assai simile” dato che “descrive uno stagno popolato da cigni, coi quali si trastulla tutta una schiera d'Eroti, mentre ruscelli scorrono qua e là”.

⁴¹⁵ Cfr. *Concubitus Martis et Veneris*, testo e traduzione a cura di Zuccarelli, 1972.

⁴¹⁶ Come detto anche da Ovidio e Nonno. Cfr. Morelli, 1910, p. 353; Guipponi-Gineste, 2010, p. 163.

⁴¹⁷ Cfr. Charlet, 2000, p. 176.

⁴¹⁸ Caratterizzata dall'epiteto *aurea* anche in Omero: *Il.*, 3, v. 64; 5, 427; 9, 389; 19, 282; 22, 470; 24, 699; *Od.*, 4, 14; 8, 337 e 342; 17, 37; 19, 54; Virg., *Aen.*, 10, vv. 16-17: *Iuppiter haec paucis; at non Venus aurea contra/ pauca refert* (“Queste le poche parole di Giove; ma non così brevemente / l'aurea Venere gli risponde”). Testo e traduzione a cura di Ramous, 2004); Ovidio, *Her.*, 16, v. 35: *te peto, quam pepigit lecto Venus aurea nostro* e v. 291: *Iuppiter his gaudet, gaudet Venus aurea furtis* (“Cerco te, che Venere aurea promise al mio letto”, “Questi tradimenti sono la gioia di Giove, di Venere aurea”). Testo e traduzione a cura di Gardini, 1994); Ov., *Met.*, 10, vv. 277-279: *Sensit, ut ipsa suis aderat Venus aurea festis, / vota quid illa velint, et, amici numinis omen, / flamma ter accensa est apicempque per aera duxit.* (“L'aurea Venere, presente alla propria festa, coglie il senso di quella preghiera e, come segno del suo favore, per tre volte fa palpitare una fiamma, che con la sua punta guizza nell'aria”). Testo e traduzione a cura di Ramous, 1992); Stazio, *Silv.* 3, 4, vv. 21-22: *Dicitur Idalios Erycis de vertice lucos / dum petit et molles agitat Venus aurea cigno* (“si dice che l'aurea Venere mossasi da la cima de l'Erice verso i boschi de l'Ida, incitando i flessuosi cigni”). Testo e traduzione a cura di Sozzi, 1929). Cfr. Charlet, 2000, p. 177; Bianchini, 2004, p. 140. Bertini (1984, p. 171) aggiunge che l'epiteto *aurea* probabilmente deriva dai capelli luminosi della dea e dall'incarnato.

⁴¹⁹ Questa distinzione tra Eros e Amorini venne già svolta da Filostrato (*Imagines*). Cfr. Morelli, 1910, p. 354; Gualandri, 1968, p. 23.

Veglie, le Lacrime, il Pallore, l'Audacia, i Timori, il Piacere, gli Spergiuri e la Giovinezza che scaccia la Vecchiaia.⁴²⁰

Al centro della piana, profumata⁴²¹ dall'amomo, dalla cannella, da piante indiane e dalla resina del legno,⁴²² si trova il maestoso palazzo, costruito da Vulcano come dono per la sua futura sposa, talmente splendente e luminoso da riflettere i raggi del sole e della dea e il verde circostante.⁴²³

⁴²⁰ Come dice la Bertini Conidi (1988, p. 85): "queste personificazioni rappresentano quasi un'alternativa a quelle virgiliane". Virgilio, *Aen.*, 6, vv. 273-281: *Luctus et ultrices posuere cubilia Curae; / Pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus, / Et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas, / Terribiles uisu formae, Letumque Labosque; / Tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis / Gaudia, mortiferumque aduerso in limine Bellum, / Ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens / Vipereum crinem uittis innexa cruentis.* ("il Pianto e il vindice Affanno han posto il loro covile: / vi abitano i pallidi Morbi e la triste Vecchiaia, / la Paura, la Fame dai mali consigli e la turpe Miseria, / specie terribili a vedersi, e la Morte e il Dolore; / poi il Sonno, fratello della Morte, e i malvagi Piaceri / della mente, e sulla soglia opposta la Guerra che semina lutti, / i ferrei talami delle Eumenidi e la folle Discordia, / che capelli di vipere annoda con bende insanguinate". Testo e traduzione a cura di Ramous, 2004). Morelli (1910, p. 355), oltre all'*auctoritas* dell'*Eneide* virgiliana cita anche Ovidio, *Amores*, 1, 2, vv. 31-38: *Mens Bona ducetur manibus post terga retortis / Et Pudor et castris quidquid Amoris obest. / Omnia te metuent, ad te sua braccia tendens / Vulgus "io" magna uoce "triumphe" canet. / Blanditiae comites tibi erunt Errorque Furorque, / Adsidue partes turba secuta tuas. / His tu militibus superas hominesque deosque; / Haec tibi si demas commoda, nudus eris.* ("Il buon Senso seguirà, con le mani legate dietro la schiena, / e il Pudore e tutto ciò che si oppone all'esercito di Amore. / Tutto avrà paura di te; tendendo a te le braccia, / il popolo canterà a squarciagola: 'Iò! Trionfo'. / Le Carezze ti saran compagne, e l'Errore e la Follia, / la turba che prende assiduamente le tue parti. / Con questi soldati superi e uomini e dei; / se ti si tolgono questi aiuti, sarai nudo". Testo e traduzione a cura di Varieschi, 1994). La Gualandri (1968, p. 19) ricorda che anche Lattanzio, *De ave phoenice*, tratta di un bosco da cui son lontane una serie di personificazioni. Infine Charlet (2000, p. 177) precisa per alcune personificazioni ulteriori modelli.

⁴²¹ Il modello è probabilmente Ovidio, *Met.*, 10, vv. 307-310: *Quae tantum genuere nefas: sit dives amomo, / Cinnamaque costumque suum sudataque ligno / Tura ferat floresque alios Panchaia tellus, / Dum ferat et murrum: tanti noua non fuit arbor.* ("Sia pure ricca / di amomo la terra di Pancaia, produca, sì, cannella, / profumi, incenso che trasuda dal legno, e tutti i fiori che vuole; / ma la mirra, perché? Quest'albero strano non meritava tanto". Testo e traduzione a cura di Ramous, 1992). Cfr. Gualandri, 1968, p. 26.

⁴²² Per l'espressione si veda Virgilio, *Georg.*, 2, vv. 118-119: *quid tibi odorato referam sudantia ligno / balsamaque et bacas semper frondentis acanthi?* ("E che dirti dei balsami che trasudano dal legno / profumato e dai baccelli dell'acacia rifrondente?". Testo e traduzione a cura di Ghiselli, 2013). Cfr. Gualandri, 1968, p. 27; Bianchini, 2004, p. 141; Sigayret, 2009, p. 543.

⁴²³ Cfr. Garambois-Vasquez, 2011, p. 48.

L'edificio venne creato dall'arte del dio Lemnio,⁴²⁴ ovvero Vulcano, di soli materiali preziosi: di gemme ed oro sono le fondamenta, di smeraldo sono le travi, di ametista le colonne, le pareti di berillo, le porte di diaspro e i pavimenti di agata.

Questa architettura abbagliante puramente ornamentale è una metaforizzazione della bellezza di Venere.⁴²⁵

Nel suo insieme l'intero episodio ha chiare reminiscenze tratte da Omero, nella sezione in cui delinea il giardino di Alcino⁴²⁶ (7, vv. 112-131)⁴²⁷ e di Calipso (5, vv. 63-74);⁴²⁸ da

⁴²⁴ Tale appellativo deriva dalla venerazione che a Lemno gli è rivolta. Così nominato anche da Ovidio, *Met.*, 4, vv. 185: *Lemnius extemplo valvas patefecit eburnas* ("Il dio di Lemno allora splancò di colpo la porta d'avorio". Testo e traduzione a cura di Ramous, 1992) e da Stazio, *Theb.*, 2, vv. 269-273: *Lemnius haec, ut prisca fides, Mavortia longum / Furta dolens, capto postquam nil obstat amori / Poena nec ultrices castigavere catenae, / Harmoniae dotale decus sub luce iugali / struxerat.* ("Secondo un'antica leggenda, il dio di Lemno, dopo avere a lungo sofferto dell'amore furtivo di Marte per Afrodite, poiché nessuna minaccia riusciva a trattenere gli amanti manifesti e neppure le catene erano bastate a punirli, aveva forgiato questa collana come dono di nozze per Armonia nel giorno del suo matrimonio". Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2010). Cfr. Bianchini, 2004, p. 141.

⁴²⁵ Cfr. Guipponi-Gineste, 2010, p. 165.

⁴²⁶ Tema caro non solo a Libanio, *Progymnasmata* (vol. 8), che "riprende e amplia proprio il tema omerico del giardino di Alcino, arricchendolo per di più col motivo del canto degli uccelli che viene ulteriormente sviluppato nel nostro passo claudiano", ma anche ad autori che lo ricordano in alcuni passi delle loro opere come Virgilio in *Georgiche*, 2, v. 87 (*pomaque et Alcinoi silvae* "e i pomi e il frutteto di Alcino"). Testo e traduzione a cura di Ghiselli, 2013); Stazio in *Silv.* 1, 3, v. 81 (*Quid bifera Alcinoi laudem pomeria vosque* "loderò i pomari feraci due volte in un anno come quelli di Alcino"). Testo e traduzione a cura di Sozzi, 1929); Ovidio nelle *Lettere dal Ponto*, 4, 2, v. 10 (*poma det Alcino* "frutti ad Alcino"). Testo e traduzione a cura di Galasso, 2008); Marziale, 7, 42, v. 6: *Alcino nullum poma dedisse putans?* ("Credi forse che nessuno abbia mai regalato frutti ad Alcino?"). Testo e traduzione a cura di Norcio, 1980). Cfr. Gualandri, 1968, p. 21 e nota 8 p. 22.

⁴²⁷ "Fuori, poi, dal cortile, era un grande orto, presso le porte, / di quattro iugeri: corre tutt'intorno una siepe. / Alti alberi là dentro, in pieno rigoglio, / peri e granati e meli dai frutti lucenti, / e fichi dolci e floridi ulivi; / mai il loro frutto vien meno o finisce, / inverno o estate, per tutto l'anno: ma sempre / il soffio di Zefiro altri fa nascere e altri matura. / Pera su pera appassisce, mela su mela, / e presso il grappolo il grappolo, e il fico sul fico. / Là anche una vigna feconda era piantata, / e una parte di questa in aprico terreno / matura al sole; d'un'altra vendemmiamo i grappoli / e altri ne pigiano; ma accanto ecco grappoli verdi, / che gettano il fiore, altri appena maturano. / Più in là, lungo l'estremo filare, airole ordinate / d'ogni ortaggio verdeggiano, tutto l'anno ridenti. / E due fonti vi sono: una per tutto il giardino / si spande; l'altra all'opposto corre fin sotto il cortile, / fino all'alto palazzo: qui viene per acqua la gente". Traduzione a cura di Calzecchi Onesti, 1981).

⁴²⁸ "Un bosco intorno alla grotta cresceva, lussureggiante: / ontano, pioppo, e cipresso odoroso. / Qui uccelli dall'ampie ali facevano il nido, ghiandaie, sparvieri, cornacchie che gracchiano a lingua distesa, / le cornacchie marine, cui piace la vita del mare. / Si distendeva intorno alla grotta profonda / una vite domestica, florida, feconda di grappoli. / Quattro polle sorgevano in fila, di limpida acqua, / una vicina all'altra, ma in parti opposte volgendosi. / Intorno molli prati di viola e di sedano / erano in fiore; a venir qui anche un nume immortale / doveva incantarsi guardando, e godere nel cuore". Traduzione a cura di Calzecchi Onesti, 1981.

Apollonio Rodio (3, vv. 36 e seguenti) quando Atena e Hera, preoccupate per Giasone, si recano alla bellissima dimora di Venere, sempre costruita da Efesto, per pregarla di far innamorare Medea di lui;⁴²⁹ da Stazio mentre descrive nella *Tebaide* la dimora di Marte viene guardato come “punto di riferimento per costruire qualcosa di contrastante”;⁴³⁰ da Lattanzio che, nel *De ave phoenice*, racconta di un luogo felice nell’estremo oriente, posizionato su un monte altissimo sulla cui sommità si estende una pianura ricoperta da una foresta di alberi sempre verdi e in frutto, in cui scorre una fonte d’acqua limpida, è uno spazio dove le intemperie non giungono e alcuni sentimenti, personificati, non possono entrare. È il luogo ideale in cui la fenice di Lattanzio può costruire il suo letto di morte con erbe profumate.⁴³¹ Infine la descrizione trae anche suggestioni dalla Cipro reale, come suggerisce la Gualandri.⁴³²

A tali riferimenti, ritengo vada aggiunto il richiamo di Claudiano al suo *De raptu Proserpinae* quando parla dell’Etna ricoperto di colaratisimi e profumatissimi fiori (presente anche qui il collegamento alla Pancaia), fecondati da Zefiro, delle fonti che sgorgano dalla roccia, del boschetto, formato da alberi diversi, che mitiga il calore del sole.

⁴²⁹ Cfr. Morelli, 1910, p. 355; Gualandri (1968, p. 18) precisa che ad Apollonio “esso si richiama abbastanza da vicino, ma solo per le linee generali della struttura (...) i singoli particolari appaiono in Claudiano così variati e arricchiti da far pensare che il modello apolloniano sia servito soltanto come spunto iniziale, e là dove Apollonio si limita ad accennare e suggerire, Claudiano invece interviene con una descrizione estremamente minuziosa”.

⁴³⁰ Il clima nordico, di tempeste, nevi, venti, regna attorno a Marte, causando la sterilità del suolo; la sua casa è formata dal grigio ferro che mortifica ogni splendore; chi vi abita insieme al dio sono personificazioni della guerra con il compito di truci sentinelle; tutto ricorda l’orrore della guerra perfino il frontone del tempio. Cfr. Gualandri, 2004, p. 409.

⁴³¹ *De ave phoenice*, vv. 9-30: *Hic Solis nemus est et consitus arbore multa / Lucus perpetuae frondis honore uirens. / Cum Phaethontis flagrasset ab ignibus axis, / Ille locus flammis inuiolatus erat; / Et cum diluuium mersisset fluctibus orbem / Deucalioneas exsuperauit aquas. / Non huc exsanguis Morbi, non aegra Senectus / Nec Mors crudelis nec Metus asper adest / Nec Scelus infandum nec opum uesana Cupido / Aut Ira aut ardens caedis amore Furor; / Luctus acerbus abest et Egestas obsita pannis / Et Curae insomnes et uiolenta Fames. / Non ibi tempestas nec uis furit horrida uenti / Nec gelido terram rore pruina tegit; / Nulla super campos tendit sua uellera nubes / Nec cadit ex alto turbidus umor aquae. Sed fons in medio, quem uiuum nomine dicunt, / Perspicuus, lenis, dulcibus uber aquis; / Qui semel erumpens per singula tempora mensum / Duodeciens undis irrigat omne nemus. / Hic genus arboreum proceris stipite surgens / Non lapsura solo mitia poma gerit.*

Vv. 83-88: *Cinnamon hic auramque procul spirantis amomi / congerit et mixto balsama cum folio: / non casiae mitis nec olentis vimen acanthi / nec turis lacrimae guttaque pinguis abest. / His addit teneras nardi pubentis aristas / et sociam myrrae vim, panacea, tuam.* Testo a cura di Rapisarda, 1959. La Gualandri (1986, pp. 19-20 e nota 5), evidenziando tale collegamento, precisa che comunque alla base vi è il modello lucreziano.

⁴³² Cfr. Gualandri, 2004, pp. 418-420.

Non manca anche un legame col carne *De Cythera* dove, appunto, sono “condensate immagini arboree che si ritroveranno poi specialmente nella poesia epitalamica”.⁴³³

Per quanto riguarda la descrizione del palazzo Claudiano deve molto alla tradizione poetica, a partire da Stazio che in *Silvae* 1, 2, vv. 148-157⁴³⁴ descrive la sfarzosa dimora di Violentilla. Tale *ekphrasis*, dominata da un lessico di colori e lucentezza,⁴³⁵ realizza “un quadro così vivido, fastoso e preciso (...) da sembrare realistico” e “isolabile dal contesto, un *tour de force* a sè stante”.⁴³⁶

Si deve precisare che Claudiano sta realizzando “una imitazione creativa, in quanto pure gli elementi mutuati si inseriscono in un ordine nuovo e, quel che più conta, in una visione differente”.⁴³⁷

La magnificenza di tali *domus* è un tema ricorrente nella letteratura, basti considerare Catullo, c. 64, vv. 43-49;⁴³⁸ Ovidio, *Met.*, 2, vv. 1-7;⁴³⁹ Lucano, *Phars.*, 10, vv. 111-122,⁴⁴⁰ il quale

⁴³³ Di questa breve poesia ne parla il Romano, (1958a e b, p. 37 e pp. 22-23), che afferma l'autenticità della serie di epigrammi, tra cui appunto il *De Cythera*, che vengono inseriti nelle edizioni del poeta come *carmina spuria vel suspecta*.

⁴³⁴ *Hic Libycus Phrygiusque silex, hic dura Laconum / Saxa uirent, hic flexus onyx et concolor alto / Vena mari rupesque nitent, quis purpura saepe / Oebalis et Tyrii moderator liuet aeni. / Pendent innumeris fastigia nixa columnis, / Robora Dalmatico lucent satiata metallo. / Excludunt radios siluis demissa uetustis / Frigora, perspicui uiuunt in marmore fontes. / Nec seruat natura uices: hic Sirius alget, / Bruma tepet uersumque domus sibi temperat annum.* (“Ecco le iliache rocche del Tevere: un alto palazzo mostra i suoi penetranti splendenti e i cigni applaudirono gioiosi l'illustre soglia. Si tratta di una dimora degna di una dea, né troppo piccola rispetto agli astri lucenti. Qui la selce libica e frigia, qui i duri marmi laconi, qui l'onice ondulato, una vena di ugual colore del mare profondo e marmi diversi risplendono: di fronte a questi colori addirittura la porpora ebalide e l'operaio della caldaia tiria provano invidia. Pendono archi puntellati su innumerevoli colonne; travi di legno ricche a profusione di metallo dalmata rifulgono. Tiene riparati dai raggi solari una frescura procurata da selve secolari, limpide fontane scorrono nel marmo: qui Sirio diventa fresco, l'inverno intiepidisce, la casa regola a sua misura le stagioni rovesciate”. Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995).

⁴³⁵ “Light and colour predominate in these lines: stars, jewels, marble of varying hues, gold, sunlight, running water, the sea. Vocabulary expressive of brightness is heaped up, clothing the whole passage in iridescent garb”. Cfr. Vessey, 1982, p. 570.

⁴³⁶ Cfr. Pederzani, 1995, p. 98.

⁴³⁷ Cfr. Gagliardi, 1972, nota 47 p. 109.

⁴³⁸ *Ipsius at sedes, quacumque opulenta recessit / regia, fulgenti splendent auro atque argento. / Candet ebur soliis, collucent pocula mensae, / Tota domus gaudet regali splendida gaza. / Puluinar uero diuae geniale locatur / Sedibus in mediis, Indo quod dente politum / Tincta tegit roseo conchyli purpura fuko.* (“Ma la fastosa reggia, perfino negli interni recessi, / tutta rifulge d'oro, rifulge d'argento polito. / Brillan d'avorio i seggi, scintillan sui deschi le coppe, / tutta ride la casa fulgente di regi tesori. / Il letto nuziale della dea s'eleua nel mezzo / del palagio, incrostato dei lucidi denti dell'India, / ricoperto da rosea coltre di murice infusa”. Testo e traduzione a cura di Bonazzi, 1936).

pare il principale riferimento di Claudiano.⁴⁴¹ Oltre alla suggestione letteraria,⁴⁴² il poeta tiene presente anche il dato reale delle ville, a partire dalla *domus aurea* di Nerone⁴⁴³ e da quelle appartenenti alle facoltose famiglie romane,⁴⁴⁴ e dell'isola di Cipro.⁴⁴⁵

Da quanto detto, emerge come il poeta raffiguri il lussureggiante regno di Venere grazie a una “tecnica cinematografica”,⁴⁴⁶ che in un elegante gioco compositivo sembra riflettere anche “the organization of imperial palaces, or Christian basilicas, which, though axially rather than concentrically organized, employ every device of architecture and decoration to direct movement and attention to the ceremonial reception room of the emperor or the apsed holy of holies of the basilica”.⁴⁴⁷ In questo modo, avvicinandosi pian piano, si ammira la dimora di

⁴³⁹ *Regia Solis erat sublimibus alta columnis, / Clara micante auro flammasque imitante pyropo; / Cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat, / Argenti bifores radiabant lumine ualuae. / Materiam superabat opus; nam Mulciber illic / Aequora caelarat medias cingentia terras / Terrarumque orbem caelumque, quod imminet orbi.* (“Alta si ergeva la reggia del Sole su immense colonne, / tutta bagliori d'oro e fiammate di rame; / lucido avorio rivestiva la cuspide del frontone / e i battenti della porta emanavano riflessi argentei. / E qui l'arte eclissava la materia, perché il dio del fuoco / vi aveva cesellato i mari che circondano la terra, / l'universo intero e il cielo che lo sovrasta”. Testo e traduzione a cura di Ramous, 1992).

⁴⁴⁰ *Ipse locus templi, quod vix corruptior aetas / Extruat, instar erat; laqueataque tecta ferebant / Divitias, crassumque trabes absconderat aurum; / Nec summis crustata domus sectisque nitebat / Marmoribus, stabatque sibi non segnus achates / Purpureusque lapis, totaque effusus in aula / Calcabatur onyx, hebenus Mareotica uastos / Non operit postes, sed stat pro robore uili / Auxilium, non forma domus. ebur atria uestit, / Et suffecta manu foribus testudinis Indae / Terga sedent crebro maculas distincta smaragdo. / Fulget gemma toris, et iaspide fulua supellex.* (“Il luogo era simile a un tempio, che a stento un'età più corrotta / saprebbe costruire, i soffitti a cassettoni traboccavano / di tesori e le travi erano ricoperte d'oro massiccio; / il palazzo risplendeva, rivestito non già di lastre di marmo / squadrate e sottili, ma si ergevano solide e intere / massa di agata e porfido; si calpestava l'onice / profuso in tutta la reggia, l'ebano mareotico / non era un rivestimento delle ampie porte, ma come la rozza / quercia stava a difesa più che a ornamento del palazzo. / Avorio rivestiva gli atrii, sui battenti erano applicati / gusci di testuggine indiana, colorati a mano e screziati / di fitti smeraldi. I letti rifulgono di gemme, le suppellettili / di fulvo diaspro”. Testo e traduzione a cura di Canali, 1997).

⁴⁴¹ Cfr. Gualandri, 1968, p. 26.

⁴⁴² Per ulteriori esempi si veda Fargues, 1933, nota 4 p. 308.

⁴⁴³ Cfr. Braden, 1979, p. 223.

⁴⁴⁴ Cfr. Fargues, 1933, p. 308.

⁴⁴⁵ La Gualandri riporta nel suo saggio (2004, pp. 420-421) la testimonianza di Teofrasto riguardante la ricca presenza di minerali preziosi a Cipro.

⁴⁴⁶ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 85.

