



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità

Corso di Laurea Magistrale in
Lettere Classiche e Storia Antica

*"Et rigidae multo suspirant fulmine pelles":
osservazioni sulla rappresentazione del paesaggio
nel *De raptu Proserpinae* di Claudiano*

Relatore:

Prof. Francesco Lubian

Laureando/a:

Sara Pontello

Matricola: 2079327

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

Indice

Indice	3
Premessa	7
1. Il paesaggio nella letteratura latina: linee per un'indagine	9
1.1. Il concetto di 'paesaggio' negli studi letterari	9
1.2. Il paesaggio nella letteratura latina	12
1.3. Il paesaggio nella letteratura latina tardoantica	17
1.3.1. Il paesaggio nelle opere di Claudiano	20
2. Claudio Claudiano	23
2.1. Le opere	23
2.2. Il <i>De raptu Proserpinae</i>	25
2.2.1. Genere e trama	25
2.2.2. Datazione	27
2.2.3. Le caratteristiche dell'epica claudiana	29
3. La descrizione dell'Etna	33
3.1. Il ruolo della montagna nella letteratura antica	33
3.2. La montagna e il vulcano in Claudiano	35
3.2.1. I monti della Tessaglia	36
3.2.2. Le Alpi	37
3.2.3. I Pirenei	37
3.2.4. L'Etna	38
3.3. La descrizione dell'Etna nel I libro del <i>De raptu Proserpinae</i>	38
3.3.1. Inquadramento generale del passo	40
3.3.2. I modelli di Claudiano per la descrizione dell'Etna	42
3.3.3. L'Etna come prigionia e tomba di Encelado	51
3.3.4. La contrapposizione tra cima e pendii dell'Etna	63
3.3.5. La <i>picea nubs</i> , i massi che sfidano le stelle e le nevi perenni dell'Etna	65
3.3.6. La meraviglia di Claudiano di fronte ai fenomeni eruttivi	

e l'indagine delle loro cause	74
3.3.7. Le ipotesi interpretative sull'Etna	78
3.3.7.1. L'Etna come struttura portante del poema	79
3.3.7.2. L'Etna come prefigurazione del destino di Proserpina	84
3.3.7.3. L'Etna come simbolo della tradizione letteraria precedente a Claudiano	88
4. Descrizione del bosco	93
4.1. Il concetto di bosco	93
4.2. Le descrizioni di boschi nel <i>De raptu Proserpinae</i>	94
4.3. La descrizione del bosco nella valle del rapimento nel II libro del <i>De raptu Proserpinae</i>	95
4.3.1. Contesto, struttura e rapporto con il modello ovidiano	96
4.3.2. La descrizione della valle, della pianura che si fa collina e dei fiumi	101
4.3.3. La descrizione della <i>silva</i>	105
4.3.4. I due cataloghi di alberi	107
4.3.5. La descrizione del lago Pergo e la figura del poeta-vate	122
4.3.6. Le possibili interpretazioni del passo 4.3.6.1. Appendice: la descrizione del prato fiorito nel II libro del <i>De raptu Proserpinae</i>	130 133
4.4. La descrizione del bosco sacro nel III libro del <i>De raptu Proserpinae</i>	153
4.4.1. Contesto, struttura e collocazione geografica della descrizione del bosco sacro	155
4.4.2. Presentazione del bosco	155
4.4.3. Introduzione alla descrizione del bosco sacro	161
4.4.4. Struttura e descrizione del bosco sacro 4.4.4.1. Il primo catalogo di alberi del bosco sacro 4.4.4.2. Il secondo catalogo di alberi del bosco sacro 4.4.4.3. Encelado, l'abete e la quercia	164 165 172 176
4.4.5. Riaffermazione della sacralità e inviolabilità del bosco	180
4.4.6. Conclusioni e ulteriori riflessioni e possibili interpretazioni del passo	184

4.4.6.1. Il ruolo e il significato della Gigantomachia nel bosco sacro	184
4.4.6.2. Le ragioni dell'inserimento del mito di Aci e Galatea e della presenza dei Ciclopi e di Polifemo	187
4.4.6.3. Le diverse chiavi di lettura del bosco sacro	189
Conclusione	201
Ringraziamenti	207
Bibliografia	209

Premessa

L'oggetto di studio di questa tesi magistrale nasce dalla volontà di proseguire il lavoro del mio elaborato triennale, dedicato all'*ekphrasis* in Claudiano e incentrato in particolare sulla rappresentazione dei tessuti e della caverna del tempo nei panegirici dedicati a Onorio e Stilicone. In questa sede, invece, la trattazione si concentrerà su una delle opere più celebri del poeta alessandrino, il *De raptu Proserpinae*, di cui verrà offerta un'analisi focalizzata sulle descrizioni di paesaggio. L'obiettivo è ricostruire i possibili significati e le funzioni associate a queste *ekphraseis*, soprattutto alla luce dello stretto legame che intercorre tra esse, un legame che però non è mai stato indagato a fondo. Proprio facendo interagire tra loro le diverse descrizioni, sarà possibile gettare una nuova luce sul poema e sulle intenzioni di Claudiano.

Il capitolo 1 riguarderà il primo nodo cruciale da sciogliere, ovvero la problematica definizione della categoria di 'paesaggio' e la sua applicazione alla letteratura latina classica e tardoantica. In seguito, si procederà nel capitolo 2 con una breve rassegna delle opere di Claudiano, con particolare riguardo per il *De raptu Proserpinae*. Solo a questo punto, sarà possibile sviluppare lo studio dei singoli passi selezionati. Il capitolo 3 affronterà la prima tipologia paesaggistica, ovvero la montagna, in cui è inglobata anche la categoria del vulcano, oggetto del nostro interesse; infatti, il passo qui commentato sarà costituito dalla descrizione dell'Etna del I libro, celebrazione della potenza distruttiva del vulcano. Il capitolo 4, invece, si occuperà di due passi concernenti la categoria paesaggistica del bosco. Il primo passo sarà rappresentato dall'*ekphrasis* della valle del rapimento del II libro, un luogo caratterizzato da molteplici dettagli simbolici e prolettici. Ai fini di una più approfondita comprensione del testo, verrà anche presa in esame la rappresentazione del prato fiorito che incornicia il passo commentato. Sarà quindi analizzata la descrizione del bosco sacro a Giove del libro III, in cui sono conservate ed esposte le spoglie dei Giganti sconfitti dagli dèi dell'Olimpo. In quella che è l'ultima descrizione di paesaggio dell'opera, la centralità e valenza simbolica del luogo saranno indagate anche ricorrendo al confronto con la

successiva scena della *lignatio* di Cerere. Una traduzione di servizio accompagnerà l'analisi di tutti i passi citati, in quanto la si è ritenuta un momento fondamentale per lo sviluppo di molti spunti riflessivi presenti nel commento.

1. Il paesaggio nella letteratura latina: linee per un'indagine

1.1. Il concetto di 'paesaggio' negli studi letterari

Quello di paesaggio è un concetto interdisciplinare particolarmente complesso, che è possibile tentare di definire a partire dalle due accezioni attraverso cui lo si considera e studia, la prima di carattere “estetico-percettivo” e la seconda di aspetto più “scientifico”¹. Nel primo caso, il paesaggio è assimilabile al panorama e quindi può essere definito come una porzione di territorio in relazione al soggetto che la osserva; nel secondo caso, invece, il paesaggio si qualifica come un sistema, un insieme di fattori ed elementi che interagiscono tra loro all'interno di un determinato territorio, andando così a caratterizzarlo. Nella prima accezione l'accento è posto sul soggetto che osserva il territorio, mentre nella seconda si assume una prospettiva più oggettiva e funzionale a studi di respiro scientifico e geografico.

Nell'ambito della ricerca qui svolta, sarà necessario restringere il campo di studio ai cosiddetti “paesaggi letterari”, che si collocano all'interno della prima tipologia di paesaggi, in cui la soggettività è fondamentale. A dispetto di questa dicotomia di fondo, è pur sempre vero che determinare con certezza la distinzione tra ciò che è oggettivo e ciò che è soggettivo non è semplice: questo comporta ripercussioni anche sulle definizioni di paesaggio estetico-percettivo e scientifico sopra enunciate, come specifica Roberto Mandile, autore di una monografia sul tema del paesaggio nella poesia latina tardoantica². Ne deriva che il problema si ripropone anche quando si tenta di definire il paesaggio letterario. Nella sua definizione di paesaggio, l'influente comparatista e teorico Michael Jakob³ sostiene l'indissolubile legame tra paesaggio e soggettività, per cui non esiste il paesaggio senza un soggetto. In questa prospettiva, quello di paesaggio è un concetto recente, che si afferma in età moderna: per tutte le epoche precedenti non si potrebbe perciò parlare in senso stretto di paesaggio né tanto meno di paesaggio

1 Così Mandile 2010, 6.

2 Mandile 2010, 6.

3 Jakob 2005, 14.

letterario⁴. In effetti anche lessicalmente l'età antica non conosce un termine che esprima tale concetto; infatti, Jakob⁵ ha buon gioco a sottolineare che in greco antico le uniche parole che possono avvicinarsi a tale concetto sono τόπος e χώρα, ma indicano rispettivamente l'una un luogo generico, l'altra una regione. Nel versante latino, invece, il termine che più potrebbe rispecchiare questa definizione di paesaggio è *prospectus*, che significa “vista, vista panoramica, prospettiva”; anche a Roma, tuttavia, continuano a mancare gli elementi fondamentali del paesaggio. La terminologia specifica indicante questo concetto si sviluppa solo a partire dalla storia dell'arte rinascimentale, in cui compaiono i termini ‘paesaggio’ (italiano), ‘landschap’ (olandese), ‘Landschaft’ (tedesco) e ‘paysage’ (francese), nei quali si percepisce sia l'influsso culturale del tempo sia la concezione tecnica di prospettiva artistica.

Se secondo Jakob non è dunque possibile parlare di paesaggio nell'ambito antico, non sono dello stesso avviso altri studiosi contemporanei, da cui la definizione di paesaggio di Jakob e le sue conclusioni sono giudicate troppo restrittive; al contrario, Roberto Mandile sostiene che si debba allargare il più possibile la definizione di paesaggio per poterne valorizzare il concetto e le applicazioni al mondo antico: se è vero che gli antichi non hanno sviluppato un lessico tecnico specifico, questo non implica necessariamente che essi non avessero una sensibilità paesaggistica⁶. In linea con le affermazioni di Mandile sono le conclusioni a cui, in un convegno padovano del 2011, è giunto il geografo Mauro Varotto, il quale ha criticato le argomentazioni di Jakob che trattava il paesaggio antico appunto o come ‘bel paesaggio’ o come ‘paesaggio inutile’, in virtù della loro distanza dalla sensibilità moderna⁷. Al contrario, anche Varotto afferma innanzitutto che il paesaggio latino è polisemico e necessita di conseguenza di una varietà di approcci⁸; in secondo luogo difende la presenza di una soggettività e quindi di una sensibilità paesaggistica anche nel mondo antico⁹.

4 Jakob 2005, 7.

5 Jakob 2005, 20-25.

6 Mandile 2010, 7-8.

7 Varotto 2013, 6-8.

8 Varotto 2013, 3.

9 Varotto 2013, 13.

Fatte queste necessarie premesse circa lo stato degli studi relativi al paesaggio, si può ora tentare di fornire una definizione di ‘paesaggio letterario’, dato che su questo si focalizzerà il nostro lavoro. Seguendo il principio sopra illustrato, Mandile offre una definizione il più inclusiva possibile di ‘paesaggio letterario’, affermando che: “Parliamo di paesaggio letterario ogni volta che ci imbattiamo in una descrizione di paesaggio”¹⁰. Questa definizione tuttavia risulta problematica, a partire dal fatto che non è così immediato precisare il concetto stesso di ‘descrizione’. Innanzitutto, afferma Mandile¹¹, bisogna chiarire l’influsso dell’*ekphrasis tópon*; cioè la descrizione di luogo, una tipologia di esercizio scolastico praticato presso la scuola del retore, che nel tempo finì col diventare un vero e proprio sotto-genere letterario, oltre che un ingrediente pressoché costante delle opere antiche. L’*ekphrasis* può costituire una pausa rispetto alla narrazione, altre volte invece si fonde perfettamente con essa, in quanto, come ha chiarito Ruth Webb¹², l’elemento che la caratterizza è l’*enargeia*, cioè la vividezza della rappresentazione. Ecco perché i soggetti delle *ekphraseis* possono variare di molto, arrivando ad inglobare anche descrizioni di azioni. Proprio questo alto tasso di variabilità mette in crisi la definizione di paesaggio letterario da cui siamo partiti, dato che appare a questo punto riduttivo considerare l’*ekphrasis* stessa come una mera descrizione. Del resto, raramente le descrizioni di paesaggio antiche presentano solo elementi reali; infatti, più di frequente esse integrano la realtà con elementi derivanti dalla storia, dal mito o anche solo dall’immaginazione di chi scrive e variano a seconda della sensibilità e degli scopi dell’autore, nonché del genere letterario e del contesto dell’opera stessa, a cui si somma anche il peso della tradizione letteraria precedente¹³. Tutto ciò determina un elevato grado di variabilità nei paesaggi letterari, tanto che ognuno di essi risulterà diverso dagli altri, come era evidente allo stesso Jakob¹⁴. A fronte di quanto si è detto, risulta chiaro quanto sia necessario adoperare una definizione di paesaggio letterario il più ampia possibile e che tenga conto di tutti i fattori sopra citati.

10 Mandile 2010, 8.

11 Mandile 2010, 9.

12 Webb 2009, 87-88.

13 Mandile 2010, 9-10.

14 Jakob 2005, 48.

1.2. Il paesaggio nella letteratura latina

Procedendo dalla definizione di paesaggio letterario che si è andata a delineare poc'anzi, è ora possibile passare alla trattazione del paesaggio all'interno della letteratura latina. Jakob individua delle direttive, derivanti dal mondo greco, lungo le quali si sono sviluppate le diverse descrizioni di paesaggio latine, ovvero l'opposizione città-campagna, dove la campagna viene premiata in quanto luogo di conforto, ispirazione ed evasione per l'uomo; l'elogio della solitudine che si può raggiungere nel mondo naturale, grazie alla quale si può meditare e si verifica l'incontro col divino; la predilezione per le ampie vedute paesaggistiche, a fronte di luoghi angusti; infine, l'apprezzamento maggiore nei confronti di luoghi rinomati per la loro bellezza¹⁵. L'importanza del paesaggio nella letteratura latina è data anche dal fatto che ripercorrendo le *ekphraseis tópon* di un'opera viene a configurarsi una storia nella storia, che permette di seguire il pensiero del poeta e lo sviluppo del racconto a livello spaziale e temporale¹⁶.

Muovendoci lungo queste direttive e mantenendo saldi i principi fondanti della nostra ricerca, sarà ora possibile fornire una generale analisi delle descrizioni di paesaggio della poesia latina tra I a. C. e I d. C, rivolgendo particolare attenzione a quei generi e poeti che hanno maggiormente influenzato la poesia tardolatina e nello specifico Claudiano. Il genere fondamentale a cui si richiama il poeta alessandrino in tutte le sue opere è l'epica. Appartengono a questo genere l'*Eneide* virgiliana, il *Bellum civile* di Lucano, la *Tebaide* di Stazio, i *Punica* di Silio Italico e gli *Argonautica* di Valerio Flacco, per i quali Mandile parla di un uso del paesaggio come elemento funzionale all'ambientazione delle azioni e allo svolgersi della narrazione; inoltre, il paesaggio rifletterebbe spesso gli stati d'animo dei personaggi¹⁷.

Per quanto concerne l'*Eneide*, si possono isolare un gran numero di *ekphraseis* di questo tipo che nel caso dei primi libri spaziano su tutto il bacino del mediterraneo,

15 Jakob 2005, 64-67.

16 Spencer 2010, 47-48.

17 Mandile 2010, 25.

mentre negli ultimi si focalizzano sul territorio italiano. Behm sottolinea che la stretta connessione tra queste descrizioni e la trama del poema emerge dalla capacità del paesaggio di riflettere i sentimenti dei personaggi e di veicolare determinati significati simbolici. Ciò può essere esemplificato dalla descrizione della Sicilia del V libro, dove si registra il passaggio da un territorio inospitale e pericoloso a un luogo sempre più accomodante e idillico, dove finalmente Enea e i compagni potranno fondare la loro nuova patria¹⁸.

Il paesaggio del *Bellum civile* di Lucano è debitore di quello virgiliano, ma con la particolarità di caricarsi di un più cupo pessimismo; infatti, divenendo sede dello scontro tra gli elementi naturali (acqua, terra, fuoco, aria), la natura finisce col rappresentare la violenza e assurdità della guerra civile¹⁹. La stessa immagine di Roma, veicolata dalle plurime descrizioni di rovine, corrisponde a quella di un impero decadente a causa del sangue fraticida versato²⁰. La simbologia pessimistica del paesaggio veicola significati politici anche di tipo prolettico, come testimonia l'immagine della Tessaglia dei libri VI e VII, la quale viene qui e lì tratteggiata con elementi positivi via via tramutati in negativi, sintomo dell'imminente avvento della guerra civile²¹. Nell'epica di età flavia, pur mantenendosi intatte la maggior parte delle caratteristiche sopra elencate, si comincia ad assistere ad una novità che verrà trasmessa anche all'epica tardoantica, ovvero il fatto che le descrizioni tendano a rivestire un ruolo decisamente più strutturale all'interno dell'opera²². Secondo Alessandro Fo, questo processo era già iniziato proprio con Lucano e in parte con Petronio, ma è nei poeti della tarda latinità che si può cogliere un più deciso passo in questa direzione²³.

Una prima opera orientata in quest'ottica è rappresentata dalla *Tebaide* di Stazio, dove confluiscono il modello del *locus amoenus* promosso da Ovidio e quello del *locus horridus* di Lucano, spesso confondendosi tra loro. In questo modo il paesaggio si rende partecipe dell'azione dei personaggi e nell'adempire a tale ruolo si trasforma, come esito della guerra civile. Questo è ciò che accade alla pacifica Nemea del libro IV poi

18 Behm 2019, 327-332.

19 Loupiac 1998, 158.

20 Spencer 2005, 52.

21 Ambühl 2016, 314.

22 Mandile 2010, 12-13.

23 Fo 1982, 122-123.

devastata nel libro VII²⁴. Il paesaggio di Stazio, dunque, si muove costantemente sul crinale tra *locus amoenus* e *horridus*, in quanto manifesta un'ambiguità di fondo determinata dal carattere simbolico ad esso associato²⁵.

I *Punica* di Silio Italico si collocano sulla stessa linea di tendenza qui delineata. Anche in questo caso si può presupporre l'influsso di Virgilio, Ovidio e Lucano, che si traduce in descrizioni di luogo in cui è possibile ravvisare la continua confluenza nel paesaggio di elementi geografici e storici, poi ulteriormente arricchiti dall'immissione di elementi mitologici. Il risultato di questo gioco contaminativo tra i vari piani è un paesaggio fortemente stilizzato e schematico, in cui al lettore risulta immediato comprendere per chi parteggi il poeta, dato che Cartagine assume i tratti di un *locus horridus*, mentre Roma e l'Italia di *locus amoenus*²⁶. La conseguenza diretta è l'assunzione da parte del paesaggio di significati e messaggi politici, ad esempio la costruzione del parallelo tra guerra civile e guerra punica in forma di denuncia circa il passato più prossimo del poeta²⁷. Da queste poche osservazioni è possibile trarre un'importante conclusione, ovvero la centralità che il paesaggio sta via via assumendo nell'epica di età flavia²⁸.

L'ultima opera a meritare attenzione sono gli *Argonautica* di Valerio Flacco, dove il paesaggio riveste un ruolo strutturale anche solo a partire dal loro essere incentrati sul viaggio verso la Colchide per recuperare il vello d'oro. Il fatto che il viaggio e i luoghi toccati dalla loro rotta rappresentino la base del poema determina il ridimensionamento della presenza di descrizioni di grande ampiezza, poiché il poeta non ritiene strettamente necessario dilungarsi eccessivamente in queste questioni²⁹. Tuttavia, McIntyre dimostra che, anche in questo caso, le descrizioni di luoghi non sono un mero ornamento, ma anzi fungono da specchio dei personaggi distinguendosi, a seconda dei casi, in *loca amoena* e *loca horrida*³⁰. Al termine di questa cursoria rassegna è possibile concludere che nell'epica latina le *ekphraseis tópon* non sono mere componenti

24 Behm 2019, 344.

25 McIntyre 2008, 142-143.

26 Behm 2019, 347.

27 McIntyre 2008, 189.

28 Santini 1983, 83-85.

29 Behm 2019, 341.

30 McIntyre 2008, 88-92.

esornative della narrazione; esse infatti assumono di volta in volta significati diversi, pur mantenendosi ancora una certa subordinazione della descrizione alla narrazione.

Di notevole interesse, in un ambito diverso da quello epico, risulta anche la produzione lirica oraziana, dove il ruolo del paesaggio si scinde in luogo dell'ispirazione poetica e in spazio di evasione dalla vita cittadina e quotidiana: è qui che il poeta può effettivamente vivere appieno³¹. Queste accezioni del paesaggio oraziano ne attestano la valenza di proiezione dell'io poetico, sicché si spiega anche la frequente trasformazione che il paesaggio reale subisce nelle sue opere. Da qui deriva anche la raccomandazione formulata da Orazio nell'*Ars poetica*, secondo cui sarebbe opportuno evitare descrizioni di paesaggio costituite da un mero catalogo di elementi caratterizzanti il paesaggio reale³².

Sempre ai fini di una comprensione più profonda degli esiti tardoantichi della descrizione di paesaggio, è utile approfondire anche il versante della poesia didascalica, rivolgendo particolare attenzione al *De rerum natura* di Lucrezio. Qui la Natura costituisce il principio da cui ha avuto origine tutto e insieme rappresenta la totalità di tutti gli esseri, fenomeni ed elementi che formano il reale. Proprio alla luce di questo ruolo fondante della Natura, il poema offre poche descrizioni di paesaggi, che si caratterizzano come descrizioni funzionali all'indagine filosofica³³ e che denotano una spiccata attenzione al dato scientifico.

Il quadro finora delineato denota un ricorso alle *ekphraseis tórou* nella maggior parte dei casi funzionale alla narrazione o alla ricerca filosofica, seppur con un ruolo via via più strutturale. Ecedono da questa norma le opere di Ovidio e le *Silvae* di Stazio, in cui vanno rintracciate quelle tendenze che tragheranno la poesia verso il mondo tardoantico. Per quanto concerne le opere ovidiane, nelle *Metamorfosi* il poeta ricorre spesso alla pratica di anteporre all'azione una descrizione di paesaggio dal valore simbolico, nello specifico con valore prolettico in merito a quanto accadrà. Ma la novità vera e propria è tutta giocata nella funzione associata a queste descrizioni tipizzate e stilizzate, dato che, attraverso il gioco di riprese tra loro, proprio questi elementi

31 Coccia 1993, 54-55.

32 Baldo 2013, 44-45.

33 Mandile 2010, 17.

contribuiscono a conferire unità al poema³⁴. Nella scelta del paesaggio da rappresentare e nelle modalità attraverso cui lo effigia, Ovidio si mantiene fedele a se stesso e conserva quell'ambiguità e quel gusto per il *lusus* letterario che caratterizzano tutta la sua produzione; infatti, spesso il poeta sconvolge i significati tradizionali delle varie tipologie paesaggistiche, provocando un forte contrasto tra l'ambientazione e la tipologia di mito narrato, per esempio rendendo un paesaggio sereno e pacifico preludio ad una scena di violenza inaudita³⁵. Nonostante le novità sopra elencate che rendono le descrizioni veri e propri elementi strutturali del poema, permane ancora una certa subordinazione di queste ultime alla narrazione e al contesto ad esse associato³⁶. Nei *Fasti*, il paesaggio si conferma come elemento di coesione all'interno di un'opera potenzialmente frammentaria, in quanto segue l'andamento del calendario romano³⁷. Anche in quest'opera permane il ricorso a descrizioni simboliche e soprattutto ambigue; infatti, spesso i *loca amoena* sono anteposti a scene di violenza³⁸. Gli stessi fenomeni si verificano anche nelle opere dell'esilio di Ovidio, nelle quali il paesaggio "marginale" del Ponto riflette la condizione dell'io poetico e, in sintonia perfetta, la natura fornisce al poeta l'ispirazione per il suo lamento. Si tratta di un mondo descritto secondo motivi e *topoi* di ascendenza epica che confortano il poeta, conferendogli un'aura quasi eroica³⁹. Inoltre, è significativo il filtro soggettivo di Ovidio che tratteggia questo paesaggio come un anti-mondo, dove non a caso l'*ekphrasis* viene costruita per negazione⁴⁰. Gli altri elementi di novità sono individuati da Gagliardi nell'aderenza tra immagine ed espressione, nell'impiego della retorica e nell'esibizione di virtuosismo formale⁴¹. Nel caso, invece, delle *Silvae* di Stazio si può parlare, secondo Mandile, di un vero e proprio primo esempio di "poesia retorica", in quanto strettamente relata agli esercizi scolastici⁴². Il poeta mostra una predilezione verso un paesaggio artificiale, dove si coniugano meraviglia e curiosità, ingredienti fondamentali della poesia della

34 Mandile 2010, 19.

35 Behm 2019, 332-333.

36 Spencer 2010, 23.

37 Duso 2013, 87.

38 Duso 2013, 90.

39 Duso 2013, 93.

40 Duso 2013, 96.

41 Gagliardi 1972, 7-8.

42 Mandile 2010, 23.

tarda antichità. Ma ciò che più conta è sicuramente il fatto che il paesaggio assurga a protagonista delle poesie. Esso si presta ad assumere diverse connotazioni simboliche, in quanto viene osservato e descritto secondo un punto di vista multifocale: il paesaggio cambia a seconda del personaggio che lo osserva o interagisce con esso⁴³. È tuttavia necessario fare un'ulteriore precisazione: le *Silvae* sono infatti a pieno titolo un'opera d'occasione, dove si palesa a più riprese la volontà di celebrare la committenza dell'opera; perciò, anche in questo caso le descrizioni sono funzionali ad uno scopo esterno e non sono fini a se stesse⁴⁴. Con tutte le precauzioni e precisazioni del caso, si può concludere affermando che proprio Ovidio e Stazio rappresentano il punto di contatto tra la descrizione di paesaggio dell'età classica e quella tardoantica.

1.3. Il paesaggio nella letteratura latina tardoantica

Nell'ambito della poesia tardoantica, si registra la tendenza a conferire sempre più spazio e centralità alle descrizioni, tanto che Gagliardi parla di “poetica dell'*ekphrasis*”⁴⁵ in riferimento alla poesia di questo periodo; infatti, si registra un vero e proprio compiacimento nel costruire delle digressioni paesaggistiche fini a se stesse, in netto contrasto con la tradizione precedente dove queste ultime erano sempre funzionali alla narrazione. Questo è anche legato al fatto che l'*ekphrasis* può avere diversi soggetti, di cui il paesaggio è solo una piccola porzione⁴⁶. Gagliardi propone come momento di nascita di questa nuova poetica le *Silvae* di Stazio, dove, come abbiamo avuto già modo di osservare, si registra la tendenza a raffigurare il paesaggio con “estro pittorico” e “con una chiarezza e con una concretezza di disegno che conferisce alle tinte qualcosa di immobile e di perfetto, trasferendovi sovente le caratteristiche ideali di un mondo sostanzialmente letterario”⁴⁷. Mandile, però, specifica che è necessario interrogarsi sullo scopo e sulla funzione di queste descrizioni, senza

43 Spencer 2010, 26-28.

44 Goguet 1982, 613.

45 Gagliardi 1972, 65.

46 Roberts 1989, 42-43.

47 Gagliardi 1972, 66.

accontentarsi di accertarne semplicemente l'importanza⁴⁸. In effetti, lo studioso problematizza la definizione di "poetica dell'*ekphrasis*" di Gagliardi, in quanto il termine 'poetica' presume la compilazione di una sorta di programma poetico o comunque di dichiarazioni programmatiche che spesso mancano⁴⁹.

Focalizziamo ora la nostra attenzione sulle *ekphraseis* tardoantiche di paesaggio, cercando di carpirne la funzione e le caratteristiche principali con l'obiettivo di dimostrarne la centralità nella poesia di questa epoca.