⁴⁴⁷ Cfr. Roberts, 1989, pp. 330-331.

Venire fino al minimo dettaglio, per alla fine soffermarsi sulla protagonista della sezione,⁴⁴⁸ apprezzando il “delicato e raffinatissimo cromatismo” che si viene a creare.

Inoltre è proprio in questo brano che più chiaramente risalta “la tipica tecnica di lavoro claudiana, fondata su due piani distinti, nell’ambito dei quali il poeta procede in maniera analoga, ad intarsio:”⁴⁴⁹ “se sul piano del contenuto esso si manifesta nella tendenza a isolare dal contesto il singolo quadro (e nell’ambito del singolo quadro, i singoli particolari), sul piano formale si chiarisce come ricerca continua di espressioni ricavate dai poeti più svariati, spesso (...) diversi da quelli che hanno offerto gli spunti di contenuto”.⁴⁵⁰

L’ARTE E LA TECNICA DI CLAUDIANO

Fin qui sono state analizzate le riprese e le analogie con i poeti antecedenti all’Alessandrino, ma, per non banalizzare il componimento, è bene soffermarsi sulle differenze e le novità introdotte affinché risulti chiaro che “il debito verso i poeti dell’antica Roma è in Claudiano più verbale che sostanziale, (...) che il suo linguaggio (...) non nasconde povertà di fantasia o sterilità di sentimenti”.⁴⁵¹

Anche se il modello più vicino e in generale utilizzato è Stazio, ciò non implica una pedante ripresa. Infatti se in Stazio vi è la tendenza a ridurre la narrazione in un’unità compositiva indipendente, per Claudiano le scene poetiche e le sequenze narrative coincidono così che il poema segue una lineare struttura cronologica.⁴⁵²

⁴⁴⁸ “The whole movement of Claudian’s description, moving from periphery to center, is contrived to increase the reader’s sense of Venus’ majesty”. Cfr. Roberts, 1989, p. 330.

⁴⁴⁹ Cfr. Gualandri, 1968, p. 18.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 36.

⁴⁵¹ Cfr. Cremona, 1948, p. 70.

⁴⁵² Cfr. Roberts, 1989, p. 329.

Inoltre Claudiano amplia moltissimo, rendendo, soprattutto l'episodio del regno di Venere "more lush and extravagant":⁴⁵³ ciò che nel poeta flavio poteva essere un singolo gesto o una postura, nel poeta alessandrino diviene una esaustiva enumerazione di *ekphrasis*.⁴⁵⁴

Così vale per le abitazioni dove i precedenti sono due: la dimora di Cleopatra in Lucano e quella di Violentilla in Stazio, quest'ultima per quanto degna di una dea, è pur sempre stata costruita da uomini con marmi rari e altri materiali costosi, ma tutti procurabili. I due poeti quindi si limitano a descrivere ciò che immaginano come il sommo dell'opulenza rimanendo però ancorati a quanto vi è di possibilmente realizzabile,⁴⁵⁵ mentre il palazzo di Venere di Claudiano è stato forgiato da un dio di sole pietre preziose, tanto che l'agata sembra di così poco valore da poter venir utilizzata come pavimentazione.⁴⁵⁶ Nessun autore precedente aveva immaginato un palazzo simile.⁴⁵⁷

Inoltre, dove in Stazio bastavano l'ombra e una fontana di acqua fresca, che giunge fino alle camere della donna, per valorizzare il piacere che può derivare dall'abitarvi, in Claudiano si aggiungono i profumi e gli odori.⁴⁵⁸

E se Stazio specifica che oltre ad Amore, che come nell'epitalamio imperiale avrà il compito di riferire alla madre quanto sta accadendo, vi sono Amorini a seguirlo e a circondare Venere,⁴⁵⁹ Claudiano vuole iperbolizzare e distinguere chiaramente l'unico figlio di Afrodite dagli altri, dando così una genealogia (vv. 72-75).

⁴⁵³ Cfr. Cameron, 1970, p. 271.

⁴⁵⁴ Cfr. Roberts, 1989, p. 329.

⁴⁵⁵ Cfr. Braden, 1979, p. 224.

⁴⁵⁶ Cfr. Pavlovskis, 1965, p. 167.

⁴⁵⁷ Braden (1979, p. 224) qui specifica che la descrizione fatta da Viriglio in *Aen.*, 6, 552-554: *Porta adversa ingens solidoque adamante columnae, / vis ut nulla virum, non ipsi excindere bello / caelicolae valeant* ("Di fronte la porta, enorme, e colonne d'acciaio massiccio, / che nessuna forza d'uomo e neppure i Celesti potrebbero / in guerra abbattere". Testo e traduzione a cura di Ramous, 2004) ha il solo scopo di dire che il materiale è duro come diamante, ma non che è costruito con questo.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ V. 54: *Fulcra torosque deae tenerum premit agmen Amorum* ("Ai piedi del letto della dea incalza la schiera dei teneri Amori". Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995) e vv. 61-64: *Hic puer e turba uolucrum, cui plurimus ignis / Ore manusque leui numquam frustrata sagitta, / Agmine de medio tenera sic dulce profatur / Voce (pharetrati pressere silentia fratres)* ("Allora uno di quei fanciulli alati, dal viso di fuoco e con una saetta lieve nella mano infallibile, uscendo dalla schiera, con tenera voce cominciò dolcemente a parlare (i fratelli faretrati ammutolirono)". Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995).

Quindi di sicuro nello scrivere il suo epitalamio Claudiano ha la poesia di Stazio alla base e il substrato è visibile, ma è in grado di alterare, compendiare, aggiungere, modificare a seconda di ciò che la sua immaginazione suggerisce per adattarsi ai gusti del pubblico.⁴⁶⁰

Anche per quel che riguarda il modello più lontano, Omero, le modifiche sono rilevanti.

Ad iniziare dalla chiusura del luogo, isolato dal resto del mondo, come se fosse collocato in un'altra dimensione, lontano dall'umano ed inaccessibile a qualunque mortale. Per enfatizzare quest'aspetto, non per nulla, il poeta alessandrino sceglie di circondarlo con una siepe, elemento già presente nel giardino di Alcino, ma che Claudiano rende incantata e col compito specifico, assente in Omero,⁴⁶¹ di difendere da elementi estranei all'amore;⁴⁶² infatti tra questi vi è la Vecchiaia che, non essendo adatta per amare, è bandita dal regno per lasciar spazio ai sentimenti che hanno a che fare con la passione amorosa. D'altronde ciò che sembra dominare è "a sense of vigorous exclusivity".⁴⁶³ Ad esempio, è un *topos* che gli uccelli animino con il loro canto un giardino, così infatti avviene nella sezione riguardante la Calipso omerica, ma a giudizio della Venere claudiana non tutti sono meritevoli e dunque li seleziona accuratamente.⁴⁶⁴

Oppure, sempre pensando ad Omero che racconta dell'eterna bella stagione descrivendo come tutto sia in germoglio e senza accennare a forze ostili, il primo tratto che caratterizza la descrizione di Claudiano sono proprio forze atmosferiche negative: le nevi, i nubi e i venti, che vengono bandite dal regno di Venere, dal momento che lo minaccerebbero di distruzione.⁴⁶⁵

Come dice Braden:

"Venus's Realm (...) exists only through a continuing denial of some alternative (...). The harmony of Venus's world is not a resolution of contraries, but a unilateral suppression. This

⁴⁶⁰ Cfr. Pavlovskis, 1965, pp. 167-168.

⁴⁶¹ Cfr. Braden, 1979, p. 219.

⁴⁶² Cfr. Guipponi-Gineste, 2010, p. 162.

⁴⁶³ Cfr. Braden, 1979, p. 219; Guipponi-Gineste, 2010, p. 162.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 220; *Ibidem*.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

willful artificiality and self-containment constitute perhaps Claudian's chief novelty in his handling of the garden *topos*, and also his chief contribution to its later development".⁴⁶⁶

Altro motivo di immensa fortuna postuma introdotto da Claudiano è la presenza delle due sorgenti con specifiche proprietà collegate al sentimento amoroso, mentre Omero, per il giardino di Alcino, si limitava a dire che vi erano due rivoli uno per le piante e l'altro per i visitatori.⁴⁶⁷

Come accennato, inoltre, nel giardino di Alcino la bella stagione è caratterizzata dalla fecondità degli alberi da frutto e degli ortaggi, che raccolti subito rinascono, secondo il motivo tradizionale che contraddistingue il felice tempo della mitica età dell'oro; ma il regno di Venere possiede qualcosa di molto più raffinato: piante aromatiche che con i loro profumi permettono al poeta di introdurre la sensazione olfattiva in modo originale "dans une sorte de sublimation et de profusion de la matière qui signale le divin et renforce l'aspect surnaturel du jardin".⁴⁶⁸

Per concludere con le differenze si può quindi affermare che Claudiano ha interpretato in modo originale i *topoi* ricorrenti a disposizione e che non si accontenta di descrivere, come se stesse illustrando al lettore una decorazione a muro, bensì, sollecitando tutti i sensi, vuole condurre interamente all'interno di questo mondo: "a world where the decoration is the reality".⁴⁶⁹

L'episodio del regno di Venere è quello che meglio si presta a rilevare alcune caratteristiche dell'arte di Claudiano una delle quali è la "sapiente vivacità coloristica".⁴⁷⁰

Il poeta ha modo di utilizzarla al meglio quando può trattare il mito in meravigliose scene descrittive dimostrandone così "tutta l'indubitabile potenza":⁴⁷¹ non solo per "arricchire la

⁴⁶⁶ Cfr. Braden, 1979, p. 220.

⁴⁶⁷ *Ivi*, p. 222.

⁴⁶⁸ Cfr. Guipponi-Gineste, 2010, p. 163.

⁴⁶⁹ Cfr. Braden, 1979, p. 225.

⁴⁷⁰ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 20.

⁴⁷¹ Cfr. Bianchini, 2004, p. 16.

narrazione⁴⁷² donandole varietà,⁴⁷³ ma anche per “tradurre con molteplici ed adeguate sfumature linguistiche la sensazione visiva di un’immagine esterna”,⁴⁷⁴ così che se Virgilio tendeva alla suggestione, Claudiano tende più alla pittura⁴⁷⁵ e crea quadri ricchi di dettagli e colori sgargianti. È una dote istintiva che gli permette di mescolare linee e colori, stasi e moto⁴⁷⁶ e che i critici racchiudono nelle definizioni di cromatismo e descrittivismo.

Interessante è l’analisi coloristica relativa all’episodio del giardino della dea condotta da Bianchini⁴⁷⁷ che individua già dall’inizio del brano “un’alternanza di nero-bianco”, tramite il monte che adombra il lato ionio di Cipro, che poi esplose in una “cascata di colori”: sul buio monte si scorge una siepe d’oro a difesa del verde prato ricoperto di variopinti fiori perpetuamente sbocciati e l’erba è splendente grazie all’abbagliante luce del sole, ma, ecco che a tanta luminosità si contrappone un ombroso boschetto popolato da uccelli canori e da alberi innamorati. È un tripudio lussureggiante di vivacità, suoni, colori e di gusto vista la presenza delle cristalline e rinfrescanti acque delle due fontane. Ma le “notazioni coloristiche” non sono finite, anzi più policromo che mai si staglia davanti allo sguardo il palazzo divino che essendo formato di gemme non solo riflette i colori del prato e della luce solare, ma anche risplende del verde smeraldo delle travi, del violetto delle colonne di ametista, del verderame delle pareti di berillo, del rosso diaspro delle soglie e delle diverse varietà dell’agata del pavimento. Come riferisce la Bertini Conidi si tratta di “colori riposanti caratteristici di Venere e che fanno di lei la dea della primavera”.⁴⁷⁸

Claudiano chiude con la descrizione della successione dei profumi: amomo, cannella, cinnami, balsami dei legni.

⁴⁷² Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 20.

⁴⁷³ Cfr. Fargues, 1933, p. 326.

⁴⁷⁴ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 20.

⁴⁷⁵ Cfr. Fo (1978, p. 44) riprende quanto detto da Glover (1968, p. 224): “There is a notable difference between Virgil and Claudian in their view of poetry. Virgil’s method is that of suggestion; (...). Claudian on the other hand leans more to painting”.

⁴⁷⁶ Cfr. Bianchini, 2004, p. 32.

⁴⁷⁷ *Ivi*, pp. 34-36.

⁴⁷⁸ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 85.

Si può quindi concludere che “la sensibilità è pittorica, il poeta insiste sui colori e sulle impressioni che gli oggetti dello sguardo creano, ma la vista non è l’unico senso interessato: il paesaggio descritto vuole essere una sintesi sensoriale capace di coinvolgere anche l’udito, il gusto, l’odorato”.⁴⁷⁹

Con questa tecnica il poeta si adatta perfettamente all’epoca tardoantica come testimoniano le arti figurative⁴⁸⁰ e soprattutto ai mosaici del IV e V d.C., di cui questo è proprio il momento di massimo splendore,⁴⁸¹ visto che sono composti da una molteplicità di tessere con forme e colori svariati,⁴⁸² perfettamente idonei a rielaborare “intimi slanci creativi che pongono in prima linea la visualizzazione di immagini dai toni variegati e smaglianti”.⁴⁸³

Per questo è riduttivo il giudizio del Gagliardi che definisce l’episodio di Venere “frammentato e barocco”⁴⁸⁴ mentre mi pare più equilibrato il parere della Bertini Conidi:

“Claudiano si conferma al nuovo orientamento estetico dei costumi del tempo che, anche nella moda, preferisce forme raffinate e ricercate provenienti dall’oriente. In lui, che di quei paesi era originario, il gusto del prezioso esercita ancor più il suo fascino. Il descrittivismo di Claudiano si inserisce brillantemente nell’atmosfera culturale maturata nel periodo immediatamente precedente agli anni in cui egli compose. Le tendenze culturali di quest’epoca esprimono forme d’arte antitetiche a quelle classiche, per cui lo studio della parola, divenuto più attento e scrupoloso, rivela un gusto precipuo volto alla descrizione del particolare che viene perseguito minutamente e trasferito puntualmente nel linguaggio”.⁴⁸⁵

Bianchini condivide quanto riportato, ma critica un’affermazione della studiosa, la quale aveva scritto che i preziosismi anche se appesantiscono il contesto, sono solo una “presenza

⁴⁷⁹ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 22; Charlet, 2000, p. 177; Cazzuffi, 2013, p. 122.

⁴⁸⁰ “That some of Claudian’s descriptions of mythological figures closely resemble actual representations of those same figures on coins, paintings, etc., of the Roman period”. Cfr. Cameron, 1970, p. 273.

⁴⁸¹ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 85.

⁴⁸² Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 24; Cazzuffi, 2013, p. 122.

⁴⁸³ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 85.

⁴⁸⁴ Cfr. Gagliardi, 1972, p. 93 e p. 110.

⁴⁸⁵ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 22.

minima” tale da non incidere nella poesia.⁴⁸⁶ A parere di Bianchini, invece, i preziosismi sono assai frequenti e sostanziali: iperbati, ripetizioni, anafore, contrasti, metafore, personificazioni. Inoltre aggiunge il motivo che, a suo parere, determina questo stile dell’Alessandrino, ovvero “la loro radicazione *in imo pectore* (...), nel suo sentire in rapporto e in relazione all’ambiente in cui il poeta e l’uomo operano e si muovono. È la disperazione *del e nel* presente che genera la speranza e la fuga nel passato e nel mito”.⁴⁸⁷

L’ACCONCIATURA DI VENERE

Una volta terminata la lunga digressione, si torna a osservare il volo di Amore, ormai posatosi a terra e diretto ad annunciare la grande notizia, dell’innamoramento di Onorio, alla madre intenta ad acconciarsi.

<i>Quo postquam delapsus Amor longasque peregit pinna vias, alacer passuque superbior intrat. Caesariem tunc forte Venus subnixa corusco fingebat solio. Dextra laevaue sorores</i>	97
<i>stabant Idaliae: largos haec nectaris imbres inrigat, haec morsu numerosi dentis eburno multifidum discrimen arat; sed tertia retro dat varios nexus et iusto dividit orbes ordine nelectam partem studiosa relinquens:</i>	100
<i>plus error decuit. Speculi nec vultus egebat iudicio. Similis tecto monstratur in omni et capitur, quocumque videt. Dum singula cernit, seque probat, nati venientis conspicit umbram ambrosioque sinu puerum complexa ferocem</i>	105
<i>“Quid tantum gavisus?” ait; “Quae proelia sudas, inprobe? Quis iacuit telis? Iterumne Tonantem inter Sidonias cogis mugire iuencas? An Titana domas? An pastoralia Lunam rursus in antra vocas? Durum magnumque videris</i>	110
	115

⁴⁸⁶ *Ibidem.*

⁴⁸⁷ Cfr. Bianchini, 2004, p. 40.

debellasse deum". *Suspensus in oscula matris ille refert: "Laetare, parens; inmane tropaeum rettulimus. Nostrum iam sensit Honorius arcum. Scis Mariam patremque ducem, qui cuspidem Gallos Italiamque fovet, nec te praeclara Serenae fama latet. Propera; regalibus adnue votis, iunge toros". Gremio natum Cytherea removit et crines festina ligat peplumque fluentem adlevat et blando spirantem numine ceston cingitur, impulsos pluviis quo mitigat amnes, quo mare, quo ventos irataque fulmina solvit.*⁴⁸⁸

120

125

Il poeta ora conduce il lettore alla protagonista di questa digressione⁴⁸⁹ e si focalizza sulla maestosa presentazione: Venere seduta sul suo imponente e luccicante trono in compagnia delle Grazie, accompagnatrici della dea fin da Omero (*Il.*, 5, 338;⁴⁹⁰ *Od.*, 8⁴⁹¹);⁴⁹² Claudiano è talmente preciso nella raffigurazione che non omette nulla, neppure il riferimento della

⁴⁸⁸ "Là sceso Amore dopo il lungo viaggio / in volo, entra veloce e a passo fiero. / La chioma in quel momento, a caso, Venere / stava acconciando seduta su un trono / luccicante. Sul destro e l'altro fianco / stavano a lei le tre sorelle Idalie: / larghe piogge di nettare una irriga, / le ara l'altra i capelli in fitti solchi / col morso eburneo di splendente pettine; / e la terza da dietro ora li annoda / fittamente, e in giusto ordine divide / le onde, lasciando un ricciolo negletto / a bella posta: grazia avrebbe dato / la negligenza all'opera incompiuta. / Non aveva bisogno dello specchio / il volto della Dea: simile appare / su ogni parete dove è catturato, / dovunque volga gli occhi. E mentre ammira / ogni particolare e si compiace / tutta di sé, d'un tratto vede l'ombra / del figlio che s'avanza; indi stringendo / il feroce fanciullo sul seno / odoroso d'ambrosia: 'Perché – dice - / sei tanto lieto? A che guerre mai pensi, / sciagurato? Chi cadde per i dardi? / Un'altra volta ancora tu il Tonante / spingi a muggire in mezzo alle giovenche / di Sidone? O tu, forse, domi il Sole? / O la Luna di nuovo ora richiami / negli antri dei pastori? Certo sembri / aver domato un grande e rozzo dio!'. / Sospeso in mezzo ai baci della dea, / egli risponde: 'Gioisci, o genitrice; / ho riportato un gran trofeo. Ha sentito / Onorio l'arco mio. Bene conosci / Maria e suo padre, il grande condottiero, / che con la spada sua protegge i Galli / e l'Italia, né ti è di certo ignota / la fama illustre di Serena. Affrettati; / compi i voti regali, orsù, congiungi / i letti'. Dal suo grembo allora il figlio / Citerea allontanò: rilega in fretta / i capelli, solleva l'ampio peplo, / annoda il cinto che divina ebrezza / spira, e con cui rallenta i fiumi gonfi / di piogge, e il mare quieta e quieta i venti / e i fulmini adirati sa disperdere". Testo e traduzione a cura di Bianchini, 2004.

⁴⁸⁹ Si ricordi che Venere viene già nominata al v. 47, prima ancora di apparire in scena. Cfr. Riboldi, 2006, p. 16.

⁴⁹⁰ Si sta parlando dell'inseguimento di Diomede verso Afrodite, durante una battaglia, il figlio di Tideo la ferisce "attraverso il peplo divino che le avevano tessuto le Cariti". Traduzione a cura di Ciani, 1998.

⁴⁹¹ Vv. 364- 366: "qui la lavarono le Cariti e l'unsero d'olio / immortale, come s'ungono i numi sempre viventi, e le vestirono vesti amabili, meraviglia a vederle". Traduzione a cura di Calzecchi Onesti, 1981.

⁴⁹² Cfr. Charlet, 2000, p. 178.

posizione delle tre: una a destra, una a sinistra e l'ultima dietro. Roberts, osservando delle rappresentazioni a Madrid e Ravenna,⁴⁹³ giudica tale scelta non casuale: “The three Graces form a niche, in which Venus is set, raised on her throne, as if in the apse of an imperial palace or Christian basilica. This sense of the hierarchical significance of the arrangement of human figures is very marked in late antiquity”.

Ognuna delle Cariti ha un compito specifico: una è intenta a versare del nettare tra i capelli, un'altra a pettinarli con un pettine d'avorio e quella dietro ad acconciarli prima separandoli in due parti, affinché si crei un'immagine di ordine ed equilibrio, già annunciato dalla rigorosa posizione delle tre sorelle,⁴⁹⁴ e poi lasciando qualche ricciolo libero per avere il fascino dell'incompiutezza, come preferisce la dea⁴⁹⁵ per ottenere un “harmonieux mélange d'apprêt et de pseudo-négligé”.⁴⁹⁶

Secondo Sigayret: “une coiffure bien soignée ne peut qu'être l'indice d'un coeur pur, paisible, animé de bons sentiments, prête a répandre le bonheur autour de lui. C'est tout cela qui émane de la figure de Vénus à sa toilette”.⁴⁹⁷

Tutta la scena è minuziosamente descritta nei suoi gesti più usuali e reali possibili; ma ciò non toglie la nobilitazione che “il poeta, con il lenocinio di una serie di trucchi stilistico-retorici” riesce a dare tanto da congiungere inscindibilmente, fino a renderlo impercettibile, il divino con l'umano e dipingere così l'immagine “di una dea mortale o di una donna immortale, in una sorta costante di interscambio, ambiguità che non può essere altrimenti definita che con il qualificativo di ‘divina’”.⁴⁹⁸

⁴⁹³ “We need think only of the relationship between the Emperor Theodosius, subordinate Augusti, and troops on the Missorium of Theodosius in Madrid (figure 1), or of the later sixth-century representation of the corteges of Justinian and Theodosia in the nave of S. Vitale in Ravenna (figure 2)”. Cfr. Roberts, 1989, p. 331.

⁴⁹⁴ Cfr. Sigayret, 2009, p. 449.

⁴⁹⁵ Come chiosa Roberts (1989, p. 331) Venere “prefers a coiffure of studied negligence”.

⁴⁹⁶ Cfr. Sigayret, 2009, p. 449.

⁴⁹⁷ *Ibidem.*

⁴⁹⁸ Cfr. Bianchini, 2004, p. 38.

Come riporta Garambois-Vasquez: “Vénus occupée aux soins de sa chevelure incarne dans la poésie latine le symbole même de la féminité”.⁴⁹⁹

Nell’analisi di questa sezione Bianchini sottolinea “l’iperbolica ridondanza espressiva claudiana, il gusto per l’immagine che meravigli” grazie non solo alla presenza di quattro metafore (ai vv. 102-103: il dente del pettine, il dente d’avorio, il morso del dente, che, con questa metafora, rende il pettine personificato e l’aratura del campo in fitti solchi), ma anche grazie all’iperbato *morsu...eburno*; trasformandola in una composizione degna di un “artista raffinatissimo”.⁵⁰⁰

Mentre Venere si specchia nelle parti del suo palazzo, che si rivela essere “un gigantesque miroir”,⁵⁰¹ pur sapendo di esser bellissima e quindi non necessitando di un ulteriore specchio, vede arrivare il figlio; si passa così da una scena statica a una più dinamica.⁵⁰²

La dimora diviene un “sanctuaire consacré à sa beauté, métaphorique architecture qui matérialise l’essence de la déesse notamment par les significations érotiques des pierres précieuses nommées, apparaît la dimension allégorique de la description”.⁵⁰³

Abbracciando e baciando Amore la dea chiede quale sia stata la sua ultima impresa e se abbia nuovamente colpito Giove, ricordando qui il rapimento di Europa. Cupido riferisce la gloriosa vittoria, con un breve panegirico di Stilicone, e invita la madre al ruolo di *pronuba*.

La dea, per questo importante avvenimento, non ha intenzione di perdere tempo e così si prepara velocemente rilegando i capelli (nuovamente Claudiano torna sul motivo dell’acconciatura), raccogliendo il peplo e cingendosi del cinto, suo peculiare attributo a partire da Omero⁵⁰⁴ (*Il.*, 14, vv. 197-221⁵⁰⁵), simbolo della potenza erotica dotato persino del

⁴⁹⁹ Cfr. Garambois-Vasquez, 2011, p. 48.

⁵⁰⁰ Cfr. Bianchini, 2004, p. 143.

⁵⁰¹ Cfr. Guipponi-Gineste, 2010, p. 165.

⁵⁰² Cfr. Roberts, 1989, p. 331.

⁵⁰³ Cfr. Guipponi-Gineste, 2010, pp. 165-166.

⁵⁰⁴ Cfr. Bianchini, 2004, p. 145.

⁵⁰⁵ In un dialogo tra Era e Afrodite, la prima chiede alla seconda aiuto per ricongiungere Oceano e Teti; Afrodite “dalla vita sciolse la cintura ricamata e variopinta, dov’erano racchiusi tutti gli incanti; vi erano amore, desiderio, dolci parole e la seduzione che rapisce la mente dell’uomo più saggio; la pose Afrodite nelle mani di Era, e chiamandola per nome le disse: ‘Prendi, nascondi nel petto questa variopinta cintura che racchiude tutti gli incanti; e io ti dico che non tornerai senza aver ottenuto quello che nel tuo cuore desideri’. Così parlò, sorrise la dea dai bellissimi occhi e sorridendo si mise la cintura nel petto”. Traduzione a cura di Ciani, 1998.

potere eccezionale di placare le forze naturali. L'aver nominato il *cestos*⁵⁰⁶ ha la funzione non solo di ricordare che si tratta di un ornamento, per di più molto appropriato visto che la dea sta recando a nozze imperiali, ma anche di amplificare l'amore dei due sposi e il valore di questo matrimonio, sancito da una divinità.⁵⁰⁷

Relativamente ai modelli, la teofania e il particolare dell'ambrosia tra le chiome sembrano ricordare l'*Eneide* (1, vv. 402-405)⁵⁰⁸ quando la dea, prima sotto mentite spoglie, si rivela "al figlio in tutta la sua grazia e la sua maestà".⁵⁰⁹

Da un punto di vista generale la scena ha come riferimento Omero (*Il.*, 14, v. 166)⁵¹⁰ e Apollonio Rodio, nelle *Argonautiche* (3, vv. 43 e seguenti), dal quale è ripresa sia l'ambientazione che la struttura della scena con l'arrivo di Era ed Atena al palazzo di Afrodite intenta a pettinarsi ed intrecciarsi le chiome, atto che, come sarà in Claudiano, abbandona non appena vede arrivare le dee per legarsi i capelli in fretta lasciandoli in disordine.⁵¹¹

Tuttavia, anche in questo caso, Claudiano si rivela originale sia "sviluppando il tema della chioma femminile"⁵¹² sia nel trattamento dell'*ekphrasis*, divenendo "più alessandrino dello stesso Apollonio".⁵¹³

⁵⁰⁶ È un grecismo probabilmente introdotto da Stazio (*Theb.*, 2, v. 283 e 5, v. 63) e Marziale che smetterà di esser usato dopo Claudiano. Cfr. Bianchini, 2004, p. 145.

⁵⁰⁷ Cfr. Riboldi, 2006, p. 22.

⁵⁰⁸ *Dixit et avertens rosea cervice refulsit / Ambrosiaequae comae divinum vertice odorem / Spiravere; pedes vestis defluxit ad imos, / Et vera incessu patuit dea.* ("Disse, e volgendosi il suo roseo collo s'accese di luce, / dal capo le sue chiome emanarono un profumo divino / d'ambrosia, la veste le fluì sino alla punta dei piedi / e nell'incedere dea si rivelò qual era". Testo e traduzione a cura di Ramous, 2004).

⁵⁰⁹ Cfr. Riboldi, 2006, nota 24 p. 17; ma per il riferimento ai versi dell'*Eneide* anche Charlet, 2000, p. 178.

⁵¹⁰ Era, osservando dall'Olimpo Zeus e pensando a come ingannarlo, decide di adornarsi per andare da lui. Quindi si reca al suo talamo e chiusasi dentro "per prima cosa, con ambrosia deterse e purificò il suo corpo bellissimo, poi lo unse con olio soave, profumato, odoroso: se agitava quest'olio nella dimora di Zeus dalla soglia di bronzo, esso inondava il cielo e la terra. Lo sparse sul corpo bellissimo, poi pettinò i capelli intrecciando con le mani le splendide ciocche, i bei riccioli profumati che ricadevano dal suo corpo immortale. Indossò la veste divina che Atena fece per lei ponendovi molti ornamenti, e la chiuse sul petto con fibbie dorate. Si cinse con una cintura ornata da cento frange, e ai lobi forati appese orecchini con tre perle rotonde che risplendevano di grazia infinita. Il capo avvolse, la divina fra le dee, in un velo nuovo, bellissimo, fulgido come la luce del sole; ai bei piedi legò dei sandali belli". Traduzione a cura di Ciani, 1998.

⁵¹¹ Cfr. Gualandri, 1968, p. 18 e p. 28; Cfr. Bianchini, 2004, pp. 142-143; Riboldi, 2006, p. 19.

⁵¹² Cfr. Gualandri, 1968, p. 28.

Per l'acconciatura, lo spunto sembra derivare da diversi autori:⁵¹⁴ principalmente dalle *Metamorfosi* (2, 9 e 11, 9)⁵¹⁵ di Apuleio, dal quale è ripreso non solo il particolare del ricciolo negligenemente lasciato libero, ma anche la descrizione di Venere accompagnata da Grazie e Amori, presentata con il suo cinto e profumata di aromi di cinnamomo.⁵¹⁶

⁵¹³ Cfr. Riboldi, 2006, p. 20.

⁵¹⁴ Cfr. Bianchini, 2004, p. 143; Riboldi, 2006, p. 19.

⁵¹⁵ 2, 9: *Quid cum capillis color gratus et nitor splendidus inlucet et contra solis aciem vegetus fulgurat vel placidus renitet aut in contrariam gratiam variat aspectum et nunc aurum coruscans in lenem mellis deprimitur umbram, nunc corvina nigredine caeruleus columbarum colli flosculos aemulatur, vel cum guttis Arabicis obunctus et pectinis arguti dente tenui discriminatus et pone versum coactus amatoris oculis occurrens ad instar speculi reddit imaginem gratiorem? Quid cum frequenti subole spissus cumulat verticem vel prolixa serie porrectus dorsa permanat? Tanta denique est capillamenti dignitas ut quamvis auro veste gemmis omnique cetero mundo exornata mulier incedat, tamen, nisi capillum distinxerit, ornata non possit audire. Sed in mea Photide non operosus sed inordinatus ornatus addebat gratiam.* (“Che dire poi quando fra la capigliatura rilucono gradevole colore e bagliore splendido, per sfolgorare vivaci contro raggi del sole o morbidamente ribrillarne, o variare ancora il loro aspetto in una fuga di opposte seduzioni: così che ora corrusco scende e sfuma in una delicata ombra di miele, e ora corvi e colombe sono in gara nel nero di quelli, che si fa azzurro come, sul collo di queste, le iridescenze. O quando cosparsi di essenze orientali, discriminati dal delicato dente di un pettine arguto, e ordinati dietro la nuca i capelli, venendo a offrirsi agli occhi dell'amante, gli rinviano, come uno specchio, un riflesso che gli è più grato della verità? E quando stretti in fitto rampicare coronano la cima o, invece, sciolti in copiosa libertà si diffondono giù lungo la schiena? Fatto sta: è così importante il pregio di una chioma che una donna, per quanto inceda adorna d'oro, vesti, non avrà le chiome bene in ordine, non potrà godere fama di elegante. Ma nella mia Fotide un non ricercato, bensì disordinato, ornarsi ne accresceva il fascino”. Testo e traduzione a cura di Fo, 2010).

11, 9: *Mulieres candido splendentem amicimine, vario laetantes gestamine, verno florentes coronamine, quae de gremio per viam, qua sacer incedebat comitatus, solum sternebant flosculis, aliae, quae nitentibus speculis pone tergum reversis venienti deae obvium commonstrarent obsequium et quae pectines eburnos ferentes gestu brachiorum flexuque digitorum ornatum atque obpexum crinium regalium fingerent, illae etiam, quae ceteris unguentis et geniali balsamo guttatim excusso conspergebant plateas* (“Donne risfolgoranti di candidi vestimenti, festanti di variati paramenti, sboccianti di primaverili incoronamenti, che dal loro grembo sparpagliavano in terra fiorellini, lungo la via su cui incedeva il sacro corteo. Altre che, con dietro la schiena lucidi specchi rivolti all'indietro, potessero mostrare alla dea nel suo avanzare l'omaggio della folla che accorreva; e che, portando pettini d'avorio, con i gesti delle braccia e le inflessioni delle dita simulassero di adornare e acconciare la chioma regale. E ancora quelle che cospargevano le strade di altri unguenti e di balsamo divino, lasciato cadere goccia a goccia”. Testo e traduzione a cura di Fo, 2010).

⁵¹⁶ 2, 8: *licet inquam Venus ipsa fuerit, licet omni Gratiarum choro stipata et toto Cupidinum populo comitata et balteo suo cincta, cinnama flagrans et balsama rorans* (“sia pure – dico – Venere stessa in persona, e venga avanti attorniata dal popolo di Amori, completa del suo cinto, spirante aromi di cinnamomo e tutta rorida di goccioline di balsamo”. Testo e traduzione a cura di Fo, 2010).

Claudiano ha presente anche Lucrezio (5, v. 684)⁵¹⁷ e Virgilio (*Georg.*, 1, v. 209)⁵¹⁸ per il sintagma *dividere orbem*, ma, se in questi era giustamente riferito alla terra,⁵¹⁹ Claudiano sceglie di manipolarlo per accostarlo alla dea.

Inoltre l'Alessandrino aveva in mente quanto detto da Calpurnio Siculo⁵²⁰ e Silio Italico.⁵²¹

Il tema dell'acconciatura e dei capelli era stato trattato anche nell'*Ars amandi* (vv. 133-168) di Ovidio, da cui probabilmente risuona qualche eco.

Potrebbero riaffiorare alla memoria di Claudiano anche due suoi componimenti:⁵²² in primo luogo la *Gigantomachia* greca⁵²³ (vv. 43-54),⁵²⁴ dove appare il “quadretto di Venere che si riannoda i capelli e si trucca allo specchio: un quadretto soffuso di grazia civettuola, che

⁵¹⁷ Vv. 682-684: *Aut quia sol idem sub terras atque superne / Imparibus currens anfractibus aetheris oras / Partit et in partis non aequas diuidit orbem* (“o perché il sole sotto e sopra la terra / correndo con archi diversi spartisce le plaghe dell'etere / e divide la sua orbita in parti disuguali”. Testo e traduzione a cura di Canali, 2012).

⁵¹⁸ Vv. 208-211: *Libra dies somnique pares ubi fecerit horas / et medium luci atque umbris iam dividit orbem, / exercete, viri, tauros, serite hordea campis / usque sub extremum brumae intractabilis imbrem*. (“Quando la Libra pareggia le ore del giorno e del sonno, / e già divide a mezzo il mondo tra l'ombra e la luce / uomini, aggiogate i tori, seminate l'orzo nei campi / fino alle prime piogge dell'impraticabile inverno”. Testo e traduzione a cura di Canali, 2000).

⁵¹⁹ Cfr. Bianchini, 2004, p. 144.

⁵²⁰ *Ecl.*, 4, vv. 68-9: *quem modo cantantem rutilo spargebat acantho / Nais et implicitos combat pectine crines*. (“quando cominciava a cantare, la Naiade spargeva su di lui il rosso acanto e acconciava col pettine le chiome scomposte”. Testo e traduzione a cura di Vinchesi, 2015).

⁵²¹ *Le guerre puniche*, 7, vv. 446-449: *ast alius niuea combat fronte capillos, / purpureos alius uestis religabat amictus, / cum sic suspirans roseo Venus ore decors / alloquitur natos* (“Un altro degli Amori le acconciava le chiome sulla candida fronte, un altro ancora le annodava la veste di porpora, quando Venere, sospirando con le sue labbra rosate, così parla ai suoi figli graziosi”. Testo e traduzione a cura di Vinchesi, 2001). Cfr. Morelli, 1910, nota 4 p. 335.

⁵²² Cfr. Martinelli, 1951, p. 52.

⁵²³ “La cui attribuzione al poeta continua ad esser contesta, anche perché i versi non trovano corrispondenza con l'omonimo latino rimastoci”. Cfr. Gagliardi, 1972, p. 97.

⁵²⁴ “La dea di Cipro non portava nè arma d'offesa nè arma di difesa, ma la (sola sua) bellezza. Essendosi messo dinanzi agli occhi lo specchio, dapprima divide con una fibbia le chiome non ancora intrecciate, poi, disposte queste in trecce, le strinse tutt'intorno in uno stretto viluppo, e colorò col belletto gli angoli degli occhi, nè nascose sotto le vesti i floridi senti purpurei, avendo lasciato allentare le tenui allacciature della tunica esposta al vento, mentre l'occhio era armato alla conquista. Per elmo essa aveva le trecce, per lancia i seni, per dardo il ciglio, per scudo la bellezza, per armi le membra, sollievo incantevole negli affanni; ma (allora) se alcuno volgeva a lei lo sguardo, era vinto e, lasciandosi sfuggire di mano il dardo, moriva per la bellezza di Venere come per la lancia di Marte”. Cfr. Martinelli, 1951, p. 52.

richiama quello di Reposiano,⁵²⁵ specie per la profonda umanizzazione del personaggio di Cipiride”.⁵²⁶ Questo “artificioso tratto descrittivo”, come sottolinea Martinelli, non viene ripreso nella *Gigantomachia* latina.⁵²⁷

Tuttavia se in questa composizione greca Venere si osservava allo specchio, nell’*Epitalamio per Onorio e Maria* evita di usarlo, sapendo già che avrebbe avuto solo una conferma della sua bellezza, così come si trova per Minerva, intenta a esser pettinata,⁵²⁸ in Callimaco⁵²⁹ (5, v. 13)⁵³⁰ dove però “a specchio si mirò Venere” (v. 19).

Come secondo testo Claudiano si ricorda del *De Raptu Proserpinae* (vv. 15- 17): *Illi multifidos crinis sinuatur in orbis / Idalia divisus acu; sudata marito / fibula purpureos gemma suspendit amictus*. (“La sua chioma s’inanella in molti boccoli, spartita da un fermaglio idalio; una fibbia, opera che ha fatto sudare suo marito, trattiene con una pietra preziosa la sua veste di porpora”),⁵³¹ versi che testimoniano ancora una volta l’attenzione di Claudiano per i dettagli, per un “realismo ricercato e prezioso di impronta ellenistica”.⁵³²

Per tale descrizione Claudiano non può avere avuto come riferimento Stazio, dal momento che sia l’acconciatura sia la vestizione di Venere sono assenti.⁵³³

⁵²⁵ Vv. 98- 103: *ibat pulchra Venus vix presso pollice cauta, / florea ne teneras violarent spicula plantas; / et nunc innectens, ne rumpant oscula, crinem / nunc vestes fluitare sinens, vix laxa retentat, / cum nec tota latet nec totum nudat amorem*. (“vi si recava delicatamente Venere, poggiando appena l’alluce, attenta a che le spine nascoste tra i fiori non le rovinassero le delicate piante dei piedi; ed ora riannodandosi i capelli perché i baci non li scompiglino, ora lasciando svolazzare le vesti, languidamente appena le trattiene, nè rimane in tutto coperta, nè mette a nudo tutta la sua bellezza”. Testo e traduzione a cura di Zuccarelli, 1972).

⁵²⁶ Cfr. Gagliardi, 1972, p. 98.

⁵²⁷ Cfr. Martinelli, 1951, p. 52.

⁵²⁸ *Inno a Pallade*, vv. 25- 27: “L’umor dell’arbor sua recate quivi, / di che spargesi Alcide, e un pettin d’oro / a solcarle del crin gli aurati rivi”. Traduzione a cura di Strocchi, 2014.

⁵²⁹ Cfr. Riboldi, 2006, p. 21.

⁵³⁰ *Inno a Pallade*, vv. 13- 15: “Specchi non le ponete o nardi intorno, / Nardi non ama o lucidi metalli, / il volto di Minerva è sempre adorno”. Traduzione a cura di Strocchi, 2014.

⁵³¹ Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2013.

⁵³² Cfr. Micozzi, 2013, p. 116.

⁵³³ Vengono solamente citati i capelli splendenti di Venere, che tuttavia si trova a doverne attenuare il bagliore per non togliere rilievo alla sposa. Vv. 14-15: *Dissimulata deam crinem uultusque genasque / Temperat atque noua gestit minor ire marita*. (“dissimulato il suo aspetto divino tra le donne latine,

Tuttavia il poeta flavio si sofferma molto su Violentilla; già dall'inizio (vv. 11-12),⁵³⁴ tramite una prolessi, si inizia a intravedere come si presenta la sposa, la cui bellezza viene poi celebrata da Venere stessa (vv. 107-120)⁵³⁵ che riprende, tramite analessi, quanto già detto all'inizio.⁵³⁶

In queste due scene si riscontra la preparazione della donna, direttamente realizzata dalla dea che infatti “dichiara di essere lei l'estetista e la parrucchiera di Violentilla”:⁵³⁷ un'acconciatura alta ed elaborata, profumata da un unguento orientale, con qualche ricciolo che ricade sulla fronte come ornamento. Quest'ultimo dettaglio viene scelto appositamente per l'acconciatura, come testimoniano le ricercate capigliature che le donne romane sfoggiavano in epoca flavia,⁵³⁸ mentre per la Venere claudiana è un tocco in più che non rientra nella pettinatura, ma come un primo esempio di ciò che sarà la bellezza dell'incompiuto e come un particolare dal valore malizioso (così com'era anche in Apuleio).⁵³⁹ L'intera descrizione proposta da Stazio ha lo scopo di caratterizzare Violentilla in

attenua lo splendore dei capelli, del volto, delle guance, cercando di essere meno appariscente della novella sposa”. Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995).

⁵³⁴ Vv. 11-12: *Ipsa manu nuptam genetrix Aeneia duxit / lumina demissam et dulci probitate rubentem* (“La stessa madre di Enea ha guidato per mano la sposa, che ha gli occhi abbassati e un rossore di dolce pudore sul viso”. Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995).

⁵³⁵ Vv. 107- 120: *ierius votum iuuenis cupit. hanc ego formae / Egregium mirata decus, cui gloria patrum / Et generis certabat honos, tellure cadentem / Excepi fovique sinu, nec colla genasque / Comere nec pingui crinem deducere amomo / Cessavit mea, nate, manus. mihi dulcis imago / Prosiluit. celsae procul aspice frontis honores Suggestumque comae. Latias metire quid ultra / Emineat matres: quantum Latonia Nymphas / virgo premit quantumque egomet Nereidas exsto. / Haec et caeruleis mecum consurgere digna / Fluctibus et nostra potuit considerare concha; / Et si flammigeras potuisset scandere sedes / Hasque intrare domos, ipsi erraretis, Amores.* (“Questa donna io, ammirandone la splendida bellezza, con cui gareggiavano la gloria dei padri e l'onore della stirpe, ho raccolto alla nascita e riscaldato al seno; la mia mano, o figlio, non cessò di adornarle il collo e le guance, nè di far scorrere sui suoi capelli il pingue amomo. È cresciuta come mia dolce immagine. Guarda da lontano l'ornamento della sua alta fronte e il volume della sua chioma. Misura quanto superi le matrone latine: quanto la vergine Latonia supera le Ninfe e quanto io stessa sovrasto le Nereidi. Costei avrebbe potuto essere degna di sorgere con me dai cerulei flutti e di sedere nella mia conchiglia; se avesse potuto salire alle sedi fiammanti del cielo e entrare in questa dimora, voi stessi, o Amori, vi ingannereste”. Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995).

⁵³⁶ Cfr. Pederzani, 1995, p. 83.

⁵³⁷ Cfr. Gelsomino, 1979, p. 848.

⁵³⁸ Si vedano a tal proposito le immagini riportate nel saggio di Gelsomino, 1979.

⁵³⁹ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 86.

“Dolcezza, Pudore, Bellezza”,⁵⁴⁰ che, certamente ha un proposito celebrativo, ma sembra anche rispecchiare il lungo lavoro di cura dell’eleganza, abbigliamento, ornamento e cosmesi della donna napoletana, fornendo per di più materiale a una satira di Giovenale (6, vv. 474-507).⁵⁴¹

Inoltre, il ritratto di Venere nell’*Epitalamio per Onorio e Maria* non ha nulla a che vedere con quanto aveva raccontato Stazio: “Claudian’s Venus is an impressive and powerful figure, not subject to the human susceptibilities of her Statian counterpart”.⁵⁴²

Mentre sicuramente ripreso da Stazio è il motivo dell’arrivo di Amore dalla madre⁵⁴³ per annunciarle la notizia; non è un caso che la formula introduttiva sia la medesima,⁵⁴⁴ così come il conseguente dialogo tra i due (*Silv.* 1, 2, vv. 65- 102).⁵⁴⁵

IL VIAGGIO DI VENERE, L’ANNUNCIAZIONE A MARIA E LA CONCLUSIONE DELL’EPITALAMIO

Avendo saputo la lieta notizia dal figlio, Venere si reca al lido e convoca gli Amorini affinché si dirigano alla ricerca di Tritone; il primo tra loro che lo condurrà da lei riceverà una faretra d’oro.

⁵⁴⁰ Come afferma Gelsomino (1979, p. 844) ricorrente è infatti l’aggettivo *dulcis*.

⁵⁴¹ Cfr. Gelsomino, 1979, p. 847; Bertini Conidi, 1988, p. 86.