Una prima decisiva novità rispetto al passato, in parte anticipata da Stazio, è costituita dal fatto che il paesaggio può assurgere a protagonista della poesia e addirittura da esso, secondo Mandile, può scaturire l'ispirazione poetica per il concepimento di una nuova opera⁵⁰. Un esempio di ciò è offerto dal Claud. *carm. min.* 2, dove viene descritto un porto di una città che la critica è concorde nell'identificare con Smirne. Un'altra novità è costituita dalla diffusione di una concezione di poesia e, di conseguenza, di paesaggio idealizzante e retorica, quale si attesta ad esempio nel Carme 1 di Tiberiano, dove viene tratteggiato un grazioso quadretto bucolico aderente alla tradizione del *locus amoenus* (compaiono un fiume, una valle, un prato fiorito, un bosco profumato e uccelli di ogni genere che cullano il lettore con il loro canto). Qui si riscontra proprio quella tendenza al descrittivismo prezioso tipica della poesia tardoantica, perlopiù accompagnata dal già segnalato accrescimento dello spazio riservato alle descrizioni e relativa diminuzione di quello destinato alla narrazione⁵¹; infatti, il componimento di Tiberiano è privo di personaggi, perché è un quadretto paesaggistico in cui la natura la fa da padrone⁵². In quasi ogni *ekphrasis* paesaggistica tardoantica si può ritrovare un forte gusto pittorico che enfatizza i dettagli minuziosamente raffigurati e denota una spiccata sensibilità coloristica. Tutto questo determina una forte tendenza a sviluppare ampi cataloghi, in cui spesso il poeta cede all'esibizione del proprio virtuosismo, come Cantino Wataghin commenta a proposito del catalogo di pesci offerto dalla *Mosella* di Ausonio⁵³. Nel corso della lettura di questi cataloghi, tuttavia, l'interesse del lettore non cala mai, dato

48 Mandile 2011, 10.

49 Mandile 2011, 12-13.

50 Mandile 2011, 13.

51 Roberts 1989, 56.

52 Zuccarelli 1987, 29-30.

53 Cantino Wataghin 2021, 31.

che a questa tendenza compilativa e catalogica è spesso affiancato il ricorso alla *variatio* raggiunta per mezzo di contrasti cromatici, preziosismo, figure retoriche e tessere poetiche⁵⁴. In questo modo, viene a delinearsi una concezione ammirativa del paesaggio, dove la vista rappresenta la base per la costruzione di paesaggi sempre più spesso stilizzati ma sempre dotati di vividezza⁵⁵. Ovviamente, in un paesaggio così fortemente retorico si percepisce il peso della tradizione precedente e dei modelli iconografici diffusi, come dimostra la studiosa analizzando il paesaggio montagnoso descritto da Ammiano Marcellino in *Amm. 15, 10, 1*⁵⁶. Proprio dal mondo artistico viene mutuata la concezione delle *ekphraseis* tardoantiche come mosaici, in cui le tessere sono formate sia dalle parole sia dalle citazioni provenienti da altri autori; allo stesso modo, anche i fiori del prato e i gioielli popolano le metafore metaletterarie di questo periodo, proprio in virtù dei colori, del preziosismo e dello sguardo d'insieme con cui si deve guardare a questi manufatti, come attesta Prudenzio in *Perist. 12, 49-54*⁵⁷. Secondo Mandile, tuttavia, l'*amoenitas* che contraddistingue il paesaggio risiede nello sguardo del poeta, non nel luogo stesso che anzi spesso presenta dei difetti di vario ordine e tipo. È il poeta, dunque, che può sfruttare l'ambiguità insita in alcuni luoghi, come monti e boschi, per veicolare ulteriori significati nascosti nel passo⁵⁸. Prova di ciò verrà fornita da Claudiano nelle descrizioni del *De raptu Proserpinae*, ma anche dal bosco dei vv. 44-51 del *Concubitus Martis et Veneris* di Reposiano, in cui il poeta esalta la dea dell'amore mediante il contrasto con la rude violenza di Marte e il tutto è giocato sulla simbologia degli elementi naturali⁵⁹.

Mandile motiva lo sviluppo così ampio dello spazio dedicato al paesaggio anche a partire da una nuova concezione di natura⁶⁰; infatti, in ambito non cristiano è via via scomparsa la poesia didascalica e ciò ha determinato la diffusione di un'idea di natura come quadro composito formato da diversi elementi, che sono spesso filtrati dalla tradizione e comprendono tutta la realtà che circonda il poeta. Ecco che una concezione

54 Roberts 1989, 46-47.

55 Roberts 1989, 66-69.

56 Cantino Wataghin 2021, 32.

57 Roberts 1989, 75-76.

58 Mandile 2011, 19.

59 Cristante 1999, 59-61.

60 Mandile 2011, 26.

così allargata di natura fa sì che in poesia vengano meno rappresentazioni oggettive della realtà, aprendo a descrizioni di paesaggio dettate dalla curiosità dell'autore, dove abbondano *mirabilia* che spesso eccedono la logica scientifica. A riprova di ciò si veda il Carme minore 34 di Claudiano che si ascrive alla serie di carmi dedicati al cristallo di rocca, una pietra dalle proprietà straordinarie poiché è liquida e solida allo stesso tempo. La serie di domande retoriche del componimento confermano lo stupore che muove l'indagine del poeta circa questo cristallo⁶¹. I poeti, dunque, non si interrogano più su cosa sia la natura né sentono il bisogno di definirla, ma la concepiscono come l'insieme di tutto ciò che la natura è, è stata e sarà, una sorta di "libro già scritto" come la etichetta Mandile, da cui si genera una visione 'enciclopedica'⁶². Per questo si può parlare di atteggiamento puramente contemplativo verso la natura da parte dei poeti tardoantichi: non c'è alcuna volontà di fornire spiegazioni scientifiche alla realtà, ci si limita a descriverla tenendo conto anche della tradizione precedente⁶³.

1.3.1. Il paesaggio nelle opere di Claudiano

Dopo aver discusso i caratteri principali relativi al paesaggio nella letteratura tardoantica, è possibile ora procedere con un breve accenno al trattamento riservato al paesaggio nella poesia di Claudiano. Come afferma Gagliardi, infatti, il poeta fa ampio uso dell'*ekphrasis* in tutte le sue opere. Tuttavia, se nei panegirici e nelle invettive il ricorso a questa tecnica è legato soprattutto ad una esigenza encomiastica, ovvero l'esaltazione di Onorio e Stilicone, è soprattutto nei *Carmina minora* e nel *De raptu Proserpinae* che si può assistere alla conclusione di quel processo che ha preso avvio da Lucano, Petronio e Stazio, ovvero la destrutturazione dell'epica attraverso le *ekphraseis* (e non solo)⁶⁴. Il dato fondamentale della sua concezione di epica e in generale di poesia è la centralità di tutti quegli elementi considerati ausiliari e decorativi nell'*epos* di età

61 Ricci 2001, 242-243.

62 Mandile 2011, 28-29.

63 Mandile 2011, 29-30.

64 Gagliardi 1972, 94-95.

augustea, per cui cataloghi, concili divini, monologhi e soprattutto *ekphraseis* diventano il punto focale, la struttura portante delle sue opere⁶⁵.

Soffermiamoci ora su una tipologia di *ekphrasis* specifica, ovvero quella di paesaggi, partendo proprio dalla concezione di natura di Claudiano. Quanto è stato detto in relazione agli autori tardoantichi, vale a maggior ragione per il poeta alessandrino; infatti, il concetto di natura viene declinato da Claudiano in due modalità. La prima vede la natura come insieme di tutto ciò che esiste, una realtà, quella in cui il poeta vive, che si presenta come estremamente frammentaria e precaria per la crisi dell'Impero; di conseguenza anche la sua idea di natura è ambigua, tanto che i suoi paesaggi sono dei veri e propri paradossi che corrono lungo il crinale che divide il *locus amoenus* dal *locus horridus*⁶⁶. La seconda modalità individua nella natura il luogo dell'incontro col divino e ne fa quindi lo sfondo ideale per l'ispirazione poetica. Ecco che dunque la natura di Claudiano è davvero 'enciclopedica', perché ingloba tutti gli elementi che caratterizzano la sua epoca e il suo percorso poetico, oltre al fatto che tutti i paesaggi da lui descritti e studiati sono assai frequentati nella tradizione poetica e mitologica. Ciò determina anche una concezione di natura già scritta, sulla quale non si può dire nulla di nuovo, ma su cui si possono strutturare diversi livelli di significato.

Fatte queste premesse, ora tentiamo di isolare delle coordinate lungo le quali il poeta si muove nell'edificazione di queste *ekphraseis*. Un primo dato fondamentale è la curiosità che anima Claudiano e che lo guida nell'allestimento di un paesaggio letterario, motivo per cui i suoi paesaggi sono spesso conditi da *mirabilia* di vario tipo⁶⁷. Un altro elemento molto importante e che contraddistingue la tecnica dell'*ekphrasis* è il tentativo di raggiungere l'*enargeia*⁶⁸: l'obiettivo di Claudiano è creare delle descrizioni che siano il più vivide possibile, così da veicolare in modo immediato i loro significati nascosti. Gagliardi⁶⁹ e Fo⁷⁰ evidenziano inoltre il gusto pittorico delle descrizioni di Claudiano, come dimostra il suo uso del colore e il continuo gioco di contrasti cromatici spesso caricati di significato. A ciò si lega anche l'abbondanza di dettagli che popolano le sue

65 Fo 1982, 105.

66 Mandile 2011, 41.

67 Mandile 2011, 29.

68 Mandile 2011, 49.

69 Gagliardi 1972, 95.

70 Fo 1982, 101.

descrizioni: il poeta, posando lo sguardo su ogni elemento, dà origine a diversi cataloghi, occasione di esibizione di virtuosismo retorico ed emulativo, ma sempre evitando la monotonia grazie al ricorso alla *variatio*⁷¹. È necessario però specificare che la visione ‘enciclopedica’ del paesaggio claudiano nasce solo in parte dall’osservazione diretta dei luoghi descritti, poiché è frutto soprattutto della tradizione letteraria precedente. L’autorità dei suoi modelli è ben nota al poeta che però non si lascia abbattere dal peso della tradizione, anzi controbatte innescando un gioco di imitazione ed emulazione⁷². In quest’ottica, è evidente il debito che ha Claudiano nei confronti di Alessandria, luogo di origine del poeta; infatti, il paesaggio così inteso e così rappresentato risente dell’influsso da parte del gusto alessandrineggiante⁷³. È bene anche specificare che nel caso di Claudiano raramente si può parlare a ragione di descrizioni statiche⁷⁴; infatti, nonostante l’impostazione delle sue descrizioni e della sua poesia possa indurre a questa conclusione, le sue *ekphraseis* risultano sempre vivaci e poco fisse, come testimonia anche la sua predilezione verso la descrizione *in fieri* dell’oggetto. A riprova di ciò, si veda l’*ekphrasis* della tela di Proserpina nel I libro del *De raptu*. Un ultimo dato da rilevare in merito al trattamento del paesaggio in Claudiano è il legame saldissimo con il mito; infatti, non solo quest’ultimo fornisce al poeta motivi topici utili allo scopo encomiastico di molte sue opere, ma funge anche da tela sulla quale dar sfogo alla propria tavolozza e al proprio *ingenium*⁷⁵.

71 Roberts 1989, 44.

72 Gualandri 1969, 49.

73 Mandile 2011, 63.

74 Roberts 1989, 27.

75 Gagliardi 1972, 119.

2. Claudio Claudiano

2.1. Le opere

Claudiano è ritenuto dalla critica uno dei più grandi poeti latini del IV-V secolo e ha probabilmente goduto di grande fama anche tra i suoi contemporanei, dato che quasi tutte le sue opere sono state conservate e vengono citate già a cavallo di IV e V sec. d. C.⁷⁶. Subito dopo la sua morte, infatti, i suoi componimenti vennero raccolti e furono così allestite due sillogi, i *carmina maiora*, contenenti i carmi più impegnati anche politicamente, e i *carmina minora*, dove confluirono tutti i componimenti all'insegna del *lusus* e dell'*ars*.

La poesia d'occasione è forse il genere per cui Claudiano è maggiormente noto e grazie al quale ha goduto di grande fama anche in vita. Appartengono a questo genere letterario i panegirici, gli epitalami e le invettive. Per quanto riguarda i panegirici, il poeta alessandrino tessè le lodi di diversi membri dell'aristocrazia romana per approdare poi alla corte imperiale. L'obiettivo di queste opere è ovviamente l'esaltazione della classe dirigente, anche spesso con un fine di auto-promozione. Il primo panegirico è dedicato alla coppia consolare romana di Olibrio e Probino (395), appartenenti alla *gens Anicia* e primi protettori del poeta che, grazie alla fama ottenuta in quest'occasione, ben presto potrà trasferirsi a Milano. I successivi panegirici sono tutti dedicati agli eroi della corte imperiale milanese, ovvero Onorio e Stilicone, per cui scrive in onore del III e IV consolato di Onorio (rispettivamente 396 e 398), del consolato di Manlio Teodoro (399), del I consolato di Stilicone (400), l'unico panegirico in tre libri, e infine del VI consolato di Onorio (404). Claudiano ha composto anche un panegirico molto originale intitolato *Laus Serenae*, moglie di Stilicone, che costituisce il primo esempio di encomio poetico latino dedicato ad una donna. Il poeta alessandrino è anche autore di epitalami che Gasti definisce "panegirici indiretti"⁷⁷, in quanto costituiscono sempre una forma di elogio verso la corte imperiale. Il primo epitalamio è

⁷⁶ Gasti 2020, 70.

⁷⁷ Gasti 2020, 71.

dedicato alle nozze di Onorio e Maria (398) ed è corredato da quattro fescennini, mentre il secondo celebra le nozze di Palladio e Celerina. Scrivere epitalami risponde alla volontà da parte di Claudiano di recuperare generi arcaici e inusitati in cui poter sperimentare. L'ultimo genere associabile alla poesia d'occasione è costituito dalle invettive, *In Rufinum* (396-397) e *In Eutropium* (399), entrambe costituite da due libri. In entrambi i casi si può parlare di opere satirico-polemiche che attaccano due ministri dell'Impero orientale, nemici di Stilicone. In effetti, anche in questo caso si può individuare il fine ultimo dell'elogio del braccio destro dell'imperatore.

Passiamo ora alle due opere epico-storiche, dove l'epica si combina con la celebrazione di Stilicone e a questioni di ambito storiografico. La prima è il *De bello Gildonico* (398), in cui si narra di come Eutropio sia riuscito a convincere Gildone a interrompere i rifornimenti di grano a Roma dall'Africa e di come Stilicone abbia prontamente risolto la situazione. La seconda è rappresentata dal *De bello Gothico* (402) ed è dedicata alla campagna contro i Goti di Alarico portata avanti da Stilicone e alla successiva vittoria di Pollenzo.

Altre opere dal respiro epico sono costituite dalle due *Gigantomachie*, una latina e una greca. La prima è probabilmente il prodotto della maturità, mentre la seconda va collocata tra i primi esercizi scolastici di Claudiano. L'altra opera epica del poeta è il *De raptu Proserpinae*, di cui ci occuperemo in seguito. Il recupero di tutti questi generi è solo in parte dettato dalla sua formazione retorica, ma è da riferire soprattutto al gusto del pubblico⁷⁸.

Discorso a parte meritano i *Carmina minora*, editi da Birt, Hall e Charlet. Si tratta di 53 carmi di lunghezza e carattere diverso, in cui i temi affrontati godono di un alto tasso di variazione e sono tutti all'insegna del *lusus* poetico.

Questa rassegna delle opere di Claudiano permette di prendere atto della continuità con la tradizione pagana che caratterizza il poeta, sebbene egli operi in una corte imperiale cristiana. È dunque probabile che si debba parlare nel suo caso di un cristianesimo di facciata, date le numerose prove della sua paganità che si possono ravvisare ad esempio nel fatto che sia partito da Alessandria proprio nel periodo in cui avviene una fuga di

⁷⁸ Gasti 2020, 72.

pagani (391), quando Teofilo applica rigorosamente le leggi antipagane di Teodosio. Inoltre, il suo classicismo è molto forte, anche a livello di influssi filosofici e culturali, come nel caso del culto di Iside. A mettere un punto alla questione ci pensano Agostino e Orosio che rispettivamente nelle loro opere definiscono Claudiano *a Christi nomine alienus* (Aug. *civ.* 5, 26) e *paganus pervicacissimus* (Paul. Oros. *hist.* 7, 35)⁷⁹. Prendendo in analisi gli unici due componimenti di Claudiano di contenuto dichiaratamente cristiano, il *De Salvatore* e la *Laus Christi*, la percezione che si ha è di un autore mosso maggiormente dalla curiosità piuttosto che da una sincera fede religiosa. In effetti, il primo carme è stato composto per la festa della Pasqua alla corte di Onorio, circostanza che lo ha praticamente costretto a comporre qualcosa per conservare il favore dell'imperatore; il secondo, invece, racconta del miracolo della morte e resurrezione di Cristo, ma anche qui il poeta è più focalizzato sulla meraviglia e la curiosità provata di fronte a questo fenomeno che sulla fede e sul sentimento cristiano⁸⁰. La questione, dunque, rimane aperta e il dibattito attorno a questo tema non si è ancora esaurito del tutto.

2.2. Il *De raptu Proserpinae*

2.2.1. Genere e trama

Il *De raptu Proserpinae* è l'unico *epos* mitologico composto da Claudiano; formato da tre libri e rimasto incompiuto, il poema narra il mito del rapimento di Proserpina, figlia di Cerere, da parte di Plutone. I primi due libri recano in apertura altrettante prefazioni, contenenti rispettivamente la descrizione di una nave, intesa come allegoria dell'*inventio* poetica, e una descrizione degli effetti benefici della poesia di Orfeo sulla Tracia. Il canto di Orfeo tratta le imprese di Ercole che negli ultimi versi sarà assimilato a *Florentinus*, dedicatario dell'opera, mentre Orfeo rappresenterebbe il poeta Claudiano. Il III libro non presenta una prefazione, motivo per cui, come vedremo in seguito, si può ipotizzare una composizione abbastanza ravvicinata per gli ultimi due libri.

⁷⁹ Cameron 1970, 189-192.

⁸⁰ Romano 1996, 269-270.

Il I libro si apre con un breve prologo seguito dalla rabbia di Plutone che minaccia l'Olimpo di ribellarsi e aprire un nuovo conflitto perché non trova moglie. Viene allora convocato un concilio divino e si decide che la sposa prescelta per Plutone sarà Proserpina. Nel frattempo la fanciulla è stata condotta in Sicilia dalla madre Cerere a causa dei numerosi pretendenti respinti. La regione e il palazzo in cui rinchiude la figlia paiono talmente sicuri e inespugnabili alla dea che decide di raggiungere la madre, Cibele, in Frigia, lasciando la figlia lì con la nutrice. Il piano divino si mette in moto e Proserpina viene raggiunta da Venere, Pallade e Diana che la porteranno nel luogo prescelto per il rapimento. Le dee trovano la fanciulla intenta a tessere una tela dal contenuto cosmico come dono per la madre. A quel punto cala la notte. Il libro II inizia proprio dall'uscita di Proserpina con le dee e le Naiadi dal palazzo per raggiungere insieme un prato fiorito abbellito dall'Etna e da Zefiro nella valle in cui avverrà il rapimento. Mentre le fanciulle raccolgono e intrecciano i fiori, Plutone risale dal sottosuolo, scatenando un'eruzione, e rapisce Proserpina. Per calmare la fanciulla poi le descrive gli Inferi come un luogo idilliaco. A questo punto, si celebra il loro matrimonio e la fanciulla viene condotta nella stanza nuziale, mentre viene intonato un epitalmio. Il III libro si apre con un altro concilio divino in cui Giove si compiace della riuscita del suo piano e proibisce di riferire a Cerere chi ha rapito la figlia. Intanto, però, la dea in Frigia comincia ad avere dei terribili sogni premonitori che la convincono a tornare in Sicilia dalla figlia. Arrivata nel palazzo la dea non trova Proserpina e viene a sapere del rapimento dalla fedele nutrice Elettra. A quel punto si scatena l'ira di Cerere che corre nel bosco sacro sull'Etna e recide due cipressi, con i quali fabbrica delle torce per la figlia e poi scatena un'eruzione. A questo punto, la dea parte alla ricerca di Proserpina e qui si interrompe il poema non concluso.

È evidente che si tratti di un mito tradizionale e che conta una plurisecolare tradizione, ma Claudiano lo arricchisce con delle varianti mutate dalla tradizione greca alessandrina e con tutta una serie di elementi (concili divini, *ekphraseis*, monologhi, cataloghi, allegorie) che stravolgono il dettame dell'epica classica. Secondo Gasti,

l'opera si inserisce nel solco della tradizione e non si distanzia molto da essa⁸¹, ma dimostreremo come l'epica sia stata qui assolutamente rinnovata e trasformata.

2.2.2. Datazione

Una questione cruciale e molto dibattuta è costituita dalla datazione dei tre libri del poema. Gli unici indizi utili ai fini di questa indagine sono contenuti nelle due prefazioni al I e al II libro. Partiamo dalla *praefatio* al I libro, dove Claudiano, come già abbiamo evidenziato, costruisce una allegoria incentrata sulla nave come simbolo dell'*inventio* poetica. Non vi è qui menzione di un dedicatario dell'opera, il che ha indotto molti a collocare la composizione del I libro ad Alessandria, quando Claudiano non aveva ancora nessun protettore. Il nome del dedicatario però appare nella II *praefatio*, dunque c'è e la sua comparsa viene solo posticipata, dato che non si tratta di un panegirico in cui questa informazione va indicata fin da subito⁸². Inoltre, il poeta attua lo stesso meccanismo nell'*In Rufinum*. Risulta poi difficile collocare quest'opera nella giovinezza, perché artisticamente e stilisticamente è di molto superiore alle opere che in modo sicuro vengono associate agli esordi poetici, ovvero la *Gigantomachia* greca e alcuni *progymnasmata*. In ogni caso, nell'allegoria marinaresca si fa riferimento a delle prove letterarie precedenti da cui ora il poeta si distacca, dunque è necessario capire a quali opere Claudiano si stia riferendo in questi versi; in particolare, bisogna chiarire se il panegirico per Olibrio e Probrino (395) sia tra queste. Secondo Onorato, la risposta è affermativa, adducendo come argomento una lettera di Claudiano a Probrino (*carm. min.* 41, 13-15). La composizione del I libro sarebbe, dunque, posteriore al panegirico e quindi al 395, ma precedente al panegirico per il III consolato di Onorio (gennaio 396), che di sicuro non era dal poeta inteso come componimento trascurabile e di poco conto⁸³. Di tutt'altra opinione è Cameron⁸⁴ che individua delle assonanze con l'*In Rufinum*, dato che il poeta sembra riprendere immagini e motivi dell'invettiva rielaborandoli con risultati più soddisfacenti nel *De raptu*. Questo però determina la

81 Gasti 2020, 73.

82 Onorato 2008, 13.

83 Onorato 2008, 15.

84 Cameron 1970, 459-465.

necessità di far risalire il I libro del poema all'estate del 396, quando Claudiano termina il II libro dell'invettiva. Onorato liquida questa ipotesi, perché la sua argomentazione non è sempre precisa e sicura⁸⁵. Veniamo ora alla *praefatio* al II libro. Il fatto che non vi sia una prefazione anche al III libro induce gli studiosi ad ipotizzare una composizione molto vicina per i due libri. Il contenuto di questa *praefatio* è ancora metapoetico, dato che si narra della Tracia che gode degli effetti benefici della poesia di Orfeo, costituita da una celebrazione delle imprese di Ercole. Ai vv. 49-52, però, Claudiano aggiunge una similitudine utile alla datazione, poiché assimila Orfeo a se stesso e Ercole al dedicatario dell'opera, un tale *Florentinus*. Ricorrendo ad una serie di paralleli con i panegirici, in cui Stilicone e Onorio vengono spesso paragonati ad Ercole, Onorato afferma che si potrebbe ipotizzare un riferimento a Stilicone dietro a *Florentinus*⁸⁶; addirittura, Wedekind propone che *Florentinus* sia un epiteto di Stilicone in onore della vittoria a Fiesole (406) contro gli Ostrogoti di Radagaiso. In questo modo, il II e III libro del *De raptu* diverrebbero gli scritti più recenti di Claudiano che non sarebbe, a questo punto, morto o caduto in rovina nel 404⁸⁷. Ma Onorato non concorda con questa conclusione e cita l'obiezione di Hall, secondo cui *Florentinus* non può essere epiteto di Stilicone perché la prassi dei titoli commemorativi dell'epoca vuole che si ricordi la regione e non il luogo specifico della battaglia⁸⁸; inoltre, la città più famosa di quella regione allora non era *Florentia* ma *Faesulae*. Fa coro ad Hall anche Cameron che aggiunge che se si fosse trattato di un elogio a Stilicone, Claudiano non lo avrebbe celato o comunque posto in modo così ambiguo, lo avrebbe anzi palesato in modo inequivocabile⁸⁹. Onorato fa sua la tesi di Birt, secondo cui *Florentinus* sarebbe identificabile con il senatore gallo, fratello minore di Protadio e Minervio, menzionato spesso da Simmaco. Egli ebbe un'importante carriera politica nella corte di Onorio e Stilicone, dato che fu anche nominato prefetto di Roma. Tuttavia, la sua parabola politica terminò nel dicembre del 397, quando Stilicone lo rimosse dall'incarico. Anche questa ipotesi, però, non è del tutto convincente secondo Onorato, poiché alcuni punti

85 Onorato 2008, 16.

86 Onorato 2008, 20.

87 Onorato 2008, 21.

88 Hall 1969, 96-97.

89 Cameron 1970, 374.

della sua argomentazione non sono molto saldi⁹⁰. Chiarita l'ipotetica identità di *Florentinus*, è ora possibile tornare alla questione relativa alla datazione del II e III libro del *De raptu*. Cameron sostiene che se anche il dedicatario fosse proprio quel *Florentinus* di Birt, comunque non è detto che per forza i due libri siano stati composti durante la sua prefettura (395-397) e giudica prova probante il *longus somnus* (*rapt. Pros. praef. 2, 51*) che farebbe riferimento ad una lunga pausa dall'attività letteraria. Questa stessa espressione, infatti, ritorna anche nella prefazione al *De bello Gothico* (402), dove del resto è presente anche un'allegoria argonautica; allora Cameron incalza chiedendosi se Claudiano, poeta famoso e quindi ricco di committenze, possa prendersi più di una pausa dalla scrittura. La risposta di Cameron è che non sarebbe stato possibile e dunque bisogna ammettere che la pausa di cui si parla in entrambe le opere sia la stessa, ovvero gli anni tra il 400 e il 401 nei quali, in seguito al matrimonio, il poeta si concesse un viaggio in Africa. Tuttavia, Onorato non ritiene solido né dimostrabile questo ragionamento; perciò, lo studioso propone che Claudiano stia facendo riferimento nel *De bello Gothico* ad una pausa dalla sua intera attività poetica, mentre nel *De raptu* ad una pausa dalla poesia mitologica per dedicarsi a quella 'ufficiale'. Ne consegue che, secondo Onorato, il *longus somnus* del *De raptu* potrebbe aver avuto inizio alla fine del 395, quando ne interrompe la composizione per dedicarsi al panegirico per il III consolato di Onorio, ma pochi mesi dopo riprende il lavoro e lo porta avanti in parallelo con l'*In Rufinum*. Tuttavia, il lavoro rimane incompleto, perché nel dicembre del 397 il suo dedicatario, *Florentinus*, è stato cacciato da Stilicone⁹¹.