⁵⁴² Cfr. Roberts, 1989, p. 331. Non si dimentichi quanto precedentemente detto, ovvero che rispetto alla Venere che compare nell’*Epitalamio per Palladio e Celerina*, particolarmente umana, quella staziana ha qualche tratto divino.

⁵⁴³ Secondo la Gualandri (1968, nota 2 p. 18) “l’analogia più interessante con l’episodio di Amore alla casa di Venere si ha in Nonno 3, 131 ss”.

⁵⁴⁴ Vedi v. 99 dell’epitalamio imperiale a confronto con v. 51 dell’epitalamio per Stella e Violentilla: *forte, serenati qua stat plaga lactea caeli, / alma Venus* (“Un giorno, là dove si estende la plaga latteata del cielo sereno, l’alma Venere”. Testo e traduzione a cura di Pederzani, 1995) la stessa ricorrenza, come si è visto, si trova anche nell’*Epitalamio per Palladio e Celerina*. Cfr. Gualandri, 1968, nota 23 p. 13.

⁵⁴⁵ Cfr. Charlet, 2000, p. 178.

La dea non vuole perdersi queste sacre nozze (v. 131: *sacri, quos petimus, thalami*) e Tritone è il mezzo più rapido per attraversare il mare.

Un Amorino scorge Tritone mentre è impegnato a inseguire la riluttante Cimòtoe nel mare di Cârpatò, isola fra Creta e Rodi, e, rivolgendosi a lui, gli promette la ninfa nel caso in cui lui si prestasse a scortare Venere.

Claudiano indugia nella descrizione del mostro,⁵⁴⁶ raffigurato come un ittiocentauro,⁵⁴⁷ che velocemente arriva a Pafo e si piega, trasformandosi “in una sorta di navigio arcuato a baldacchino”,⁵⁴⁸ in modo che la dea possa sedersi e viaggiare comodamente su “molli cuscini di porpora”,⁵⁴⁹ adagiati sullo squamoso dorso tritonico, protetta dal sole e con i candidi piedi che sfiorano l’acqua del mare.

Il poeta si sofferma sull’elenco di personaggi del movimentato corteo che le fa compagnia: gli Amorini che con liete danze spargono fiori nel mare, Ino Leucotea, figlia di Cadmo, Palemone, dio marino figlio di Ino Leucotea, Nèreo, figlio di Oceano e padre delle Nereidi, Glauco, il pescatore divenuto immortale grazie a delle erbe, le Nereidi, ognuna raffigurata su una particolare cavalcatura, che ha lo scopo di “communicate differences of degree between Venus and her attendants”,⁵⁵⁰ Cimòtoe, recante le cinture come regalo per le nozze, Galatea

⁵⁴⁶ Vv. 144-147: *Prorupit gurgite torvus / Semifer; undosi verrebant brachia crines; / Hispida tendebant bifido vestigia cornu, / Qua pistris commissa viro.* (“Allora torvo / spuntò dal gorgo il mostro mezzo-fiera. / Gli ondosi crini sfioravano i bracci; / arti pelosi e zoccoli di corno / bifidi distendeva là, la pistrice, / dove pure si univa al corpo umano”. Testo e traduzione a cura di Bianchini, 2004).

⁵⁴⁷ La Gualandri (1968, pp. 30-31) precisa ulteriormente il riferimento sottolineando che se l’ittiocentauro era una creatura dal busto umano, con coda di pesce e zampe anteriori equine, Claudiano, già staccatosi dalla tradizione letteraria, che voleva il Tritone come uomo nella parte superiore del corpo e pesce nell’inferiore, sceglie quanto poteva osservare nelle arti figurative dove invece delle zampe equine si hanno zampe bifide di toro. Già Fargues (1933, p. 292) ricordava l’influenza esercitata dalle pitture o dai rilievi sui sarcofagi.

⁵⁴⁸ Cfr. Bianchini, 2004, p. 146.

⁵⁴⁹ *Ivi*, p. 37.

⁵⁵⁰ Cfr. Roberts, 1989, p. 332. Lo stesso concetto viene ripreso da Gineste (2004, p. 281): “Cette sensibilité à la signification hiérarchique de la disposition des figures humaines, très marquée dans l’antiquité tardive, est présente aussi dans l’évocation du cortège marin de Vénus, qui joint à la grâce de l’inspiration alexandrine et ovidienne la majesté et l’agencement hiérarchique d’un déplacement officiel”.

con ricca gioia, Spàtale, che portava un diadema di perle, Doto, il quale realizza, come per magia,⁵⁵¹ una gemma da un corallo; sono tutti doni affidati a Venere per Maria.

Come già osservato per il regno di Venere, anche qui il colorismo e il descrittivismo claudiano si elevano in un'alternanza di particolari dai colori accesi, scuri e chiari; così ad esempio, per risaltare il candore dei bianchi piedi divini, il poeta sceglie di inserirli in uno sfondo dove si stagliano sul color scuro della coda di Tritone, sulla porpora dei cuscini⁵⁵² e sul blu del mare.

Il viaggio per mare, dipinto come “les noces de l'eau et des fleurs”⁵⁵³ come “una sinfonia di onde in movimento e di spruzzi”⁵⁵⁴ per nulla⁵⁵⁵ “stationary” come invece vorrebbe Cameron,⁵⁵⁶ è concluso e la dea, giunta in Liguria, si dirige volando verso Milano (vv. 182-184), creando al suo passaggio un'atmosfera gioiosa, incomprensibile per i soldati, sopraffacendo i simboli della guerra con il germogliare di fiori e fronde e ordinando, rivolta al suo fedele seguito, di placare qualunque stato conflittuale, affinché non si senta più il suono del corno e delle trombe, ma quello del flauto e delle lire: Venere ha vinto su Marte.⁵⁵⁷

Il suo discorso continua raccomandando che la festa raggiunga chiunque e che le leggi e l'etichetta tacciano almeno per questo felice giorno, perché si deve preparare un grande matrimonio dove ognuno ha un compito specifico.⁵⁵⁸

⁵⁵¹ “È il lampo della favola disfrenata che rende possibile qualsiasi prodigio, perché può contare sull'impossibile dell'incantesimo”. Cfr. Bianchini, 2004, p. 37.

⁵⁵² Cfr. Bertini, 1984, p. 166.

⁵⁵³ Cfr. Guipponi-Gineste, 2010, p. 187.

⁵⁵⁴ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 24.

⁵⁵⁵ Guipponi-Gineste (2010, p. 187) mette in luce tutti i verbi di movimento presenti.

⁵⁵⁶ Cfr. Cameron, 1970, p. 270.

⁵⁵⁷ Cfr. Roberts, 1989, p. 332; Riboldi, 2006, pp. 28-29.

⁵⁵⁸ Nei versi seguenti, come suggerisce la Bertini Conidi (1988, p. 17) si noti la sovrapposizione di fantastico e reale e il grande movimento che si crea “dall'affaccendarsi febbrile (...) che imprime una particolare vivacità”. Vv. 203-218: *Tu festas, Hymenaeae, faces, tu, Gratia, flores / Elige, tu geminas, Concordia, necte coronas. / Vos, pinnata cohors, quocumque vocaverit usus, / Divisa properate manu, neu marceat ulla / Segnitias: alii funalibus ordine ductis / Plurima venturae suspendite lumina nocti; / Hi nostra nitidos postes obducere myrto / Contendant; pars nectareis aspergite tecta / Fontibus et flamma lucos adolete Sabaeos; / Pars infecta croco velamina lutea Serum Pandite Sidoniasque solo prosternite vestes. / Ast alii thalamum docto componite textu; / Stamine gemmato picturatisque columnis / Aedificetur apex, qualem non Lydia dives / Erexit Pelopi nec quem struxere Lyaeo /*

In questa sezione, Wasdin vede Venere sia come un generale che esorta le sue truppe sia come “the traditional master of ceremonies who often serves as a narrator in wedding poems”;⁵⁵⁹ mentre Roberts tratteggia la divinità: “Like a fairy godmother with her magic wand, Venus transforms everything with which she comes into contact by her presence, actions and instructions”.⁵⁶⁰ È qui chiaro il paragone con il suo regno incantato visto che gli effetti che Venere ha sulla natura sono i medesimi.⁵⁶¹

In seguito la dea si avvia alle stanze di Serena e Maria per annunciare le nozze inattese.

Questo intento e il successivo saluto del v. 251 (*Adstit et blande Mariam Cytherea salutat*) sembrano riecheggiare, per l’unica volta nel pagano Claudiano, il riferimento biblico della Santa annunciazione dell’Arcangelo Gabriele alla Vergine Maria.⁵⁶²

Fo elenca gli elementi che più richiamano la *Bibbia*: l’omonimia, l’esser *virgo*, il saluto enfatico alla sola ragazza e l’accento alla futura prole destinata a regnare.⁵⁶³

Il poeta di corte, ben sapendo che la famiglia imperiale era cristiana, sceglie di introdurre tale *auctoritas*; tuttavia lo fa “non esplicitamente, cosa che avrebbe potuto esporlo al rischio di blasfemia e in ogni caso avrebbe irrimediabilmente stonato in un contesto dominato da

Indorum spoliis et opaco palmite Bacchae. / Illic exuvias omnes cumulate parentum (“Tu fiaccole, Imeneo, festose appresta; / tu fiori, Grazia, scegli; e tu, Concordia, / doppie corone intreccia. E voi, compagni / alati, ora divisivi in drappelli, / affrettatevi dove vi richiede / il bisogno: sia ignota la pigrizia. / Alcuni, messe in ordine lumiere, / sospendano più lampade a far luce / alla notte che sta per sopraggiungere; / gli stipiti splendenti delle porte / coprano altri col mirto che mi è sacro; / una parte di voi sparga di fonti / di nettare ora i tetti della reggia / e Sabei incensi bruci sulla fiamma; / una parte di voi le stoffe seriche / gialle, intinte di croco, ampie dispieghi / e a terra stenda tappeti sidonii. / Con gusto ricercato alti apparecchio / il talamo; si innalzi il baldacchino / con tessuti gemmati e pitturate / colonne, quali neppure la ricca / Lidia alzò a Pèlope, ovvero a Lièo / le Baccanti, che usarono le spoglie degli Indi e i tralci opachi della vite. / E accumulate là tutti i trofei”. Testo e traduzione a cura di Bianchini, 2004).

⁵⁵⁹ Cfr. Wasdin, 2014, p. 52.

⁵⁶⁰ Cfr. Roberts, 1989, p. 332.

⁵⁶¹ “Venus’ effect on nature has already been established in the description of her grove on Cyprus (52-55, 60-61, 65-68). Her girdle, with its gentle power (*blando spirantem numine*, 124), has the ability to still the violence of water, wave and weather. As she travels, the sea is peaceful beneath her (154); when she is at Milan the air is clear, and the clouds round the Alps disperse (184-85). Such miracles of nature prepare the way for the animation of inanimate objects that follows: the soldiers’ standards blossom with flowers, and their spears sprout leaves (187-88)”. Cfr. Roberts, 1989, p. 332.

⁵⁶² Fargues (1933, p. 258): “Vénus saluant Maria avec grâce fait songer à un de ces anges qui s’inclinent devant Marie dans le peintures italienne représentant l’Annonciation”; Fo, 1981, p. 159; Bianchini (2004, p. 12) riporta il passo di Luca, I, 26-38.

⁵⁶³ Cfr. Fo, 1981 p. 159.

Venere (...), ma tramite un gioco di riferimenti allusivi” donandogli così il più lusinghiero paragone possibile.⁵⁶⁴

Ora, tramite lo sguardo di Venere, che inonda la casa con il suo profumo e la sua luce, il poeta non solo fa vedere al lettore madre e figlia intente alla lettura di libri latini e greci come Omero, Orfeo e Saffo, ma anche l’incredibile bellezza delle due che lascia stupefatta perfino la dea.

Qui si ha una veloce ma precisa descrizione della loro fisionomia tramite ricercate similitudini: Maria come una luna in crescita, Serena come l’astro pieno (v. 243); la giovane è un piccolo lauro in attesa di avere grandi chiome verdeggianti come la madre (vv. 244-246); infine, la comparazione più bella è quella con le due rose, una ormai matura con alle spalle molte primavere, mentre l’altra è ancora in boccio con i suoi teneri petali (vv. 246-250).⁵⁶⁵ Questo paragone è tipicamente epitalamico, come accennato nelle caratteristiche generali del genere.

La madre ha il volto candidamente bianco e i capelli biondi (proprio come sarebbe l’ideale romano della donna aristocratica, d’altronde rispecchiante l’aspetto delle dee), mentre la piccola Maria ha labbra rosse, incarnato bianco, capelli neri, da cui deriva “l’arcata sopraccigliare accentuata”, un bel rossore nelle gote e occhi ardenti tali da “esprimere i sentimenti più intimi e profondi”.⁵⁶⁶

Anche questa scena rivela la stupefacente “fantasia descrittiva e pittorica del poeta” il quale, “senza servirsi del naturale apporto di termini aggettivali o sostantivali indicanti colorazione” riesce a creare “un’immagine od un’indicazione di colore”.⁵⁶⁷

Inoltre, come evidenzia Pavlovskis è una parte utile, tra le varie presenti nell’epitalamio, “to glorify the royal family”, infatti, se si pensa che Serena possiede “the heavenly limbs which Statius had attributed to Venus (*Silv.* 1, 2, v. 141) (...) then how lovely must the daughter be!”.⁵⁶⁸

⁵⁶⁴ *Ivi*, p. 166.

⁵⁶⁵ Vv. 246-250: *vel flore sub uno / Ceu geminae Paestana rosae per iugera regnant: / Haec largo matura die saturataque vernis / Roribus indulget spatium; latet altera nodo / Nec teneris audet foliis admittere soles.*

⁵⁶⁶ Cfr. Bertini, 1984, pp. 168-171.

⁵⁶⁷ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 21.

⁵⁶⁸ Cfr. Pavlovskis, 1965, p. 168.

Venere inizia a parlare, impostando il discorso sulla necessità logica del matrimonio,⁵⁶⁹ come se Maria fosse lo strumento della nuova forza di Roma⁵⁷⁰ e “con un *allocutio* resa grave da una serie di elogi eccessivi, il cui tono aulico-profetico, unito agli artifici retorici (interrogative, esclamative, iperboli),” è determinato soprattutto dalla “necessità propagandistica” “richiesta, com’è presumibile, dall’avversione della classe senatoriale al matrimonio dell’imperatore con la figlia di un generale vandalo”.⁵⁷¹

Senza esitare oltre, la dea, assumendo il suo ruolo di *pronuba*, si occupa di adornare la fanciulla con i doni affidatole dal suo corteggio, la pettina, la veste e le mette il tipico velo nuziale romano, il *flammeum* “considerato di buon auspicio e foriero di un’unione sacra e duratura”,⁵⁷² elemento già presente nel quarto fescennino;⁵⁷³ infine la conduce fuori, dove suona il corteo e l’attende il carro.

Intanto Onorio, come all’inizio e come anticipavano i fescennini, frema al pari di un cavallo per l’attesa.

Nel finale scompare la presenza della Citerea, la quale è stata per l’intero componimento “in costante movimento” come portatrice di *laetitia* e *luxuria*, una co-protagonista del carne, incarnazione “della sollenità della *Venus* italico-romana, ma anche e soprattutto della sensualità dell’Afrodite greca” manifestando “una straordinaria potenza che la pone al di fuori e al di sopra dell’Olimpo tradizionale”.⁵⁷⁴

Viene invece dato pieno risalto all’esercito che, dopo aver deposto le armi per indossare abiti bianchi, mirto e alloro, esulta sia spargendo fiori⁵⁷⁵ (in tal modo viene ancora una volta

⁵⁶⁹ Cfr. Gineste, 2009, p. 484.

⁵⁷⁰ Cfr. Sigayret, 2009, p. 343.

⁵⁷¹ Cfr. Bianchini, 2004, p. 150.

⁵⁷² Così chiamato perché “di un colore tra l’arancione e il giallo”. Cfr. Riboldi, 2006, p. 31.

⁵⁷³ Cfr. Gineste, 2004, p. 288.

⁵⁷⁴ Cfr. Riboldi, 2006, p. 14.

⁵⁷⁵ Come ricorda la Bertini Conidi (1988, p. 93), i vv. 297-298 corrispondono a Stazio, *Silv.* 1, 2, v. 21: “la descrizione dell’atto di spargere i fiori è identica in entrambi i poeti; ma (...), Stazio, più lirico, descrive una scena in cui Amore e Grazia lanciano fiori agli sposi. Certamente Claudiano nella sua descrizione ricorda Stazio, soprattutto nel concludere il verso con *nimbo*; (...) rispetto a Stazio però, migliora i versi arricchendoli di annotazioni coloristiche che gli permettono di creare una poesia più originale e personale. (...) imprime al testo una sensazione intensamente visiva per quella nuvola di fiori scarlatti che ricadono sulla persona del comandante”.

estremamente valorizzato il potere di Venere) sia cantando un inno a Stilicone dove ritornano le giustificazioni dinastiche, già esposte da Onorio (vv. 35-38).

“L’interruption de la narration mythologique – et l’effacement de Venus au profit des soldats de Stilicon- confirme la dimension politique et aulique de l’épithalame, car ce passage du divin à l’humain, loin d’être un decrescendo, exalte le régent, vénéré par ses soldats à l’égal d’un dieu et associé à Théodose divinisé”.⁵⁷⁶

Claudio sceglie, ricollegandosi al III fescennino, di portare a termine l’epitalamio con l’evidente scena encomiastico-propagandistica dei soldati che modulano versi per il loro generale, con una *Laus Stilichonis*.⁵⁷⁷

Oltre ad essersi già allontanato da quanto prescritto dal genere epitalamico, si distingue anche dal modello staziano scegliendo di non rivolgersi direttamente agli sposi per far loro gli auguri, ma servendosi dell’esercito.⁵⁷⁸

Concludo con le calzanti parole di Christiansen:

“It should be clear that Claudian’s images are not purely ornamental; every image studied performs a function in its context, often underlining the theme or even setting the mood of a passage”.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Cfr. Gineste, 2009, p. 485.

⁵⁷⁷ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 18.

⁵⁷⁸ *Ivi*, p. 17.

⁵⁷⁹ Cfr. Christiansen, 1969, p. 132.

Capitolo V

LA FORTUNA DEL REGNO DI VENERE

Molti motivi descritti da Claudiano nella sezione del regno di Venere, hanno avuto una fortuna enorme sia nella letteratura sia nella pittura (basti pensare ai bellissimi dipinti di Botticelli). Qui mi limito a segnalare velocemente gli elementi più pregnanti che riecheggiano in autori italiani, per potermi poi soffermare più a lungo su Torquato Tasso.

1. DA DANTE A FOSCOLO

Diversi studiosi⁵⁸⁰ si sono accorti della somiglianza, a volte alquanto stringente, di elementi trattati dall'Alessandrino con autori come Dante, Petrarca, Boiardo, Ariosto, Poliziano, Tasso, Marino e Foscolo.

Ad esempio Bianchini, mentre tratta del palazzo di Venere, riferisce: “è una sorta di trasparenza, un evanescente miraggio, l'inganno di Dante nel terzo canto del *Paradiso*”,⁵⁸¹ ma un'ulteriore reminiscenza del poeta latino potrebbe essere ravvisabile anche all'interno del canto ventottesimo del *Purgatorio* dove viene descritto l'Eden con l'apparizione di Matelda.

Anche Petrarca “conobbe ed apprezzò Claudiano”, come ricorda il Romano, il quale riferisce inoltre che Petrarca era in possesso di un manoscritto del poeta tardo antico: “il *Parisinus* 8082 (sec. XIII), contenente la maggior parte delle sue opere”, accuratamente postillato da note marginali.⁵⁸²

⁵⁸⁰ Cfr. Morelli, 1910, pp. 353-354; Rajna, 1975, pp. 56, 103, 136; Romano, 1958b, pp. 150-156; Braden, 1979, p. 205 e pp. 226-228; Bertini Conidi, 1988, p. 16 e p. 84; Bianchini, 2004, p. 36 e pp. 142-143.

⁵⁸¹ Cfr. Bianchini, 2004, p. 36.

⁵⁸² Cfr. Romano, 1958b, p. 150.

Di sicuro, soprattutto per la parte interessata, “il poeta che comprese, amò ed imitò più di tutti Claudiano fu Poliziano”,⁵⁸³ che compose, tra il 1475-1478, all’interno delle stanze della *Giostra* scritta per Giuliano de’ Medici, una parte completamente dedicata al regno di Venere a Cipro dove la suggestione claudiana è davvero molto forte.

A parere del Romano “buona parte del I libro è modellata sull’*Epith. Hon.*, che per la sua ricchezza degli elementi mitologici e descrittivi offriva sufficiente materia ad un poeta desideroso anch’egli di trasferirsi in una realtà immaginaria”.⁵⁸⁴

Per quel che riguarda la fortuna di Claudiano nel Poliziano, rinvio alle note dell’edizione a cura di Carducci⁵⁸⁵ e all’analisi svolta da Romano⁵⁸⁶ e soprattutto da Braden.⁵⁸⁷

Nella ricerca delle fonti compiuta per il poema cavalleresco dell’Ariosto, anche il Rajna individua analogie con Claudiano, soprattutto per il particolare delle frecce di Cupido intinte nelle acque prodigiose dolci-amare,⁵⁸⁸ elemento già utilizzato dal Boiardo e ripreso dal suo continuatore (*Orlando Furioso*, I, ott. 78-79).⁵⁸⁹ Così come per le mura d’oro della città di Alcina (VI, ott. 68), delle quali è ben vero che, come dice il Rajna, si ha una “miglior corrispondenza col *muro d’or*” presente nel Poliziano, ma, comunque sia, lui stesso afferma che derivano “dall’*aurea saepes* che cinge la sede di Venere nell’Epitalamio di Onorio e Maria di Claudiano (v. 56)”.⁵⁹⁰ Ritengo inoltre, in riferimento alla dimora di Alcina e alla sua

⁵⁸³ *Ivi*, p. 152.

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

⁵⁸⁵ Cfr. Carducci, 1910.

⁵⁸⁶ Cfr. Romano, 1958b, pp. 152-153.

⁵⁸⁷ Cfr. Braden, 1979, p. 205 e pp. 226-228.

⁵⁸⁸ Cfr. Rajna, 1975, p. 94.

⁵⁸⁹ Contrario a questa supposizione si schiera il Romizi (1898, pp. 50-51) specificando: “l’intenzione dell’Ariosto di imitare Claudiano potrebbe dirsi evidente per il verso (st. 79): ‘Quel liquor di secreto venen misto’, se, dopo aver badato a una somiglianza che può anche essere fortuita, di espressione, non pensassi anzi tutto che l’invenzione delle fontane della selva Ardenna è boiardesca, (...) piuttosto che una analogia, a me pare di dover mettere in sodo una ben notevole differenza tra le fontane del regno di Venere e le fontane di Merlino: le prime furono immaginate a spiegare il dolce e l’amaro dell’amore, o la dolcezza che è mista al veleno amoroso; le seconde, invece, a spiegare la ragione della mancanza di corrispondenza da parte di chi è amata o amato (...). Le fontane di Claudiano sono tutte e due amorose; le boiardesche e ariostesche sono l’una dell’odio e l’altra dell’amore”.