2.2.3. Le caratteristiche dell'epica claudiana

Il *De raptu Proserpinae* e la *Gigantomachia* latina (*carm. min. 53*) possono essere classificati come poemi epico-mitologici. Il recupero della tradizione poemica ed epica si spiega sia in virtù del gusto dell'epoca sia alla luce della nobiltà raggiunta dal genere ormai inteso come forma per eccellenza della poesia colta⁹². Comporre un

90 Onorato 2008, 23-24.

91 Onorato 2008, 24-26.

92 Fo 1982, 104.

poema epico nel IV-V secolo equivale a misurarsi con una straordinaria tradizione che prende le mosse da Ennio e raggiunge l'apice in età augustea. Claudiano non si lascia intimidire dall'impresa e gareggia con questa prospera tradizione attraverso i meccanismi di *imitatio* ed *aemulatio*. L'influsso dei suoi modelli può essere apprezzato a livello di ripresa di *topoi*, storie, tecniche compositive, fino ad arrivare alla citazione di uno o più versi e in forma più o meno esplicita⁹³; infatti, Claudiano, una volta individuato un modello, procede con lo studio e la scomposizione di quest'ultimo nei suoi elementi costitutivi, così da ricomporlo in seguito secondo modalità sempre nuove⁹⁴. Si tratta di un gioco intertestuale e intratestuale composito e che concretizza appieno l'idea di poesia tardoantica come mosaico. In linea con le tendenze dell'epica di età flavia⁹⁵, Claudiano trasforma pesantemente la *facies* epica del suo poema, riducendo significativamente lo spazio dedicato alla narrazione a fronte dell'estensione di quello affidato a cataloghi, concili divini, monologhi, *omina*, prodigi, personificazioni e soprattutto *ekphraseis* di vario tipo⁹⁶. Ne consegue che la vicenda narrata nel poema si frammenta in tanti quadretti caratterizzati da estrema vividezza, gusto pittorico e in generale un preziosismo tale da indurre Roberts a parlare di 'jeweled style'⁹⁷. Leggendo l'opera nel suo complesso e scorrendo le sue diverse sezioni, l'impressione che ne ricava il lettore è quella di stare ammirando un mosaico, composto da una serie di episodi perfetti e compiuti in se stessi⁹⁸. Nonostante tutto, comunque la narrazione rimane ancora lo scheletro della sua epica, anche se l'attenzione ad essa dedicata è notevolmente diminuita e il suo ruolo risulta ora marginale rispetto ad altri elementi un tempo ritenuti meramente esornativi⁹⁹. Non è solo la semi-centralità della narrazione a permanere dall'epica tradizionale, ma si ripropongono anche alcuni *topoi* tipici dell'*epos*, come il ruolo delle divinità nello svolgimento della vicenda, lo sfondo costante del mito¹⁰⁰, o ancora la *lexis* epica; infatti, Claudiano non esita ad inserire nelle

93 Ware 2012, 10-11.

94 Gualandri 1969, 49.

95 Ware 2012, 33-34.

96 Fo 1982, 107.

97 Roberts 1989, 53.

98 Ware 2012, 42.

99 Fo 1982, 108.

100 Ware 2012, 48-53.

proprie opere i moduli espressivi, il lessico, le formule, la disposizione delle parole nel verso della tradizione epica più alta¹⁰¹. Questi aspetti, uniti alla conservazione dell'esametro e al fatto che anche gli espedienti delineati poc'anzi sono tutti forniti dalla tradizione, fanno confluire il *De raptu* e la *Gigantomachia* all'interno del genere epico che, malgrado tutte le novità sopra elencate, rimane riconoscibile al lettore dell'epoca.

In conclusione, è bene ribadire un concetto fondamentale per comprendere il *De raptu Proserpinae* e le interpretazioni che forniremo a riguardo, cioè che Claudiano è perfettamente consapevole di inserirsi in una tradizione antica e gloriosa, ma è altrettanto consapevole anche delle sue doti di poeta. Claudiano nasce dalla scuola alessandrina, da cui viene mutuata la certezza che tutto quello che si sarebbe potuto scrivere è già stato scritto; dunque non gli resta altro da fare se non assumere questi modelli, studiarli e ricombinarli, costruendo qualcosa di nuovo. In poche parole, Claudiano sa che le sue doti poetiche potranno condurlo alla gloria eterna e al superamento della tradizione, tanto che il *De raptu Proserpinae* può essere considerato come il punto di arrivo dello sperimentalismo che ha avuto come oggetto l'epica, da Lucano in poi. Claudiano in persona proclama questa sua intenzione al lettore nella *praefatio* al I libro del poema:

Inuenta secuit primus qui naue profundum

et rudibus remis sollicitauit aquas,

qui, dubiis ausus committere flatibus alnum,

quas natura negat, praebuit arte uias,

tranquillis primum trepidus se credidit undis

5

litora securo tramite summa legens;

mox longos temptare sinus et linquere terras

et leni coepit pandere uela Noto;

ast ubi paulatim praeceps audacia creuit

cordaque languentem dedidicere metum,

10

101 Fo 1982, 109.

iam uagus irrumpit pelagus caelumque secutus

Aegaeas hiemes Ioniumque domat.

Attraverso l'allegoria marinaresca, il poeta enuncia ed ammette le difficoltà che comporta la composizione di un poema epico, vista l'immensa mole della tradizione precedente¹⁰². Tuttavia, nell'ultima metà della prefazione Claudiano mostra di riuscire a domare e superare i propri modelli, finendo col comporre un poema degno di essere ricordato. È significativo che proprio ad un'*ekphrasis* il poeta affidi questo messaggio programmatico, dato che, come indagheremo in seguito, proprio nelle *ekphraseis tórou* si attuerà la riforma dell'epica di Claudiano.

102 Connor 1993, 237.

3. La descrizione dell'Etna

3.1. Il ruolo della montagna nella letteratura antica

Quello dell'Etna è un paesaggio regolarmente associato alla montagna, un luogo che da sempre sollecita la curiosità dell'uomo, in virtù della sua lontananza che può determinare un senso di smarrimento e quindi anche di paura e impotenza¹⁰³. Questi sentimenti rendono la montagna una protagonista indiscussa delle letterature latina e greca antiche, dove questa tipologia paesaggistica fa la sua comparsa in qualità di ambientazione delle vicende, personaggio a tutto tondo o come elemento che suggerisce dei significati nascosti interni al testo. Secondo Dumas-Acolat¹⁰⁴, solitamente le descrizioni di montagne si strutturano a partire da forme geometriche ben definite e seguendo una commistione di idee provenienti alcune dall'ambito scientifico, altre dal mondo della cultura popolare. Ancora Dumas-Acolat¹⁰⁵ integra questi due tipi di influssi con uno che, in Claudiano ma non solo, si dimostra più determinante di altri, ovvero la tradizione letteraria; infatti, le montagne descritte sono quasi sempre le stesse e dunque ogni autore può vantare svariati modelli a cui riferirsi. Ciò determina una rappresentazione spesso convenzionale e costruita su elementi topici e ricorrenti¹⁰⁶, tra cui il ricorso ad una descrizione costruita attraverso coppie di opposti di vario tipo, come caldo / freddo, nero / bianco, terreno coltivato / terreno arido e così via. Così facendo, il paesaggio montuoso risulta volubile e di conseguenza imprevedibile e spaventoso; da qui deriverebbe anche tutta quella retorica incardinata sulle difficoltà legate all'attraversamento delle montagne. L'elemento che più caratterizza il monte è la sua altezza che lo porta a sfiorare il cielo con le sue vette. Ciò rende la montagna una fortificazione e un confine naturale e contemporaneamente contribuisce anche a rinsaldare l'idea di un *locus horridus*, a maggior ragione se si pensa che spesso

103 Geymonat 2000, 82.

104 Dumas-Acolat 1999, 69.

105 Dumas-Acolat 1999, 74-75.

106 Acolat 2009, 61.

all'altezza del monte sono associati il clima rigido e le nevi perenni¹⁰⁷. L'aspetto tutto al contrario che rassicurante della montagna ne motiva anche l'aura di desolazione e solitudine, che la rendono l'ideale ambientazione di miti e la perfetta sede del divino, soprattutto nei termini di un incontro con esso. A loro volta le montagne divengono vere e proprie personificazioni di personaggi del mito e di divinità, come l'Olimpo per Zeus o l'Ida per Cibele o ancora le Muse per il Parnaso. In tal senso anche i vulcani come l'Etna sono spesso associati al dio Vulcano o alla Gigantomachia. Ciò ha determinato una vera e propria antropomorfizzazione della montagna e di tutti i fenomeni a essa collegati. Secondo Bernardi¹⁰⁸, le montagne che più si prestano a questa valenza sacrale sono quelle attraversate da caverne e corsi d'acqua, sintomo della vicinanza con la divinità. L'inaccessibilità e la sacralità dei monti sono ulteriormente avallate dal fatto che essi si presentino come il teatro spaventoso della furia degli elementi naturali, da cui deriverebbero i temporali, le neviccate, il vento impetuoso, il freddo pungente, le frane, le eruzioni (nel caso dei vulcani) e molti altri fenomeni che mettevano a dura prova l'uomo antico¹⁰⁹. Se dunque non è immotivata l'aura di negatività che permea la montagna, risulterà immediato immaginare come vengano visti gli uomini che la abitano; essi infatti sono assimilati ad animali e barbari, poiché vivono in totale povertà e senza ricorrere all'agricoltura. Acolat¹¹⁰ argomenta che da ciò si evince anche il motivo per cui la montagna è spesso interpretata in senso politico, tanto che la traversata delle catene montuose viene salutata dagli storiografi come un'impresa degna degli dèi. Pensando nello specifico all'Etna, chi lo abita sono dei veri e propri mostri, come i Ciclopi e Polifemo, secondo una tradizione ripresa anche da Claudiano. La poesia elegiaca si serve proprio di questa proverbiale *duritia* della montagna e di chi la abita, quando rocce e monti vengono apostrofati come genitori dell'amata o dell'amato che non ricambiano il sentimento amoroso. L'origine di questo *topos* elegiaco va rintracciato in Catullo, che vi ricorre nel carme 60 (*Num te leaena montibus Libystinis / aut Scylla latrans infima inguinum parte / tam mente dura procreavit ac taetra, / ut supplicis uocem in nouissimo casu / contemptam haberes, a! nimis fero corde?*), dove la

107 Acolat 2009, 66-67.

108 Bernardi 1985, 1-7.

109 Acolat 2009, 68.

110 Acolat 2009, 70-71.

montagna è citata per rimproverare la *duritia* all'amata, o ancora nel lamento di Arianna su Teseo del carne 64, ai vv. 154-157 (*Quaenam te genuit sola sub rupe leaena, / quod mare conceptum spumantibus expuit undis, / quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae uasta Charybdis, / talia qui reddis pro dulci praemia uita?*). L'influsso catulliano si riverbera poi nella Arianna delle *Heroides* di Ovidio ai vv. 111-112 (*Nec pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae / filius; auctores saxa fretumque tui*), per poi proseguire nel libro IV dell'*Eneide* ai vv. 365-367 (*Nec tibi diua parens generis nec Dardanus auctor, / perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres*), dove Didone denuncia la *duritia* di Enea mettendone in discussione la nascita da Venere. Tuttavia, stando a Geymonat¹¹¹, le caratteristiche della montagna non vengono sempre e solo interpretate in chiave negativa, dato che proprio la sua solitudine e la conseguente vicinanza con il divino fanno loro assumere una funzione positiva, ovvero quella di essere luoghi di raccoglimento e meditazione, dove il pensiero può perdersi ed elevarsi rispetto alla natura umana. In questo senso, le montagne si presentano come luoghi ideali per l'ispirazione poetica. L'Etna e i fenomeni vulcanici in genere risultano particolarmente calzanti da questo punto di vista, poiché ben si adattano alla descrizione delle forme e dei modi dell'ispirazione poetica e del *furor* che essa comporta¹¹². In parallelo a questa interpretazione, Bray¹¹³ colloca anche quella per cui le montagne possono fungere da *monumentum* della memoria passata, come accade anche per l'Etna di Claudiano. L'avventurarsi in questo tipo di paesaggi comporta dunque uno sguardo al passato storico e letterario di quella montagna, di quella terra e, per certi versi, del proprio io poetico.

3.2. La montagna e il vulcano in Claudiano

Dopo aver preso atto della polisemia che caratterizza la montagna, possiamo ora concentrare la nostra attenzione su Claudiano e sul suo ricorso alla montagna. Il poeta alessandrino infatti non perde occasione di descrivere o citare delle montagne in ogni

111 Geymonat 2000, 82.

112 Duffy 2021, 37.

113 Bray 2021, 187.

sua opera, sempre attribuendo loro un significato politico e/o letterario più o meno esplicito. Servendoci della rassegna di L. Sigayret¹¹⁴, cercheremo ora di inquadrare brevemente le tipologie di montagne che ricorrono in Claudiano e dove esse vengono citate. Le montagne che più spesso fanno la loro comparsa nelle opere del poeta sono le Alpi, come confine naturale contro i Germani, i monti della Tessaglia, nelle vesti di spartiacque dell'Impero, l'Etna e, in minor parte, i Pirenei.

3.2.1. I monti della Tessaglia

Partiamo proprio dai monti della Tessaglia che vengono citati in riferimento alle spedizioni militari di Stilicone contro Alarico e Rufino, ma soprattutto per la Gigantomachia che qui avrebbe avuto luogo secondo il mito. In particolare, tra questi monti sveltano Ossa, Pelio, Rodope e Olimpo, presenti nel libro I della *Laus Stilichonis* ai vv. 10-12 (*Ordine uota meant. Equidem si carmen in unum / Tantarum sperem cumulos aduoluere rerum, / promptius imponam glaciali Pelion Ossae*), nel panegirico per il IV consolato di Onorio ai vv. 104-108 (*Extruite immanes scopulos, attollite turres, / cingite uos fluiuis, uastas opponite siluas, / Garganum Alpinis Appenninumque niuaem / permixtis sociate iugis et rupibus Haemum / addite Caucasiis, inuoluite Pelion Ossae*), nel II libro dell'*In Rufinum* ai vv. 181-182 (*Clamore niualis / Ossa tonat pulsoque fragor geminatur Olympo*) e ai vv. 289-292 (*Aequalis tantam tenuit constantia turbam / et fuit arcanum populo. Percurritur Haemus, / deseritur Rhodope Thracumque per ardua tendunt, / donec ad Herculei peruentum nominis urbem*) e, infine, in *carm. min. 53* ai vv. 68-70 (*Hoc Ossa mouente / tollitur; hic Rhodopen Hebri cum fonte reuellit / et socias truncauit aquas*). In ognuno di questi passi, lo scopo della presenza dei monti è meramente politico, ovvero elogiare Stilicone come ordinatore del mondo, in quanto vincitore sui barbari. Questi monti ricorrono in funzione di epitome della Tessaglia anche nella *praefatio* all'epitalamio per le nozze di Onorio e Maria ai vv. 1-2 (*Surgeret in thalamum ducto cum Pelion arcu / nec caperet tantos hospita terra deos*) e 21-22 (*Fronoso strepuit felix Hymenaeus Olympo; / reginam resonant Othrys et Ossa*

114 Sigayret 2009, 548-569.

Thetim), dove, vista la loro collocazione, si potrebbe concludere che questi ultimi incornicino la prefazione e partecipino al canto nuziale per la coppia imperiale, piegandosi alla poesia di Claudiano. È dunque qui già presente una citazione dei monti in linea con l'interpretazione metaletteraria che si tenterà di sviluppare anche per l'Etna del *De raptu Proserpinae*.

3.2.2. Le Alpi

Per quanto riguarda le Alpi invece esse sono le protagoniste indiscusse della traversata attuata da Stilicone e narrata nel *De bello Gothico* ai vv. 281-288 (*Mirabile posset / esse mihi, si fraude noua uel calle reperto / barbarus ignotas inuaderet inscius Alpes; / nunc uero geminis clades repetita tyrannis / famosum uulgauit iter nec nota fefellit / semita praestructum bellis ciuilibus hostem. / Per solitas uenere uias, aditusque sequendos / barbarico Romana dedit discordia bello*). Riferimenti a questa catena montuosa si possono riscontrare anche nel libro II dell'*In Rufinum* ai vv. 124-129 (*Vix Alpes egressus erat nec iam amplius errat / barbarus aduentumque timens se cogit in unam / planitiem tutoque includit pascua gyro: / tum duplici fossa non exsuperabile uallum / asperat alternis sudibus muri que locata / in speciem caesis obtendit plaustra iuuenis*), nel panegirico per Olibrio e Probino ai vv. 103-108 (*Nec traxere moras, sed lapsu protinus uno, / quem poscunt, tetigere locum: qua fine sub imo / angustant aditum curuis anfractibus Alpes / claustraque congestis scopulis durissima tendunt, / non alia reseranda manu, sed peruia tantum / Augusto geminisque fidem mentita tyrannis*), dove rientrano nell'elogio ai due consoli, e infine nel panegirico per il III consolato di Onorio ai vv. 89-92 (*Tu fatis genitorque manu. Te propter et Alpes / inuadi faciles cauto nec profuit hosti / munitis haesisse locis: spes inrita ualli / concidit et scopulis patuerunt claustra reuulsis*). Ad accomunare queste ricorrenze è la volontà politica di tipo encomiastico indirizzata agli eroi del tempo di Claudiano, Onorio e Stilicone, che sono stati in grado di assoggettare e domare questa catena montuosa.

3.2.3. I Pirenei

L'ultima catena montuosa di rilievo è rappresentata dai Pirenei, oggetto di piccole digressioni sparse in varie opere di Claudiano, eccezion fatta per la loro descrizione nel libro I dell'invettiva contro Eutropio ai vv. 406-409 (*Teutonicus uomer Pyrenaeique iuuenci / sudauere mihi; segetes mirantur Hiberas / horrea; nec Libyae senserunt damna rebellis / iam transalpina contenti messe Quirites*), dove hanno giocato un ruolo attivo nel prestare soccorso a Stilicone, tentando di rimediare e alleviare il blocco attuato da Gildone per indebolire l'Impero. Come anticipato poc'anzi, il resto delle occorrenze sono rapide e costituite da pochi versi, come *carm. min. 30, 76-78 (Oblatum sacris natalibus aurum / uulgo uena uomit, Pyrenaeisque sub antris / ignea flumineae legere ceraunia Nymphae)*, dove si narra della nascita semi-divina di Serena sempre in forma di elogio a Stilicone, e il *De bello Gothico* ai vv. 199-200 (*Nonne uelut capta rumor miserabilis urbe / trans freta, trans Gallos Pyrenaeumque cucurrit?*).

3.2.4. L'Etna

Passando ora all'Etna, la nostra attenzione viene a focalizzarsi proprio sul *De raptu Proserpinae*. Il vulcano in quest'opera verrà ad assumere diversi significati, tra cui il ruolo di struttura portante del poema, paesaggio che si fa prefigurazione del ratto e infine possibile allusione metaletteraria alla composizione poetica di Claudiano. La sua presenza nel poema è motivata anche da una implicita finalità politica che si manifesta anche nella *praefatio* al panegirico per il VI consolato di Onorio ai vv. 17-20 (*Enceladus mihi carmen erat uictusque Typhoeus: / hic subit Inarimen, hunc grauis Aetna domat. / Quam laetum post bella Iouem susceperat aether / Phlegraeae referens praemia militiae!*), versi che peraltro confermano una lettura metapoetica anche della descrizione dell'Etna nel *De raptu Proserpinae*.

3.3. La descrizione dell'Etna nel I libro del *De raptu Proserpinae*

In medio scopulis se porrigit Aetna perustis,

Aetna Giganteos numquam tacitura triumphos,
Enceladi bustum, qui saucia terga reuinctus 155
spirat inexhaustum flagranti uulnere sulphur
et, quotiens detractat onus ceruice rebelli
in dextrum laeuumque¹¹⁵ latus, tunc insula fundo
uellitur et dubiae nutant cum moenibus urbes.
Aetnaeos apices solo cognoscere uisu, 160
non aditu temptare licet. Pars cetera frondet
arboribus; teritur nullo cultore cacumen.
Nunc mouet indigenas nimbos piceaque grauatum
foedat nube diem, nunc molibus¹¹⁶ astra lacessit
terrificis damnisque suis incendia nutrit. 165
Sed, quamuis nimio feruens exuberet aestu,
scit niuibus seruare fidem pariterque fauillis:
durescit glacies tanti secreta uaporis,
arcano defensa gelu; fumoque fideli
lambit contiguas innoxia flamma pruinas. 170
Quae scopulos tormenta rotant? Quae tanta cauernas
uis glomerat? Quo fonte ruit Vulcanius ignis?
Siue quod obicibus discurrens uentus opertis

115 Qui viene posta a testo la lezione di Hall (1985), in loco a *laeuum dextrumque* di Charlet (1991); la ragione di tale scelta sarà illustrata nel corso del commento.

116 Qui viene posta a testo la lezione di Hall (1985), ovvero *molibus*, in loco a *motibus*, che invece viene preferita da Charlet (1991); i motivi di tale scelta saranno spiegati all'interno del commento.

*offenso rimosa furit per saxa meatu,
dum scrutatur iter, libertatemque reposcens
putria multiuagis populatur flatibus antra;
seu mare sulphurei ductum per uiscera montis
oppressis ignescit aquis et pondera librat.¹¹⁷*

175

Metro: esametro

3.3.1. Inquadramento generale del passo

L'oggetto del nostro studio è un passo celebre del *De raptu Proserpinae*, che offre una delle descrizioni poetiche dell'Etna più ampie della tradizione latina. Proprio l'estensione di quest'*ekphrasis* e l'onnipresenza del vulcano all'interno del poema sono, tra le altre cose, indicatori della sua centralità nel mito di Proserpina nella versione

117 Claud. *rapt. Pros.* 1, 153-178: "In mezzo alla Sicilia, si estende l'Etna con le sue rocce bruciate, l'Etna che non passerà mai sotto silenzio i trionfi sui Giganti, sepolcro di Encelado che, legato saldamente nel dorso ferito, emana costantemente un acre odore di zolfo dalla piaga in fiamme e, ogni volta che sposta il peso dal collo ribelle a destra e a sinistra, allora l'isola è lacerata dal fondo e le città pericolanti vacillano insieme alle mura. È possibile esplorare le cime dell'Etna solo con lo sguardo, non è infatti concesso tentare di addentrarsi al suo interno. Tutto il resto frondeggia di alberi, la cima non è coltivata da nessun contadino. Ora sputa nubi dall'interno e macchia il cielo sereno gravato così di una nube nera come la pece, ora sfida gli astri con terribili massi e, a suo danno, alimenta le fiamme. Ma sebbene infuriando trabocchi di un eccessivo calore, sa tener fede al patto con le nevi, non meno di quanto rispetta quello con la cenere: il ghiaccio, al sicuro dall'enorme quantità di vapori caldi, si indurisce difeso da un gelo segreto; e l'innocua fiamma lambisce appena la neve vicina col fumo, anch'esso rispettoso del patto. Quali macchine fanno roteare le rocce? Quale portentosa forza è in grado di aggregare le rocce a formare delle caverne? Da quale sorgente sgorga il fuoco di Vulcano? O perché il vento, insinuandosi tra i cunicoli angusti, trovata infine una fenditura, infuria tra le rocce porose, mentre sonda il percorso, e, cercando di riconquistare la libertà, erode le grotte friabili con soffi che si lanciano in tutte le direzioni; oppure, perché il mare, penetrato nelle viscere del monte ricoperto di zolfo, si infiamma per la pressione delle acque e scaglia le rocce".

narrata da Claudiano. Scorrendo infatti le varie descrizioni paesaggistiche contenute nel poema, balza all'occhio la presenza del vulcano in quasi tutti gli snodi narrativi del racconto. Anche in luoghi come il bosco sacro (*rapt. Pros. 3, 332-356*) o la valle del rapimento (*rapt. Pros. 2, 101-117*) o ancora il prato fiorito (*rapt. Pros. 2, 90-100 e 128-133*), dove in apparenza l'Etna non è l'oggetto principale della descrizione, comunque esso è presente nella veste di macro-paesaggio su cui si stagliano tutti gli altri; del resto tutti questi altri luoghi descritti sorgono proprio sui suoi pendii. Potremmo dunque considerare quella dell'Etna come la madre di tutte le descrizioni del *De raptu Proserpinae*. È chiaro che questa sua centralità nel poema debba essere ribadita sin dalla sua prima descrizione.

Fatta questa premessa, è ora possibile iniziare a trattare nello specifico i vv. 153-178, che introducono il paesaggio e personaggio dell'Etna nel poema. Questi versi seguono immediatamente la descrizione della Sicilia (vv. 142-152), che insieme all'Etna viene presentata come il luogo prescelto da Cerere per nascondere la figlia Proserpina. Claudiano infatti ricorre a delle vere e proprie lenti di ingrandimento con gradazione sempre più alta, per cui le singole descrizioni spesso si strutturano a partire da uno sguardo che va dal generale al particolare¹¹⁸. In questo caso, dopo aver osservato la Sicilia nella sua interezza, il poeta procede a descriverne una parte rilevante ai fini dell'opera, l'Etna, e lo stesso farà anche con il vulcano stesso che ora viene descritto in generale e poi via via nel poema, in base alle esigenze narrative, nei suoi dettagli (il prato fiorito, la valle del rapimento e il bosco sacro).

Proprio alla luce dell'ambientazione siciliana della vicenda è possibile tentare di individuare la variante mitica qui selezionata da Claudiano, soprattutto se combinata alla struttura del mito e ai personaggi che agiscono al suo interno. Infatti, come enuncia Duc¹¹⁹, il mito del ratto di Proserpina vantava diverse tradizioni note anche a Claudiano, tra cui le tre più diffuse erano: quella attica ed eleusina, in cui il ratto avviene nella piana di Nysa e il fiore narciso rappresenta il seduttore principale; quella orfica, in cui il rapimento avviene nell'Oceano o su un'isola in mezzo ad esso dove la fanciulla tesse

118 Duc 1994, 115-116.

119 Duc 1994, 3-4.

una tela cosmica e le sue compagne sono Artemide, Afrodite e Atena, ben nota a Claudiano¹²⁰; infine, la variante siciliana che si colloca nell'Etna e nei suoi dintorni e che è caratterizzata dalla presenza di Sirene come accompagnatrici di Proserpina e delle violette come responsabili del ratto. Tra le tre varianti qui descritte, Claudiano mostra maggiore aderenza alla variante siciliana per quanto concerne l'ambientazione, mentre per quanto riguarda i personaggi e la struttura ricorre a quella orfica. In questo atteggiamento di contaminazione delle diverse tradizioni, il poeta aderisce in pieno a quei meccanismi tipici del mondo alessandrino di provenienza.

Torniamo ora alla descrizione dell'Etna. Essa si struttura attorno a due nuclei ben distinti che descrivono i fenomeni vulcanici e ne indagano le cause formulando due spiegazioni di origine diversa: i vv. 153-159 sono destinati alla spiegazione mitologica delle eruzioni, mentre i vv. 163-178 sono occupati da una disamina più scientifica¹²¹. La combinazione delle due spiegazioni e i dettagli posti in rilievo in ognuna rispondono alla logica claudiana di selezionare i dettagli del paesaggio che possano maggiormente colpire il lettore, suscitando lo stesso stupore misto a meraviglia che il poeta in prima persona prova di fronte a questi fenomeni. Anche in risposta alla potenza e ai moti del vulcano la descrizione che viene qui a delinearsi è di tipo dinamico¹²²; del resto, altrettanto dinamico è il passaggio costante dal mondo mitico a quello più scientifico che anima tutta l'*ekphrasis*¹²³. Il dinamismo e la tensione dell'*ekphrasis* vanno a concretizzare quell'ambiguità che, vedremo, si rivelerà essere la caratteristica chiave dell'Etna.

3.3.2. I modelli di Claudiano per la descrizione dell'Etna

Prima di procedere con il commento del passo, è utile passare in rassegna le fonti e i modelli a cui Claudiano è ricorso nell'edificazione di questa descrizione. Quello che

120 Onorato 2008, 28-29.

121 Moro 1999, 185.

122 Duc 1994, 117.

123 Foulon 2004, 125.

andrà a comporsi è un mosaico di tessere poetiche che rivelano la volontà di richiamarsi ad una tradizione letteraria con la quale il poeta vuole misurarsi¹²⁴. L'Etna è un paesaggio estremamente accattivante per l'occhio antico, motivo per cui le descrizioni su questo vulcano abbondano, ma i modelli principi di Claudiano sono sicuramente da rintracciare in Virgilio e Ovidio. Partendo dal primo, Virgilio offre una descrizione dell'Etna in *Aen.* 3, 570-582:

Portus ab accessu uentorum immotus et ingens 570
ipse: sed horrificis iuxta tonat Aetna ruinis,
interdumque atram prorumpit ad aethera nubem
turbine fumantem piceo et candente fauilla.
Attollitque globos flammaram et sidera lambit,
interdum scopulos auulsaque uiscera montis 575
erigit eructans, liquefactaque saxa sub auras
cum gemitu glomerat fundoque exaestuat imo.
Fama est Enceladi semustum fulmine corpus
urgeri mole hac ingentemque insuper Aetnam
impositam ruptis flammam exspirare caminis, 580
et fessum quotiens mutet latus, intremere omnem
murmure Trinacriam et caelum subtexere fumo.