⁵⁹⁰ Cfr. Rajna, 1975, p. 182.

collocazione, che una somiglianza con l'ambientazione del regno di Venere sia più che evidente già ad iniziare dall'ott. 19.

Infine il Rajna riconosce l'influenza della descrizione del palazzo di Venere nella raffigurazione che l'Ariosto scrive per la Casa del Sonno.⁵⁹¹

Un ulteriore estimatore delle particolareggiate descrizioni di Claudiano si ritrova nel Marino, amante delle immagini "gustosamente artificiose e tecnicamente perfette".⁵⁹²

Il poeta barocco sembra infatti riprendere alcuni dettagli del giardino di Venere all'interno dell'*Adone*, VIII, dove tratta il "giardino dei cinque sensi" appartenente alla dea. Rimane altresì affascinato dall'acconciatura, presente nell'epitalamio, per la quale si ritrova un'analogia col sonetto *Onde dorate, e l'onde eran capelli*.⁵⁹³

Infine il particolare del ricciolo negletto di Venere viene trasferito all'interno delle composizioni di due scrittori dell'800, Foscolo e Manzoni.

Il primo ai vv. 41-42 dell'ode *All'amica Risanata*,⁵⁹⁴ mentre il secondo nella celebre presentazione della Monaca di Monza (cap. 9):

"Nel vestire stesso c'era qua e là qualcosa di studiato e di negletto, che annunciava una monaca singolare: la vita era attillata con una certa cura secolaresca, e dalla benda usciva su una tempia una ciocchettina di neri capelli; cosa che dimostrava o dimenticanza o disprezzo della regola che prescriveva di tenerli sempre corti, da quando erano stati tagliati, nella cerimonia solenne del vestimento".⁵⁹⁵

⁵⁹¹ *Ivi*, p. 243.

⁵⁹² Cfr. Bianchini, 2004, p. 143.

⁵⁹³ *Ibidem*.

⁵⁹⁴ Cfr. Bianchini, 2004, p. 142.

⁵⁹⁵ Ed. a cura di Colombo e Fornasari, 2001.

2. TASSO E CLAUDIANO

“Claudiano non poteva non avere un ammiratore nel Tasso, cioè nell’ultimo rappresentante del Rinascimento”.⁵⁹⁶

È abbastanza evidente, dai vari richiami presenti nelle sue opere, che Torquato conoscesse il poeta latino anche se “tra i postillati barberiniani del Tasso studiati da A. M. Carini non sembra comparire alcuna edizione di Claudiano”.⁵⁹⁷

Osservando quindi solamente alcune delle composizioni tassiane rilevo i punti di affinità, individuati dagli studiosi, con l’Alessandrino, per poi concentrarmi più puntualmente sulla *Gerusalemme Liberata*.

Inizio dall’*Aminta* che, pubblicata nel 1580, “in più d’un luogo presenta tracce di imitazione di Cl. Come nel Poliziano, anche nel T. è l’*Epith. Hon.* che è riecheggiato soprattutto”.⁵⁹⁸ Come esempio cito i vv. 20-23 del Prologo dell’*Aminta* (“e solo al volgo de’ ministri miei, / miei minori fratelli, ella consente / l’albergar tra le selve ed oprar l’armi / ne’ rozzi petti”),⁵⁹⁹ in confronto ai vv. 72-77 dell’epitalamio; sta parlando Cupido raccontando della sua forza contro i sommi dei e di esser l’unico figlio di Venere che si distingue dagli Amorini, i quali, a differenza di lui, hanno il compito di colpire persone con uno *status* sociale inferiore.

Il Corradini, nella sua edizione, ritrova una somiglianza con l’epitalamio imperiale anche ai vv. 431-432: “e bevea da’ suoi lumi / un’estranea dolcezza” in rapporto ai vv. 1-2: *Hauserat insolitos promissae virginis ignes / Augustus primoque rudis flagraverat aestu*.

Rimanendo all’interno del genere epitalamico, Cardenas afferma: “a Torquato Tasso le cupo el honor de dotar de elegancia y renovados bríos a la escritura epitalámica de signo clásico y humanístico”.⁶⁰⁰ Infatti “il genere in se stesso non aveva trovato cultori”, “cosa che può far

⁵⁹⁶ Cfr. Romano, 1958b, p. 153.

⁵⁹⁷ Cfr. Ricci, 1995, p. 159.

⁵⁹⁸ Cfr. Romano, 1958b, p. 153.

⁵⁹⁹ Ed. a cura di Corradini, 2015.

⁶⁰⁰ Cfr. Cárdenas, 2010, p. 191.

meraviglia, quando si ripensi al gran numero di matrimoni principeschi celebrati nel '400 e nel '500, con pompa e solennità straordinarie".⁶⁰¹

Entrambi gli studiosi collegano l'*Epitalamio per le nozze di Alfonso il giovane con Marfisa* al IV fescennino del poeta pagano; Sainati tiene a sottolineare che “-sebbene sembri in certi tratti alquanto ricordare questo carme di Claudiano- è profondamente originale”.⁶⁰²

Nel prosieguo della sua trattazione Sainati mette in luce una sottile somiglianza tra il giardino di Venere e Tasso che, ai vv. 20-23: “con nodi più tenaci / l’edera il tronco abbraccia, / e circondan le viti / gl’infecondi mariti”,⁶⁰³ sembra riprendere la descrizione fatta da Claudiano degli alberi innamorati l’uno dell’altro (vv. 65-68). E, soffermandosi ancora un istante sull’epitalamio imperiale precisamente ai vv. 286-294, lo studioso, pur volendo difendere “l’intensità dell’ispirazione” affermando che “il ricordo stesso di Claudiano passa quasi inavvertito, fuso completamente nella nuova intuizione”, riconosce la suggestione che Tasso dovette ricavare dal poeta tardo antico per la rappresentazione dello sposo impaziente come un cavallo⁶⁰⁴ (vv. 53-65): “Santo Imeneo, riguarda / il giovane regale / e de’ suoi preghi interni odi la voce, / che chiama lenta e tarda / la notte a te senz’ale, / pigro cursor dietro a cursor veloce! / E qual destrier feroce, / che ’l generoso sdegno / in fumo accolto spiri / e ’l fren morda e s’aggiri / e di canora tromba aspetti il segno, / tal ei par che s’accenda / e ’l dolce invito di battaglia attenda”.⁶⁰⁵

Sempre a giudizio di Sainati, un’analogia vi sarebbe altresì con l'*Epitalamio per Palladio e Celerina*, quando alla fine della celebrazione Venere chiama due Amorini affinché colpiscano gli sposi (vv. 139- 145)⁶⁰⁶ e così sceglie di scrivere anche Tasso (vv. 66-71):⁶⁰⁷ “Già veggio e

⁶⁰¹ Cfr. Sainati, 1912, p. 286.

⁶⁰² *Ivi*, p. 288.

⁶⁰³ Ed. a cura di Basile, 1994.

⁶⁰⁴ Cfr. Sainati, 1912, pp. 294-295.

⁶⁰⁵ Ed. a cura di Basile, 1994.

⁶⁰⁶ *Dixit et aligera geminos arcuque manuque / praestantes de plebe vocat. puer ilicet Aethon / Et Pyrois rutilas respersi murice plumas / prosiliunt puroque imbutis melle sagittis / hic nuptam petit, ille virum. sonuere reducta / cornua; certa Notos pariter sulcavit harundo / Et pariter fixis haeserunt tela medullis.* “Così disse e dal gruppo degli Amorini alati ne convoca due abili nel tiro dell’arco. Il giovane Etone e Piroente con le piume rossegianti cosparse di porpora balzano e con frecce imbevute di miele puro, questi colpisce la sposa, quello lo sposo. Risuonò l’arco tirato per far scoccare la freccia; contemporaneamente la freccia con sicurezza attraversò i venti, e contemporaneamente i dardi restarono infissi nelle midolla”. Testo e traduzione a cura di Ricci, 2001.

sento, o parmi, / sonar lo strale e l'arco / e chiara fiammeggiar l'aura facella: / ecco, punta è da l'armi / quasi cervetta al varco / e tutta arde d'amor la verginella”.

Cardenas, invece, analizzando parte dell'*Epitalamio per le nozze di Alfonso il giovane con Marfisa d'Este*, nota la ripresa dell'immagine della rosa e del miele trattata da Claudiano sia per la raffigurazione della giovane Maria vista da Venere sia, soprattutto, per il IV fescennino a proposito della resistenza della futura sposa, assolutamente da vincere per aumentare il piacere:

<i>ne cessa, iuvenis, comminus adgredi inpacata licet saeviat unguibus, non quisquam fruitur veris odoribus Hyblacos latebris nec spoliat favos, si fronti caveat, si timeat rubos:</i>	5
<i>armat spina rosas, mella tegunt apes, crescunt difficili gaudia iurgio accenditque magis, quae refugit, Venus. Quod flenti tuleris, plus sapit osculum. Dices: 'O' quotiens 'hoc mihi dulcius quam flavos deciens vincere Sarmatas'!</i> ⁶⁰⁸	10 15

Il testo del Tasso è davvero molto vicino, vv. 79-91:

Va fra gli sdegni ed osa. regio garzon, ch'al fine pietosa fia questa beltà crudele! Si coglie intatta rosa fra le pungenti Spine, e fra gli aghi de l'api il dolce mele.	80
Lascia pur ch'ella cele sue voglie e ti contrasti; rapisci: più graditi sono i baci rapiti	85

⁶⁰⁷ Cfr. Sainati, 1912, pp. 293-294.

⁶⁰⁸ “Non desistere, o giovane, dagli assalti amorosi, anche se la fanciulla inarrendevole si difende selvaggiamente con le unghie. Nessuno può godersi i profumi primaverili delle rose né portar via dal loro nascondiglio i favi del miele ibleo, se teme di rovinare il suo viso con i rovi: le spine danno armi alla rosa, le api proteggono il miele. Il piacere aumenta quando c'è resistenza, e il godimento che sfugge, infiamma ancora di più. Il bacio colto tra le lacrime ha più sapore! Quante volte dirai: questa vittoria mi è più dolce che vincere dieci volte i biondi Sarmati!”. Testo e traduzione a cura di Bertini Conidi, 1988.

e più soavi son quanto più casti;
non cessar fin che 'l sangue
non versa e vinta a te sospira e langue.⁶⁰⁹

90

Cárdenas, confrontando i due testi, sottolinea che a volte Tasso amplifica il modello, come per l'espressione laudativa "regio garzon" al posto di *iuvenis*, altre volte semplifica, togliendo ad esempio *Hyblaeos favos*. Tuttavia alla fine ribadisce che "Torquato Tasso parece haber identificado con firme criterio el doble motor imaginístico del pasaje claudiano (la intatta rosa y el dulce mele) (...). La ponderación final de los baci robados sí se ajusta fielmente, en cambio, al modelo tardo-antiguo y aquí sirve para prefigura el culmen final de la desfloración".⁶¹⁰

In questo epitalamio tassiano vi è una sicura affinità con il IV fescennino, ma, come ho ricordato, il paragone con la rosa non ancora sbocciata era già presente nel *De Nuptiis Hon.* (vv. 240-250), che Tasso sa sfruttare per un sonetto indirizzato alla duchessa d'Urbino, Lucrezia d'Este:⁶¹¹ "Ne gli anni acerbi tuoi purpurea rosa / sembravi tu, ch'a i rai tiepidi, a l'ora / non apre 'l sen, ma nel suo verde ancora / verginella s'asconde e vergognosa".⁶¹²

Continuando l'esposizione degli echi claudiane, si pensi a una delle ultime opere del Tasso, il *Mondo Creato*: in particolare nella parte dedicata alla Fenice (5, 1278-1579) si potranno notare le chiare riprese della *Phoenix* di Claudiano, per non dire che in realtà si tratta di un "procedimento di traduzione quasi letterale".⁶¹³

Lo studio della Ricci evidenzia "attraverso alcune spie linguistiche (...) la fase del testo claudiano avuta presente dal poeta italiano" ritenendo che probabilmente Tasso leggesse un'edizione in cui erano riportati sia il testo di Claudiano che il *De ave phoenice* di Lattanzio.⁶¹⁴

⁶⁰⁹ Edizione a cura di Basile, 1994.

⁶¹⁰ Cfr. Cárdenas, 2010, p. 192.

⁶¹¹ Cfr. Sainati, 1912, p. 241.

⁶¹² Edizione a cura di Basile, 1994.

⁶¹³ Come scrive la Ricci (1995, p. 160) riprendendo le parole di Petrocchi: "la fonte poté esser sfruttata da un minimo uso d'incentivo sentimentale...quando non, addirittura, di traduzione letterale (fatta da grande poeta, con finissimo intuito espressivo, ma sempre traduzione)".

⁶¹⁴ Cfr. Ricci, 1995, p. 159.

Tale collegamento era già stato notato da Romano: “Da Claudiano deriva anche l’episodio della Fenice nel *Mondo Creato*”,⁶¹⁵ e da Basile.⁶¹⁶

Ho preferito lasciar alla fine i richiami di Claudiano all’interno della *Gerusalemme Liberata* in modo da poter poi collegarmi ai canti dedicati al giardino di Armida.

I vari commentatori individuano, in qualche verso, una connessione tra la *Gerusalemme* e alcuni testi di Claudiano, principalmente il *De Raptu Proserpinae*; una delle prime edizioni ad aver segnalato puntualmente tutti i versi dell’uno e dell’altro a confronto è quella con le *Annotazioni di Scipio Gentili e Giulio Guastavini* del 1590.

Sfogliando il volume si possono osservare i luoghi che collegano i due poeti, tali da poter far supporre una conoscenza di Tasso verso Claudiano per nulla superficiale.⁶¹⁷

Qui desidero fornire solo una parte dei più eclatanti esempi esterni all’*Epithalamium de Nup. Hon.*

Il caso più significativo è al canto IV, dove già il Gentili e il Guastavini, ripresi dai commentatori moderni,⁶¹⁸ individuano nella descrizione di Lucifero, soprattutto nelle ottave 6-7, “che nella sua orridezza è così bella e così piena di vita”,⁶¹⁹ la rimodulazione del Plutone del *De raptu Pros.* 1, vv. 79-82,⁶²⁰ “che certissimamente qui il Tasso ebbe presente”.⁶²¹

⁶¹⁵ Cfr. Romano, 1958b, p. 153.

⁶¹⁶ Cfr. Basile, 1979, pp. 342-405.

⁶¹⁷ Vivaldi, nella sua conclusione (1907, p. 234) afferma: “E se appena un sesto di tutta la *Liberata* è ricavata dai cronisti, gli altri cinque sestetti non sono invenzione del Tasso. Soprattutto per la materia del suo lavoro egli si vale dell’*Eneide*, dell’*Iliade* e dei poemi cavallereschi; però mette anche a contributo (...) Claudiano”.

⁶¹⁸ Cfr. Ed a cura di Guastavini, 1590, p. 7; Multineddu, 1895, pp. 52-53; Vivaldi, 1907, pp. 27-28; Ferrari, 1957, p. 43; Romano, 1958b, p. 153; Russo, 1969, p. 63; Guglielminetti, 1989, p. 92; Cerboni Baiardi, 1991, pp. 122-124; Tomasi, 2017, pp. 233-234.

⁶¹⁹ Cfr. Vivaldi, 1907, p. 27.

⁶²⁰ *Ipse rudi fultus solio nigraque verendus / maiestate sedet: squalent inmania foedo / scepra situ; sublime caput maestissima nubes / asperat et durae riget inclementia formae.* “Il sire, dritto sul suo trono spoglio, siede tremendo nella sua maestà di tenebra: l’immane scettro è sordido di fetida ruggine, una nube tristissima rabbuia l’altera fronte, freddo e inesorabile è il rigore di quella bellezza terribile”. Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2013.

⁶²¹ Cfr. Vivaldi, 1907, p. 28.

Siede Pluton nel mezzo, e con la destra
sostien lo scettro ruvido e pesante;
né tanto scoglio in mar, né rupe alpestra,
né pur Calpe s'inalza o 'l magno Atlante,
ch'anzi lui non paresse un picciol colle,
sí la gran fronte e le gran corna estolle.

Orrida maestà nel fero aspetto
terrore accresce, e piú superbo il rende:
rosseggian gli occhi, e di veneno infetto
come infausta cometa il guardo splende,
gl'involva il mento e su l'irsuto petto
ispida e folta la gran barba scende,
e in guisa di voragine profonda
s'apre la bocca d'atro sangue immonda.

Per di piú, osservando attentamente il v. 2 dell'ott. 7 sembra esservi una traduzione di *De raptu Pros.* 1, v. 83: *Horrorem dolor augebat* (“Lo sdegno accresceva il terrore”); continua il modello claudiano a 8, vv. 5-8: “Mentre ei parlava, Cerbero i latrati / ripresse, e l'Idra si fe' muta al suono; / restò Cocito, e ne tremò gli abissi, / e in questi detti il gran rimbombo udissi” in rapporto a *De raptu Pros.* 1, vv. 83-87: *Tum talia celso / ore tonat (tremefacta silent dicente tyranno / atria; latratum triplicem conpescuit ingens / ianitor et presso lacrimarum fonte resedit / Cocytos tacitisque Acheron obmutuit undis / et Phlegethontee requierunt murmura ripae)*;⁶²² inoltre riprese da *De raptu Pros.* 1, vv. 32-46⁶²³ sono sia l'intera ottava 4⁶²⁴ sia la 9:

⁶²² “Poi dalla bocca maestosa tuona queste parole (le ampie sale, scosse da un tremito, piombano nel silenzio alla voce del tiranno: Cerbero, l'immane custode soffoca il suo triplice latrato, si ferma Cocito, serrata la fonte delle lacrime, zittisce l'Acheronte con le sue onde immobili, e s'acqueta il mormorio delle rive del Flegetonte)”. Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2013.

⁶²³ *Dux Erebi quondam tumidas exarsit in iras / proelia moturus superis quod solus egeret / conubiis sterilesque diu consumeret annos / inpatiens nescire torum nullasque mariti / inlecebras nec dulce patris cognoscere nomen. / Iam quaecumque latent ferali monstra barathro / in turmas aciemque ruunt contraque Tonantem / coniurant Furiae, crinitaque sontibus hydris / Tisiphone quatiens infausto lumine pinum / armatos ad castra vocat pallentia Manes. / Paene reluctatis iterum pugnancia rebus / rupissent elementa fidem penitusque revulso / carcere laxatis pubes Titania vinclis / vidisset caeleste iubar rursusque cruentus / Aegaeon positus aucto de corpore nodis.* “Un giorno il signore dei morti s'accese d'ira senza freno: era deciso a muovere guerra agli dèi celesti, perché lui solo era privo di una sposa legittima. Da lungo tempo consumava i suoi anni senza una discendenza, stanco di non conoscere l'amore e di non sapere cosa fossero le gioie del matrimonio e il dolce nome di 'padre'. Subito tutti i mostri che si celano nell'abisso di morte accorrono a legioni, schierati a battaglia: le Furie giurano guerra contro il Tonante, e Tisifone, cinta il capo di serpi maligni, squassando una torcia dai bagliori sinistri, chiama a spettrale adunanza le Ombre, in armi. Poco mancò che gli elementi, di

ott. 4: Tosto gli dèi d'Abisso in varie torme
concorron d'ogn'intorno a l'alte porte.
Oh come strane, oh come orribil forme!
Quant'è ne gli occhi lor terrore e morte!
Stampano alcuni il suol di ferine orme,
e 'n fronte umana han chiome d'angui attorte,
e lor s'aggira dietro immensa coda
che quasi sferza si ripiega e snoda

ott. 9: 'Tartarei numi, di seder piú degni
là sovra il sole, ond'è l'origin vostra,
che meco già da i piú felici regni
spinse il gran caso in questa orribil chiostra,
gli antichi altrui sospetti e i ferì sdegni
noti son troppo, e l'alta impresa nostra;
or Colui regge a suo voler le stelle,
e noi siam giudicate alme rubelle.

Infine, almeno per questo canto, si ha un'ulteriore letterale traduzione di *De raptu Pros.* 2, v. 306: *sit fatum quodcumque voles*⁶²⁵ (“e che la tua volontà si faccia destino”)⁶²⁶ in 17, v. 1: “Sia destin ciò ch'io voglio”.⁶²⁷

Se in generale il *De raptu Pros.* è il componimento più citato,⁶²⁸ forse per la sua fama, non mancano riscontri anche molto fedeli con composizioni “minori”.

nuovo in lotta con la materia ribelle, non rompessero il loro legame, e che giù nel profondo, sconvolto il carcere e sciolte le catene, la prole dei Titani non tornasse a vedere la luce del sole; ed Egeone sanguinario, il corpo ingigantito liberato dai nodi”. Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2013.

⁶²⁴ Cfr. Camerini, 1879, p. 371; Romano, 1958b, p. 153.

⁶²⁵ Tomasi in nota alla sua edizione (2017, p. 241) ricorda che Maier, dopo aver suggerito per tali versi l'analogia con Claudiano, chiosa che: “nelle edizioni cinquecentesche si leggesse – erroneamente - *fatum* in luogo di *ratum*”. Tuttavia, controllando le diverse edizioni del *De raptu Pros.*, l'unica variante presente è *factum* e non *ratum*.

⁶²⁶ Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2013.

⁶²⁷ Cfr. Gentili, 1590, p. 15; Guastavini, 1590, p. 8; Vivaldi, 1907, p. 30; Ferrari, 1957, p. 44; Tomasi, 2017, p. 241.

⁶²⁸ Anche il Vivaldi (1907, p. 21) asserisce che “sono chiare le tracce nella *Gerusalemme del De Raptu Proserpinae*”.

Come in precedenza, annoto solo qualche breve caso.

Compare il *Panegirico per il consolato di Manilio*, come si può leggere ai vv. 106-107: *sitne color proprius rerum, lucisne repulsu / eludant aciem*⁶²⁹ rapportato⁶³⁰ a X 5, vv. 5-6: “Poi quando l’ombra oscura al mondo toglie / i vari aspetti e i color tinge in negro”; al canto XVIII 23, i vv. 1-6: “Dove in passando le vestigia ei posa, / par ch’ivi scaturisca o che germoglie: / là s’apre il giglio e qui spunta la rosa, / qui sorge un fonte, ivi un ruscel si scioglie, / e sopra e intorno a lui la selva annosa / tutte pareo ringiovenir le foglie” ricordano⁶³¹ la *Laus Serenae*, vv. 88-91: *Quacumque per herbam / Reptares, fulgere rosae, candentia nasci / Lilia*;⁶³² nel medesimo canto, ott. 86, in vv. 5-8: “Oh glorioso capitano! oh molto / dal gran Dio custodito, al gran Dio caro! / A te guerreggia il Cielo; ed ubidenti / vengon, chiamati a suon di trombe, i venti” vi è l’eco⁶³³ del *De consul. Honor. III*, vv. 96-98: *o nimium dilecte deo, cui fundit ab antris / Aeolus armatas hiemes, cui militat aether / et coniurati veniunt ad classica venti*.⁶³⁴

I vv. 375-376: *hic vincere tarde / Vinci paene fuit*⁶³⁵ del primo libro del *De consul. Stilich.*, riaffiorano⁶³⁶ in “che sua perdita stima il vincer tardi” di XIX 15, vv. 4.