Il passo si colloca all'interno del racconto eneadico del viaggio compiuto coi compagni; in particolare in questi versi viene descritta la Sicilia, terra dei Ciclopi. Oltre alla stessa ambientazione è rilevante il fatto che, stando all'ipotesi di Baldo¹²⁵, la *facies* del vulcano e i fragori che lo circondano sembrano voler anticipare proprio l'immagine e le grida di Polifemo, che di lì a poco Enea e i compagni scorgeranno dalla nave. Il passo si

124 Gualandri 1969, 7-8.

125 Ramous, Conte, Baldo 1998, 703-704.

rifà, a sua volta, a Pind. *Pyth.* 1, 29-55, opera che Claudiano probabilmente conosceva e maneggiava dal momento che nell'Egitto del IV secolo d. C. il componimento circolava, come attestano dei frammenti papiracei¹²⁶:

ὅς τ' ἐν αἰνᾷ Ταρτάρῳ κεῖ-
ται, θεῶν πολέμιος, 30
Τυφῶς ἑκατοντακάρανος· τόν ποτε
Κιλίκιον θρέψεν πολυώνυμον ἄντρον· νῦν γε μάν
ταί θ' ὑπὲρ Κύμας ἀλιερκέες ὄχθαι
Σικελία τ' αὐτοῦ πιέζει 35
στέρνα λαχνάεντα· κίων δ'
οὐρανία συνέχει,
νιφέσσο' Αἴτνα, πάνετες
χιόνος ὀξειάς τιθήνα·
τᾶς ἐρεύγονται μὲν ἀπλά-
του πυρὸς ἀγνόταται 41
ἐκ μυχῶν παγαί· ποταμοὶ δ' ἀμέραισιν
μὲν προχέοντι ῥόον καπνοῦ
αἴθων· ἀλλ' ἐν ὄρφναισιν πέτρας
φοίνισσα κυλινδομένα φλόξ ἐς βαθεῖ- 45
αν φέρει πόντου πλάκα σὺν πατάγῳ.
κεῖνο δ' Ἀφαίστιο κρουνοὺς ἐρπετόν

δεινοτάτους ἀναπέμπει· τέρας μὲν
126 Gruzelier 1993, 119.

θαυμάσιον προσιδέσθαι,

θαῦμα δὲ καὶ παρεόντων ἀκοῦσαι,

50

οἷον Αἴτνας ἐν μελαμφύλ-

λοις δέδεταί κορυφαῖς

καὶ πέδῳ, στρωμνὰ δὲ χαράσσοισ' ἅπαν νῶ-

τον ποτικεκλιμένον κεντεῖ

55

Qui Pindaro tesse le lodi di Ierone, che nel 470 a. C. aveva trionfato nella gara col carro ai Giochi Pitici¹²⁷. La vicinanza del passo virgiliano con quello di Pindaro è segnalata dall'idea di faville e fiamme che sprizzano dal Gigante imprigionato all'interno del vulcano, con la differenza che si tratta di Tifeo e non di Encelado, oltre che dal rombo costante dei movimenti del magma. È evidente che il passo claudiano promuova una *contaminatio* dei due testi, viste le molte caratteristiche comuni a quello pindarico, come attestano il dettaglio della neve che riesce ad accumularsi nonostante la quantità di calore che si sprigiona dal sottosuolo, il riferimento alle rocce bruciate, la presenza di vere e proprie sorgenti di fuoco, il fumo nero che si alza dal cratere, la selva lungo i suoi pendii e il fine politico associato al tema della Gigantomachia ben argomentato da Coombe¹²⁸; infatti, sia Claudiano sia Pindaro inseriscono la descrizione dell'Etna all'interno di un contesto di elogio dei loro protettori. Il passo di Pindaro potrebbe essere stato oggetto di *imitatio* da parte di Eschilo che nel *Prometeo incatenato*, ai vv. 363-372, scrive:

Καὶ νῦν ἀχρεῖον καὶ παράορον δέμας

κεῖται στενωποῦ πλησίον θαλασσίῳ

ἰπούμενος ρίζαισιν Αἰτναίαις ὕπο.

365

127 Burton 1962, 91.

128 Coombe 2018, 96.

Κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἥμενος μυδροκτυπεῖ

Ἴφαιστος, ἔνθεν ἐκραγήσονται ποτε

ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις

τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροῦς γύας·

τοιόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον

370

θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπνόου ζάλης,

καίπερ κεραυνῷ Ζηνὸς ἠνθρακωμένος.

Anche in questo caso si possono ravvisare degli elementi comuni, come la presenza di Tifeo e la descrizione del supplizio, dato che il Gigante è stato imprigionato al di sotto dell'Etna proprio come Encelado. Il debito verso Pindaro da parte di Eschilo è evidenziato dallo stesso Foulon¹²⁹. Dopo averne analizzato i possibili modelli, torniamo al passo virgiliano che presenta delle assonanze molto forti con la descrizione dell'Etna di Claudiano, quali il riferimento ai sussulti lugubri dell'Etna paragonabili al frastuono generato da Encelado nel nostro passo, l'emissione di una nuvola nera che offusca il cielo sereno, le scintille e le pietre in fiamme che arrivano a sfiorare le stelle riprese anche a livello lessicale dal poeta alessandrino, il lancio di pietre e rocce addensate con il magma, la presenza di Encelado al di sotto dell'Etna, che, in entrambi i poeti, sorregge il monte sulle spalle e dalla piaga fa sprizzare zolfo e faville e insieme genera terremoti attraverso il suo movimento sotterraneo; infine, nei versi seguenti, anche Virgilio esprime un dubbio circa la causa di questi prodigi naturali, ma in modo molto più rapido rispetto a Claudiano. Inoltre riflettendo proprio sulla funzione di queste descrizioni, come in Virgilio il vulcano prefigurava l'avvento del Ciclope, così in Claudiano l'Etna andrà a rappresentare e anticipare l'ascesa di Plutone. In effetti è evidente come l'Etna non sia altro che un concentrato di rimandi al mondo degli Inferi e dunque anche al ratto¹³⁰.

129 Foulon 2004, 111-112.

130 Mandile 2013, 205.

Il secondo modello principe di Claudiano è Ovidio che si cimenta in ben due descrizioni dell'Etna. La prima si trova in *met.* 5, 346-358:

*Vasta Giganteis ingesta est insula membris
Trinacris et magnis subiectum molibus urget
aetherias ausum sperare Typhoea sedes.
Nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe,
dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro, 350
laeua, Pachyne, tibi, Lilybaeo crura premuntur;
degrauat Aetna caput; sub qua resupinus harenas
eiecat flammamque ferox uomit ore Typhoeus.
Saepe remoliri luctatur pondera terrae
oppidaque et magnos deuoluere corpore montes: 355
inde tremit tellus, et rex pauet ipse silentum,
ne pateat latoque solum retegatur hiatu
inmissusque dies trepidantes terreat umbras.*

Qui l'Etna compare all'interno dell'inno composto dalle Muse in onore di Cerere, dove il vulcano funge da ambientazione del mito del ratto di Proserpina¹³¹. È rilevante in questo caso che si faccia riferimento allo stesso mito e alla stessa ambientazione, accompagnati anche da dei dettagli comuni, come la presenza di un Gigante sotto l'Etna, che anche qui però è identificato con Tifeo colto nell'atto di ribellarsi al supplizio e con delle fiamme che fuoriescono dalla sua bocca; inoltre, anche il movimento sotterraneo di Tifeo genera dei terremoti. Alla luce di ciò è probabile che

131 Anderson 1997, 525-527.

l'ambientazione siciliana del ratto sia allo stesso tempo un lascito del modello e del viaggio fatto da Claudiano in Sicilia. Ovidio si occupa dell'Etna anche in *met.* 15, 340-355:

Nec, quae sulphureis ardet fornacibus, Aetne 340
igneae semper erit; neque enim fuit ignea semper.
Nam siue est animal tellus et uiuit habetque
spiramenta locis flammam exhalantia multis,
spirandi mutare uias, quotiensque mouetur,
has finire potest, illas aperire cauernas; 345
siue leues imis uenti cohibentur in antris
saxaque cum saxis et habentem semina flammae
materiam iactant, ea concipit ictibus ignem,
antra relinquuntur sedatis frigida uentis;
siue bitumineae rapiunt incendia uires, 350
luteae exiguis ardescunt sulphura fumis:
nempe, ubi terra cibos alimentaue pinguia flammae
non dabit absumptis per longum uiribus aeuum
naturaeque suum nutrimentum deerit edaci,
non feret illa famem, desertaue deseret ignis. 355

Il passo si colloca all'interno del discorso di Pitagora in cui il filosofo ripercorre una serie di trasformazioni, tra le quali spicca anche quella che investe l'Etna, il cui aspetto

pacifico è spesso stravolto dalle eruzioni. Rientra in queste capacità metamorfiche del vulcano anche l'essere in grado di trasformare la propria struttura interna, composta di cunicoli. Anche in questo caso abbondano gli elementi probabilmente ripresi da Claudiano, come il riferimento allo zolfo e alle fiamme, la mobilità della struttura dell'Etna, l'ipotesi che i venti rinchiusi nel vulcano siano all'origine delle eruzioni e delle fuoriuscite di massi e, infine, il contrasto cromatico tra il giallo dello zolfo e il nero del fumo che si eleva dal cratere¹³².

Di rilievo per Claudiano è stato anche Lucr. 1, 716-725 (*Quorum Acragantinus cum primis Empedocles est, / insula quem triquetris terrarum gessit in oris, / quam fluitans circum magnis anfractibus aequor / Ionium glaucis aspergit uirus ab undis, / angustoque fretu rapidum mare diuidit undis / Italiae terrarum oras a finibus eius. / Hic est uasta Charybdis et hic Aetnaea minantur / murmura flammaram rursus se colligere iras, / faucibus eruptos iterum uis ut uomat ignis / ad caelumque ferat flammai fulgura rursus*), dove il poeta descrive la Sicilia, patria di Empedocle, e l'Etna, del quale si evidenziano i boati costanti, le fiamme terribili e la lava eruttata continuamente dal cratere tanto da arrivare a lambire il cielo. La descrizione lucreziana, che potrebbe trovare radici in Cic. *Verr.* 2, 2, 3, è guidata da un interesse di natura scientifica verso il vulcano, anche se, come in Cicerone, si potrebbe comunque presupporre un tono encomiastico¹³³. Lucrezio dedica altri versi all'Etna nel libro VI, in particolare ai vv. 680-702 (*Nunc tamen illa modis quibus irritata repente / flamma foras uastis Aetnae fornacibus efflet, / expediam. Primum totius subcaua montis / est natura, fere silicum suffulta cauernis. / Omnibus est porro in speluncis uentus et aer. / Ventus enim fit, ubi est agitando percitus aer. / Hic ubi percaluit calefecitque omnia circum / saxa furens, qua contingit, terramque, et ab ollis / excussit calidum flammis uelocibus ignem, / tollit se ac rectis ita faucibus eicit alte. / Fert itaque ardorem longe longeque fauillam / differt et crassa uoluit caligine fumum / extruditque simul mirando pondere saxa; / ne dubites quin haec animai turbida sit uis. / Praeterea magna ex parti mare montis ad eius / radices frangit fluctus aestumque resorbet. / Ex hoc usque mari speluncae montis*

132 Della Corte 1972, 187-188.

133 Piazzì 2005, 146-147.

ad altas / perueniunt subter fauces. Hac ire fatendumst / et penetrare mari penitus res cogit aperto / atque efflare foras ideoque extollere flammam / saxaque subiectare et harenae tollere nimbos. / In summo sunt uertice enim crateres, ut ipsi / nominant; nos quod fauces perhibemus et ora), dove il poeta sta allestendo un'indagine mirata alla spiegazione di diversi fenomeni naturali, tra cui proprio le eruzioni vulcaniche. Ciò che colpisce del passo è la vicinanza rispetto ai vv. 173-176 di Claudiano, in cui si fa riferimento al vento che si insinua nelle fenditure e nelle caverne del vulcano, così da creare una tale pressione interna da scatenare un'eruzione. Anche qui il fenomeno è caratterizzato sia dalla presenza di fiamme, fumo e lava, sia dal lancio di rocce verso il cielo¹³⁴.

Secondo Onorato¹³⁵, un'altra fonte fondamentale di Claudiano è stato l'*Aetna* pseudo-virgiliano dell'*Appendix Vergiliana*, oggi comunemente datato agli anni 60-70 d. C. Il poemetto si configura come un elogio della *ratio* che deve fungere da base di ogni indagine e che viene vista come lontana dagli inganni dei poeti, tema questo ricorrente in tutto il testo¹³⁶. È interessante questa vena polemica che riaffiora nel proemio e in generale in tutta quest'opera, poiché potrebbe riallacciarsi ad un'ipotesi interpretativa metaletteraria dell'Etna, di cui ci occuperemo a fine commento.

Un altro poeta che, secondo Foulon¹³⁷, ha fornito una descrizione dell'Etna poi ripresa da Claudiano, è Silio Italico che nel libro XIV dei *Punica* descrive il vulcano ai vv. 58-69 (*Ast Aetna eructat tremefactis cautibus ignis / inclusi gemitus pelagique imitata furorem / murmure per caecos tonat irrequieta fragores / nocte dieque simul. Fonte e Phlegethontis ut atro / flammaram exundat torrens piceaque procella / semiambusta rotat liquefactis saxa cauernis. / Sed quamquam largo flammaram exaestuet intus / turbine et assidue subnascens profluat ignis, / summo cana iugo cohibet, mirabile dictu, / uicinam flammis glaciem, aeternoque rigore / ardentis horrent scopuli; stat uertice celsi / collis hiems, calidamque niuem tegit atra fauilla*), versi che si inseriscono all'interno della più ampia descrizione della Sicilia, proprio come in Claudiano; inoltre,

134 Godwin 1991, 141-143.

135 Onorato 2008, 205.

136 De Vivo 2019, 1313-1315.

137 Foulon 2004, 118-120.

si possono registrare anche altre assonanze, come il riferimento all'Etna come sede dei laboratori del dio Vulcano, il frastuono e i terremoti che accompagnano le eruzioni, l'immagine del fiume di lava che sgorga dal monte, la pece, le rocce nere perché bruciate e il calore immenso che però rispetta il patto con le nevi¹³⁸.

Abbiamo così costruito una piccola antologia di testi che trattano dell'Etna e che potrebbero aver funto da modelli per Claudiano. Tuttavia, per quanto il numero dei testi sia sorprendentemente alto, è bene precisare che questa descrizione non è un semplice esercizio di virtuosismo poetico, ma il diverso impiego dei modelli è atto a fornire al lettore delle chiavi di lettura valide per l'*ekphrasis* dell'Etna e per l'intero poema¹³⁹.

3.3.3. L'Etna come prigioniera e tomba di Encelado

Procediamo ora col commento vero e proprio della descrizione dell'Etna che ha inizio ai vv. 153-159. Il legame con la precedente *ekphrasis* della Sicilia è promosso dal fatto che il vulcano si erge al centro dell'isola, secondo l'esplicita volontà del poeta di garantire fin da subito una posizione di spicco al monte. Questa centralità geografica attribuita all'Etna e segnalata da *in medio* (v. 153), Onorato¹⁴⁰ la etichetta come un'inesattezza geografica, dal momento che il vulcano si trova sulla costa orientale dell'isola. In realtà, più che di inesattezza è meglio parlare di forzatura, dato che l'obiettivo del poeta è chiaramente quello di suggerire l'importanza dell'Etna nel poema per mezzo di questo espediente topografico. Oltre a ciò, *in medio* rende molto bene anche l'idea di un luogo nascosto al centro dell'isola e di conseguenza inespugnabile. In questo senso, il monte si prospetta ironicamente come l'ideale rifugio per Proserpina, oltre a rievocare anche il patto tra Giove e Plutone¹⁴¹ in quanto motivo da cui si origina tutta la narrazione e il poema. Il fatto che Claudiano voglia garantire uno spazio di rilievo all'Etna è ulteriormente segnalato dalla presenza di una serie di espedienti retorici, come

138 Bona 1998, 241.

139 Moro 1999, 179.

140 Onorato 2008, 205.

141 Guipponi-Gineste 2010, 46-47.

l'iperbato *scopulis / perustis* che va ad incorniciare *se porrigit Aetna*, l'allitterazione di *p* e l'anadiplosi di *Aetna* ai vv. 153-154, che contribuiscono ad accentuare anche la potenza del vulcano. In quest'ottica va letto anche l'uso del verbo *porrigit* (v. 153) che restituisce l'idea di uno sviluppo in tutte le direzioni del monte¹⁴², come se incombesse su ogni zona della Sicilia e allo stesso tempo del poema stesso¹⁴³. La descrizione poi prosegue con l'accento ad un'altra caratteristica tipica dei vulcani, ovvero la presenza di rocce bruciate dalle fiamme costanti e per questa ragione di colore nero, come suggerisce la *iunctura scopulis perustis*. Se da un lato questo dettaglio contribuisce alla vividezza della descrizione, dall'altro è finalizzato anche alla parallela costruzione di tutta una serie di ulteriori significati. Infatti, l'Etna sarà caratterizzato da una più volte accennata ambiguità che viene accresciuta anche attraverso l'impiego di contrasti cromatici. In particolare, il nero che qui incontriamo è affine all'idea di mascolinità e nello specifico questo colore viene spesso associato allo straniero e al nemico¹⁴⁴; a ciò si aggiungono anche le topiche associazioni tra nero e male in contrapposizione al bianco e al bene, oppure alla morte e agli Inferi¹⁴⁵. Possiamo di conseguenza già iniziare a delineare l'ipotesi di una lettura dell'Etna di Claudiano come specchio degli Inferi e come prefigurazione del ratto di Proserpina¹⁴⁶. Su questo aspetto però torneremo a fine commento. *Se porrigit* autorizza anche una lettura metaletteraria del passo in virtù della sua comparsa nella *praefatio* al libro II del *De raptu*, in particolare ai vv. 17-24 (*Vix auditus erat; uenti frenantur et undae, / pigrior adstrictis torpuit Hebrus aquis, / porrexit Rhodope sitientes carmina rupes, / excussit gelidas pronior Ossa niues; / ardua nudato descendit populus Haemo / et comitem quercum pinus amica trahit, / Cirrhaeasque dei quamuis despexerit artes, / Orpheis laurus uocibus acta uenit*). Questi versi descrivono l'effetto calmante che la poesia di Orfeo ha sulla natura e, nel fare ciò, Claudiano cita proprio gli stessi elementi naturali che ritornano anche nella descrizione dell'Etna: abbiamo il vento e il mare qui placati, il fiume, il monte accompagnato proprio da *porrexit*, le nevi scosse, il pioppo, la quercia e il pino (tutti elementi che

142 Guipponi-Gineste 2010, 222.

143 Thll 10, 1, 2761. 55.

144 Halm-Tisserant 2006, 13.

145 Halm-Tisserant 2006, 21-22.

146 Mandile 2013, 197.

popoleranno anche la descrizione del bosco sacro e della valle del rapimento) e infine l'alloro che ricoprirà un ruolo decisivo nella rivelazione a Cerere del rapimento. Questa forte corrispondenza pone i due passi in dialogo tra loro, poiché è come se gli elementi naturali che determinano la violenza della potenza del vulcano siano qui addomesticati dalla poesia¹⁴⁷. Per certi versi, è come se la poesia restituisse ordine alla natura e quasi la domasse, asservendola ai propri scopi, potere che non caratterizza solo la poesia di Orfeo, ma anche a quella di Claudiano, visto il parallelo tra i due poeti istituito al termine della prefazione.

La potenza e la centralità dell'Etna non sono motivate solo dalla sua importanza all'interno del poema claudiano: al vulcano viene attribuito anche un valore cosmico. Al v. 154, infatti, Claudiano affida al vulcano l'onere di serbare memoria dei trionfi sui Giganti e per rimarcare questo suo compito Onorato¹⁴⁸ sostiene che il poeta faccia ricorso ad una combinazione di Lucan. 8, 622 (*Saecula Romanos numquam tacitura labores*), verso che apre il monologo di Pompeo¹⁴⁹, e Hor. *carm.* 3, 1, 7 (*Clari Giganteo triumpho*), dove l'espressione, riferita a Giove in quanto ordinatore del cosmo, costituisce una possibile allusione alle difficoltà incontrate da Antonio nello scontro con Ottaviano¹⁵⁰. Ecco che allora l'Etna si rivela essere un vero e proprio *monumentum* che in eterno riecheggerà il mito di Proserpina e ciò che il mito simboleggia, la vittoria dell'ordine sul caos. In questo senso, l'Etna si fa perpetua celebrazione di Giove, dato che è stata proprio la decisione del dio a favore del ratto ad aver sventato la temuta rivolta di Plutone¹⁵¹. In effetti, questi versi sembrano ricalcare proprio le parole di minaccia mosse dal sovrano degli Inferi contro gli dèi in *rapt. Pros.* 1, 111-116 (*Non adeo toleranda quies. Primordia testor / noctis et horrendae stagna intemerata paludis: / si dictis parere negas, patefacta ciebo / Tartara, Saturni ueteres laxabo catenas, / obducam tenebris solem, conpage soluta / lucidus umbroso miscebitur axis Auerno*), parole che proclamavano il ritorno del caos nel mondo¹⁵². In questa direzione va anche

147 Coombe 2018, 190.

148 Onorato 2008, 205.

149 Mancini 2022, 435.

150 Garrison 1991, 291.

151 Vian 1952, 7.

152 Moro 1999, 185.

un possibile rimando a Sil. 13, 526 (*In medio uastum late se tendit inane*), in cui si può notare una struttura del verso molto simile e dove si ripropone la stessa idea di sottosuolo in movimento, pronto a sconvolgere la superficie. Le tessere poetiche finora incontrate fanno percepire la centralità riservata a questi versi all'interno della descrizione; dunque anche per essi è possibile ipotizzare degli ulteriori significati nascosti, come un'interpretazione della Gigantomachia in chiave politica, in quanto rievocazione delle guerre tra Roma (capitanata da Onorio e Stilicone) e i barbari¹⁵³. Vedremo che sarà possibile formulare una stessa lettura anche per la descrizione del bosco sacro in *rapt. Pros.* 3, 332-356. In effetti, Claudiano nei panegirici spesso celerà la figura di Onorio dietro quella di Giove ordinatore del cosmo¹⁵⁴. La relazione tra l'Etna e il bosco sacro e la simile interpretazione della Gigantomachia saranno ulteriormente avvalorate dal fatto che il bosco del libro III sorge proprio sulle pendici dell'Etna. Se ciò non bastasse, un'altra conferma del dialogo tra i due passi sarà rappresentata dalla struttura della descrizione che si sviluppa a partire dal generale al particolare; infatti, all'inizio di entrambi i passi vengono nominati dei generici Giganti e solo col passare dei versi se ne nominano di specifici, tra i quali proprio Encelado. Del resto la Gigantomachia, con tutte le implicazioni del caso, appare essere un tema ricorrente in Claudiano, come attestano la *Gigantomachia* greca e latina, i panegirici e non solo¹⁵⁵. Alla luce di quanto abbiamo già evidenziato, non è fuori luogo ipotizzare un altro tipo di lettura del passo, questa volta in chiave metaletteraria, per cui l'Etna costituirebbe in realtà un'aperta sfida alla tradizione precedente e magari proprio anche alla sua stessa *Gigantomachia* greca. Torneremo a ragionare su questa ipotesi interpretativa a fine commento. Prima di procedere è bene notare che il concetto sopra espresso viene ulteriormente ribadito attraverso varie figure retoriche, come il parallelismo *Aetna / tacitura* e *Giganteos / triumphos* e i relativi iperbatî.

Per concludere va rilevata la presenza di un problema testuale al v. 153, per cui la lezione posta a testo da Charlet e Hall è *Aetna*, ma è attestata anche la variante *Henna* in

153 Vian 1952, 10.

154 Ware 2012, 50-51.

155 Ricci 2001, 297-313.

C₃, un probabile errore che ha corrotto il nome del vulcano in quello della città siciliana che si trova effettivamente al centro dell'isola¹⁵⁶.

Con un meccanismo che ormai risulta familiare al lettore, Claudiano passa da uno sguardo d'insieme sul vulcano e sui trionfi sui Giganti ad uno sguardo più dettagliato e meticoloso. Al v. 155 in una sorta di *climax* si staglia la tessera *Enceladi bustum*, che chiarisce che il vulcano funge da sepolcro del Gigante. In questo modo, non solo Claudiano sta proseguendo il riferimento alla Gigantomachia con tutte le implicazioni del caso, ma sta anche introducendo un *topos* letterario riguardante la causa delle eruzioni. Il poeta sta inaugurando la spiegazione della causa mitologica delle eruzioni e dei terremoti di seguito descritti. Di fronte a tale dirompente potenza, il sentimento che accomuna lettore e poeta è quello dello stupore negativo, più tendente al terrore che alla semplice meraviglia¹⁵⁷. Queste sfumature inquietanti vengono suggerite già a partire dall'impiego di *bustum* per indicare il luogo di sepoltura di Encelado; infatti, questo termine indica sia la tomba sia la pira, il luogo in cui si bruciano i cadaveri dei defunti nel rituale funebre. Dunque, Encelado è rappresentato sepolto vivo e in fiamme, in una sorta di supplizio eterno che ha quasi un'amara nota ironica: il fuoco, infatti, è un elemento caratterizzante dei Giganti, per questo sono esseri legati agli Inferi e al servizio di Plutone. Ware¹⁵⁸ segnala che questa associazione Giganti-fuoco è determinata dal fatto che Giove colpì loro con dei fulmini per abatterli, morte toccata in sorte anche a Encelado. Sull'identità del Gigante collocato all'interno dell'Etna, vi sono due possibilità: Ovidio, riallacciandosi al modello di Pindaro, predilige Tifeo in *met.* 5, 346-353 e *fast.* 4, 491-492, mentre Claudiano, seguendo Virgilio, Lucano e l'*Aetna*, propone Encelado¹⁵⁹. In realtà, contemporaneamente alla ripresa dei modelli sopra elencati, il poeta alessandrino sta allestendo anche un gioco di rimandi a Ovidio ma ribaltandolo, perché nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti* Tifeo sputa fuoco dalla bocca, mentre qui le fiamme sprizzano dalla piaga sulla schiena¹⁶⁰. A riprova della conoscenza e adesione al modello ovidiano si consultino i vv. 11-26 della *praefatio* al panegirico per

156 Moro 2003, 130-131.

157 Fo 1982, 151.

158 Ware 2012, 131.

159 Charlet 1991, 114-115.

160 Onorato 2008, 205.

il VI consolato di Onorio (*Me quoque Musarum studium sub nocte silenti / artibus adsuētis sollicitare solet. / Namque poli media stellantis in arce uidebar / ante pedes summi carmina ferre Iouis; / utque fauet somnus, plaudebant numina dictis / et circumfusi sacra corona chori. / Enceladus mihi carmen erat uictusque Typhoeus: / hic subit Inarimen, hunc grauis Aetna domat. / Quam laetum post bella Iouem susceperat aether / Phlegraeae referens praemia militiae! / Additur ecce fides nec me mea lusit imago, / irrita nec falsum somnia misit ebur. / En princeps, en orbis apex aequatus Olympo! / En quales memini, turba uerenda, deos! / Fingere nil maius potuit sopor, altaque uati / conuentum caelo praebuit aula parem*). Questo parallelo risulta calzante anche ai fini di un'interpretazione metaletteraria dell'Etna, dato che in questa pericope di testo il poeta inizia ponendo un decisivo distanziamento tra lui e gli altri poeti, dovuto al fatto che nel silenzio della notte egli ha accesso alla reggia degli dèi e lì delizia Giove in persona con i suoi carmi. Gli dèi e le altre creature divine plaudono Claudiano che canta loro di Encelado e Tifeo, dei quali specifica anche la collocazione sotterranea: Encelado viene posto nel sottosuolo dell'isola Inarime e Tifeo al di sotto dell'Etna. Poi conclude proclamando l'approvazione divina rivolta ai suoi componimenti. I carmi, che vengono qui rievocati e che hanno per oggetto la Gigantomachia, sono probabilmente il *carm. min. 53* e il *De raptu Proserpinae*¹⁶¹. È evidente dunque la consapevolezza dimostrata da Claudiano della rivoluzione messa in atto attraverso le sue opere. L'Etna è il luogo poetico in cui è avvenuta la sua riforma dell'epica e il *topos* della Gigantomachia permette al lettore di seguirne gli sviluppi a partire dal componimento greco per arrivare fino a quello latino e al *De raptu*. Anche su questo aspetto torneremo a riflettere al termine del commento. Anche alla luce di quanto abbiamo detto in precedenza, l'immagine di Encelado sepolto sotto l'Etna e con una piaga purulenta ricoperta di fiamme è stata inserita da Claudiano con un preciso obiettivo, ricordare la sacralità del luogo, in quanto *monumentum* dell'autorità di Giove e dell'ordine cosmico e prova tangibile della riforma dell'epica da lui messa in atto. Inoltre, il fatto che la pira di Encelado sia ancora ardente indica che il suo supplizio non ha mai fine¹⁶² e ciò funge da monito per chiunque abbia intenzione di attaccare Giove, oltre che da fiaccola,

161 Dewar 1996, 57-58.

162 Gruzelier 1993, 119.

simbolo della sua rivoluzione letteraria. Encelado appare come un vero e proprio Prometeo della poesia di Claudiano. La presenza del Gigante sotto l'Etna potrebbe sembrare in contrasto con la sua rappresentazione sotto forma di spoglie appese ad un abete che troviamo nella descrizione del bosco sacro nel III libro del *De raptu*. In realtà non si tratta di una contraddizione, bensì della concretizzazione dell'avvenuta disfatta di Encelado e del caos, grazie al sacrificio di Proserpina¹⁶³.