⁶²⁹ “Anche se il colore è una caratteristica delle cose o anche se gli oggetti ingannano la nostra vista e dobbiamo i loro colori alla luce riflessa”. Testo a cura di Platnauer, 1963 e traduzione propria.

⁶³⁰ Cfr. Gentili, 1590, pp. 37-38.

⁶³¹ Cfr. Guastavini, 1590, p. 35; Multineddu, 1895, p. 189; Ferrari, 1957, p. 223; Tomasi, 2017, p. 1084.

⁶³² “Dovunque tu ti avanzassi carponi per l’erba, splendevano le rose e nascevano candidi gigli”. Testo e traduzione a cura di Consolino, 1986.

⁶³³ Cfr. Gentili, 1590, p. 65; Camerini, 1879, p. 394; Ferrari, 1957, p. 231; Chiappelli, 1982, p. 752; Cerboni Baiardi, 1991, p. 708; Tomasi, 2017, pp. 1121-1122.

⁶³⁴ “O tu molto diletto a dio, a cui Eolo dalle grotte genera le tempeste armate, e in cui favore milita l’aria e i venti vengon insieme alla battaglia”. Testo a cura di Platnauer, 1963 e traduzione propria.

⁶³⁵ “Questo vincere in ritardo, fu quasi un esser vinto”. Testo a cura di Platnauer, 1963 e traduzione propria.

⁶³⁶ Cfr. Gentili, 1590, p. 66; Vivaldi, 1907, p. 224; Ferrari, 1957, p. 236; Chiappelli, 1982, p. 767; Tomasi, 2017, p. 1145.

3. IL GIARDINO DI ARMIDA

L'incantevole descrizione del giardino di Armida si sviluppa complessivamente nel canto XVI della *Gerusalemme Liberata*, ma ciò non toglie che Tasso scelga di incuriosire il lettore con qualche prezioso dettaglio di anticipazione anche nei canti XIV e XV.

La protagonista della sezione, Armida, compare nel canto IV come diretta conseguenza-effetto del concilio infernale, da ora "il male penetra nelle trame del poema attraverso la forma del bello".⁶³⁷ Infatti, in seguito alla lunga orazione tenuta da Lucifero, i diavoli si disperdono come è stato loro ordinato, ott. 16-17,⁶³⁸ e, uno di loro, "istiga e punge" il mago Idrate, signore di Damasco, che già stava progettando un modo per indebolire il campo crociato; lo spirito infernale "il consiglia, e gli ministra i modi" affinché comprenda che il metodo più sicuro si trova nel coinvolgere sua nipote Armida, giovane bellissima, seduttrice e maga, col compito, che lei accetta "per la fè, per la patria", di far invaghire Goffredo "de' dolci sguardi e de' be' detti adorni", "se ciò non puoi, gli altri più grandi adescà: / menagli in parte ond'alcun mai non torni".

Già in quest'ultima affermazione si prefigura il destino di Rinaldo di venir condotto in un luogo lontano, impervio e inaccessibile per gli esseri umani.

Sarà dunque il mago di Ascalona ad aiutare i due crociati, Carlo e Ubaldo, a recuperare il paladino indispensabile alla conquista di Gerusalemme. Quest'ultimo, in seguito a uno scontro che ha portato alla morte l'orgoglioso Gernando per il titolo di capitano delle truppe, che avrebbero dovuto accompagnare Armida al recupero del suo regno, secondo la finzione da lei architettata, viene a fatica convinto da Tancredi e dallo zio Guelfo, con la rassicurazione che il campo cristiano necessita di lui per le future battaglie e quindi lo richiamerà, ad

⁶³⁷ Cfr. Marredda, 2014, p. 8.

⁶³⁸ "Ma perché più v'indugio? Itene, o miei / fidi consorti, o mia potenza e forze: / te veloci, ed opprimete i rei / prima che 'l lor poter più si rinforze; / pria che tutt'arda il regno de gli Ebrei, / questa fiamma crescente omai s'ammorze; / fra loro entrate, e in ultimo lor danno / or la forza s'adopri ed or l'inganno.

Ott. 7: Sia destin ciò ch'io voglio: altri disperso / se 'n vada errando, altri rimanga ucciso, / altri in cure d'amor lascive immerso / idol si faccia un dolce sguardo e un riso. / Sia il ferro incontra 'l suo rettor converso / da lo stuol ribellante e 'n sé diviso: / pèra il campo e ruini, e resti in tutto / ogni vestigio suo con lui distrutto". Ed. a cura di Tomasi, 2017.

allontanarsi per evitare spiacevoli conseguenze con Goffredo che vuole mantenere l'ordine del suo esercito. La centralità di Rinaldo nella storia viene messa momentaneamente da parte fino al canto XIV dove viene raccontato ciò che gli è accaduto; un veloce accenno a lui si ha al canto VIII dove sembrerebbe, a seguito della notizia di un ritrovamento di un corpo senza testa con l'armatura di Rinaldo, che sia stato ucciso su mandato di Goffredo.

Questa menzogna suscita una ribellione da parte di alcuni compagni comandati da Argillano, ma vengono al più presto rimessi al loro posto dal capitano della spedizione che decide di imprigionare il sobillatore.

Il richiamo di Rinaldo al campo cristiano è determinato da una visione di Goffredo, nella quale gli viene chiarito che è Dio a volerlo per la parte esecutiva.

Nel canto XIV si organizza la spedizione di recupero, i cui incaricati, Carlo e Ubaldo, vengono indirizzati da Pier l'Eremita a rivolgersi al mago di Ascalona. Sarà quest'ultimo, con un racconto retrospettivo, ad informare i due paladini di ciò che ha passato Rinaldo e di come sia stata catturato da Armida che lo attira e lo addormenta in una piccola isola magica per potersi vendicare; tuttavia a XIV 66-68:

Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide
come placido in vista egli respira,
e ne' begli occhi un dolce atto che ride,
benché sian chiusi (or che fia s'ei li gira?),
pria s'arresta sospesa, e gli s'asside
poscia vicina, e placar sente ogn'ira
mentre il risguarda; e 'n su la vaga fronte
pende omai sí che par Narciso al fonte.

E quei ch'ivi sorgean vivi sudori
accoglie lievemente in un suo velo,
e con un dolce ventillar gli ardori
gli va temprando de l'estivo cielo.
Cosí (chi 'l crederia?) sopiti ardori
d'occhi nascosi distempràr quel gelo
che s'indurava al cor piú che diamante,
e di nemica ella divenne amante.

Di ligustri, di gigli e de le rose
le quai fiorian per quelle piaggie amene,
con nov'arte congiunte, indi compose
lente ma tenacissime catene.
Queste al collo, a le braccia, a i piè gli pose:

così l'avinse e così preso il tiene;
quinci, mentre egli dorme, il fa riporre
sovra un suo carro, e ratta il ciel trascorre.

Armida si innamora del giovane e “ingelosita di sí caro pegno, / e vergognosa del suo amor, s'asconde / ne l'oceano immenso, ove alcun legno / rado, o non mai, va de le nostre sponde, / fuor tutti i nostri lidi; e quivi eletta / per solinga sua stanza è un'isoletta” (XIV 69, 4-8).

Ho citato questi versi perché da qui compare una prima notazione del giardino: l'ubicazione, che mi permette di concordare con Andersson e sviluppare la sua intuizione tramite un confronto ravvicinato dei due testi.

“The principal model for Tasso's description is not registered in the standard works on his sources, but it may be found in Claudian's "De Nuptiis Honorii et Mariae" (...) as nearly as I can ascertain, no one has pointed out the more obvious similarities in "De Nuptiis Honorii et Mariae". That Claudian's *Venusberg* is the immediate model for Armida's amorous mountain-realm seem quite clear”.⁶³⁹

Dunque così come il regno di Venere è situato in un'isola, anche Tasso sceglie il medesimo sito; trattasi di Cipro per Venere e delle isole Fortunate⁶⁴⁰ per Armida, probabilmente si può “credere che l'isoletta sia quella di Teneriffe”.⁶⁴¹

La vicinanza con l'epitalamio imperiale si fa più stretta nel prosieguo delle ottave, dove viene descritto, sempre tramite il mago di Ascalona, che vuole dare istruzioni precise agli avventurieri, il punto esatto in cui sceglie di realizzare il suo giardino (XIV 70-71):

Quinci ella in cima a una montagna ascende 3
disabitata e d'ombre oscura e bruna,
e per incanto a lei nevose rende
le spalle e i fianchi, e senza neve alcuna
gli lascia il capo verdeggiante e vago,
e vi fonda un palagio appresso un lago,

⁶³⁹ Cfr. Andersson, 1976, p. 1570.

⁶⁴⁰ Tale scelta avviene solamente ad una revisione del poema, dal momento che in un primo tempo, i prodi guerrieri erano diretti all'America; modificata per aver più credibilità nell'uso dei tempi di viaggio.

⁶⁴¹ Cfr. Multineddu, 1895, p. 170.

ove in perpetuo april molle amorosa
vita seco ne mena il suo diletto.
Or da così lontana e così ascosa
prigion trar voi dovete il giovenetto,
e vincer de la timida e gelosa
le guardie, ond'è difeso il monte e 'l tetto;
e già non mancherà chi là vi scòrga,
e chi per l'alta impresa arme vi porga.

Leggendo entrambi i componimenti non può non tornare alla memoria la caratterizzazione simile della montagna di Claudiano: *Mons latus Ionium Cypri praeruptus obumbrat, / inivus humano gressu* (vv. 49-50). Trattasi per entrambi di un monte, che di certo crea ombra, ma soprattutto è oscuro e bruno, per riprendere gli stessi aggettivi usati da Tasso, che non si stancherà di ripeterli anche al canto XV 33, 7 “lor s’offrì di lontano oscuro un monte”.

Ma restando a questa somiglianza, vi è qualcosa in più se si considera che ambedue i poeti rendono inaccessibile il cammino per un essere umano; Cupido vi giunge in volo ed è una divinità, figlio della padrona di casa, mentre Carlo e Ubaldo non sarebbero mai riusciti senza il “foglio” e l’aiuto magico fornito dal mago trattandosi di un promontorio “a l’acute piramidi sembante, / sottile invèr la cima e ’n mezzo grosso” ed “erto” (XV 34, 3-4 e 44, 6), per questo faticoso da percorrere visto che “per dirupi e fra ruine / s’ascende a la sua cima alta e superba, / e ch’è fin là di nevi e di pruine / sparsa ogni strada” (XV 46, 3-4).

A proposito di quanto riportato nell’ultimo verso, forse in ciò si può intravedere una differenza dal regno di Venere. Quest’ultimo infatti non è minimamente toccato da alcun fattore climatico tipico dell’inverno, quando invece Armida sceglie “per incanto a lei nevole rende / le spalle e i fianchi”, ulteriore fattore di difesa e ostacolo per i due cavalieri come viene ribadito XV 52, 7-8: “il gelido e l’alpino / de le rigide vie tarda il camino”.

C’è comunque da dire che, allo stesso modo di Claudiano, “il pianoro che costituisce la parte superiore della montagna”, il quale anticipa alcune delle caratteristiche che si ritroveranno nel giardino, è una “zona non soggetta alle varietà atmosferiche” e che quindi “il fenomeno del tutto innaturale della contrapposizione gelo invernale / rigoglio estivo in una successione scalare (dal basso all’alto) inammissibile” è un particolare che dona “fascino” all’“invenzione tassiana”⁶⁴² e probabilmente una sottilissima diversità determinata dalla poetica.

È infatti tipico delle dimore divine non esser infastidite da venti, nevi, piogge; ma Armida non è una dea, è una donna che con il suo potere crea questo regno per vivere il suo amore

⁶⁴² Cfr. Daniele, 1994, p. 113.

indisturbata (non per nulla è una zona “disabitata”, XIV 70, 4, “lontana e ascosa”, XIV 71, 3, “che tra le nubi nasconde la fronte”, XV 33, 8).

“La lontananza geografica favorisce l’apporto della fantasia”, l’aver portato Rinaldo in “un punto nell’immensità dell’oceano, all’estremo limite del mondo, in terre lontane e quasi inaccessibili”, permette all’autore di realizzare “una natura completamente opposta a quella delle comuni montagne, nevose sulle cime, ed erbose e fiorite nelle zone sottostanti”, tale da produrre un “rovesciamento della realtà” per “connotare in senso magico il quadro”.⁶⁴³

Specificato ciò, ecco quindi che la concordanza tra le due composizioni torna nella descrizione della cima, XV 46, 4-8 e XV 53-54 (informazioni già preannunciate al canto XIV 70-71):

ivi ha poi fiori ed erba.
Presso al canuto mento il verde crine
frondeggia, e ’l ghiaccio fede a i gigli serba
ed a le rose tenere: cotanto
puote sovra natura arte d’incanto.

Ma poi che già le nevi ebber varcate
e superato il discoscreso e l’erto,
un bel tepido ciel di dolce state
trovarò, e ’l pian su ’l monte ampio ed aperto.
Aure fresche mai sempre ed odorate
vi spiran con tenor stabile e certo,
né i fiati lor, sí come altrove sòle;
sopisce o desta, ivi girando, il sole;

né, come altrove suol, ghiacci ed ardori
nubi e sereni a quelle piaggie alterna,
ma il ciel di candidissimi splendori
sempre s’ammanta e non s’infiama o verna,
e nudre a i prati l’erba, a l’erba i fiori,
a i fior l’odor, l’ombra a le piante eterna.
Siede su ’l lago e signoreggia intorno
i monti e i mari il bel palagio adorno.

Innanzitutto viene ripresa la ripidità del monte (XV 53, 2), ma quello che qui è importante analizzare è l’eterna primavera: *Pars acrior anni / exulat; aeterni patet indulgentia veris, / In*

⁶⁴³ Cfr. Patanè Ceccantini, 1996, p. 44.

campum se fundit apex affermava l'Alessandrino ai vv. 54-56 e Tasso non manca di riprenderlo: “gli lascia il capo verdeggiante e vago” “in perpetuo april” (XIV 70, 7 e 71, 1). Se per la citata ottava 46 i commentatori⁶⁴⁴ vi vedono una somiglianza, certo da non escludere, col *De raptu Pros.* 1, vv. 166-167,⁶⁴⁵ quando vi è la descrizione dell'Etna, vorrei però porre l'ipotesi anche di un eco dell'epitalamio, da non sottovalutare per l'affinità di note paesaggistiche.

Tale vicinanza sembrerebbe ancora più forte nel canto XVI, dove le anticipazioni fornite in precedenza diventano oggetto della vista di Carlo e Ubaldo.

Se il vegliardo li aveva avvisati di una serie di “guardie, ond'è difeso il monte e 'l tetto” (XIV 71, 6) e “di muri inestricabil cinto / che mille torce in sé confusi giri” (XIV 76, 1-2), al XVI si comprende che l'elemento difensivo è davvero molto sofisticato: per raggiungere Rinaldo si deve entrare nel palazzo e superare un labirinto, solo a questo punto si troverà il giardino, esattamente al centro di tutto il complesso.

Si ricorderà che anche il regno di Venere ha una particolare difesa: *aurea saepes / circuit et fulvo defendit prata metallo* (vv. 56-57); se i muri del labirinto di Armida non sono in oro, lo sono i cardini delle porte del palazzo, di cui un rapidissimo accenno si ha a XV 44, 1-4:

'Mirate' disse poi 'quell'alta mole
ch'a quel gran monte in su la cima siede.
Quivi fra cibi ed ozio e scherzi e fole
torpe il campion de la cristiana fede.

Ma il pieno sviluppo, che fornisce un'ampia e dettagliata descrizione, compare all'inizio del XVI:

Tondo è il ricco edificio, e nel piú chiuso
grembo di lui, ché quasi centro al giro,

⁶⁴⁴ Cfr. Gentili, 1590, pp. 54-55; Guastavini, 1590, p. 30; Multineddu, 1895, p. 171; Russo, p. 286; 1969; Chiappelli, 1982, p. 623; Guglielminetti, 1989; p. 462; Carboni Baiardi, 1991, p. 584; Tomasi, 2017, p. 942.

⁶⁴⁵ *Sed quamvis nimio fervens exuberet aestu, / Scit nivibus servare fidem pariterque favillis: / Durescit glacies tanti securo vaporis, / arcano defensa gelu, fumoque fideli / lambit contiguas innoxia flamma pruinas.* “Ma per quanto ribolla e trabocchi per lo straordinario calore, sa tener fede alle nevi come alle faville: il ghiaccio si solidifica al riparo di sì ardenti vapori, difeso da un gelo misterioso, e, con fumo leale, una fiamma innocua lambisce le nevi vicine”. Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2013.

un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso
di quanti piú famosi unqua fioriro.
D'intorno inosservabile e confuso
ordin di loggie i demon fabri ordiro,
e tra le oblique vie di quel fallace
ravolgimento impenetrabil giace.

Per l'entrata maggior (però che cento
l'ampio albergo n'avea) passàr costoro.
Le porte qui d'effigiato argento
su i cardini stridean di lucid'oro.
Fermàr ne le figure il guardo intento,
ché vinta la materia è dal lavoro:
manca il parlar, di vivo altro non chiedi;
né manca questo ancor, s'a gli occhi credi.

Come si è visto anche Claudiano è un amante delle raffinate e particolareggiate descrizioni, soprattutto per quel che riguarda il palazzo. A tal proposito, qui, insieme a tante altre gemme, ritorna anche l'oro, *Lemnius haec etiam gemmis extruxit et auro / admiscens artem* (vv. 87-88) e così è per le porte di Tasso.

Ma la somiglianza si fa più fine se si interpreta quel verso in cui si dice che Vulcano ha “mischiato l'arte” ai minerali (che d'altronde sono elementi nati dalla natura tramite i diversi processi di minerogenesi), con la evidente confusione di arte e natura che la maga ha creato realizzando qualcosa di naturale e artificiale allo stesso tempo, “un paradiso artificiale”,⁶⁴⁶ dove, anzi, l'arte supera la natura.

Braden, in realtà senza far riferimento al giardino di Armida, si era accorto che il regno di Venere in Claudiano ha questa particolare caratteristica di artificialità e di “self-containment” dicendo che, come ho già riportato, ma che qui forse val la pena di riprendere, è questa una delle principali novità di Claudiano per la trattazione del tema dei giardini “and also his chief contribution to its later development”.⁶⁴⁷

La descrizione tassiana del palazzo si sofferma poi sui bassorilievi delle porte, riprendendo chiaramente l'idea da Dante (*Purg.* X 40-45 e 58-60),⁶⁴⁸ come dice il Multineddu: “Alla

⁶⁴⁶ Cfr. Tomasi, 2017, p. 957.

⁶⁴⁷ Cfr. Braden, 1979, pp. 220-221.

⁶⁴⁸ Cfr. Tomasi, 2017, p. 960.

tavolozza dell'Ariosto, del Poliziano e di Omero appartengono i colori che han servito al poeta per dipingere le deliziose bellezze del giardino d'Armida; vi si mescolano però elementi derivati da altri poeti e in specie da Dante” e in nota non dimentica, tra l'elenco dei testi ripresi, il *De Nuptiis Hon.*.⁶⁴⁹

Le rappresentazioni figurative nelle porte simbolizzano il concetto virgiliano dell'amore che vince ogni cosa; ma qui non si tratta solo di amore, ma anche delle vittorie ottenute dalla bellezza femminile. Sono quindi citati esempi dal mito (Ercole e Onfale) e dalla storia (Antonio e Cleopatra).

Una volta che si è superato il portone, si affronta il labirinto, comparato al percorso del Meandro, dalle vie “inestricabili” (XVI 8, 5-6), la cui uscita è scritta nel libro, dono del mago, finché, finalmente si entra nel vero e proprio giardino (XVI 9-12):

Poi che lasciàr gli aviluppati calli,
in lieto aspetto il bel giardin s'aperse:
acque stagnanti, mobili cristalli,
fior vari e varie piante, erbe diverse,
apriche collinette, ombrose valli,
selve e spelonche in una vista offerse;
e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre,
l'arte, che tutto fa, nulla si scopre.

Stimi (sí misto il culto è co 'l negletto)
sol naturali e gli ornamenti e i siti.
Di natura arte par, che per diletto
l'imitatrice sua scherzando imiti.
L'aura, non ch'altro, è de la maga effetto,
l'aura che rende gli alberi fioriti:
co' fiori eterni eterno il frutto dura,
e mentre spunta l'un, l'altro matura.

Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia
sovra il nascente fico invecchia il fico;
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico;
lussureggiante serpe alto e germoglia
la torta vite ov'è piú l'orto aprico:
qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have
e di piropo e già di nètтар grave.

⁶⁴⁹ Cfr. Multineddu, 1895, p. 175.

Vezzosi augelli infra le verdi fronde
temprano a prova lascivette note;
mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde
garrir che variamente ella percote.
Quando taccion gli augelli alto risponde,
quando cantan gli augei piú lieve scote;
sia caso od arte, or accompagna, ed ora
alterna i versi lor la musica òra.

Il richiamo al regno di Venere era già stato avvertito da Gagliardi: “L'accostamento di tutto il passo alla scena tassesca del giardino di Armida, pensiamo abbia piena legittimità”.⁶⁵⁰ È vero che sono i tipici *topoi* del *locus amoenus* a venir riportati in queste ottave⁶⁵¹ e nei versi di Claudiano, ma ciò non toglie che quest'ultimo sia stato un mediatore per il Tasso tale da permettergli di comporre “il Paradiso della voluttà”,⁶⁵² un paesaggio “sensuale, carnale, voluttuoso”,⁶⁵³ così come il regno nell'epitalamio *Luxuriae Venerique vacat* (v. 54). Quindi si ripresenta il motivo della perpetua fertilità, come già annunciato a XV 35, 6-8 e 36, 1-6, dove si racconta che le isole Fortunate in cui Armida si insedia hanno il dono, secondo “la prisca etate” (XV 35, 4) di produrre e germogliare in autonomia:

che credea volontarie e non arate
quivi produr le terre, e 'n piú graditi
frutti non culte germogliar le viti.

Qui non fallaci mai fiorir gli olivi
e 'l mèl dicea stillar da l'elci cave,
e scender giú da lor montagne i rivi
con acque dolci e mormorio soave,
e zefiri e rugiade i raggi estivi
temprarvi sí che nullo ardor v'è grave;

⁶⁵⁰ Cfr. Gagliardi, 1972, p. 111.

⁶⁵¹ La “descrizione della vita naturale del giardino par richiamarsi ai *loci communes* della poesia latina, laddove si celebra l'età dell'oro o la vita campestre”. Cfr. Russo, 1969, p. 290.

⁶⁵² Cfr. De Sanctis, 2006, p. 707.

⁶⁵³ Cfr. Russo, 1969, p. 290.

Questa fecondità, come risulta chiaramente a XVI 10, 6-8 e 11, sembra ampliare l'accento di *Intus rura micant, manibus quae subdita nullis / perpetuum florent, Zephyro contenta colono* (vv. 60-61).