Al v. 155 viene comunicata la posizione nella quale viene costretto Encelado attraverso la *iunctura terga reuinctus*, che è enfatizzata dalla probabile allusione a Verg. *Aen.* 2, 57 (*Ecce, manus iuuenem interea post terga reuinctum*), dove l'espressione si riferisce a Sinone prigioniero presso i Troiani, quando metterà in atto la messinscena per convincerli a trasportare il cavallo di legno in città. Considerando soprattutto il dettaglio del dolore manifestato dal Gigante, si potrebbe prospettare anche un riferimento a Pind. *Pyth.* 1, 25sgg. Encelado, dunque, si trova imprigionato sotto il vulcano, incatenato e con una ferita enorme sulla schiena¹⁶⁴. La durezza della sua condizione è accentuata anche dall'allitterazione del suono *t* e dall'omeoteleuto *saucia / terga*. Vista la prigionia di Encelado e l'evidente volontà di Claudiano di costruire una descrizione che vanti diversi piani di lettura, è possibile formulare un'interpretazione della terribile condizione del Gigante come immagine e specchio di Proserpina; infatti, Encelado e Proserpina hanno avuto lo stesso destino nell'Etna, ovvero quello di soccombere e diventare eterni prigionieri a causa della volontà superiore di Giove. In entrambi i casi questo tragico destino si è reso necessario per la salvaguardia dell'ordine cosmico. A supporto di questa lettura, si veda la descrizione di Proserpina in uno dei sogni premonitori di Cerere o meglio nel sogno che più esplicitamente denuncia alla dea il rapto della figlia. Il passo in questione è *rapt. Pros.* 3, 80-90 (*Sed tunc ipsa sui iam non ambagibus ullis / nuntia materno facies ingesta sopori: / namque uidebatur tenebroso*

163 Moro 1999, 210.

164 Altre occorrenze di quest'espressione si trovano in Stat. *Theb.* 12, 677 (*Saeuus at interea ferro post terga reuinctas*), dove Argia, cognata di Antigone, e Antigone stessa si salvano dalla pena di morte voluta da Creonte, grazie all'arrivo di Teseo e degli Ateniesi, in Iuenc. 4, 589 (*Iamque e concilio Christum post terga reuinctum*) e infine in Claud. *Stil.* 1, 213 (*Captiuoque rogant, quam si post terga reuincti*).

obtecta recessu / carceris et saeuus Proserpina uincta catenis, / non qualem Siculis olim mandauerat aruis / nec qualem roseis nuper conuallibus Aetnae / suspexere deae: squalibat pulchrior auro / caesaries et nox oculorum infecerat ignes / exhaustusque gelu pallet rubor ille, superbi / flammeus oris honos, et non cessura pruinis / membra colorantur picei caligine regni), dove le somiglianze tra la condizione di Encelado e Proserpina sono l'idea dell'Etna come prigioniero, l'uso di *uincta* che ricorda il *reuinctus* di Encelado e il contrasto cromatico che serve a segnalare il passaggio da un corpo in vita allo stato di semi-morte, per cui il candore e il bianco, accompagnati poi dal nero *picei*, vanno letti proprio in quest'ottica. Questa interpretazione trova riscontro anche nel fatto che l'Etna si fa spesso prefigurazione del destino della fanciulla; infatti, come il vulcano tiene prigioniero Encelado, così Cerere teneva Proserpina in un certo senso prigioniera nel palazzo in Sicilia e lo stesso farà Plutone, costringendola a vivere negli Inferi in qualità di sua sposa e regina. Inoltre, il vulcano è il luogo che certamente sancisce il passaggio della fanciulla dalla vita alla morte, ma anche ad una nuova vita e all'età adulta. Si noti anche che, alla luce della fitta trama di letture su cui si muove Claudiano, l'espressione *terga reuinctus* potrebbe continuare anche l'allusione alla situazione politica contemporanea al poeta; infatti, essa viene reimpiegata in *carm.* 21, 212-214 (*Pacem tam supplice uultu / captiuoque rogant, quam si post terga reuincti / Tarpeias pressis subeant ceruicibus arces*), dove Stilicone convince i Germani a desistere dalla guerra e questi, nonostante l'alleanza non sia così stringente¹⁶⁵, si mostrano supplici e prigionieri di fronte ai Romani. Dopo aver indicato la posizione del corpo di Encelado, Claudiano fornisce un dettaglio visivo e insieme olfattivo attraverso la giuntura *spirat sulphur* (v. 156); apprendiamo così che il Gigante emette zolfo e fiamme dalla piaga purulenta sulla schiena. L'operazione di Claudiano è finalizzata a segnalare e spiegare un'altra caratteristica tipica dei vulcani, ovvero la presenza di macchie di zolfo lungo i loro pendii, in particolare nelle fenditure della roccia da cui viene emessa la lava. Il ricorso al verbo *spirat* potrebbe suggerire che l'obiettivo di Claudiano fosse quello di rendere a livello fisico e olfattivo l'odore acre di zolfo che i vulcani emettono, come testimoniano l'allitterazione di *s* e l'iperbato *sulphur /*

165 Christiansen 1969, 77.

inexhaustum che restituisce proprio l'idea di un'emissione lenta e costante. Vedremo più avanti come sia possibile interpretare questo verbo anche in ottica metapoetica. Contemporaneamente prosegue anche il gioco di contrasti cromatici inaugurato da *scopulis perustis* (v. 153). Sullo sfondo nero delle rocce vulcaniche, si stagliano ora il rosso della lava paragonata al sangue di Encelado e il giallo dello zolfo¹⁶⁶. Come noto, lo zolfo era considerato un minerale dalle proprietà curative (Ov. *rem.* 259-260: *Nulla recantatas deponent pectora curas, / nec fugiet uiuo sulphure uictus Amor*)¹⁶⁷; perciò è come se per Encelado lo zolfo rappresentasse un vero e proprio φάρμακον, con tutta l'ambivalenza semantica del termine in quanto fonte di supplizio e insieme possibile cura. Questo dato ci permette di corroborare quell'ipotesi interpretativa per cui Encelado sarebbe *imago* di Proserpina; infatti, lo zolfo nel caso di Proserpina rappresenterebbe da un lato la fonte del suo supplizio, ovvero l'amore eccessivo della madre, dall'altro la possibile cura dato che proprio questo affetto le permetterà di vivere una vita a metà tra il mondo dei vivi e quello dei morti. In questo senso, le fiamme che avvolgono il corpo di Encelado certamente rimandano all'eruzione dell'Etna e al sangue e dunque anche alla Gigantomachia e alle guerre di Roma, ma potrebbero alludere anche al matrimonio di Proserpina. Del resto, l'Etna è profezia del destino della fanciulla. A riprova di quanto abbiamo detto, si veda l'arrivo delle dee che condurranno Proserpina al rapimento in *rapt. Pros.* 1, 231-236 (*Diuino semita gressu / claruit, augurium qualis laturus iniquum / praepes sanguineo delabitur igne cometes / prodigiale rubens: non illum nauita tuto, / non impune uident populi, sed crine minaci / nuntiat aut ratibus uentos aut urbibus hostes*). La cometa qui tratteggiata simboleggia un presagio negativo in quanto è portatrice di cattive notizie, come un vento contrario ai marinai o nemici alle porte della città; inoltre, il rosso che la contraddistingue è proprio un rosso *sanguineus*, esattamente come il sangue di Encelado. Quindi il rosso della cometa potrebbe richiamare il rosso della lava a conferma della valenza di profezia del ratto dell'Etna. Come nota Duc¹⁶⁸, il rosso pervaderà anche il volto della fanciulla quando accoglierà le dee. In questo caso, il rossore del viso è considerabile ancora

166 Gruzelier 1993, 119.

167 Henderson 1979, 75.

168 Duc 1994, 133-134.

prefigurazione del destino tragico di Proserpina per quanto abbiamo detto prima, ma potrebbe anche essere inteso come il simbolo del pudore verginale, in quanto viene assimilato al sangue dovuto alla lacerazione dell'imene: il passo in questione è *rapt. Pros. 1, 271-275* (*Sed cardine uerso / cernit adesse deas imperfectumque laborem / deserit et niueos infecit purpura uultus / per liquidas succensa genas castaeque pudoris / inluxere faces: non sic decus ardet eburnum / Lydia Sidonio quod femina tinxerit ostro*). Ripensando anche all'aggettivo *sanguineus* riferito alla cometa, si può aggiungere un ultimo anello a questa catena, ovvero il fatto che Proserpina nella descrizione del prato fiorito (*rapt. Pros. 2, 88-100 e 128-133*) sarà proprio simboleggiata da una rosa tinta di *sanguineo splendore* (v. 92).

Ai vv. 157-159, Claudiano inasprisce ulteriormente il supplizio di Encelado: la creatura, infatti, è rappresentata nell'atto di sorreggere il monte sul suo collo e dorso. Un'immagine di questo calibro potrebbe riportare alla mente il ricordo di Atlante, il Titano che ha subito una simile punizione proprio a causa di Giove. La vicinanza tra questi personaggi mitici è avvallata dal fatto che entrambi siano stati condannati per la loro ribellione e questo elemento è messo bene in luce nel nostro passo da *detractat e rebeli*; infatti, *detractat*, oltre all'idea di "spostare il peso da una parte all'altra", esprime anche proprio il rifiuto di un ordine imposto, il che lo rende funzionale alla rappresentazione degli animali nell'atto di ribellarsi al giogo, come si trova ad esempio in Verg. *georg. 3, 57* (*Aut iuga detractans interdumque aspera cornu*)¹⁶⁹. A conferma di questo parallelo, si vedano i seguenti passi che hanno per oggetto proprio il monte Atlante. Il primo testo è costituito da Verg. *Aen. 4, 246-251* (*Iamque uolans apicem et latera ardua cernit / Atlantis duri caelum qui uertice fulcit, / Atlantis, cinctum adsidue cui nubibus atris / piniferum caput et uento pulsatur et imbri, / nix umeros infusa tegit, tum flumina mento / praecipitant senis, et glacie riget horrida barba*), dove si sta descrivendo il volo di Mercurio in direzione di Cartagine e da questa prospettiva aerea viene descritta la catena montuosa dell'Africa settentrionale, in cui fu imprigionato Atlante¹⁷⁰. Al di là della figura del ribelle punito, è interessante questa descrizione del

169 Gruzelier 1993, 120.

170 Cotrozzi 2023, 151-152.

dio perché presenta molti elementi comuni al nostro passo, quali l'idea di sorreggere qualcosa col proprio corpo (qui il cielo, in Claudiano l'Etna), l'anafora del nome del monte, la presenza di alberi e di *nubes atrae*, il riferimento alla neve e infine lo sgorgare di fiumi dal monte che sono l'opposto dei fiumi di lava dell'Etna, in quanto fiumi ghiacciati. Il secondo passo, invece, è *Ov. met. 4, 657-662* (*Quantus erat, mons factus Atlas; nam barba comaeque / in silvas abeunt, iuga sunt umerique manusque, / quod caput ante fuit summo est in monte cacumen, / ossa lapis fiunt. Tum partes altus in omnes / crevit in immensum - sic di statuistis - et omne / cum tot sideribus caelum requieuit in illo*), dove si sta narrando del salvataggio di Andromeda e dell'uccisione di Medusa da parte di Perseo; nello specifico, si sta svolgendo qui il dialogo tra Perseo e Atlante, rappresentato nel compiersi della sua metamorfosi in monte¹⁷¹. Anche in questo caso si possono riscontrare delle assonanze, come la presenza di una selva sui suoi pendii costituita dalla sua barba e dai suoi capelli, l'impiego di *cacumen* per indicare la cima, il riferimento alle pietre e rocce derivanti dalle sue ossa e infine una tale altezza da arrivare alle stelle. Il confronto con Atlante qui e prima con Prometeo e in generale l'accumulo di verbi e aggettivi crudi e forti sono funzionali a suscitare terrore nel lettore, oltre che un forte senso di impotenza di fronte al vulcano. È necessario citare un ultimo dato che ci permette di affiancare le due figure di Encelado e Atlante, ovvero *carm. min. 53, 23-24* (*Hinc Atlantis apex flammantia pondera fulcit / et per canitiem glacies asperrima durat*), dove ritroviamo la rappresentazione di Atlante mediante la stessa distinzione tra i pendii in fiamme e la cima innevata e l'impiego dei termini *apex*, *glacies* e *pondera*. Ancora, *detractat* è presente anche nell'epitalamio per le nozze di Palladio e Celerina ai vv. 124-125 (*Adgreditur Cytherea nurum flentemque pudico / detraxit matris gremio*), dove il verbo descrive l'azione di Venere di strappare la giovane Celerina dalle braccia della madre per consegnarla allo sposo; è evidente che si tratti di un'azione violenta, un vero e proprio ratto per come è vissuto dalla fanciulla che scoppia in lacrime. Ne risulta così un ulteriore elemento di associazione tra Encelado e Proserpina e di conseguenza una conferma della valenza prolettica del vulcano. Un altro motivo di interesse per la *iunctura detractat... rebeli* è dato dal fatto che

171 Anderson 1997, 483-484.

l'atteggiamento eversivo del Gigante si ripresenterà anche in *rapt. Pros. 2*, 156-162 (*Iamque per anfractus animarum rector opacos / sub terris quaerebat iter grauibusque gementem / Enceladum calcabat equis: inmania findunt / membra rotae pressaque Gigans ceruice laborat / Sicaniam cum Dite ferens temptatque moueri / debilis et fessis serpentibus inpedit axem; / fumida sulphureo prolabitur orbita dorso*), quando Encelado tenterà un'ultima volta di insorgere contro Giove invano, ostacolando l'arrivo sulla terra del carro di Plutone. Per certi versi, la ribellione di Encelado sarà ripresa e perpetrata anche da *libertatem repossens* (v. 175), dove è il vento a lottare per la libertà dopo essersi insinuato all'interno del vulcano, scatenando in questo modo un'eruzione¹⁷². Tutto ciò che abbiamo evidenziato è rimarcato anche da un anacoluto (*et* al v. 157)¹⁷³, dall'enjambement tra i vv. 158-159 e dall'iperbato *dubiae / urbes* al v. 159.

Ai vv. 158-159, Claudiano dà prova della potenza dell'Etna, evocando un'immagine che denuncia tutta la fragilità dell'uomo; infatti, proprio per il fatto che l'Etna si erge sul Gigante, la Sicilia è scossa da terribili terremoti ogni volta che Encelado si muove al di sotto della superficie. Il concetto qui espresso fonde un patrimonio eziologico comune con la ripresa di Verg. *Aen. 3*, 581-582 (*Et fessum quotiens mutet latus, intremere omnem / murmure Trinacriam et caelum subtexere fumo*), passo interessante perché contiene il vaticinio di Eleno circa le difficoltà che ancora attendono Enea e perché è esito della *contaminatio* di due luoghi di Callimaco, ovvero il fr. 1, 36 degli *Aitia*, che forniva il nome del Gigante, e *hymn. 4*, 141-143, dove era descritto il terremoto provocato dal movimento di Briareo¹⁷⁴. Invece l'espressione *cum moenibus urbes* (v. 159) rievoca Ov. *met. 2*, 214 (*Parua queror; magnae pereunt cum moenibus urbes*), dove viene raccontata la tragica storia di Fetonte¹⁷⁵; in questo caso, la *iunctura* si trova nella stessa posizione all'interno del verso¹⁷⁶. Oltre a tutte queste tessere poetiche, a confermare l'importanza di questi versi è un possibile rimando intratestuale a *rapt. Pros. 2*, 151-162 (*Talia uirgineo passim dum more geruntur, / ecce repens mugire fragor, configere turres, / pronaque uibratis radicibus oppida uerti. / Causa latet;*

¹⁷² Guipponi-Gineste 2010, 49.

¹⁷³ Onorato 2008, 206.

¹⁷⁴ Onorato 2008, 206.

¹⁷⁵ Anderson 1997, 252.

¹⁷⁶ Onorato 2008, 206.

dubios agnouit sola tumultus / diua Paphi mixtoque metu perterrita gaudet. / Iamque per anfractus animarum rector opacos / sub terris quaerebat iter grauibusque gementem / Enceladum calcabat equis: inmania findunt / membra rotae pressaque Gigans ceruice laborat / Sicaniam cum Dite ferens temptatque moueri / debilis et fessis serpentibus impedit axem; / fumida sulphureo prolabitur orbita dorso), dove si descrivono l'eruzione e il terremoto scatenati dall'arrivo di Plutone sulla terra per rapire Proserpina. Questo è un dato estremamente rilevante, poiché il movimento di Encelado e il terremoto e l'eruzione che ne derivano sono l'esatto corrispettivo dell'effetto che ha la cavalcata sotterranea di Plutone sul mondo in superficie. Ciò consentirà di dimostrare quanto l'Etna e la sua fisionomia costituiscano una vera e propria anticipazione del ratto. Su questa interpretazione dell'Etna però ci dilungheremo alla fine del commento. In ogni caso, è chiaro che l'eruzione e il sisma vengano percepiti come fenomeni legati al caos e al pericolo; dunque, non è fuori luogo leggere anche qui un possibile riferimento alla situazione politica in cui si trova a vivere e scrivere Claudiano, lettura che in effetti valeva anche per il XIV libro dei *Punica* di Silio Italico¹⁷⁷.

Prima di concludere l'analisi di questi versi, è bene soffermarsi su un altro problema testuale legato al v. 158, dove le edizioni di Charlet (1991) e Hall (1985) non coincidono: Charlet pone a testo *laeuum dextrumque*, mentre Hall propone *dextrum laeuumque*. In questo caso la proposta di Hall appare preferibile, in quanto meglio attestata e perché dà luogo allitterazione di *l* e a un riferimento a *Ov. met. 5, 349-351*¹⁷⁸.

3.3.4. La contrapposizione tra cima e pendii dell'Etna

Ci addentriamo ora nella seconda e conclusiva sezione della descrizione dell'Etna, dove è dominante una prospettiva più scientifica. Prima di entrare nel vivo della discussione, Claudiano inserisce i vv. 160-162 che fungono da raccordo tra le due parti. La scelta è

¹⁷⁷ Duc 1994, 125-126.

¹⁷⁸ Onorato 2008, 206.

dettata dalla volontà di esaltare il contenuto di questi tre versi, che si rivelerà determinante a livello interpretativo. Il dettaglio su cui ora si sofferma Claudiano è anch'esso funzionale ad alimentare la fitta trama di possibili letture della descrizione dell'Etna. Il contenuto dei vv. 160-162 riguarda il fatto che il vulcano sia conoscibile solo attraverso lo sguardo, perché non può essere percorso ed esplorato con il corpo, data la fitta vegetazione che ricopre i pendii e che genera un netto contrasto con la cima arida e non coltivata. Questa inaccessibilità e inviolabilità dell'Etna è una costante delle descrizioni del *De raptu*, come dimostreranno il lago Pergo, il prato fiorito e il bosco sacro. Il poeta mira da un lato a ribadire ancora la sacralità e l'eccezionalità dei luoghi descritti, dall'altro a sottolineare la quasi onnipotenza del poeta che è in grado, attraverso gli occhi della mente, di raggiungere luoghi altrimenti al di fuori della portata dei mortali¹⁷⁹. La volontà di enfatizzare questo concetto è palesata dall'architettura di questi versi, in cui viene presentata la stessa idea solo leggermente variata per mezzo di espedienti retorici, come l'antitesi: i vv. 160-161 contrappongono l'esplorazione attraverso lo sguardo e quella mediante il corpo, accentuata anche dall'iperbato *solo / uisu* e dal chiasmo *cognoscere uisu e aditu temptare*; mentre l'altra antitesi occupa i vv. 161-162 e riguarda l'opposizione tra aree coltivate e aree incolte e boschive, la quale è evidenziata dall'anastrofe del v. 162 che pone al centro del verso *nullo cultore*¹⁸⁰. È bene notare che questa netta separazione tra cima e pendii dell'Etna ricalca il passo di Silio Italico, mentre in Virgilio è assente¹⁸¹. Questa caratteristica della cima potrebbe essere ricondotta al fatto che lì si apre il cratere, ma potrebbe anche essere finalizzata alla connotazione dell'Etna come luogo inesplorabile e incontaminato. Questa insistenza si potrebbe motivare alla luce di un riferimento duplice al *locus amoenus / horridus* e al mito dell'età dell'oro; infatti, il fatto che l'Etna sia un luogo inaccessibile agli umani lo rende ideale per il contatto con il divino e, in questo modo, ne accentua la sacralità. Del resto, è proprio qui che sorgerà il bosco sacro del libro III, dove si conservano le spoglie dei Giganti e dove Cerere darà sfogo alla sua ira. Dunque, gli alberi ai quali si allude nel nostro passo potrebbero corrispondere proprio a quelli di quel bosco. Moro¹⁸² sostiene

179 Petrone 1988, 6-8.

180 Onorato 2008, 206.

181 Foulon 2004, 122.

182 Moro 1999, 187.

che queste insistite antitesi tra cima e pendii, unite all'inaccessibilità del vulcano, potrebbero indurci a vedere nell'Etna la concretizzazione naturale dello scontro tra stabilità e instabilità e tra ordine e caos, che caratterizzano tutto il poema e l'epoca di Claudiano. Guipponi-Gineste¹⁸³ integra quest'ultima considerazione con la tesi secondo cui l'Etna potrebbe fungere da parallelo naturale del contrasto tra Cerere, Plutone e Giove. Possiamo così concludere affermando che questi versi, in apparenza di transizione, costituiscono in realtà l'ennesima prova della centralità dell'Etna nel poema.

3.3.5. La *picea nubs*, i massi che sfidano le stelle e le nevi perenni dell'Etna

L'inizio vero e proprio della seconda sezione della descrizione dell'Etna si trova ai vv. 163-164, dove viene descritto un altro fenomeno naturale tipicamente associato all'attività vulcanica, ovvero l'emissione di un'enorme nube nera dal cratere. Questo dettaglio costituisce l'ennesima occasione per Claudiano di costruire altri contrasti cromatici; infatti, il poeta concentra dapprima l'attenzione sulla nube nerissima a causa della cenere e del fumo di cui è costituita, per poi riferire che quest'ultima va a macchiare il cielo azzurro e sereno con la sua presenza. La nube è detta *picea*, un aggettivo che non si limita ad indicare il colore nero, ma che reca con sé una sensazione quasi tattile di sporco appiccicoso¹⁸⁴. L'effetto è ulteriormente esaltato dalla presenza di una serie di espedienti retorici, quali la costruzione di un verso aureo a cavallo dei vv. 163-164, l'insistenza, anche tramite *variatio*, sui termini indicanti la nube, l'allitterazione di *m* e infine l'anafora di *nunc* (v. 163) e *nunc* (v. 164) che va a scandire due sezioni descrittive diverse. Vengono inserite per impreziosire il tutto due tessere poetiche¹⁸⁵ che contribuiscono ad esaltare proprio la *picea... nube* dei vv. 163-164, ovvero il riferimento a Verg. *Aen.* 3, 572-573 (*Interdumque atram prorumpit ad aethera nubem / turbine fumantem piceo et candente fauilla*), di cui ci siamo già occupati, e

¹⁸³ Guipponi-Gineste 2010, 47.

¹⁸⁴ Gruzelier 1993, 121.

¹⁸⁵ Onorato 2008, 207.

l'allusione a Sil. 6, 322 (*Portat turbo globum piceaque e nube ruinam*), dove si sta descrivendo una sorta di prodigio con protagonista Regolo. Tutta questa insistenza cromatica attorno al nero non rappresenta una novità, dato che già era stata rilevata all'inizio della descrizione nel riferimento al tipico colore nero delle rocce vulcaniche. La scelta di arricchire la descrizione con questo ulteriore dettaglio coloristico non è dettata solo dall'esigenza di riprodurre in modo scientifico e vivido il vulcano, ma è motivata anche da una simbolica allusione alla colpa dell'Etna verso Cerere e Proserpina. Il vulcano infatti dopo essersi vanamente opposto alla partenza della fanciulla con il corteo di dee e ninfe dal palazzo, a malincuore invocherà Zefiro che abbellirà il prato e la valle, in cui si consumerà il ratto. La nube nera come la pece evocherebbe dunque il drammatico ingresso di Plutone nel destino di Proserpina. A dar credito a questa riflessione, si veda anche il verbo *foedat* (v. 164) che veicola proprio l'idea di "macchiare, sporcare". In effetti, il verbo viene impiegato proprio in *rapt. Pros. 3, 74-77* (*Stabat praeterea luco dilectior omni / laurus uirgineos quondam quae fronde pudica / umbrabat thalamos: hanc imo stipite caesam / vidit et incomptos foedari puluere ramos*), dove Claudiano descrive il sogno di Cerere che la convince a tornare in Sicilia, poiché la dea sogna la figlia con le sembianze di un alloro reciso e imbrattato di polvere. Dunque, il verbo andrebbe a collegare uno dei primi e uno degli ultimi segni premonitori del ratto. Tutto questo avviene all'interno della descrizione dell'Etna che si configura come l'anello di congiunzione tra il mondo della superficie e il mondo sotterraneo¹⁸⁶.

Prima di procedere, è bene soffermarsi su un problema testuale molto dibattuto e che riguarda il v. 163, dove Charlet pone a testo *mouet*, mentre Hall *uomit*. Onorato¹⁸⁷, ricorrendo all'analisi di Moro¹⁸⁸, propende per mantenere *mouet* a testo, perché è maggiormente attestato nei codici al contrario di *uomit* che parrebbe essere esito di una congettura dell'*Isengriniana* sulla base di Ov. *met. 5, 353* (*Eiectat flammamque ferox uomit ore Typhoeus*). Certamente *uomit* risulta più espressivo, ma *mouet* ha dalla sua anche il fatto di rientrare all'interno del campo delle metafore militari che vedremo

186 Charlet 1991, 116.

187 Onorato 2008, 207.

188 Moro 1999, 178.

svilupparsi in seguito e di istituire un parallelo tra i movimenti del vulcano e il comportamento di Plutone che, dopo aver mobilitato le forze infernali, si lancia contro Giove stesso.