Anche nel giardino di Armida vi sono: fiori, piante, erbe di varia natura, colore e profumo, così *In medio glaebis redolentibus area dives / praebet odoratas messes; hic mitis amomi* (vv. 92-93); “ombrose valli”, che sembra proprio l'equivalente di *umbrosumque nemus* (v. 62); uccelli canori “infra le verdi fronde”, che come detto dal mago “par che da ogni fronde amore spiri” (XIV 76, 6), com'era in Claudiano: *Vivunt in Venerem frondes omnisque vicissim / felix arbor amat; nutant ad mutua palmae / foedera, populeo suspirat populus ictu / et platanus platanus alnoque adsibilat alnus* (vv. 65-68), concetto ulteriormente sviluppato dall'esortazione dell'esotico pappagallo, ma soprattutto da ciò che accade dopo con la visione del mondo naturale intento ad amarsi; nell'elenco vengono ricordati insieme alle varie specie di uccelli anche gli alberi⁶⁵⁴ “par che la dura quercia e 'l casto alloro / e tutta la frondosa ampia famiglia” (XVI 16, 5-6).

Per il tema delle sorgenti, *Labuntur gemini fontes, hic dulcis, amarus / alter, et infusis corrumpunt mella venenis* (vv. 69-70), la Bertini Conidi scrive: “interessante notare come questa immagine del ruscello nel quale si mischiano l'amaro ed il dolce abbia avuto una notevole influenza sulla poesia del Medio Evo ed in particolare su quella cavalleresca dal Boiardo al Tasso”.⁶⁵⁵ A XIV 74, Tasso accenna a queste acque magiche che scorrono sulla cima del monte, pericolosissime in quanto (XIV 74, 5-8): “ch'un picciol sorso di sue lucide onde / inebria l'alma tosto e la fa lieta, / indi a rider uom move, e tanto il riso / s'avanza alfin ch'ei ne rimane ucciso”. Ripreso nel XV 57, ottava che segnalava la Bertini Conidi per l'analogia, “Ecco il fonte del riso, ed ecco il rio / che mortali perigli in sé contiene”.

Prima di concludere vorrei osservare la modalità, identica a Claudiano, con cui Tasso raffigura l'intero quadro: è un avvicinamento progressivo, quella “tecnica cinematografica”, che la Bertini Conidi aveva individuato per il poeta latino, e quella rappresentazione per anelli concentrici, indicata da Roberts per il regno di Venere, viene riproposta in questo episodio nel quale: dal lontano monte, si viene trasportati alla cima, al palazzo, al labirinto, al giardino,

⁶⁵⁴ Come dice il Gentili (1590, p. 58): “Quello poi che aggiunge il Tasso delle quercie e dell'altre piante conferiscilo con i vaghissimi versi di Claudiano de Nuptiis Honor. Et Mariae”.

⁶⁵⁵ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 84.

dove “il cortese poeta schiera dinanzi a noi tutte le meraviglie, che vi sono e ad una ad una ce le descrive, non confondendoci l’occhio col metterci davanti troppe cose affastellate insieme; ma con un’armonia dolcissima (...) e con piacevole e graduata progressione ci mena dall’acque stagnanti all’ombrese valli, dai vivi ruscelli alle piante ed agli alberi rigogliosi”.⁶⁵⁶ Il tutto finisce col chiudersi al centro del prato con i due innamorati e, più precisamente, con il “vago” “in grembo” alla “diletta” (XVI 971, 7-8).

“il narratore, con un raffinatissimo effetto di presa diretta, fa cogliere al lettore (...) il progressivo passaggio da un indistinto quadro a una prima sfumata figura, fino a mettere poi perfettamente a fuoco i due personaggi, con una studiata dissolvenza fra la cornice verdeggiante che va sfocandosi e le due figure umane che, lontane nello spazio, si vedono con sempre maggior precisione”.⁶⁵⁷

Concludo con le più che appropriate parole di Tomasi: “tra Marte e Venere, insomma, questo è senza dubbio il regno di Venere”.⁶⁵⁸

4. L’ACCONCIATURA DI ARMIDA

Tratto brevemente il tema che riprende la sezione della pettinatura di Venere, per le analogie notate da Gentili e Guastavini.

Dall’ott. 17 del XVI si apre un nuovo quadro, un “quadro pieno di vita e meravigliosamente dipinto, in cui tu vedi come l’inerme bellezza d’una donna e i suoi allettamenti spengano talvolta nei petti più nobili ogni virtù ed ogni desio di gloria e d’onore”.⁶⁵⁹

Se all’ott. 18 “ritorna il motivo dei capelli al vento con cui la donna era apparsa la prima volta” ma con “un senso più molle e abbandonato, più scomposto e accaldato”,⁶⁶⁰ dall’ott. 23-

⁶⁵⁶ Cfr. Turchi, 1880, pp. 29-30.

⁶⁵⁷ Cfr. Tomasi, 2017, p. 971.

⁶⁵⁸ *Ivi*, p. 957.

⁶⁵⁹ Cfr. Turchi, 1880, p. 32.

⁶⁶⁰ Cfr. Getto, 1977, p. 168.

25 sembra ricomparire il motivo della pettinatura di Venere e il suo attributo fondamentale, il cinto:

Ride Armida a quel dir, ma non che cesse
dal vagheggiarsi e da' suoi bei lavori.
Poi che intrecciò le chiome e che ripresse
con ordin vago i lor lascivi errori,
torse in anella i crin minuti e in esse,
quasi smalto su l'or, cosparse i fiori;
e nel bel sen le peregrine rose
giunse a i nativi gigli, e 'l vel compose.

Né 'l superbo pavon sí vago in mostra
spiega la pompa de l'occhiate piume,
né l'iride sí bella indora e mostra
il curvo grembo e rugiadoso al lume.
Ma bel sovra ogni fregio il cinto mostra
che né pur nuda ha di lasciar costume.
Diè corpo a chi non l'ebbe, e quando il fece
tempre mischiò ch'altrui mescer non lece.

Teneri sdegni, e placide e tranquille
repulse, e cari vezzi, e liete paci,
sorrise parolette, e dolci stille
di pianto, e sospir tronchi, e molli baci:
fuse tai cose tutte, e poscia unille
ed al foco temprò di lente faci,
e ne formò quel sí mirabil cinto
di ch'ella aveva il bel fianco succinto.

Sottolineo, come già i commentatori⁶⁶¹ e come Metlica che ne fa una comparazione più approfondita,⁶⁶² che all'ottava 24 compare un altro riferimento al *De raptu Pros.* 2, vv. 97-100,⁶⁶³ ma grazie al Gentili queste ottave vengono collegate all'epitalamio imperiale per la

⁶⁶¹ Cfr. Gentili, 1590, p. 59; Guastavini, 1590, p. 32; Turchi, 1880, p. 50; Vivaldi, 1907, p. 204; Ferrari, 1957, p. 195; Guglielminetti, 1989, p. 480; Cerboni Baiardi, 1991, p. 606; Tomasi, 2017, p. 976.

⁶⁶² Cfr. Metlica, 2008, p. 283.

⁶⁶³ *Non tales volucer pandit Iunonius alas, / nec sic innumeros arcu mutante colores / incipiens redimitur hiems, cum tramite flexo / semita discretis interviret umida nimbis.* “Non sono così belle nemmeno le ali che spande l'uccello sacro a Giunone, né gli infiniti colori del mutevole arcobaleno

presenza del cinto: “questo è il cinto di Venere, che da greci si dimanda cestos, & è descritto da Omero nel decimo quarto della Iliade. Gli cui versi tralascio; si come etiandio quelli di Claudiano, ove describe il monte di Venere, *De Nupt. Honor*”.⁶⁶⁴

Per concludere con le analogie-ripreses, vorrei far notare che il cinto di Armida sembra racchiudere le diverse personificazioni che vivono insieme a Venere nel suo regno; infatti sottolinea il Ruggiero: “il cinto di Armida, dunque, è forgiato dalla fusione delle principali movenze amorose (...). «Dié corpo a chi non l’ebbe» segnala l’avvenuta personificazione (...). Il cinto viene forgiato non già da elementi concreti, ma da metafore del rapporto amoroso”.⁶⁶⁵ Con quest’ultima comparazione è come se il poeta volesse ribadire ancora una volta la potenza di Armida e del suo regno, prima che tutto venga distrutto.

che corona la tempesta imminente, quando, con arco flessuoso, l’umida scia si apre un varco e verdeggia tra le nubi”. Testo e traduzione a cura di Micozzi, 2013.

⁶⁶⁴ Cfr. Gentili, 1590, pp. 59-60; Multineddu, 1895, p. 176.

⁶⁶⁵ Cfr. Ruggiero, 2005, p. 73.

CONCLUSIONE

Questo lavoro ha avuto l'obiettivo di analizzare una sezione di un componimento claudiano spesso lasciato in secondo piano, oscurato dal famoso *De raptu Pros.*, per riportarne alla luce il valore e l'originalità che merita.

Ho iniziato con il trattare velocemente la storia del genere epitalamico per chiarire la tradizione letteraria in cui Claudiano si inserisce e i *topoi* caratteristici del genere; ho dato in questo *excursus* più spazio a Stazio in quanto "Stattius's poem is clearly the major precedent for Claudian's (...), the first of its genre, a private event adorned with epic rhetoric and mythology".⁶⁶⁶

L'epitalamio del poeta flavio, rispetto ai precedenti autori, non manca di innovazioni tutte riprese e valorizzate da Claudiano: un matrimonio di mortali trattato con stile epico, il rilievo attribuito alla trasfigurazione nel mito, l'aver intrapreso una direzione epica ed encomiastica e, soprattutto, il fondamentale ruolo che Venere assume.

Venere infatti diviene la protagonista assoluta dell'epitalamio imperiale e la parte da me selezionata non è che un inizio del suo ruolo e della manifestazione del suo potere.

Ho descritto quindi il regno di Venere rapportandolo alle sue fonti grazie all'aiuto di studi che minuziosamente avevano rivelato i punti di contatto; l'intento di ciò, come più volte ho ribadito, è stato quello di "mostrare come un poeta che vive alla fine di una folta tradizione letteraria (...), anche là dove subisce l'influsso di poeti più grandi di lui, riproponendone temi o motivi, ha saputo (...) custodire intatta l'indipendenza del suo genio",⁶⁶⁷ quest'ultima affermazione ho tentato di dimostrarla tramite gli originali punti di distacco rispetto ai predecessori; Claudiano aveva "rispetto per le creazioni del passato, desiderio di emularne la grandezza e insieme la volontà di imporre il proprio io poetico e tramandarlo alle generazioni future".⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ Cfr. Braden, 1979, p. 223.

⁶⁶⁷ Cfr. Cremona, 1948, p. 39.

⁶⁶⁸ Cfr. Riboldi, 2006, p. 13.

In questa sezione del componimento, inoltre, emergono le caratteristiche peculiari dell'arte del poeta: “la cura per i particolari, il gusto della descrizione, aspetto-base della tecnica compositiva di Claudiano, portato spesso ad isolare il singolo quadro dal tutto, e, nell'ambito del singolo quadro, i molteplici elementi che concorrono alla formazione di esso”.⁶⁶⁹

La bellezza che ne deriva è determinata altresì dall'uso dei colori, luminosi, sgargianti, in contrasto affinché si risaltino l'un l'altro; tale elemento diviene così proprio del poeta tanto da meritargli una definizione specifica: colorismo. I colori sono quindi fondamentali nelle sue *ekphrasis* per conferire “vivacità”⁶⁷⁰ e, per questo, non si stanca di utilizzarli per creare “a rainbow of beautiful images”,⁶⁷¹ “scene vive e palpitanti, rese ancora più brillanti da una policromia luminosa che, con efficace sapienza estetica, modella l'immagine in un plasticismo raffinato”.⁶⁷²

Nel Regno di Venere:

“oltre al fascino del colorismo, un'altra peculiare qualità svetta in Claudiano, ed è la straordinaria capacità del poeta di accostare, fondendoli in un *unicum*, elemento fantastico e dato reale. È la perfetta miscela di entrambi a porre, sotto gli occhi stupiti del lettore, folgori di suggestione. Anche in questo caso gioca un ruolo fondamentale il cosiddetto ‘eccesso di specificazione’, il descrittivismo che è sotteso all'aspetto coloristico e alla pittura naturalistica”.⁶⁷³

Da questo studio ho potuto dimostrare che, per usare le parole della Bertini Conidi, “Claudiano mostra di possedere uno stile figurativo ed un talento descrittivo; toni coloristici, quadri fantastici e immaginifici” che non per nulla vengono accosti specialmente alle decorazioni musive.⁶⁷⁴

Il contributo forse più interessante che emerge da questo lavoro di tesi è stato quello di illustrare la fortuna che il regno di Venere ha avuto nella letteratura italiana.

⁶⁶⁹ Cfr. Gagliardi, 1972, p. 107.

⁶⁷⁰ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 20.

⁶⁷¹ Cfr. Gruzelier, 1990, p. 95.

⁶⁷² *Ibidem*.

⁶⁷³ Cfr. Bianchini, 2004, pp. 37-38.

⁶⁷⁴ Cfr. Bertini Conidi, 1988, p. 20.

Nel far questo ho ipotizzato un'influenza, o perlomeno una suggestione, che Tasso ha recepito da Claudiano nel descrivere il giardino di Armida.

Per avere qualche elemento a favore di tale ipotesi, ho fatto una rassegna dei componimenti tassiani che riprendono palesemente Claudiano, affinché si dimostrasse la conoscenza di Tasso verso il poeta latino e soprattutto la possibilità che avesse letto l'epitalamio imperiale.

L'affermazione di Andersson relativa al fatto che nessuno ha per ora rilevato la visibile analogia tra il regno di Venere e il giardino di Armida, mi ha fornito l'occasione di intraprendere questo percorso e, attraverso un confronto dei versi, rilevare i frequenti e puntali rimandi tra i due.

Se i diversi editori della *Gerusalemme* hanno sempre visto, per l'episodio, un forte richiamo ad Omero, io qui ho cercato di porre l'attenzione ai precisi elementi che se nel poeta greco non sono presenti, vi sono in Claudiano, il quale già si era distinto da tale *auctoritas*.

Ad iniziare dall'ambientazione che, certo, per questi regni incantati, caratterizzati da un'eterna primavera, si trova per tutti e tre i poeti in isole, ma solo Claudiano e Tasso scelgono questa ubicazione per avere un rilevante fattore di isolamento; in aggiunta, si sta parlando della cima di un alto ed erto monte, con difese inespugnabili (almeno per i soli mortali) che hanno il compito specifico di protezione: la siepe per Venere e per Armida, la quale complica ulteriormente l'ingresso, il labirinto. A riguardo la Patanè Ceccantini dice: "la configurazione intricata, labirintica e concentrica della dimora della maga" è "tale da aumentare l'isolamento e il clima di solitudine"⁶⁷⁵ e, così ribadisce la Casale: "il paradiso edenico che Armida ha costruito trova, in sostanza, nella struttura dedalica la certezza dell'inviolabilità da parte dell'invadenza altrui".⁶⁷⁶

Quindi solamente il regno di Venere, come quello di Armida, si può classificare come un "espace totalement fermé et protégé", caratterizzato, per l'appunto, da una "nature paradisiaque" e dalla lontananza "du reste du monde".⁶⁷⁷

Per di più è significativa l'affermazione di Gruzelier per il quadro del poeta latino: "nature in fact that is not natural, but improved by art",⁶⁷⁸ chiaramente ribadita in "Di natura arte par,

⁶⁷⁵ Cfr. Patanè Ceccantini, 1996, p. 44.

⁶⁷⁶ Cfr. Casale, 2009, p. 3.

⁶⁷⁷ Cfr. Guipponi-Gineste, 2010, p. 162.

che per diletto / l'imitatrice sua scherzando imiti" (XVI 10, 3-4) e giustificata dalla Patanè Ceccantini: "una natura artefatta, lavorata e abbellita da un artista, tanto da suggerire l'idea di una architettura del paesaggio", "il paesaggio del giardino incantato si presenta dunque come sovranaturale",⁶⁷⁹ così come Guipponi-Gineste definisce il regno di Venere.⁶⁸⁰

Altro aspetto che mi permette di avvalorare la mia ipotesi è che, come in Claudiano, "i versi della *Gerusalemme* contengono inoltre maggiori determinazioni di senso, e si presentano più lussureggianti di colori e di forme rispetto al passo dell'*Odisea*, più semplice e meno carico. Il giardino di Armida deve illustrare il regno della voluttà e la poesia tassesca sollecita continuamente i sensi della vista e dell'udito",⁶⁸¹ in tal modo se "Claudien a développé toutes les virtualités érotiques du royaume de Vénus"⁶⁸² così ha fatto anche Tasso nell'elaborazione del giardino di Armida e ciò che Garambois-Vasquez affermava per l'Alessandrino, credo sia più che lecito utilizzarlo anche per Torquato: "cette longue *ekphrasis* qui traduit le goût du poète pour une écriture picturale et visuelle, a démontrer le pouvoir de Vénus, sa *luxoria* et sa *maiestas*".⁶⁸³

Quell'arte del dipingere attribuita a Claudiano, la capacità nel realizzare dei quadri, viene ripresa anche per Tasso in riferimento al giardino:

"E, per conchiudere, è finalmente da osservare, come tutte le parti della descrizione concorrano armoniosamente a formare l'insieme di un quadro incantevole e soprannaturale, che ha per iscopo d'affascinare e sedurre".⁶⁸⁴

E così la straordinaria bellezza e potenza di Venere si riscopre in Armida, la maga che per opera di "demon fabri"⁶⁸⁵ ha costruito la "fissità di un mondo perennemente felice",⁶⁸⁶ offerto

⁶⁷⁸ Cfr. Gruzelier, 1990, p. 99.

⁶⁷⁹ Cfr. Patanè Ceccantini, 1996, p. 48.

⁶⁸⁰ Cfr. Guipponi-Gineste, 2010, p. 163.

⁶⁸¹ Cfr. Patanè Ceccantini, 1996, p. 48.

⁶⁸² Cfr. Guipponi-Gineste, 2010, p. 165.

⁶⁸³ Cfr. Garambois-Vasquez, 2011, p. 48.

⁶⁸⁴ Cfr. Turchi, 1880, p. 30.

⁶⁸⁵ Cfr. *Gerusalemme Liberata*, XVI 1, 6.

alla vista dell'ascoltatore o lettore tramite un avvicinamento progressivo, tramite un susseguirsi di anelli concentrici che portano, in entrambi i poeti, a scegliere di chiudere la narrazione idillica con la protagonista, anzi, con l'immagine circolare del cinto che le due indossano, così che tutta la forza sembra racchiudersi e convergere nella figura del cerchio.

L'esser entrambi poeti della fine, ambedue amati dai romantici e decadenti, potrebbe esser un ulteriore fattore di contatto e, magari di empatia di Tasso verso il tardo antico, tanto da stimarlo⁶⁸⁷ e da vedere in lui, come dirà Huysmans, quel poeta che, “nell'impero d'Occidente, che sempre più va sfasciando nel cruento pantano dei massacri che si susseguono incessabili intorno a lui, nella perenne minaccia dei barbari che si pigiano ormai in folla alle porte dell'impero e ne fanno scricchiolare i cardini, (...) resuscita l'antichità (...), sfida il tempo con lo smagliare dei suoi colori, passa con tutti i suoi fuochi accesi nel buio che inghiotte il mondo”; quel poeta col quale il paganesimo e il mito tornano “a suonare” la loro “ultima fanfara”.⁶⁸⁸

⁶⁸⁶ Cfr. Patenè Ceccantini, 1996, p. 45.

⁶⁸⁷ Cfr. Vivaldi, 1907, p. 127.

⁶⁸⁸ Cfr. Huysmans, *À Rebours*, capitolo III. Edizione a cura di Scheiwiller, 1972, pp. 76-77.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

Apuleio, *Le metamorfosi o L'asino d'oro*, a cura di Fo Alessandro, Torino, Einaudi, 2010.

Aristofane, *Pace*, introduzione, traduzione e note a cura di Paduano Guido, Milano, BUR, 2002.

Aristofane, *Uccelli*, introduzione, traduzione e note a cura di Grilli Alessandro, Milano, BUR, 2006.

Callimaco, *Inni di Callimaco*, a cura di Falchi, Francesca Martina, con traduzione di Strocchi Dionigi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.

Calpurnio Siculo, *Egloghe*, a cura di Vinchesi, Maria Assunta, Milano, BUR, 2015.

Catulli carmina, poesie di Gaio Valerio Catullo, testo e versione metrica a cura di Bonazzi Giuliano, Roma, Angelo Signorelli, 1936.

Catullo, Gaio Valerio, *Epithalamium Thetidis et Pelei (c. 64)*, Nuzzo, Gianfranco, Palermo, Palumbo, 2003.

Catullo, *Il carme 61*, a cura di Fedeli, Paolo, Friburgo, Edizioni universitarie, 1972.

Catullo, *Il carme 62*, edizione critica e commento a cura di Agnesini, Alex, Cesena, Stilgraf, 2007.

Cl. Claudiani Quae exstant, Gesner, Joh. Matthias, Hildesheim, G. Olms, 1969.

Claudian, *Opera*, with an english translation by Platnauer Maurice, London, Heinemann, Cambridge, Mass.: Harvard University press, 1922-1963.

Claudiano, *Elogio di Serena*, a cura di Consolino, Franca Ela, Venezia, Marsilio, 1986.

Claudiano, *Il rapimento di Proserpina*, a cura di Micozzi, Laura, Milano, Oscar Mondadori, 2013.

Claudien, *Œuvres*, texte établi et traduit par Charlet, Jean-Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1991-2017.

Claudii Claudiani Carmina minora, introduzione, traduzione e commento a cura di Ricci, Maria Lisa, con presentazione di Luigi Piacente, Bari, Edipuglia, 2001.

Claudii Claudiani Carmina; accedit appendix vel spuria vel suspecta continens, ed. a cura di Birt, Theodorus, in *Monumenta Germaniae historica. Scriptorum. Auctores antiquissimi*, vol. 10, Berolini, Weidmannos, 1892 (ristampa anastatica 1961).

Claudio Claudiano, *Epitalami e fescennini*, a cura di Bianchini, Edoardo, Firenze, Le Cariti, 2004.

Claudio Claudiano, *Fescennina dicta Honorio Augusto et Mariae*, Fuoco, Ornella, Bari, Cacucci, 2013.

Claudio Claudiano, *Fescennini e epitalamio per le nozze di Onorio e Maria*, Bertini Conidi, Rosanna, Roma, Herder, 1988.

Claudio Claudiano, *Un panegirico per due fratelli*, a cura di Ricci, Maria Lisa, Bari, Palomar, 2008.

Coleridge, Samuel Taylor, *Specimens of the Table Talk*, Project Gutenberg, 2005 (<http://www.gutenberg.org/ebooks/8489>).

De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, con introduzione di Wellek, René, note di Melli Fioravanti, Grazia, Milano, BUR, 2006.

Eschilo, *Prometeo*, a cura di Susanetti Davide, Milano, Feltrinelli, 2010.

Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium, post W. Morel novis curis adhibitis, edidit Carolus Buechner Editionem tertiam auctam curavit Jürgen Blänsdorf Stutgardiae, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1995.

Huysmans, Joris – Karl, *Controcorrente*, edizione a cura di Scheiwiller, Vanni, traduzione di Sbarbaro, Camillo, introduzione di Bo, Carlo, ed illustrazioni di Redon, Odilon, Milano, Rusconi editore, 1972.

Inscriptiones Latinae selectae, Dessau, Hermannus, vol. 3.2, Berolini, apud Weidmannos, 1955.