Ai vv. 164-165 continua la *climax* relativa alla potenza dell'Etna, quando Claudiano afferma che il vulcano è talmente sfrontato e potente da arrivare a sfidare gli astri con i suoi massi scagliati dall'interno del cratere verso il cielo. Si tratta di un'immagine tanto dirompente quanto lo sono l'azione dell'Etna e i danni arrecati all'isola siciliana. È come se il vulcano assumesse qui il ruolo di generatore indomabile del caos, in quanto avverso all'ordine naturale. Oltre a rendere ancora più temibile e inavvicinabile l'Etna, questa immagine del vulcano che si scaglia contro il cielo e, in un certo senso, contro Giove stesso potrebbe rimandare alla presa delle armi da parte dei Giganti, minacciata all'inizio del poema da Plutone. Non bisogna tuttavia mai dimenticare che Claudiano sovrappone diversi piani di lettura, perciò l'espressione *astra lacessit* che rimanda alla sfida ai danni del cielo potrebbe anche alludere all'obiettivo del poema di Claudiano, quello di tentare di raggiungere le stelle e ottenere l'eternità attraverso la sua poesia, anche rivaleggiando e gareggiando coi propri modelli letterari. Infatti, il verbo può significare anche "criticare" e in tal senso viene impiegato nell'ambito della critica testuale¹⁸⁹, come attesta lo stesso Claudiano in *carm. min. 23, 11-12 (Orpheos alii libros impune lacessunt / nec tua securum te, Maro, fama uehit)*. Su questa interpretazione metaletteraria del passo torneremo al termine del commento. La volontà di esaltare *lacessit* emerge anche dalle numerose tessere poetiche qui impiegate, come Verg. *Aen.* 1, 103 (*Velum aduersa ferit fluctusque ad sidera tollit*), dove viene descritta una tempesta marina che si abbatte sui Troiani appena scampati agli Achei¹⁹⁰, Lucan. 5, 625 (*Tunc quoque tanta maris moles creuisset in astra*), in cui è rappresentata un'altra tempesta marina di origine divina che si abbatte invece sulla flotta di Cesare¹⁹¹ e infine Lucan. 10, 320 (*Indignaris aquis, spuma tunc astra lacessis*) dove si legge proprio *astra lacessis*, impiegato dal sacerdote Acoreo per mettere in guardia Cesare circa la potenza del Nilo. La *iunctura astra lacessit* è ulteriormente posta in evidenza dall'iperbato tra

189 Thll 7, 2, 833. 14.

190 Ramous, Conte, Baldo 1998, 693-698.

191 Barratt 1979, 208.

motibus e *terrificis*, rilevante anche proprio per la scelta di *terrificus* in quanto aggettivo di provenienza epica ricorrente sia in Virgilio sia in Ovidio e segno della volontà di richiamarsi a quella tradizione¹⁹². Rimanendo in ambito retorico, Claudiano qui costruisce un doppio parallelismo al fine di esaltare i fenomeni tipici di un'eruzione: il primo parallelismo è tra *astra lacessit* (v. 164) e *incendia nutrit* (v. 165) che descrivono rispettivamente l'emissione di massi e la fuoriuscita di lava, mentre il secondo è giocato tra *motibus terrificis* (vv. 164-165) e *damnis suis* (v. 165). Un'architettura dei versi così controllata fa quasi da contraltare alla portata distruttiva dei fenomeni descritti che comunque viene ribadita attraverso *damnis suis*. L'espressione infatti restituisce l'idea di una potenza non solo distruttiva, ma anche auto-distruttiva, il che potrebbe alludere all'azione nefasta di Cerere che, abbattuti i due cipressi del bosco sacro che sorge sui pendii dell'Etna, li conficcherà in esso scatenando un'eruzione. L'insistenza sul *damnis suis* del v. 165 e su ciò che quest'espressione implica è accentuata anche da una commistione di tessere poetiche provenienti da fonti diverse¹⁹³, ovvero Ov. *met.* 2, 213 (*Materiamque suo praebet seges arida damno*), dove la terra reagisce alla vicinanza del Sole causata da Fetonte¹⁹⁴, e Ov. *met.* 9, 193 (*Crescere per damnum geminasque resumere uires*), in cui, all'interno della narrazione del mito di Ercole e Deianira, Ercole rievoca in punto di morte una delle sue fatiche, l'Idra di Lerna¹⁹⁵. Per quanto concerne invece l'espressione *incendia pascit* ripresa forse da *Aetn.* 220 (*Unde ipsi uenti, quae res incendia pascit*), si potrebbe ipotizzare un'altra lettura, secondo cui *incendium* sta sì a significare "fuoco, fiamma, incendio", ma potrebbe anche indicare, per metonimia, la fiaccola. Dunque, l'Etna sarebbe ciò che alimenta la fiaccola nuziale di Proserpina che ha il duplice significato di fiaccola funebre, andando così a rafforzare la lettura del vulcano come profezia *in fieri* del futuro della fanciulla. Nella stessa direzione di questa interpretazione andrebbe anche un passo del libro III, in cui Cerere afferma che i due cipressi recisi dal bosco sacro fungeranno da torce per il suo viaggio e allo stesso tempo da fiaccole nuziali per la figlia, come si legge in *rapt. Pros.* 3, 407-410 (*Non tales*

192 Fo 1982, 128.

193 Gruzelier 1993, 121.

194 Anderson 1997, 251-252.

195 Hill 1999, 145-146.

gestare tibi, Proserpina, taedas / sperabam, sed uota mihi communia matrum, / et thalami festaeque faces caeloque canendus / ante oculos hymenaeus erat).

Prima di procedere, è necessario chiarire il problema testuale riguardante il v. 164, dove Charlet e Hall pongono a testo due lezioni diverse, rispettivamente *motibus* e *molibus*. La scelta dell'una o dell'altra, in questo caso, modifica anche il significato del testo: Charlet opta per *motibus* nonostante ammetta che si tratti della forma meno calzante¹⁹⁶; di contro Hall, rifacendosi a Heinsius e basandosi sui manoscritti U e P₄, predilige *molibus* per le seguenti ragioni: innanzitutto, *motibus* potrebbe essere esito di un errore di banalizzazione indotto da *mouet* (v. 163); inoltre, *molibus* contribuisce a restituire la vivida immagine del vulcano che durante l'eruzione scaglia rocce e lapilli dal cratere; infine, attraverso questo termine si può nuovamente rievocare la Gigantomachia e la sfida all'ordine cosmico e di conseguenza il ratto stesso¹⁹⁷. Trovando più convincenti le ragioni esposte da Onorato e nei fatti ribadite anche da Charlet, si è deciso di accogliere anche qui a testo la lezione *molibus*, come anticipato in nota.

Il gioco insistito sull'ambiguità dell'Etna raggiunge il suo apice ai vv. 166-170, quando, ricorrendo all'antitesi¹⁹⁸, Claudiano descrive l'Etna come un concentrato di calore, fuoco e cenere che però sa rispettare il patto con la neve, come attesta la presenza di nevi e ghiacci perenni sulla cima. L'immagine è accentuata da numerosi espedienti retorici, ovvero l'omeoteleuto *innoxia flamma*, i vari iperbati e l'allitterazione di suoni duri come *d*, *t*, *g* e *c* che ambiscono a simulare la durezza del ghiaccio¹⁹⁹. L'immagine potrebbe sembrare di apparente tregua rispetto a tutti i fenomeni spaventosi sopra enumerati, ma si tratta di una tregua fittizia dato che subito dopo vengono reintrodotti immagini distruttive di eruzioni e terremoti. Il rilievo è funzionale all'obiettivo di Claudiano che proprio qui realizza una delle antitesi più forti del passo e concentra svariati rimandi al ratto di Proserpina²⁰⁰. Anche in questo caso, l'importanza dei versi è segnalata dalla ripresa del già citato Sil. 14, 64-69 (*Sed quamquam largo flammaram*

196 Charlet 1991, 116-117.

197 Onorato 2008, 207.

198 Sigayret 2009, 559.

199 Gruzelier 1993, 122.

200 Duc 1994, 127-128.

exaestuēt intus / turbine et assidue subnascens profluat ignis, / summo cana iugo cohibet, mirabile dictu, / vicinam flammis glaciem, aeternoque rigore / ardentē horrent scopuli; stat uertice celsi / collis hiems, calidamque niuem tegit atra fauilla), in cui troviamo proprio le cime dell'Etna innevate. È tuttavia probabile che l'origine dell'espressione di chiara caratura giuridica *scit seruare fidem* (v. 167) vada rintracciata in Sen. *Herc. f.* 375 (*Pax ante fida niuibus et flammis erit*), interessante perché è inserito all'interno di un elenco di *adynata* costruito da Megara per esprimere il suo disprezzo verso Lico in quanto assassino di suo padre e dei suoi fratelli²⁰¹, o in Tac. *hist.* 5, 6 (*Tantos inter ardores opacum fidumque niuibus*), dove si descrive il massiccio del Libano. La connotazione giuridica del passo permette di intravedere la fitta rete di letture sottese al testo a cominciare da quella politica, per cui questi versi e le citazioni presenti in essi si richiamerebbero alla situazione politica contemporanea al poeta²⁰². A maggior ragione se si riflette sul fatto che la *fides* è uno dei valori cardine del mondo romano. Al tempo stesso però *incendia pascit* (v. 165) e la *fides* potrebbero costituire delle allusioni al patto coniugale tra Plutone e Proserpina, poiché *incendia* potrebbe essere una metonimia per le fiaccole che, nel caso di Proserpina, sono sia fiaccole nuziali sia funebri. A ciò si aggiunge il fatto che la *fides* è un valore chiave del concetto di matrimonio romano, peraltro qui legata alla neve che col suo candore potrebbe sempre alludere a Proserpina. Un altro patto a cui potrebbe richiamarsi la *fides* qui nominata è quello tra gli elementi naturali (terra, fuoco, acqua, aria) che, non a caso, fanno la loro comparsa nel corso della descrizione dell'Etna; in questo modo, Moro²⁰³ sostiene che si contribuirebbe a riaffermare la centralità del vulcano non solo nel mito, ma anche in tutto il cosmo. Pensando dunque ad un patto tra gli elementi naturali in equilibrio precario all'interno dell'Etna e alla sfumatura politica sopra citata, potremmo collegare il nostro passo a *carm. min.* 17, dedicato ai fratelli Pii verso i quali il rispetto è tale che Encelado e l'Etna non osano dare luogo ad un'eruzione, come si legge sia al v. 4 (*Et mirata uagas reppulit Aetna faces*) sia ai vv. 31-36 (*Haud equidem inmerito tanta uirtute repressas / Enceladi fauces obriguisse reor. / Ipse redundantem frenauit*

201 Fitch 1987, 223.

202 Onorato 2008, 208.

203 Moro 1999, 222.

Mulciber Aetnam, / laederet exempli ne monumenta pii. / Senserunt elementa fidem: patri adfuit aether / terraque maternum sedula iuuuit onus)²⁰⁴. La *fides* era già stata tirata in ballo in *rapt. Pros.* 1, 42-47 (*Paene reluctatis iterum pugnancia rebus / rupissent elementa fidem penitusque reuulso / carcere laxatis pubes Titania uinclis / uidisset caeleste iubar rursusque cruentus / Aegaeon positis aucto de corpore nodis / obuia centeno uexasset fulmina motu*), dove si fa proprio riferimento ai rischi della rivolta di Plutone sulla terra e alla necessità di accontentare le sue richieste. Dunque, la *fides* darebbe luogo anche ad un'allusione al patto tra Plutone e Giove che del resto ha una portata cosmica e viene concretizzato proprio dall'Etna, luogo del rapimento e della salvezza del mondo. In effetti, pensando anche al *carm. min.* 53, durante la battaglia i Giganti ricorrono proprio ad elementi naturali procurati dalla Terra per combattere gli dèi, come dimostrano i vv. 31-35 (*Ite, precor, miscete polum, rescindite turre / sidereas. Rapiat fulmen sceptrumque Typhoeus; / Enceladi iussis mare seruiat; Otus habenas / Aurorae pro Sole regat; te Delphica laurus / stringat, Porphyryon, Cirrhaeaeque templa teneto*), in cui si legge la conclusione del discorso di Terra ai Giganti, e i vv. 62-65 (*Discrimina rerum / miscet turba potens: nunc insula deserit aequor; / nunc scopuli latuere mari. Quot litora restant / nuda! Quot antiquas mutarunt flumina ripas!*), dove si descrive lo sconvolgimento dei paesaggi naturali causato dai Giganti²⁰⁵. A questa stessa *fides* dell'Etna si appellerà in tono di accusa anche la nutrice Elettra nel rivelare a Cerere del ratto in *rapt. Pros.* 3, 186-192 (*An uicina mihi quassatis faucibus Aetna / protulit Enceladum? Nostros an forte penates / adpetiit centum Briareia turba lacertis? / Heu ubi nunc, ubi nata mihi? Quo mille ministrae? / Quo Cyane? Volucres quae uis Sirenas abegit? / Haecine uestra fides? Sic fas aliena tueri / pignora?*), dove viene suggerito il tradimento di Etna ed Encelado nei confronti della dea. Vista la valenza di questa parola, non c'è da sorprendersi che la *fides* si trovi al centro del verso grazie all'anastrofe e che sia ulteriormente valorizzata dall'antitesi. In tutti i passi qui presi in esame, il *foedus* tra gli elementi naturali era stato rotto o comunque rappresentato in un momento critico. Se rileggiamo il nostro passo però la *fides* è rispettata, dato che la fiamma consente alle nevi e al ghiaccio di svilupparsi e

204 Ricci 2001, 75-76.

205 Coombe 2018, 108-109.

attecchire. È come se il fuoco emesso dall'Etna fosse magico, un vero e proprio prodigio che accrescerebbe ulteriormente la valenza sacrale del vulcano. Charlet²⁰⁶ propone una serie di tessere poetiche virgiliane alla base di *lambit innoxia flamma* (v. 170) che confermerebbero questa sacralità del fuoco dell'Etna, ovvero Verg. *Aen.* 3, 574 (*Attollitque globos flammaram et sidera lambit*) per *lambit*, mentre per la presenza di questa fiamma magica che lascia intatta la neve Verg. *Aen.* 2, 683-684 (*Fundere lumen apex, tactuque innoxia mollis / lambere flamma comas et circum tempora pasci*), dove questo fuoco miracoloso appare sulla testa del piccolo Ascanio Iulo e viene interpretato da Anchise come un prodigio e un monito di futura grandezza. In realtà, proprio nel *De raptu* c'è un momento in cui tutti gli elementi naturali trovano finalmente la loro sede prestabilita, ovvero la tela di Proserpina descritta in *rapt. Pros.* 1, 248-251 (*Hic elementorum seriem sedesque paternas / insignibat acu, ueterem qua lege tumultum / discreuit Natura parens et semina iustis / discessere locis*)²⁰⁷. La tela rappresenta il mondo secondo uno schema ordinato e preciso che fa da contraltare alla pressante infiltrazione del caos nel poema e nel farlo preannuncia anche il modo in cui tornerà l'ordine nel mondo, vale a dire attraverso il rapimento di Proserpina. Gli elementi naturali torneranno in equilibrio solo quando il patto tra Plutone e Giove sarà rispettato. Le somiglianze tra la tela e l'Etna non si esauriscono qui; infatti, l'Etna viene rappresentato come un ordigno pronto ad esplodere, poiché viene descritta una generica eruzione, ma questa non avrà luogo fino all'arrivo di Plutone; dunque, anche l'Etna è un *omen* del rapimento tanto quanto la tela e le lacrime che la tessitura degli Inferi genera nella fanciulla. Inoltre, il manufatto si configura come una descrizione nella descrizione che ha come oggetto il cosmo e il suo ordine, un ordine che sarà rimesso in discussione dal sacrilego completamento della tela da parte di un ragno, rappresentante probabilmente Aracne²⁰⁸; lo stesso equilibrio tra distruzione e ordine si ripropone in questi versi e in generale in tutte le descrizioni del poema. Ancora, un altro elemento di continuità tra la tela e il monte è rappresentato dalla ripartizione in aree ben precise del cosmo sulla tela; infatti, vi è una distinzione in aree caratterizzate da un caldo torrido,

206 Charlet 1991, 117.

207 Guipponi-Gineste 2010, 36-37.

208 Rosati 2004, 136.

aree fredde e aree temperate. Lo stesso accade nel vulcano, dove si possono distinguere aree con climi diversi: la cima è fredda e ricoperta da nevi perenni, mentre i pendii alternano fiumi di fuoco a zone rigogliose di vegetazione e boschi. Alla luce di questo parallelo con la tela e, come vedremo, anche con altre descrizioni paesaggistiche viene ulteriormente avvallata la teoria per cui l'Etna vada letto anche in ottica metapoetica, essendo la tessitura metafora poetica per eccellenza. La descrizione degli Inferi in *rapt. Pros. 2*, 294-299 (*Quidquid liquidus complectitur aer; / quidquid alit tellus, quidquid maris aequora uerrunt, / quod fluuii uoluunt, quod nutriuere paludes, / cuncta tuis pariter cedent animalia regnis / lunari subiecta globo, qui septimus auras / ambit et aeternis mortalia separat astris*) autorizza quanto affermato sin qui; infatti, finalmente tutti gli elementi naturali degli Inferi, nel nostro passo rappresentati in preda alla furia naturale e che solitamente anche nell'Ade appaiono fuori controllo, si inchineranno e torneranno in equilibrio grazie all'arrivo di Proserpina che, con il suo sacrificio, riporterà l'ordine nel cosmo.

I versi analizzati sono chiaramente costruiti all'insegna dei contrasti e delle antitesi. Il primo e più evidente contrasto è tra caldo della fiamma e il freddo della neve. Nel loro essere opposti, fuoco e neve possono rievocare i due regni che qui si fronteggiano e ritrovano in fine un equilibrio, ovvero il regno di Plutone e quello di Giove²⁰⁹; in questo modo l'Etna diverrebbe il fulcro della salvezza del cosmo. Al tempo stesso, l'Etna continua ad essere anche la struttura portante del poema e la profezia del destino di Proserpina, dato che l'antitesi caldo-freddo potrebbe evocare quella tra vita e morte: Proserpina dovrà morire per poter poi rinascere come regina degli Inferi. Il secondo contrasto qui descritto è quello tra lo stato solido del ghiaccio e quello aeriforme della fiamma che suscita grande interesse in Claudiano, tanto che nella serie di *Carmina minora* dedicati al cristallo di rocca (n° 33, 34, 35, 36, 37, 38) il poeta rappresenta la polarità tra liquido e solido che si realizza nella struttura di questo prodigioso cristallo. La curiosità è la stessa e il tono di entusiasmo si riproduce pressoché identico. L'ultimo contrasto è giocato a livello cromatico tra i colori rosso e bianco. Già abbiamo affrontato le valenze del rosso come prefigurazione della morte e del matrimonio di

209 Moro 1999, 189.

Proserpina e del bianco come simbolo della femminilità, della purezza e anche della morte. Qui tutti questi significati vengono a ricomporsi in modo organico e così accentuano l'aura di sacralità che ruota attorno all'Etna e ne motiva tutte le sue diverse valenze.

3.3.6. La meraviglia di Claudiano di fronte ai fenomeni eruttivi e l'indagine delle loro cause

Ai vv. 171-172 l'eruzione vulcanica torna ad essere protagonista dell'*ekphrasis* rimarcando i netti contrasti sopra citati. La struttura tuttavia cambia ed è sintomatica della curiosità che il vulcano suscita in Claudiano e nel lettore; il poeta infatti ricorre ad una serie di domande retoriche caratterizzate da un ritmo molto calzante e accresciuto ulteriormente dai vari parallelismi e dall'allitterazione di *t*, *o* e *u*. Il primo quesito formulato da Claudiano riguarda l'esistenza di macchine militari in grado di far volare i massi, reintroducendo così l'elemento bellico presente all'inizio. Il ricorso a questo tipo di lessico potrebbe indicare ancora una volta la volontà del poeta di far riferimento alla situazione politica presente. È anche vero però che Claudiano potrebbe anche semplicemente alludere alla polarità tra ordine e caos²¹⁰, che si ricollega alle varie sfide tra divinità del poema. Questa conflittualità dunque è il fondamento su cui si erge tutta l'opera. A favore di questa lettura si veda il fatto che Plutone affiorerà in superficie a bordo di un carro e sembrerà quasi combattere una guerra contro l'Etna che tenta di bloccarlo; così facendo, si genererà una vera e propria eruzione, come attesta *rapt. Pros. 2*, 158-161 (*Inmania findunt / membra rotae pressaque Gigans ceruice laborat / Sicaniam cum Dite ferens temptatque moueri / debilis et fessis serpentibus inpedit axem*). Un'altra macchina militare che potrebbe qui essere rievocata è il carro di Cerere prima rapido e leggero in *rapt. Pros. 1*, 187-190 (*Cano rota puluere labens / sulcatam fecundat humum: flauescit aristis / orbita; surgentes condunt uestigia culmi; / uestit iter comitata seges*), mentre, di ritorno in Sicilia dopo il ratto, lento e pesante, come si legge

210 Gruzelier 1993, 123.

in *rapt. Pros.* 3, 235-236 (*Ecce polum nox foeda rapit tremefactaque nutat / insula cornipedum pulsu strepituque rotarum*). Dietro questa prima domanda si può individuare un modello certo, ovvero *Stat. Theb.* 10, 859 (*Verum auidi et tormenta rotant et molibus urgent*), dove il poeta sta elogiando il Gigante Capaneo²¹¹. La seconda domanda retorica è incentrata invece sull'esistenza o meno di forze capaci di aggregare le rocce a formare sempre nuove caverne e nuovi cunicoli, introducendo così la capacità dell'Etna di modificare costantemente la propria struttura interna. Ad ogni eruzione infatti il vulcano muta la sua fisionomia, segno questo di potenza e inarrestabilità, ma anche di ambiguità e mutabilità. Queste sono tutte caratteristiche che stanno alla base del personaggio e del ruolo che l'Etna ricopre all'interno del poema, soprattutto in qualità di profezia del ratto. Sia per questa immagine che per quella precedente, è possibile identificare come probabili fonti di Claudiano *Verg. Aen.* 3, 575-577 (*Interdum scopulos auulsaque uiscera montis / erigit eructans, liquefactaque saxa sub auras / cum gemitu glomerat fundoque exaestuat imo*), *Lucan.* 6, 294-295 (*Enceladum, spirante noto, cum tota cauernas / egerit et torrens in campos defluit Aetna*) e *Ov. met.* 15, 340-345 (*Nec, quae sulphureis ardet fornacibus, Aetne / ignea semper erit; neque enim fuit ignea semper. / Nam siue est animal tellus et uiuit habetque / spiramenta locis flammam exhalantia multis, / spirandi mutare uias, quotiensque mouetur, / has finire potest, illas aperire cauernas*). Per quanto concerne l'ultima domanda, Claudiano si interroga sull'esistenza di una sorgente dalla quale sgorga il fuoco del dio Vulcano. Come emerge anche in Borca²¹², la presenza di un riferimento ad un fiume di lava va riallacciato sempre alla volontà di costruire un paesaggio che sia specchio di quello infernale, dove sono effettivamente presenti anche diversi fiumi decantati nel libro II dallo stesso Plutone. Anche in questo caso Onorato segnala che i versi sono impreziositi da almeno due tessere poetiche, ovvero *Sil.* 14, 61-62 (*Nocte dieque simul. Fonte e Phlegethontis ut atro / flammaram exundat torrens piceaque procella*), e *Aetn.* 30-31 (*Sedes esse dei tumidisque e faucibus ignem / Vulcani ruere et clausis resonare cauernis*)²¹³. Lo scopo di queste domande retoriche è quello di ribadire

211 Williams 1972a, 129.

212 Borca 2000, 55.

213 Onorato 2008, 208-209.

le fattezze dell'Etna e i fenomeni ad esso collegati, quali il lancio di rocce dal cratere, la mobilità della struttura interna del vulcano e il fiume di lava che sgorga durante le eruzioni. Guardando alla struttura di questi versi, si può apprezzare l'impiego di questo espediente per esprimere meraviglia verso il mondo naturale anche in *carminum*. 34 (*Lymphae, quae tegitis cognato carcere lymphas, / et, quae nunc estis quaeque fuistis aquae, / quod uos ingenium iunxit? Qua frigoris arte / torpuit et maduit prodigiosa silex? / Quis tepor inclusus securas uindicat undas? / Interior glacies quo liquefacta Noto? / Gemma quibus claustris arcano mobilis aestu / uel concreta fuit uel resoluta gelu?*), dove viene descritto il cristallo di rocca insistendo proprio sulla meraviglia e curiosità suscitate da questa armonica unione di liquido e solido²¹⁴. Vi è anche una ripresa lessicale dell'aggettivo *arcano* qui riferito ad *aestu*, mentre nel nostro passo è associato in modo antitetico a *gelu*.

Claudiano conclude la descrizione dell'Etna ai vv. 173-178 formulando le due ipotesi di stampo scientifico finalizzate a spiegare i fenomeni vulcanici descritti a più riprese nel passo. Le ipotesi sono introdotte da *siue* (v. 173) e *seu* (v. 177) e il quantitativo di versi dedicati a ciascuna appare diverso: la prima ipotesi occupa quattro versi, mentre la seconda solo due. Ciò, unito all'architettura dei versi stessi, permette di accertare quale delle due ipotesi sia più apprezzata da Claudiano, vale a dire la prima. Anche in questo caso le due immagini formulate contribuiscono ad accrescere la potenza distruttiva del vulcano e a veicolare ulteriori significati, perciò è bene ribadire che non si tratta di una semplice prova di erudizione²¹⁵. Le interpretazioni allestite per i versi precedenti varranno anche per i netti contrasti qui giocati in termini di separazione tra superficie e sottosuolo dell'Etna. In questo modo Claudiano va a rimarcare quell'ambiguità di fondo che caratterizza il vulcano e che rispecchia il conflitto tra il mondo degli Inferi e il mondo dell'Olimpo.

I vv. 173-176 enunciano la prima ipotesi circa l'origine dei fenomeni vulcanici, ovvero che il vento si insinui nella roccia porosa e nel tentativo di cercare una via di fuga faccia esplodere l'eruzione con lava e lapilli. Come già abbiamo rilevato, questa è l'ipotesi

214 Ricci 2001, 242-243.

215 Onorato 2008, 209.

prediletta del poeta che infatti vi intreccia una serie di tessere poetiche²¹⁶, come Ov. *met.* 15, 346-349 (*Siue leues imis uenti cohibentur in antris / saxaque cum saxis et habentem semina flammae / materiam iactant, ea concipit ictibus ignem, / antra relinquuntur sedatis frigida uentis*), Aetn. 110-115 (*Nec stipata coit; siue illi causa uetustas / nec nata est facies; seu liber spiritus intra / effugiens molitur iter; seu nympha perenni / edit humum fluuio furtimque obstantia mollit; / aut etiam inclusi solidum uicere uapores / atque igni quaesita uia est; siue omnia certis*) e Lucr. 6, 684-687 (*Omnibus est porro in speluncis uentus et aer. / Ventus enim fit, ubi est agitando percitus aer. / Hic ubi percaluit calefecitque omnia circum / saxa furens, qua contingit, terramque, et ab ollis*). La distruttività e l'idea di pressione interna esercitata dal vento dipingono l'Etna come un concentrato di energia pronto ad esplodere, ma soprattutto trovano un interessante parallelo nell'ascesa di Plutone verso la superficie per effettuare il ratto (*rapt. Pros.* 2, 163-175), di cui ci occuperemo a breve. Dunque, Claudiano sta parallelamente fornendo una spiegazione alle eruzioni e preannunciando l'arrivo di Plutone sulla terra. Sempre riguardo a questi versi si segnalano *populator* (v. 176) che è un verbo dal significato molto forte, perché esprime sia l'idea di devastazione dei cunicoli interni al passaggio del vento sia il saccheggio perpetrato dalle correnti ai danni delle rocce che poi saranno scagliate al di fuori del cratere²¹⁷. Anche *multivagus* (v. 176) merita attenzione poiché l'aggettivo possiede una forte matrice epica secondo Fo²¹⁸ e rende molto bene l'idea di un *furor* accecante che ben si adatta sia a Plutone sia a Cerere, entrambi così equamente rappresentati dal vulcano, come avremo modo di approfondire. Il maggiore apprezzamento verso questa ipotesi è ulteriormente attestato dalla presenza di un verso aureo, ovvero il v. 174, nonostante anche il v. 176 presenti una combinazione quasi perfetta delle parole, grazie al verbo al centro e ai due iperbati che lo incorniciano²¹⁹.

La seconda ipotesi vagliata da Claudiano è legata al mare che, penetrato alla base del vulcano, esercita una tale pressione dall'interno da far esplodere l'Etna con lapilli e

216 Duc 1994, 67-68.

217 Thll, 10, 1, 2709, 46

218 Fo 1982, 129.

219 Fo 1982, 146.

fiumi di lava. L'idea di oppressione viene resa anche visivamente nel verso, perché viene costruito un iperbato tra *oppressis* e *aquis* che pone al centro *ignescit*. Questo termine è significativo anche alla luce del richiamo a *Quo fonte ruit Vulcanius ignis?* del v. 172²²⁰. Anche in questo caso, Onorato segnala delle tessere poetiche, quali *uiscera montis* che deriva da Verg. *Aen.* 3, 575 (*Interdum scopulos auulsaque uiscera montis*) e *pondera librat* che è ottenuto dalla rielaborazione di Lucan. 4, 58 (*Pondera Librae*), dove il poeta descrive il tempo instabile che ha ostacolato i movimenti militari²²¹. La *iunctura uiscera montis* tornerà utile ai fini dell'interpretazione che tenteremo di offrire al termine del passo, dato che il vulcano viene descritto con un lessico che solitamente viene impiegato per il corpo umano²²². Infine, *pondera librat* riassume in sé non solo l'idea di scagliare le rocce, ma restituisce visivamente anche tutto il bollore e calore che vengono prima di un'eruzione²²³. Anche in questo caso si potrà sviluppare un parallelo con l'eruzione scatenata da Cerere (*rapt. Pros.* 3, 396-399), oggetto di successive riflessioni.

3.3.7. Le ipotesi interpretative sull'Etna

Dopo aver analizzato il passo e aver compreso quanto esso sia definibile come un gioco a intarsi con la tradizione precedente e dunque quanto Claudiano voglia focalizzare l'attenzione del lettore sul vulcano, possiamo provare a dar corpo a tutte quelle ipotesi interpretative sull'Etna, a cui abbiamo fatto riferimento cursoriamente nel commento. Il passo da noi analizzato conferma senza ombra di dubbio la centralità riservata all'Etna che non fa semplicemente da sfondo alla vicenda del ratto, ma riveste un ruolo attivo nella storia in quanto personaggio a tutto tondo. Proprio alla luce di ciò si rende necessario indagare quali significati Claudiano attribuisca a questo paesaggio.

220 Guipponi-Gineste 2010, 224-225.

221 Onorato 2008, 210.

222 Charlet 1991, 18.

223 Gruzelier 1993, 124.

3.3.7.1. L'Etna come struttura portante del poema

La prima ipotesi interpretativa vede l'Etna nel ruolo di elemento strutturale del poema claudiano. Come nota lo stesso Moro, guardando l'opera nel suo complesso il vulcano emerge come il *fil rouge* della storia, dato che è presente in tutti i punti di snodo del poema²²⁴. Già nella nostra descrizione si avverte la sua centralità attraverso *in medio* (v. 153), che lo colloca al centro della Sicilia e contemporaneamente al centro della storia narrata e del cosmo stesso, oltre a sottolinearne con drammatica ironia il suo essere nascosto e sicuro. Dopo il nostro passo l'Etna si ripresenta all'inizio del libro II ai vv. 6-8 (*Ter cardine uerso / praesagum cecinere fores; ter conscia fati / flebile terrificis gemuit mugitibus Aetna*), in cui Claudiano narra di come il palazzo e il vulcano invano cerchino di lanciare un ultimo disperato allarme a Proserpina per impedirle di seguire le ninfe e le dee nella valle del rapimento. Questa volontà di opporsi inutilmente al fato ritorna anche in *rapt. Pros. 2*, 71-87 (*Viderat herboso sacrum de uertice uulgus / Aetna parens florum curuaque in ualle sedentem / conpellat Zephyrum: 'Pater o gratissime ueris, / qui mea lasciuo regnas per prata meatu / semper et adsiduis inroras flatibus annum, / respice Nympharum coetus et celsa Tonantis / germina per nostros dignantia ludere campos. / Nunc adsis faueasque, precor; nunc omnia fetu / pubescant uirgulta uelis, ut fertilis Hybla / inuideat uincique suos non abnuat hortos. / Quidquid turiferis spirat Panchaia siluis, / quidquid odoratus longe blanditur Hydaspes, / quidquid ab extremis ales longaeua Sabaeis / colligit optato repetens exordia busto, / in uenas disperge meas et flamine largo / rura foue. Merear diuino pollice carpi / et nostris cupiant ornari numina sertis*), dove sempre contro voglia l'Etna invoca Zefiro e lo prega di abbellire coi suoi venti primaverili il prato e la valle come esca per Proserpina. In questo passo l'immagine dell'Etna è quella di un terreno fertile e rigoglioso in netto contrasto rispetto alle descrizioni precedenti, ma ciò è dettato dal fatto che il vulcano gode ancora del favore di Cerere, dato che lei è all'oscuro di quanto stia accadendo; inoltre l'Etna sta finalmente agendo in linea con il patto con Giove e nell'ottica della

224 Moro 1999, 172.

salvaguardia dell'ordine cosmico²²⁵. Il ruolo che il concilio divino gli ha assegnato nel rapimento si scontra chiaramente con la volontà del vulcano, data la sua vicinanza a Cerere che, forte del legame con la natura siciliana, percepisce che una terribile disgrazia si sia abbattuta sulla figlia. Questo è ciò che emerge da *rapt. Pros. 3, 114-123* (*Iam non ulterius Phrygia tellure morabor; / sancta parens; reuocat tandem custodia cari / pignoris et cunctis obiecti fraudibus anni. / Nec mihi Cyclopum quamuis extracta caminis / culmina fida satis. Timeo ne fama latebras / prodiderit leuiusque meum Trinacria celet / depositum. Terret nimium uulgata locorum / nobilitas. Aliis sedes obscurior oris / exquirenda mihi. Gemitu flammisque propinquis / Enceladi nequeunt umbracula nostra taceri*), dove la dea, in seguito ad una serie di terribili visioni notturne, stabilisce di fare ritorno in Sicilia proprio perché non ha più fiducia nel palazzo e nel vulcano che avrebbero dovuto celare e proteggere la figlia. È come se si fosse rotto il patto di fiducia istituito tra la dea e il paesaggio siciliano. Una volta tornata in patria, Cerere apprende dalla nutrice Elettra quanto è accaduto e decide di violare il bosco sacro che è descritto in *rapt. Pros. 3, 332-356* e che sorge sui pendii dell'Etna, prendendosi una sua personale vendetta ai danni di Giove. La dea infatti abatterà due cipressi sacri per procurarsi delle torce per il viaggio. L'ultima immagine dell'Etna è contenuta in *rapt. Pros. 3, 392-403* (*Postquam peruentum scopuli flagrantis in ora, / protinus arsuras aduersa fronte cupressos / faucibus iniecit mediis lateque cauernas / textit et undantem flammaram obstruxit hiatum. / Conpresso mons igne tonat claususque laborat / Mulciber: obducti nequeunt exire uapores. / Coniferi micuere apices creuitque fauillis / Aetna nouis; stridunt admisso sulphure rami. / Tum, ne deficerent tantis erroribus ignes, / semper innocuos insopitosque manere / iussit et arcano perfudit robora suco, / quo Phaethon inrorat equos, quo Luna iuencos*), dove Cerere genera una vera e propria eruzione vulcanica, conficcando i due cipressi nel fianco del monte e concretizzando così i *damna sua* del v. 165. Da questa carrellata di passi etnei emerge un dettaglio particolarmente determinante ai fini dell'interpretazione dell'Etna qui perpetrata, ovvero che le uniche due volte in cui effettivamente avviene un'eruzione è nei punti fondamentali di snodo del mito: la prima volta accade mentre Plutone sta

225 Moro 1999, 196-197.

salendo in superficie per rapire Proserpina, la seconda avviene quando Cerere si mette in viaggio per riprendere la figlia. Per quanto riguarda la prima eruzione, il passo di riferimento è *rapt. Pros. 2, 151-194* (*Talia uirgineo passim dum more geruntur; / ecce repens mugire fragor; conflagere turres, / pronaque uibratis radicibus oppida uerti. / Causa latet; dubios agnouit sola tumultus / diua Paphi mixtoque metu perterrita gaudet. / Iamque per anfractus animarum rector opacos / sub terris quaerebat iter grauibusque gementem / Enceladum calcabat equis: inmania findunt / membra rotae pressaque Gigans ceruice laborat / Sicaniam cum Dite ferens temptatque moueri / debilis et fessis serpentibus inpedit axem; / fumida sulphureo prolabitur orbita dorso. / Ac uelut occultus securum pergit in hostem / miles et effossi subter fundamina campi / transilit elusos arcano limite muros / turbaque deceptas uictrix erumpit in arces / terrigenas imitata uiros: sic tertius heres / Saturni latebrosa uagis rimatur habenis / deuia fraternalium cupiens exire sub orbem. / Ianua nulla patet: prohibebant undique rupes / oppositae solidaque deum conpage tenebant. / Non tulit ille moras indignatusque trabali / saxa ferit sceptro. [...] Postquam uicta manu duos Trinacria nexus / soluit et immenso late discessit hiatu. / Apparet subitus caelo timor: astra uiarum / mutauere fidem; [...] audito palluit Atlans / hinnitu; rutilos obscurat anhelitus axes / discolor et longa solitos caligine pasci / terruit orbis equos*), un passo già più volte citato, ma che vale la pena di approfondire e affrontare integralmente. È innegabile qui la volontà di Claudiano di associare la risalita di Plutone alla superficie e il suo arrivo sulla terra all'eruzione vulcanica descritta solo a livello teorico nel nostro passo. Il primo tassello di questo parallelismo è l'enorme boato e fragore che riverbera su tutta la terra. In tal senso, si rievochi quanto abbiamo enunciato nel confronto tra l'*ekphrasis* dell'Etna e il modello di Verg. *Aen. 3, 570-582*, dove il vulcano viene descritto con caratteristiche tali da poterlo interpretare come prefigurazione della comparsa di Polifemo e dei Ciclopi. I boati e i rumori sono protagonisti di tutti e tre i passi, quasi fossero delle trombe di guerra. Il secondo elemento che ricorre sia nella descrizione dell'Etna sia nella risalita di Plutone è il terremoto; infatti, Encelado al di sotto dell'Etna causa dei fenomeni sismici ad ogni suo movimento e lo stesso fa

Plutone²²⁶. Peraltro, i *tumultus* in questione vengono definiti *dubios* al v. 154, proprio come al v. 159 del nostro passo erano appellate le città fragili piegate dalle scosse di terremoto. Nel compiere questa azione di scalata dall'interno del vulcano, Plutone richiama da vicino le azioni perpetrate dal vento dei vv. 173-176 dell'*ekphrasis* dell'Etna; in effetti, il dio nel suo agitarsi tra i cunicoli del vulcano alla ricerca della libertà ricorda proprio la pressione esercitata dal vento nel tentativo di ritornare all'esterno. Anche se in questo passo non è presente, il verbo *furit* (v. 174), impiegato in riferimento al vento nell'Etna, è utilizzato per descrivere Plutone altrove, in *rapt. Pros.* 1, 67-75 (*Vix illa; pepercit / erubuitque preces animusque relanguit atrox / quamuis indocilis flecti: ceu turbine rauco / cum grauis armatur Boreas, glacieque niuali / hispidus et Getica concretus grandine pinnas / flare cupit pelagus siluas camposque sonoro / flamine rapturus; si forte aduersus aenos / Aeolus obiecit postes, uanescit inanis / impetus et fractae redeunt in claustra procellae*), dove il dio è paragonato al Borea. Ancora, ai vv. 158-162 viene iterata la presenza di Encelado al di sotto dell'Etna nell'atto di ostacolare invano l'ascesa di Plutone. Si evidenzia come le ruote del carro di Plutone, che richiamano peraltro il *rotant* del v. 171 della descrizione etnea, premano sul collo affaticato del Gigante che è sempre ritratto in un momento di ribellione, solo questa volta contro Plutone e non contro Giove. Ciò richiama anche il tentativo vano attuato dal palazzo e dal vulcano di avvertire Proserpina del pericolo, mentre questa si avviava verso il luogo del rapimento. Nei vv. 163-167 invece viene ampliato tutto il ricorso al lessico militare della nostra descrizione attraverso una metafora bellica, che in un vero e proprio gioco di inseguimento va ad approfondire un dettaglio esplicitato nei versi precedenti²²⁷; qui viene portata agli estremi l'insistenza sul tentativo di placare Plutone da parte di Encelado e dell'Etna. I vv. 170-171 costituiscono una sorta di conferma dell'impiego anche della *Ringkomposition*, dato che si ricorre nuovamente ad una sorta di metafora di Plutone come il vento dei vv. 173-176: il dio viene rappresentato proprio nella stessa situazione di ricerca forsennata di una via di fuga tra le rocce porose del vulcano. Finalmente ai vv. 172-173 l'eruzione ha luogo ed il terrore

226 Moro 1999, 198.

227 Moro 1999, 200.

dilaga ovunque in Sicilia²²⁸. Lo sconvolgimento naturale causato da Plutone è tale che addirittura gli astri mutano il loro corso naturale, il che non può non riecheggiare l'*astra laccessit* del v. 164 dell'*ekphrasis* del vulcano. Un altro effetto di questo cataclisma è narrato ai vv. 191-192, ovvero il pallore di Atlante, un personaggio mitologico che già abbiamo incontrato, dato che ha subito lo stesso destino di Encelado e viene descritto in modo simile da Virgilio e Ovidio. L'ultimo elemento comune tra Plutone e l'Etna è l'esalazione di una nube nera (vv. 192-193), quasi come fosse un respiro scuro, che va a richiamare immediatamente la *picea nube* dei vv. 163-164 del nostro passo. La seconda eruzione invece avviene in *rapt. Pros. 3*, 392-399 (*Postquam peruentum scopuli flagrantis in ora, / protinus arsuras aduersa fronte cupressos / faucibus iniecit mediis lateque cauernas / textit et undantem flammaram obstruxit hiatum. / Conpresso monte igne tonat claususque laborat / Mulciber: obducti nequeunt exire uapores. / Coniferi micuere apices creuitque fauillis / Aetna nouis; stridunt admissio sulphure rami*), dove Cerere conficca i due cipressi del bosco sacro appena recisi nel vulcano. Gli elementi della descrizione dell'Etna che vengono qui rievocati sono l'impiego della *iunctura scopuli flagrantis* che rievoca il v. 153 (*scopulis / perustis*), la costruzione di una descrizione antropomorfa che, anche se non esplicitamente, potrebbe rimandare alla presenza di Encelado, la descrizione della pressione interna causata dai vapori intrappolati nel vulcano che causano l'eruzione e infine la comparsa di fuoco e zolfo, proprio come sulla schiena ferita del Gigante. In questo modo, Moro sostiene che avviene anche per la dea quasi un rito di passaggio da Cerere etnea a vera e propria divinità, protettrice delle messi e della fertilità²²⁹.

Scorrendo i riferimenti all'Etna risulta lampante come le descrizioni del vulcano e delle sue varie parti siano l'elemento che conferisce unità e corpo all'opera. È come se il vulcano facesse da struttura portante a tutto il poema, a maggior ragione se si considera il fatto che tutte le descrizioni di paesaggio incluse nel poema si sviluppano a partire o attorno all'Etna. Questo dato risulta ancora più eccezionale, se si riflette sul fatto che il *De raptu* è un poema epico prima ancora che mitologico. Dunque, potremmo

228 Moro 1999, 200, 202.

229 Moro 1999, 215-218.

concludere affermando che la centralità riservata a questo monte potrebbe simboleggiare anche la riforma dell'epica portata avanti da Claudiano. Attraverso le descrizioni paesaggistiche del poema (Etna, valle del rapimento, prato fiorito e bosco sacro), il poeta sta scardinando il principio fondamentale dell'epica, la narrazione, che viene qui relegata a pochi versi dispersi in una altissima varietà di descrizioni, concili divini, discorsi, cataloghi, *omina* e prodigi. Rendendo protagoniste tutte queste parti, considerate, un tempo, ausiliarie e quasi solo esornative, Claudiano sta portando a termine la riforma dell'epica.

3.3.7.2. L'Etna come prefigurazione del destino di Proserpina

Visto il ruolo strutturale dell'Etna, è necessario interrogarsi sugli ulteriori significati che potrebbero celarsi dietro al vulcano. Una prima via interpretativa potrebbe essere quella prolettica, secondo cui le fattezze dell'Etna potrebbero costituire un'anticipazione dell'esito tragico della vicenda di Proserpina. Non che questo mito fosse sconosciuto, anzi proprio su questa sua fama va a giocare il poeta attraverso l'elaborazione di una fitta rete di rimandi al ratto. In questo modo il lettore si addentra nell'opera con una costante tensione e un senso di instabilità che fanno da rumore di fondo a tutto il poema. Segni tangibili di questa profezia emergono già a partire dal nostro passo, ma si concretizzeranno solo nel libro III coi sogni di Cerere.

Per quanto concerne il nostro passo, abbiamo evidenziato più volte che la profezia del ratto affiora nella descrizione dell'Etna attraverso i forti contrasti cromatici tra nero, bianco, giallo e rosso. Riassumendo quanto si è detto in merito a questi colori nel corso della trattazione, è possibile concludere affermando che tutti loro si fanno portatori di significati ben precisi, ad esempio il nero è il colore della notte, del maschile, ma anche dello straniero e dell'alterità; invece, il bianco è tipicamente il colore del femminile, della purezza, come anche della sacralità. Già solo l'opposizione di questi due colori potrebbe suggerire un riferimento a Plutone, Proserpina e Cerere. L'aggiunta poi di

rosso e giallo potrebbe introdurre l'elemento bellico anche alla luce del riferimento alla Gigantomachia, possibile allusione alla situazione politica contemporanea e al dissidio tra Cerere e Plutone, nonché allo scontro tra la dea e Giove. Il rosso inoltre potrebbe rimandare al sangue e alla morte di Proserpina. Oltre ai colori in generale il passo è ricco di antitesi che concretizzano, anche a livello di struttura del verso, la tensione costante tra ordine e caos e tra le diverse divinità. In particolare si potrebbero citare i contrasti tra caldo e freddo e tra neve e fuoco, che vengono descritti quando si afferma che l'Etna sa rispettare il patto con le nevi nonostante tutto il calore sprigionato. Inoltre, l'impressione trasmessa dalla lettura di questa *ekphrasis* è che il vulcano rappresenti una potenza distruttiva massima pronta ad esplodere da un momento all'altro, proprio come il ratto di Proserpina. Il vulcano non viene infatti rappresentato nel momento esatto in cui avviene un'eruzione, ma quest'ultima è solo rievocata e ribadita tante volte senza che sia per forza in atto, fino all'arrivo di Plutone. L'ultimo dato che ci permette di cogliere dietro le varie descrizioni dell'Etna una prefigurazione del ratto è la vicinanza tra la rappresentazione del vulcano e quella degli Inferi alla fine del II libro dopo l'arrivo di Proserpina sul carro di Plutone. Qui gli Inferi vantano tutti i tratti di un *locus amoenus*²³⁰. Innanzitutto, l'Etna è esplicitamente citato ai vv. 288-289 (*Zephyris illic melioribus halant / perpetui flores, quos nec tua protulit Aetna*), quando Plutone afferma che gli Inferi hanno dei fiori migliori rispetto a quelli coltivati da Zefiro sui pendii del vulcano; poi ritroviamo vari riferimenti alla crescita di alberi ai vv. 290-291 (*Est etiam lucis arbor praediues opacis / fulgentes uiridi ramos curuata metallo*), elemento che ricorre anche nell'Etna (sia nel bosco sacro sia nella valle del rapimento); invece, ai vv. 294-299 (*Quidquid liquidus complectitur aer, / quidquid alit tellus, quidquid maris aequora uerrunt, / quod fluuii uoluunt, quod nutriuere paludes, / cuncta tuis pariter cedent animalia regnis / lunari subiecta globo, qui septimus auras / ambit et aeternis mortalia separat astris*), viene rimarcato il fatto che Proserpina sarà la sovrana degli Inferi e ciò ha come conseguenza principale il fatto che tutti gli elementi naturali si inchineranno a lei e seguiranno l'ordine da lei stabilito, ipotetico rimando alla tela che la fanciulla stava confezionando come dono per la madre; infine, gli Inferi sono definiti

230 Guipponi-Gineste 2010, 65-69.

pallida... regio al v. 326 in quanto regno dei morti e il bianco era proprio uno dei colori presenti sia nel dettaglio delle nevi perenni sulla cima dell'Etna sia nel ritratto di Proserpina cadaverica nella mente di Cerere. Come ultimo argomento a favore di questo valore prolettico dell'Etna, si potrebbero citare le descrizioni della valle del rapimento e del prato fiorito che, come vedremo, saranno interpretabili sempre in quest'ottica. In realtà, anche la descrizione della Sicilia si sposa bene con questa lettura del vulcano, dato che Claudiano inserisce proprio il verbo *rapio* (*rapt. Pros. 1, 147-148: Nunc illam socia raptam tellure trisulco / opponit natura mari*) per esprimere l'idea che si tratti di un'isola che un tempo formava un tutt'uno con la penisola italiana. Il verbo tuttavia potrebbe anche costituire un'anticipazione del ratto stesso²³¹; perciò, Cerere sceglie per tutelare la figlia un luogo che è stato oggetto della stessa violenza che subirà Proserpina, ma la dea è cieca a tutti questi segnali di pericolo perché così il fato aveva stabilito.

Come l'Etna si fa profezia del ratto, così allo stesso tempo il vulcano prefigura anche il destino di Proserpina dopo la sua morte, vale a dire il matrimonio con Plutone. La fanciulla infatti ha un destino doppio: quello di morte come figlia di Cerere e in seguito quello di rinascita in quanto moglie di Plutone. L'Etna con la sua ambiguità rappresenta appieno questo duplice destino della fanciulla. Tracce di questa profezia del matrimonio di Proserpina e Plutone si possono rintracciare nel riferimento agli *incendia* (v. 165) che, come abbiamo visto, possono fungere da metonimia per la fiaccola, simbolo sia del matrimonio sia della morte della fanciulla, come è esplicitato nelle parole di Cerere in riferimento ai cipressi in fiamme. Un altro elemento che potrebbe suggerire un riferimento al matrimonio è rappresentato dalla *fides* (v. 167), in cui è ravvisabile un'allusione specificatamente alla *fides* di tipo coniugale che non a caso viene qui riferita alla neve bianca. Altro possibile rimando alle nozze è rappresentato dal rosso che caratterizza sia la metafora dell'arrivo delle dee al cospetto di Proserpina come una cometa in fiamme, sia la reazione di pudore e imbarazzo della fanciulla trovatasi di fronte ad esse: questo rossore infatti potrebbe rievocare il *flammeum* o la rottura dell'imene, simbolico passaggio della donna dall'età infantile a quella adulta.

231 Gruzelier 1993, 117.

La concretizzazione di questa teoria per cui l'Etna funge da profezia del ratto avviene nel libro III, quando Cerere ha una serie di terribili visioni, tra cui quella narrata ai vv. 74-79 (*Stabat praeterea luco dilectior omni / laurus uirgineos quondam quae fronde pudica / umbrabat thalamos: hanc imo stipite caesam / uidit et incomptos foedari puluere ramos, / quaerentique nefas Dryades dixere gementes / Tartarea Furias debellauisse bipenni*), dove Claudiano descrive il sogno decisivo che convince la dea a fare ritorno in Sicilia, quello in cui Proserpina le appare con le sembianze di un cipresso reciso. Non è un caso che questa visione sia ambientata proprio nel bosco sacro che sorge sui pendii dell'Etna; inoltre, poco più avanti ai vv. 114-123 già citati, Cerere afferma di temere che l'Etna e il palazzo l'abbiano tradita e che dunque qualcosa di terribile sia accaduto alla figlia. La denuncia esplicita delle responsabilità dell'Etna e di Encelado appare poi all'interno del monologo di Cerere, in cui la dea vaglia le possibili cause di quei terribili incubi con una serie di domande retoriche. Ebbene, ai vv. 186-187 (*An uicina mihi quassatis faucibus Aetna / protulit Enceladum?*), in sede conclusiva e quindi al culmine dello suo sfogo, compaiono proprio il vulcano e il Gigante. Secondo Moro, questo è il momento in cui Cerere matura la consapevolezza di aver perso la figlia, muovendo di conseguenza la sua vendetta contro l'Etna e il bosco sacro²³².

Si interseca con questa lettura quella che vede nel poema e in particolare nel mito di Proserpina, nell'Etna e nella Gigantomachia (guarda caso, sempre legata al vulcano) un richiamo anche alla situazione politica contemporanea al poeta, sottolineata più volte da Parkes²³³. Abbiamo già evidenziato come Giove nei panegirici spesso costituirà un'allusione ad Onorio, mentre i Giganti in questa sede e in futuro potrebbero rievocare i vari nemici esterni di Roma²³⁴. È possibile dunque ipotizzare che proprio per mezzo di questi espedienti, anche tenendo a mente il finale positivo del mito di Cerere e Proserpina, Claudiano miri quasi a esorcizzare la crisi e così ad augurare un futuro lieto e glorioso all'Impero, celebrandone contemporaneamente i suoi eroi, Onorio e Stilicone. A riprova di ciò si veda il riuso dell'espressione *terga reuinctus* (v. 155) nel II libro del

232 Moro 1999, 207.

233 Parkes 2020, 306.

234 Christiansen 1969, 77.

panegirico per Stilicone, in cui, ai vv. 212-214, questa espressione si riferisce proprio ai Germani sottomessi dal condottiero.

3.3.7.3. L'Etna come simbolo della tradizione letteraria precedente a Claudiano

La rassegna delle varie interpretazioni dell'Etna può essere arricchita ulteriormente. È ormai evidente quanto il poeta abbia giocato su diversi piani con i significati del vulcano, che oscilla dall'essere il paesaggio che fa da sfondo e teatro alla vicenda al costituire un elemento strutturale del poema o addirittura un suo personaggio. Tuttavia, c'è un ultimo significato da esplorare, un significato che lo pone su una direttrice che collega tutte le descrizioni naturalistiche dell'opera; infatti, tutte le *ekphraseis* del *De raptu*, di cui abbiamo visto che l'Etna è il principio generativo, potranno essere interpretate come una sorta di *angulus*, dove il poeta si prende la libertà di riflettere sulla propria opera e sui generi letterari esplorati. L'Etna in questo senso potrebbe essere il simbolo della tradizione letteraria precedente, con cui Claudiano ha imbastito un agone poetico.

Per quanto concerne la descrizione dell'Etna sono individuabili tutta una serie di elementi che rimandano alla letteratura precedente, come *in primis* la tipologia paesaggistica rappresentata dall'Etna, ovvero quella del monte, che spesso è inteso come luogo poetico, sede delle Muse e del divino²³⁵. Inoltre, questo è un monte speciale, dato che vanta una lunga tradizione di trattazioni e descrizioni; infatti, abbiamo avuto modo di studiare i diversi papabili modelli di Claudiano, grazie ai quali gli è stato possibile costruire un vero e proprio mosaico di tessere poetiche. Dunque, l'Etna si presenterebbe come un luogo costruito fisicamente da rimandi alla letteratura. A ciò si aggiunge il fatto che tra questi modelli è presente anche l'*Aetna* pseudo-virgiliano che, come abbiamo già evidenziato, è attraversato da una forte vena polemica, forse presente anche nella descrizione del bosco sacro del III libro su cui torneremo. Un altro elemento

²³⁵ Guipponi-Gineste 2010, 289.

che potrebbe ricondurre l'Etna alla tradizione precedente è veicolato da *se porrigit* (v. 153), il primo verbo associato al vulcano. Abbiamo infatti constatato l'impiego del verbo anche nella *praefatio* al II libro del *De raptu*, dove vengono descritti gli effetti della poesia di Orfeo, *imago* di Claudiano, sulla natura che viene ammansita dalla sua voce. Tutti gli elementi naturali comparsi nella nostra descrizione si ritrovano in quel passo, come a voler suggerire una sorta di asservimento e addomesticamento della natura attraverso la poesia. Inoltre, la riconduzione a unità dei diversi elementi naturali che si ha nella *praefatio* e nell'Etna richiama anche la metafora marinaresca del III libro del *De raptu*, di cui ci occuperemo e che Hartman interpreta in ottica metaletteraria²³⁶. Un altro dato rilevante è offerto dal ruolo rivestito dall'Etna nel poema, un ruolo se vogliamo di portata cosmica, ovvero quello di fungere da *monumentum* che rievoca la Gigantomachia a celebrazione dell'autorità di Giove. Questo compito spetta al vulcano e al bosco sacro che lo riveste, nella stessa misura in cui spetta al *De raptu* e a tutte le altre opere che toccano questa materia. L'Etna si fa dunque quasi opera letteraria che a modo suo, con i suoi mezzi e materiali, racconta il mito di Proserpina. In questa direzione potrebbe andare anche il dettaglio dell'inaccessibilità dell'Etna che, oltre alla sacralità del luogo, potrebbe alludere proprio anche al fatto che il vulcano sia in realtà il racconto stesso in forma scritta; per questo motivo, non può essere esplorato fisicamente, ma solo con gli occhi e la mente. Sempre ai fini di una lettura metapoetica dell'Etna, si veda anche *astra lacessit* (v. 164) che potrebbe alludere proprio al gareggiare coi propri modelli e quindi ai meccanismi di *imitatio* e *aemulatio* alla base della letteratura latina. In effetti, se abbracciamo la lettura di Cerere come proiezione di Claudiano che argomenteremo nella trattazione della descrizione del bosco sacro, questa operazione di sfidare le stelle narrata come fenomeno generico e non per forza in atto si scatenerà, nella realtà del poema, solo effettivamente con l'ascesa di Plutone e poi con i cipressi di Cerere. Dunque, è plausibile ipotizzare che Claudiano, celandosi dietro la dea, stia a tutti gli effetti concretizzando quei meccanismi letterari. In questo modo, l'Etna non solo rappresenta e fornisce dei modelli letterari a Claudiano, ma gli consegna anche il materiale scrittoria per comporre l'opera.