Lattanzio, *De ave phoenice*, a cura di Rapisarda, Emanuele, Catania, Centro di studi sull'antico Cristianesimo dell'Università di Catania, 1959.

Livio, *Ab urbe condita. Liber 7*, recensione e note di Rossi, Salvatore, Torino, G. B. Paravia, 1923.

Lucano, *La guerra civile o Farsaglia*, introduzione e traduzione a cura di Canali, Luca, premessa al testo e note di Brena, Fabrizio, Milano, Rizzoli, 1997.

Lucrezio, *La natura delle cose*, introduzione di Conte, Gian Biagio, traduzione di Canali, Luca, testo a commento a cura di Dionigi, Ivano, Milano, BUR, 2012.

Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi*, edizione a cura di Colombo, Umberto, e Fornasari, Silvia, Milano, Fabbri, 2001.

Marco Valerio Marziale, *Epigrammi*, a cura di Norcio, Giuseppe, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1980.

Omero, *Iliade*, introduzione e traduzione di Ciani, Maria Grazia, commento di Avezzù, Elisa, Torino, Letteratura universale Marsilio, Unione tipografico-editrice torinese, 1998.

Omero, *Odissea*, prefazione di Codino, Fausto, versione di Calzecchi Onesti, Rosa, Torino, Einaudi, 1981.

Orazio, *Le lettere*, a cura di Mandruzzato, Enzo, Padova, Livianam 1962.

Orazio, *Odi ed Epodi*, introduzione a cura di Traina, Alfonso, traduzione e note di Mandruzzato, Enzo, Milano, BUR, 2013.

Ovidio, *Amores*, a cura di Varieschi, Fabio, Milano, Oscar Mondadori, 1994.

Ovidio, *Epistulae ex Ponto, book 1*, edited with introduction, translation, and commentary by Gaertner, Jan Felix, New York, Oxford university press, 2005.

Ovidio, *Epistulae ex Ponto*, a cura di Galasso, Luigi, Milano, Oscar Mondadori, 2008.

Ovidio, *Heroides*, introduzione, traduzione e note di Gardini, Nicola, Milano, A. Mondadori, 1994.

Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Ramous, Mario, con un saggio di Pianezzola, Emilio, Milano, Garzanti, 1992.

Paolino di Nola, *I carmi 2: 21-33*, a cura di Ruggiero, Andrea, Napoli, LER, 1996.

Paulino de Nola, *Poemas, introduccion, traduccion y notas*, Garcia, Juan Jose Cienfuegos, Madrid, Gredos, 2005.

Plauto, *Casina*, testo latino con traduzione a fronte a cura di Paratore, Ettore, Firenze, G. C. Sansoni, 1959.

Poliziano, Angelo, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*, a cura di Carducci, Giosuè, Roma-Milano, Soc. Ed. Dante Alighieri, 1910.

Reposiano, *Concubitus Martis et Veneris*, a cura di Zuccarelli, Ugo, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1972.

Sancti Augustini Enarrationes in Psalmos 1-50, CCL 38 (1978).

Seneca, *Controversiae VII-X*, Winterbottom Michael, Cambridge, Massachusetts: Harvard university press, London, Heinemann, 1974.

Seneca, *Declamations*, translated by Michael Winterbottom Cambridge, Massachusetts: Harvard university press; London, Heinemann, 1974.

Sexti Pompei Festi De verborum significatu quae supersunt, cum Pauli Epitome / Thewrewkianis copiis, usus edidit Wallace M. Lindsay, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1933.

Silio Italico, *Le guerre puniche*, a cura di Vinchesi, Maria Assunta, Milano, BUR, 2001.

Stazio, *Le Selve*, versione di Sozzi, Giuseppe, La Santa, Società anonima Notari-Istituto editoriale italiano, 1929.

Stazio, *Tebaide*, a cura di Micozzi, Laura, Milano, Oscar Mondadori, 2010.

Tasso, Torquato, *Aminta*, a cura di Corradini, Marco, con prefazione di Baldassarri Guido, Milano, BUR, 2015.

Tasso, Torquato, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Cerboni Baiardi, Giorgio, Modena, Tipo - Litografia Dini, 1991.

Tasso, Torquato, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Chiappelli, Fredi, Rusconi, Milano, 1982.

Tasso, Torquato, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Guglielminetti, Marziano, Milano, Garzanti, 1989.

Tasso, Torquato, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Tomasi, Franco, Milano, BUR, 2017.

Tasso, Torquato, *La Gerusalemme Liberata*, a cura di Camerini, Eugenio, Milano, Edoardo Sonzogno, 1879.

Tasso, Torquato, *La Gerusalemme Liberata*, a cura di Ferrari, Severino, cura e riveduta da Pietro Papini con nuova presentazione di Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1957.

Tasso, Torquato, *La Gerusalemme Liberata*, a cura di Russo, Luigi, Milano - Messina, Giuseppe Principato, 1969.

Tasso, Torquato, *La Gierusalemme liberata*, con le Annotationi di Gentili, Scipio, e di Guastavini, Giulio, Genova, Girolamo Bartoli, 1590.

Tasso, Torquato, *Le rime*, a cura di Basile, Bruno, Roma, Salerno, 1994.

Virgilio, *Georgiche*, a cura di Canali, Luca, con introduzione di La Penna Antonio e note di Scarcia Riccardo, Milano, BUR, 2000.

Virgilio, *Georgiche libro II*, a cura di Ghiselli, Alfredo, prefazione di Gallavotti Carlo e note di Lasagna Mauro, Cesena, Stilograf, 2013.

Virgilio, *Eneide*, a cura di Ramous, Mario, introduzione di Conte Gian Biagio e commento di Baldo Gianluigi, Venezia, Marsilio, 2004.

STRUMENTI

Dizionario di mitologia e dell'antichità classica, a cura di Mary Gislou e Rosetta Palazzi, Bologna, Zanichelli, 2008.

Enciclopedia dell'antichità classica, Milano, Garzanti, 2000.

Grimal, Pierre, *Enciclopedia della mitologia*, Milano, Garzanti, 2007.

La nuova enciclopedia universale Garzanti, Milano, Garzanti, 1982.

SAGGI

Agrillo, Marina, *Il trionfo dell'eternità sul tempo: la Fenice e Stilicone*, in *Quesiti, temi, testi di poesia tardolatina: Claudiano, Prudenzio, Ilario di Poitiers, Sidonio Apollinare, Draconzio, Aegrituo Perdiciae, Venanzio Fortunato, corpus dei Ritmi Latini*, a cura di Luigi Castagna; con la collaborazione di Chiara Riboldi (Studien zur klassischen Philologie, 153), Frankfurt am Main: P. Lang, 2006, pp. 1-11.

Andersson, Theodore M., *Claudian, Tasso, and the topography of Milton's paradise*, «Comparative Literature», 91, 6, 1976, pp. 1569-1571.

Aricò, Giuseppe, *Stazio e Arrunzio Stella*, «Aevum», 39, 1965, pp. 345-347.

Aricò, Giuseppe, *Leues libelli. Su alcuni aspetti della poetica dei generi minori da Stazio a Plinio il Giovane*, «CentoPagine», 2, 2008, pp. 1-11.

Basile, Bruno, *Tasso traduttore: La versione poetica del "De ave Phoenice" dello pseudo-Lattanzio nel "Mondo creato"*, «Lettere Italiane», 31, 3, 1979, pp. 342-405.

Bertini, Rosanna, *Il canone della bellezza femminile in Claudio Claudiano*, «Quaderni Catanesi», 6, 1984, pp. 161-172.

Bowen, Edwin, *Claudian, the last of the classical roman poets*, «Classical Journal», 49, 1953-1954, pp. 355-358.

Braden, Gordon, *Claudian and his influence: the realm of Venus*, «Arethusa», 12, 1979, pp. 203-231.

Braidotti, Cecilia, *Prefazioni in distici elegiaci*, in *La poesia cristiana latina in distici elegiaci*, a cura di Catanzaro Giuseppe e Santucci Francesco, Atti del Convegno Internazionale (Assisi, 20-22 Marzo 1992), Assisi, 1993, pp. 57-84.

Cameron, Alan, *Poetry and propaganda at the court of Honorius*, Oxford, The Clarendon press, 1970.

Cárdenas, Jesús Ponce, *Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea*, «eHumanista», 15, 2010, pp. 176-208.

Casale, Paola, *Tasso e la femminilità moderna: Armida*, in *Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti* (Roma, 17-20 settembre 2008), a cura di Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam, Roma, Sapienza Università di Roma, 2009, pp. 1-11.

Castorina, *Sull'età di Claudiano*, «Giornale italiano di filologia», XX, 1967, pp. 91-97.

Cazzuffi, Elena, *Vedute, cataloghi, descrizioni geografiche e itinerari nei Carmina minora di Claudiano*, in *Regionis forma pulcherrima: percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina*: a cura di Baldo Gianluigi e Cazzuffi Elena, Atti del Convegno di studio (Palazzo Bo, Università degli studi di Padova, 15-16 marzo 2011), Firenze, Olschki, 2013, pp. 101-127.

Christiansen, Peder, *The use of images by Claudius Claudianus*, Mouton, The Hague, 1969.

Consolino, Franca Ela, *Cristianizzare l'epitalamio: il carme 25 di Paolino di Nola*, «Cassiodorus: rivista di studi sulla tarda antichità», 3, 1997, pp. 199-213.

Cremona, Virginio, *Originalità e sentimento letterario nella poesia di Claudiano*, Bologna, UPEB del dott. C. Zuffi, 1948.

Cristante, Lucio, *La calamita innamorata (Claud. carm. min. 29 Magnes; con un saggio di commento)*, «Incontri triestini di filologia classica», 1, 2001-2002, pp. 35-85.

Daniele, Antonio, *Lettura del canto XVI della "Gerusalemme Liberata"*, «Studi tassiani», 42, 1994, pp. 109-132.

D'Errico, Alfonso, *L'epitalamio nella letteratura latina, dal fescennino nuziale al carme 62*, «Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'università di Napoli», 5, 1955, pp. 73-93.

D'Oria, Vincenzo, *Nota a Claudiano (c. m. 25, 101)*, «Invigilata Lucernis», 12, 1990, pp. 153-159.

Di Meo, Paolo, *Epitalamio ed imeneo*, «Aevum», 5, 9, 2009, pp. 171-188.

Fargues, Pierre, *Claudien: etudes sur sa poesie et son temps*, Parigi, Hachette, 1933.

Fernardelli, Marco, *Cultura e significati della praefatio all'Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria di Claudiano*, «Il calamo della memoria», 5, 2012, pp. 75-125.

Fo, Alessandro, *La tecnica poetica e lo stile di Claudiano nell'ultimo secolo di critica*, «Cultura e scuola», 17, 1978, pp. 39-50.

Fo, Alessandro, *La visita di Venere a Maria nell'Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti di Claudiano*, «Orpheus», 2, 1981, pp. 157-169.

Fo, Alessandro, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano; con una prefazione di Bruno Luiselli*, Catania, C. Tringale, 1982.

Fuoco, Ornella, *Claudiano lirico: struttura compositiva e forme poetiche dei Fescennina*, «Invigilata Lucernis», 33, 2011, pp. 73-95.

Gagliardi, Donato, *Aspetti della poesia latina tardoantica: linee evolutive e culturali dell'ultima poesia pagana dai "novelli" a R. Namaziano*, Palermo, Palumbo, 1972.

Galdi, Federico, *Note sulla vita e le opere di Claudio Claudiano*, Salerno, Stab. Tip. del commercio Antonio Volpe e C., 1903.

Garambois-Vasquez, Florence, *Claudien: mythe, histoire et science: journée d'étude du jeudi 6 novembre 2008*, Université Jean Monnet de Saint-Etienne, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint Etienne, 2011.

Gelsomino, Remo, *La Violentilla di Stazio (Silvae I, 2) ed una signora della sesta satira di Giovenale (474-507)*, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, vol. 2, 1979, pp. 841-870.

Gentili, Scipio, *Annotationi nella Gierusalemme Liberata di Torquato Tasso*, Genova, Bartoli, 1590.

Getto, Giovanni, *Nel mondo della Gerusalemme*, Roma, Bonacci, 1977.

Gineste, Marie-France, *Poésie, pouvoir et rhétorique à la fin du 4^e siècle après J.-C.: les poèmes nuptiaux de Claudien*, «Rhetorica», 22, 3, 2004, pp. 269-296.

Gineste, Marie-France, *L'adlocutio sponsalis dans quelques épithalames de l'Antiquité tardive, ou l'instrumentalisation du discours divin*, «Discorsi alla prova», 2009, pp. 483-502.

Giuliano, Antonio, *Princeps corusco sidere pulchrior*, «Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche», 19, 1990, pp. 273-285.

Glover, Terrot Reaveley, *Life and letters in the fourth century*, New York, Russell & Russell, 1968.

Gruzelier, C.E., *Claudian: court poet as artist*, «Ramus: critical studies in Greek and Roman literature», XIX, 1, 1990, pp. 89-108.

Gualandri, Isabella, *Aspetti della tecnica compositiva in Claudiano*, Milano, Varese: Istituto editoriale cisalpino, 1968.

Gualandri, Isabella, *Il classicismo claudiano: aspetti e problemi*, in *Metodologie della ricerca sulla tarda antichità: atti del I Convegno dell'Associazione di studi tardoantichi*, a cura di Antonio Garzya, Napoli, D'auria, 1989, pp. 25-48.

Gualandri, Isabella, *Claudiano, l'isola di Cipro e il palazzo di Venere (Epith. Hon. 49-96)*, in *Societas studiorum per Salvatore D'Elia*, a cura di Ugo Criscuolo, Napoli, Dipartimento di filologia classica F. Araldi dell'Università degli studi di Napoli Federico II, 24, 2004, pp. 409-421.

Gualandri, Isabella, *Un "generalissimo" semibarbaro suocero e genero di imperatori: Stilicone in Claudiano*, «Acme – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 63, 3, 2010, pp. 33-61.

Gualandri, Isabella, *Claudiano e il suo pubblico: esempi di allusività nei carmi politici*, in *Sapientia et Eloquentia: omaggio ad Antonio Garzya offerto dall'AST Sez. di Lecce*, a cura di Maria Elvira Consoli, Lecce, Congedo Editore, 2013, pp. 113-142.

Guastavini, Giulio, *Luoghi osservati dal Mag. Giulio Guastavini i quali il Tasso nella sua Gierusalemme ha presi, e imitati da poeti, e altri scrittori antichi*, Genova, Bartoli, 1590.

Guipponi-Gineste, Marie-France, *Claudien: poète du mond à la cour d'Occident*, Paris, De Boccard, 2010.

Heinze, Richard, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna, Il Mulino, 1996.

La Penna, Antonio, *Tipi e modelli femminili nella poesia dell'epoca dei Flavi (Stazio, Silio Italico, Valerio Flacco)*, in *Atti del Congresso internazionale di studi vespasiani* (Rieti, settembre 1979), 1, Rieti, Centro studi varroniani, 1981, pp. 223-251.

Luceri, Angelo, *I pastoralia murmura di Imeneo tra idillio ed encomio: per una interpretazione di Claudiano, carm. min. 25 Hall*, «Res Publica Litterarum», 24, 2001, pp. 74-93.

Malaspina, Angela, *De L. Verginio Rufo et L. Arruntio Stella epigrammatum scriptoribus*, «Athenaeum», 1924, pp. 132-139.

Marredda, Daniela, *Luce e ombra in Tasso: alterità geografica e simbologia del paesaggio*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, in Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-9.

Martinelli, Nello, *Saggio sui carmi greci di Claudiano*, in *Miscellanea Giovanni Galbiati*, 2, Milano, U. Hoepli, 1951, pp. 47-76.

Merli, Elena, *Il fons di Stella fra mitizzazione e realismo (Mart. VI 47; VII 15 e 50; XII 2)*, «Dictynna», 10, 2013, pp. 1-16.

Metlica, Alessandro, *Armida davanti allo specchio. Modelli intertestuali nella Liberata*, «Filologia e critica», 33, 2, 2008, pp. 276-289.

Morelli, Claudio, *L'epitalamio nella tarda poesia latina*, «Studi italiani di filologia classica», 18, 1910, pp. 319-432.

Mulligan, Bret, *Carmina sola loquor: The poetics of Claudian's Carmina minora*, Ann Arbor, UMI, 2006.

Multineddu, Salvatore, *Le fonti della Gerusalemme Liberata*, Torino, Carlo Clausen, 1895.

Parravicini, Achille, *Studio di retorica di Claudio Claudiano*, Milano, Scuola tipografica Salesiana, 1905.

Parravicini, Achille, *Le prefazioni di Claudio Claudiano*, «Athenaeum», 1914, pp. 183-194.

Patanè Ceccantini, Rosaria, *Il motivo del locus amoenus nell'Orlando furioso e nella Gerusalemme liberata*, Lausanne, Universite de Lausanne, Faculté des Lettres, Sez. d'Italien, 1996.

Pavlovskis, Zoja, *Stattius and the Late Latin Epithalamia*, «Classical Philology» 60, 1965, pp. 164-177.

Pederzani, Ombretta, *Il talamo, l'albero e lo specchio: saggio di commento a Stat. Silv. 1. 2, 2. 3, 3. 4*, Bari, Edipuglia, 1995.

Perelli, Raffaele, *Sulla praefatio all'epithalamium de nuptiis Honorii Augusti di Claudiano*, «Koinonia», 9, 2, 1985, pp. 123-130.

Piscitelli Carpino, Teresa, *Paolino elegiaco*, in *La poesia cristiana latina in distici elegiaci*, a cura di Catanzaro Giuseppe e Santucci Francesco, Atti del Convegno Internazionale (Assisi 20-22 Marzo 1992), Assisi 1993, pp. 99-133.

Rajna, Pio, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1975.

Ramella, Tommaso, «*Imeneo sotto il platano*»: un motivo bucolico in Claudiano (carm. min. 25), «Incontri di filologia classica», 13, 2013-2014, pp. 123-160.

Riboldi, Chiara, *Venere nei carmi nuziali di Claudiano*, in *Quesiti, temi, testi di poesia tardolatina: Claudiano, Prudenzio, Ilario di Poitiers, Sidonio Apollinare, Draconzio, Aegrituo Perdiciae, Venanzio Fortunato, corpus dei Ritmi Latini*, a cura di Luigi Castagna; con la collaborazione di Chiara Riboldi, Studien zur klassischen Philologie; vol. 153, Frankfurt am Main, P. Lang, 2006, pp. 14-35.

Ricci, Maria Lisa, *Per Tasso, lettore di Claudiano*, «Invigilata lucernis», 17, 1995, pp. 159-165.

Roberts, Michael, *The use of myth in latin epithalamia from Stattius to Venantius Fortunatus*, «Transactions of the American Philological Association», 119, 1989, pp. 321-348.

Romano, Domenico, *Appendix Claudianea: questioni di autenticità*, Palermo, G. B. Palumbo, 1958 (= 1958a).

Romano, Domenico, *Claudio*, Palermo, Palumbo, 1958 (= 1958b).

Romizi, Augusto, *Claudio e l'Ariosto*, in *Rassegna critica della letteratura Italiana*, a cura di Pércopo, Erasmo, Zingarelli, Nicola, Napoli, 1898, pp. 49-57.

Ruggiero, Raffaele, *«Il ricco edificio»: arte allusiva nella Gerusalemme liberata*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005.

Sainati, Augusto, *La lirica di Torquato Tasso*, Pisa, Stab. Tipografico Succ. FF. Nistri, 1912.

Sartori, Franco, *La ricchezza di Stella e Violentilla*, «Index», 1985, pp. 201-221.

Sigayret, Lucien, *L'imaginaire de la guerre et de l'amour chez Claudien, Dernier poète de l'Empire romain*, Parigi, L'Harmattan, 2009.

Tognazzi, Giada, *Aspetti della performance nuziale: l'imeneo*, in *Linguaggi del potere, poteri del linguaggio*, Atti del Colloquio internazionale del PARSA, a cura di Bona Edoardo e Curnis Michele, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 67-78.

Trilli, Lilia, *Brevi note sull'epitalamio di Papinio Stazio ad Arrunzio Stella e su quello di Ennodio di Pavia a Massimo*, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2, 1979, pp. 871-877.

Turchi, Emanuele, *L'Armida di Torquato Tasso*, Foligno, F. Campitelli, 1880.

Verstraete, Beert, *Originality and Mannerism in Statius' Use of Myth in the Silvae*, «L'Antiquité Classique Année», 52, 1983, pp. 195-205.

Vessey, David, *Aspects of Statius' Epithalamion*, «Mnemosyne» 25, 2, 1972, pp. 172-187.

Vessey, David, *Flavian epic*, in *The Cambridge history of classical literature*, 2, general editors: P. E. Easterling, E. J. Kenney; advisory editors: B. M. W. Knox, W. V. Clausen, Cambridge, University press, 1982, pp. 558-596.

Vivaldi, Vincenzo, *La Gerusalemme Liberata studiata nelle sue fonti (episodi)*, Trani, Vecchi, 1907.

Wasdin, Katherine, *Honorius Triumphant: Poetry and Politics in Claudian's Wedding Poems*, «*Classical Philology*», 109, 1, 2014, pp. 48-65.

Wheeler, Arthur Leslie, *Tradition in the epithalamium*, «*American journal philology*», 51, 3, 1930, pp. 205-223.

White, Peter, *The friends of Martial, Statius, and Pliny, and the dispersal of patronage*, «*Harvard Studies in Classical Philology*» 79, 1975, pp. 265-300.

Williams, Gordon, *Some aspects of Roman Marriage Cerimonies and ideals*, «*The journal of studies*», 48, 1958, pp. 16-29.

RINGRAZIAMENTI

Un sincero e sentito ringraziamento alla Prof.ssa Maria Veronese, relatrice di questo lavoro, per l'entusiasmo con cui ha insegnato appassionandomi ulteriormente agli antichi, per la costante disponibilità, pazienza, cortesia, gentilezza dimostratami in ogni occasione di confronto, per avermi consigliato, ascoltato e corretto per quasi un intero anno.

Grazie al Prof. Franco Tomasi e al Prof. Guido Baldassarri, che con il loro entusiasmo mi hanno incuriosito durante le lezioni su Torquato Tasso.

Ringrazio altresì la mia docente di italiano e latino del liceo, Prof.ssa Michela Baston, per esser riuscita a trasmettermi con dedizione, durante i cinque anni, la forte passione che nutro per la letteratura latina e italiana, per aver fatto sì che non mi stancassi mai di ricercare la perfezione e per avermi seguita durante lo stage.

Un immenso grazie ai miei genitori, perché mi hanno permesso di inseguire i miei interessi, supportandomi, nonché sopportandomi nei momenti di ansia e nervosismo; grazie per avermi stimolato e appoggiato durante questi anni di studio infondendomi fiducia e spronandomi sempre a dare il meglio.

Un ringraziamento anche ai miei zii e cugini, ma soprattutto a mia nonna, per essermi stata vicina e per aver creduto in me.

Un affettuoso grazie a Michele, perché ha saputo incitarmi e tranquillizzarmi nei giorni difficili donandomi coraggio e conforto, rimanendomi vicino oltre le distanze.

Alle amiche e amici dell'università, grazie per il sostegno, per i momenti di confronto e di divertimento, per aver affrontato insieme le situazioni di difficoltà e gli imprevisti, rendendo così questi anni più leggeri.

Elena