236 Hartman 2021, 115.

Guardando all'intero poema, l'Etna viene spesso etichettato come luogo dell'ispirazione poetica e dunque anche della tradizione poetica classica. Il bosco sacro, la valle del rapimento, il prato fiorito, vedremo, sono tutti luoghi impregnati di ispirazione poetica, dove avviene l'incontro e il dialogo con il divino e, va ribadito, tutti si svilupperanno a partire dall'Etna. Ad accomunarli sono l'inaccessibilità e la sacralità, aspetti assolutamente preminenti di tutti i luoghi di comunicazione tra l'eletto e il dio. Come prova di questa valenza dell'Etna, si vedano i vv. 7-11 del I libro del *De raptu* (*Iam mihi cernuntur trepidis delubra moueri / sedibus et claram dispergere limina lucem / aduentum testata dei; iam magnus ab imis / auditur strepitus terris templumque remugit / Cecropium sanctasque faces attollit Eleusin*)²³⁷, dove ritroviamo il *furor* che è il tipico stato del poeta invasato e che caratterizzava il vento nel nostro passo, interpretato spesso come soffio divino che ispira il poeta. Ancora, a livello lessicale ritorna *spirant* presente anche nel nostro passo, quando la ferita di Encelado *spirat* zolfo, e che si ritrova, sempre legata all'Etna, in riferimento allo Zefiro e al suo soffio vitale che abbellisce la valle del rapimento e il prato fiorito. L'ispirazione poetica dunque sembra intrinsecamente legata alla natura e soprattutto a questa sorta di soffio poetico che si muove dal dio al poeta; in tal senso si consideri il *carm. min. 3* (*Quidquid Castalio de gurgite Phoebus anhelat, / quidquid fatidico mugit cortina recessu, / carmina sunt, et uerba negant communia Musae. / Carmina sola loquor: sic me meus implet Apollo*), dove ricompaiono la fonte e l'antro del nostro passo che, trattandosi di Apollo nel carne minore, potrebbero essere anch'esse interpretate come l'ennesima componente della profezia del ratto²³⁸. Inoltre, tornando ai versi iniziali del poema, sono qui presenti delle fiaccole di Eleusi che richiamano i due cipressi di Cerere. Dunque, la profanazione del bosco sacro e del vulcano attuata da Cerere non sarà altro che la concretizzazione della riforma dell'epica, portata avanti da Claudiano. A completare il quadro e a renderlo ancora più eccezionale, è il fatto che la riforma dell'epica passi proprio attraverso le *ekphraseis*, a cui l'epica tradizionale riservava uno spazio molto più esiguo²³⁹.

237 Guipponi-Gineste 2010, 289-290.

238 Ricci 2001, 34-35.

239 Fo 1982, 105.

Una possibile interpretazione in chiave metaletteraria dell'Etna è rintracciabile anche in altre opere di Claudiano, come la già citata *praefatio* al panegirico per il VI consolato di Onorio, dove ai vv. 11-26 Claudiano affronta una questione squisitamente letteraria: il poeta infatti vanta l'approvazione divina ricevuta dai suoi componimenti su Tifeo ed Encelado, che la critica è concorde nell'identificare nella *Gigantomachia* (*carm. min.* 53) e nel *De raptu Proserpinae*. Di questo passo ciò che colpisce è il fatto che il poeta non pronunci il titolo dell'opera ma faccia riferimento all'Etna, quasi come se il vulcano e il poema fossero un tutt'uno, e la consapevolezza che Claudiano dimostra nell'esaltare la qualità dei suoi componimenti. Il tema della *Gigantomachia* permetterebbe così di cogliere la portata della sua riforma letteraria e anche della sua crescita personale di poeta, dato che questo tema accompagna Claudiano dagli esordi poetici alla maturità. Vista dunque la presenza sia di Encelado sia dell'Etna e più in generale del *De raptu* in questo passo di affermazione personale, è possibile concludere che l'Etna, agli occhi di Claudiano, rivesta anche questo ruolo metapoetico.

4. Descrizione del bosco

4.1. Il concetto di bosco

Il paesaggio boschivo ha sempre giocato un ruolo di rilievo nella storia della letteratura latina, in quanto teatro dell'incontro con l'altro, sia esso una divinità o un essere umano, incontro che può tramutarsi in scontro e violenza, ma anche in occasione di crescita personale. È dunque uno spazio ambiguo e difficile da definire, viste le accezioni positive e negative che lo connotano. Una prima difficoltà è insita nel fatto che il bosco può essere inteso, come spiega Malaspina²⁴⁰, sia come un 'insieme di alberi'²⁴¹, sia come una 'distesa di terreno'²⁴². La varietà del bosco ha ripercussioni anche sulle etichette impiegate per definirlo; come noto, infatti, sono quattro i termini latini usati per indicare questa tipologia paesaggistica, ovvero *lucus*, *nemus*, *saltus* e *silva*, anche se ad essere utilizzati più frequentemente sono *lucus* e *silva*. All'apparenza tutti questi termini potrebbero sembrare semplici sinonimi e col passare del tempo, soprattutto dopo Virgilio²⁴³, in effetti inizieranno ad essere impiegati in modo interscambiabile, ciononostante essi presentano delle differenze tra loro abbastanza rilevanti. In particolare, il *nemus* indica il bosco con pascoli e a volte anche il bosco sacro, pur rimanendo una variante colta e rara; il *saltus* invece è da riferire ad una tipologia di bosco provvisto di pascoli, tipicamente collocato in un territorio montuoso. Per quanto concerne le due formule più comuni, la differenza qui si gioca tutta sull'opposizione tra sacro e profano: il *lucus* appartiene alla sfera sacrale, in quanto luogo in cui si venera la divinità e spazio in cui il dio si manifesta e si pone in contatto con l'uomo; al contrario, la *silva* rientra nell'ambito del profano, dato che è la sede dei prodigi e del mistero²⁴⁴. Come già annunciato, queste distinzioni verranno meno con le opere virgiliane e lo stesso Claudiano darà prova di ciò.

²⁴⁰ Malaspina 2003-2004, 102.

²⁴¹ Cf. Serv. *Aen.* 1, 310: *Lucus enim est arborum multitudo cum religione, nemus vero composita multitudo arborum, silva diffusa et inculta.*

²⁴² Cf. Isid. *orig.* 14, 8, 25: *Saltus sunt vasta et silvestria loca, ubi arbores exiliunt in altum.*

²⁴³ Malaspina 2003-2004, 106.

²⁴⁴ Malaspina 2003-2004, 105.

Al di là di queste oscillazioni terminologiche, l'ambiguità del bosco accompagna anche gran parte delle sue descrizioni letterarie. In alcune *ekphraseis* il paesaggio boschivo assume le fattezze del *locus amoenus*, invece in altre quelle di un *locus horridus*²⁴⁵. L'aspetto più interessante di questa ambivalenza risiede nel fatto che gli elementi che caratterizzano l'uno e l'altro ambiente sono gli stessi: l'ombra, l'acqua e le grotte. Questo permette di comprendere che la differenza tra una tipologia di bosco e l'altra risiede nel modo in cui questi stessi elementi vengono descritti: nel *locus amoenus* essi vengono presentati nella loro versione più rassicurante e tranquilla, mentre nel *locus horridus* assumono sfumature destabilizzanti, cupe e spaventose. La scelta di rappresentare in un modo o nell'altro il bosco è sintomatica della volontà dell'autore di comunicare qualcosa al lettore: per esempio, il bosco idilliaco può costituire lo spazio prediletto dell'ispirazione poetica in virtù della quiete che lo caratterizza²⁴⁶, mentre il bosco come *locus horridus* può essere associato all'incontro con il divino, visto il timore reverenziale che il luogo e la divinità incutono. È bene tuttavia non fissarsi su schemi descrittivi troppo rigidi, dato che i confini tra le due rappresentazioni spesso e volentieri finiscono col confondersi, creando luoghi che trasmettono serenità e inquietudine allo stesso tempo. Non è un caso che spesso e volentieri proprio i luoghi più idilliaci siano preludio ad atti di violenza, come si può rilevare ad esempio in Ovidio.

Tenendo conto di tutti questi aspetti, possiamo ora ad introdurre brevemente la concezione di bosco di Claudiano. Il poeta alessandrino accoglie a piene mani questa ambiguità di fondo del bosco e la reinterpreta a modo suo all'interno del *De raptu Proserpinae*.

4.2. Le descrizioni di boschi nel *De raptu Proserpinae*

Il primo brano su cui ci soffermeremo contiene la descrizione della valle del rapimento di Proserpina e si trova all'interno del II libro del *De raptu*. La valle, il bosco e il lago qui descritti presentano in apparenza tutte le caratteristiche di un *locus amoenus*.

²⁴⁵ Petrone 1988, 3-4.

²⁴⁶ Petrone 1988, 6.

Tuttavia, una lettura più approfondita del passo e la sua collocazione all'interno della vicenda permetteranno di capire quanto in realtà questo paesaggio si stia tramutando in un *locus horridus*. In questo modo, il bosco simboleggerà da un lato i tre protagonisti del mito (Cerere, Proserpina e Plutone), prefigurando così il finale tragico della vicenda, dall'altro si farà portavoce della rivoluzione poetica che Claudiano sta conducendo all'interno dell'opera.

Il secondo passo si trova nel III libro ed è costituito dalla descrizione del bosco sacro in cui sono riposte le spoglie dei Giganti annientati dagli dèi durante la Gigantomachia. Anche qui la cornice descrittiva, facente riferimento al mito di Aci e Galatea, sembra predire la costruzione di un *locus amoenus*, ma i successivi cataloghi di alberi rendono palese la presenza qui di un *locus horridus*, dove gli elementi più macabri e orribili sono il tramite della sacralità e inviolabilità del luogo. Anche in questo caso, tenteremo di proporre una lettura del passo in chiave metaletteraria, per cui il poeta si autoritarrebbe nell'atto di rivoluzionare l'epica tradizionale attraverso l'immagine di Cerere che abbatte due cipressi sacri.

Ciò che emerge dai due passi è proprio la volontà, da parte di Claudiano, di fornire al lettore le coordinate e gli strumenti per comprendere fino in fondo le sue opere e il suo ruolo nella storia della letteratura latina.

4.3. La descrizione del bosco nella valle del rapimento nel II libro del *De raptu Proserpinae*

*Forma loci superat flores: curvata tumore
paruo planities et mollibus edita cliuis
creuerat in collem. Viuo de pumice fontes
roscida mobilibus lambebant gramina riuis,
siluaque torrentes ramorum frigore soles
temperat et medio brumam sibi uindicat aestu:
apta fretis abies, bellis accommoda cornus,
quercus amica Ioui, tumulos tectura cupressus,*

ilex plena fauis, uenturi praescia laurus;
fluctuat hic denso crispata cacumine buxus, 110
hic hederæ serpunt, hic pampinus induit ulmos.
Haud procul inde lacus (Pergum dixere Sicani)
panditur et nemorum frondoso margine cinctus
uicinis pallescit aquis; admittit in altum
cernentes oculos et late peruius humor 115
ducit inoffensos liquido sub flumine uisus
imaque perspicui prodit secreta profundi.²⁴⁷

Metro: esametro

4.3.1. Contesto, struttura e rapporto con il modello ovidiano

La pericope si colloca nel II libro del *De raptu Proserpinae* e contiene la descrizione della valle in cui avrà luogo il rapimento di Proserpina da parte di Plutone. Nei versi immediatamente precedenti, Venere rivolge una preghiera all'Etna, affinché questo renda la valle in questione bellissima proprio in occasione dell'arrivo della fanciulla accompagnata dalle Naiadi. L'Etna esaudisce la richiesta di Venere ricorrendo all'aiuto di Zefiro ed è proprio a questo punto che inizia la nostra *ekphrasis*.

247 Claud. *rapt. Pros.* 2, 101-117: "La bellezza del luogo supera quella dei fiori: la pianura, curvata da un piccolo dosso e nata da morbidi pendii, si era pian piano trasformata in collina. Le fonti, nate dalla pietra viva, lambivano l'erba rugiadosa con ruscelli veloci e un boschetto mitiga i giorni di sole torridi con la fresca ombra dei rami e in piena estate reclama per sé l'inverno: ci sono l'abete adatto alle onde, il corniolo ideale per le guerre, la quercia fedele compagna di Giove, il cipresso che farà da tetto alle tombe, il leccio rigato di miele, l'alloro che scorge il futuro; qui il bosso fluttua increspato nella fitta chioma, qui invece le edere serpeggiano e qui ancora il pampino si attorciglia attorno all'olmo. Non lontano da lì, si estende un lago (i Sicani gli diedero il nome di Pergo) e, incorniciato com'è dal margine frondoso dei boschi, appare meno limpido nelle acque vicine alla riva; tuttavia, lascia penetrare gli occhi che si sforzano di guardare in profondità e l'acqua, trasparente per ampio tratto, guida lo sguardo libero sotto la corrente limpida e rivela i segreti profondi del limpido fondale".

Per quanto riguarda la struttura della descrizione, Galand²⁴⁸ parla di “descrizione statica” in contrapposizione alla “descrizione dinamica” rappresentata dalla successiva scena della raccolta dei fiori (vv. 120-136). La studiosa afferma che va definita in questo modo, poiché sospende per un attimo il tempo della narrazione fornendoci un’immagine vivida del paesaggio siciliano, frutto della giustapposizione di svariate tessere letterarie. La vividezza dell’immagine è veicolata dalla costruzione dei versi, dalla scelta delle singole parole, dalle metafore e dal grande dispiego di tecniche che vedremo attuate. Sempre osservando la composizione generale dell’*ekphrasis*, è possibile tracciare delle direzioni lungo le quali Claudiano si è mosso nella strutturazione della descrizione; si può quasi seguirne lo sguardo. Una prima ipotesi è che il poeta abbia iniziato a descrivere dapprima gli elementi esterni al bosco e poi quelli al suo interno, arrivando fino al lago dei vv. 112-117 che potrebbe essere locato proprio al centro di esso. Se così fosse, la tecnica sarebbe affine a quella già utilizzata nella descrizione del palazzo di Cerere (*rapt. Pros.* 1, 237-245), dove, partendo dall’esterno del palazzo, Claudiano conduce il lettore al suo interno. Un’altra possibile direzione della descrizione, focalizzandosi solo sui due cataloghi di alberi, è quella per cui passa dal descrivere un bosco composto di grandi alberi ad uno formato da piccoli arbusti e quindi dal bosco naturale al bosco modificato dall’intervento della mano dell’uomo. In questo senso, Claudiano potrebbe voler suggerire la degradazione a cui va incontro il *locus amoenus*, secondo lo svolgimento del mito dell’età dell’oro. Sempre per i due cataloghi di alberi, si può anche ipotizzare un passaggio da una descrizione più generica, la *silva*, ad una descrizione più specifica, i singoli alberi elencati. Approfondiremo tutti questi spunti, qui solo accennati, nel corso del commento.

È infine bene ricordare nuovamente che la vicenda del rapimento di Proserpina non è sconosciuta alla tradizione letteraria, anzi dispone di diverse versioni: quella attica ed eleusina, quella orfica, quella siciliana e quella alessandrina. È possibile ipotizzare un’adesione di Claudiano alla tradizione alessandrina del mito, vista la sua provenienza e soprattutto il fatto che il mito qui narrato è frutto di una commistione delle altre varianti²⁴⁹. La predilezione verso l’ambientazione siciliana potrebbe essere
248 Galand 1987, 88.

249 Charlet 1991, XXXV-XXXVI.

ulteriormente avvallata dal fatto che Claudiano abbia effettivamente visitato i luoghi descritti durante un suo viaggio nell'Italia meridionale, possibilità notata anche da Onorato²⁵⁰. Prima di lui, già un altro autore, Ovidio, aveva giocato con le diverse tradizioni del mito, innovandolo soprattutto in virtù di una immagine di Plutone di sovrano attento e premuroso degli Inferi²⁵¹. Il passo in questione si trova nel V libro delle *Metamorfosi*, dove la Musa Calliope racconta la vicenda nel tentativo di vincere una competizione poetica. Oltre che per il contenuto, i due passi presentano diverse assonanze, a cominciare dal fatto che Ovidio antepone alla narrazione i vv. 385-391, contenenti la descrizione del luogo in cui avverrà il rapimento:

Haud procul Hennaeis lacus est a moenibus altae, 385

*nomine Pergus, aquae; non illo plura Caystros
carmina cygnorum labentibus edit in undis.*

*Silua coronat aquas cingens latus omne suisque
frondibus ut uelo Phoebeos submouet ictus.*

Frigora dant rami, Tyrios humus umida flores: 390

perpetuum uer est.

È evidente l'influenza che questa descrizione ha avuto su Claudiano che però non perde occasione per rimarcare la propria autonomia rispetto alla ricca tradizione letteraria che lo precede; infatti, come nota Duc²⁵², nelle descrizioni il poeta si ritaglia il suo personale spazio di libertà e virtuosismo, cosa che non si può permettere nella narrazione. Questo emerge in modo lampante se si prendono in esame i versi sopracitati. Spicca, come sostiene anche Marco Onorato, la differenza di ampiezza tra le due descrizioni: mentre Ovidio accenna sommariamente al luogo del rapimento per poter passare subito alla

250 Onorato 2008, 254.

251 Anderson 1997, 534-535.

252 Duc 1994, 115-116.

narrazione, Claudiano indugia più a lungo sulla descrizione della valle²⁵³. Certamente, si può rintracciare in questa scelta la volontà di ostentare una conoscenza diretta dei luoghi e competere col proprio modello, ma allo stesso tempo vedremo che Claudiano ha anche altre ambizioni. Nonostante la lunghezza diversa, le somiglianze tra i due passi non mancano, a partire dall'ambientazione comune in Sicilia, dove lo stesso Ovidio è stato con *Macer*, stando a *Pont.* 2, 10; infatti, entrambi nominano il lago Pergo, ma Ovidio è più preciso collocandolo vicino ad Enna, Claudiano invece è più approssimativo e lo pone vicino all'Etna; vedremo che in realtà anche questa è una scelta voluta. Si noti che Ovidio è il primo a collocare la vicenda in questo luogo, dove era pure presente un santuario dedicato a Cerere²⁵⁴. Se, come abbiamo visto, l'ambientazione coincide, l'ordine con cui vengono presentate le varie componenti del paesaggio è diverso; infatti, Ovidio nomina subito il lago Pergo, mentre nel nostro passo questo compare alla fine. Un dettaglio che troviamo solo in Ovidio sono i cigni che nuotano nel lago, che stanno a simboleggiare la poesia ma anche il lutto, come se Ovidio volesse presagire il futuro tragico di Proserpina²⁵⁵. Anche Claudiano preannuncerà la tragedia imminente, ma lo farà ricorrendo ad altri espedienti. Dopo aver descritto il lago, Ovidio presenta un bosco che gli fa da cornice; anche questa immagine sarà ripresa da Claudiano con la differenza che il poeta alessandrino descrive il bosco anche nei versi precedenti e in modo decisamente più ampio. Infine sono presenti in entrambi i passi riferimenti all'ombra e alla primavera, tipiche caratteristiche del *locus amoenus*²⁵⁶. Ovidio tratterà il mito di Proserpina anche in un'altra opera, i *Fasti*, quando nel libro IV, ai vv. 417-620, si dedica alla trattazione dei *Cerialia*. Come per il passo dalle *Metamorfosi*, anche qui si può ipotizzare la fonte callimachea degli *Aitia*, a cui qui va aggiunta anche l'influenza dell'*Inno omerico a Demetra*²⁵⁷, ampiamente ripreso anche dallo stesso Claudiano. Anche in questo caso, in apertura alla narrazione del mito viene proposta una breve descrizione del luogo del rapimento ai vv. 417- 430:

253 Onorato 2008, 254.

254 Anderson 1997, 538.

255 Anderson 1997, 538.

256 Anderson 1997, 539.

257 Fantham 1998, 173-174.

Exigit ipse locus raptus ut uirginis edam:

plura recognosces, pauca docendus eris.

Terra tribus scopulis uastum procurrit in aequor

Trinacris, a positu nomen adepta loci, 420

grata domus Cereri: multas ea possidet urbes,

in quibus est culto fertilis Henna solo.

Frigida caelestum matres Arethusa uocarat:

uenerat ad sacras et dea flaua dapes.

Filia, consuetis ut erat comitata puellis, 425

errabat nudo per sua prata pede.

Ualle sub umbrosa locus est aspergine multa

uuidus ex alto desilientis aquae.

Tot fuerant illic, quot habet natura, colores,

pictaque dissimili flore nitebat humus. 430

Il passo offre uno spaccato sul paesaggio siciliano, in particolare l'ambientazione della vicenda è la città di Enna, come nelle *Metamorfosi* del resto. La Sicilia viene rappresentata secondo la stessa modalità impiegata da Claudiano nel I libro del *De raptu*, ovvero ripartendola in tre porzioni. Qui, vista la presenza di un culto ben affermato di Cerere, la dea trova dimora con la figlia e le sue compagne che tutte insieme scorrazzano per i prati sicure. Solo a questo punto descrive la valle del rapimento, tratteggiandola con rapide pennellate: si accenna solo ad una valle ombrosa, dove scorre un torrente che termina in una cascata e dove si trova un prato straordinario decorato di fiori variopinti di ogni tipo²⁵⁸. Claudiano costruisce un gioco di riprese del passo sia a livello lessicale (si veda ad esempio *l'incipit locus est*), sia a livello contenutistico, dato che la valle, il fiume, l'ombra e il prato sono presenti anche nel nostro passo.

258 Fantham 1998, 176.

4.3.2. La descrizione della valle, della pianura che si fa collina e dei fiumi

Veniamo ora al commento dell'*ekphrasis*. Claudiano ricorre ad un *incipit* (*Forma loci*, v. 101), che è tipico della *topothesia*²⁵⁹ e che introduce il lettore alla scoperta di questo *locus amoenus*, vista la presenza della collina, delle fonti, del bosco che ripara dal caldo, del lago e di una eterna primavera²⁶⁰. In aggiunta a tutti questi elementi, il poeta adopera in prima posizione il termine *forma* che richiama il concetto di bellezza e ordine. Tuttavia, questo termine non è così neutro come può sembrare e se da un lato riconduce il lettore al *locus amoenus*, dall'altro suggerisce anche il significato nascosto che questa descrizione andrà ad assumere: vedremo a breve come i tasselli che compongono questo paesaggio alludano anche ai protagonisti del mito, Proserpina, Cerere e Plutone. Se viene naturale pensare all'uso di *forma* per rappresentare la bellezza dolce e armoniosa della donna²⁶¹ e quindi risulta immediato il collegamento a Proserpina e Cerere, il termine potrebbe sembrare più difficilmente associabile a Plutone; tuttavia, si tenga conto del suo impiego anche in descrizioni maschili²⁶² e della sua presenza, abbinato all'aggettivo *durus* che, come nota lo stesso Mandile²⁶³, viene associato proprio a Plutone in *rapt. Pros.* 1, 82 (*Asperat et durae riget inclementia formae*). Fin dalla prima parola di questa *ekphrasis*, Claudiano sta già preparando la trasformazione del *locus amoenus* in *locus horridus*, che simboleggia gli Inferi²⁶⁴ e preannuncia la venuta di Plutone.

Il primo dato da rilevare ai vv. 101-103 è la presenza di una pianura che gradualmente assume le forme di una collina. Questo è un tratto tipico del *locus amoenus*, dal momento che la collina, al contrario della montagna, è caratterizzata da linee dolci e tondeggianti²⁶⁵, esaltate dal ricorso all'espressione *tumore paruo* (v. 101) e all'attributo *mollis* (v. 102). Nel costruire questi versi Claudiano probabilmente si è servito di una serie di tessere poetiche ricavate da autori a lui ben noti; per esempio, il poeta

259 Onorato 2008, 203-204 e Galand 1987, 91.

260 Gruzelier 1993, 182-183.

261 Thll. 6, 1, 1073. 52.

262 Thll. 6, 1, 1069. 12.

263 Mandile 2015, 42.

264 Petrone 1988, 3-4.

265 Gruzelier 1993, 183.

alessandrino sembra rifarsi a Verg. *ecl.* 9, 7 (*Certe equidem audieram, qua se subducere colles / incipiunt mollique iugum demittere cliuo*), ma capovolgendolo, dato che il movimento descritto è l'opposto, in quanto sono raffigurati dei colli che degradano dolcemente²⁶⁶; un altro possibile modello è Lucan. 4, 11-12 (*Colle tumet modico lenique excreuit in altum / pingue solum tumulo*)²⁶⁷, in cui viene descritto il colle su cui sorge la città di Ilerda, proprio ricorrendo al verbo *tumeo*²⁶⁸. Oltre alla volontà di vantare una vasta conoscenza della tradizione letteraria precedente, bisogna leggere questi versi tenendo sempre a mente la chiave di lettura della descrizione offerta da *forma* (v. 101); infatti, al v. 102, come già abbiamo messo in luce, compare l'aggettivo *mollis* che serve sì a descrivere i morbidi pendii da cui si eleva la collina, ma che potrebbe nascondere un ulteriore significato: *mollis* viene spesso impiegato per la rappresentazione sia del concetto di femminile, sia della poesia. Si possono trovare esempi dell'impiego di *mollis* come attributo, in particolare della donna²⁶⁹, in Catull. 68, 70-71 (*Quo mea se molli candida diua pede / intulit*), dove viene utilizzato per esaltare la delicatezza del passo della dea, presentata secondo un alto grado di idealizzazione²⁷⁰, e in Ov. *ars* 2, 565 (*Nec Venus oranti - neque enim dea mollior ulla est*), dove l'aggettivo è riferito a Venere; da qui in seguito i poeti elegiaci hanno tratto la definizione della loro poesia²⁷¹. Weber ha recentemente illustrato le varie declinazioni di questo aggettivo e come esso sia stato impiegato per definire la poesia di un dato autore sulla base di una serie di criteri, tra cui la presenza di versi aurei, il contenuto, il contesto e la costruzione del verso²⁷². Una prova evidente di questo è rintracciabile in Mart. 11, 90 (*Carmina nulla probas molli quae limite currunt, / sed quae per salebras altaque saxa cadunt, / et tibi Maeonio quoque carmine maius habetur, / "Lucili columella hic situs Metrophanes"; / attonitusque legis "Terrai frugiferai", / Accius et quidquid Pacuiusque uomunt. / Vis imiter ueteres, Chrestille, tuosque poetas? / Dispeream ni scis mentula quid sapiat*). In questo epigramma traspare un sottile gioco

266 Onorato 2008, 254.

267 Gruzelier 1993, 183.

268 Esposito 2009, 67.

269 Thll. 8, 0, 1373. 3 e 19.

270 Godwin 1995, 216.

271 Thll. 8, 0, 1376. 45.

272 Weber 2019, 35, 36, 38.

di doppi sensi che allude alla polemica tra i sostenitori di una poesia più aspra e solenne e coloro che vantano una poesia appunto *mollis* per il contenuto e per la forma. Sulla base di questi elementi, è possibile che l'aggettivo *mollis* all'interno della descrizione della pianura rappresenti da un lato un richiamo a Cerere e Proserpina, dall'altro un riferimento alla poesia stessa di Claudiano. A supporto di tale interpretazione si veda il fatto che *mollis* viene impiegato per descrivere proprio le dita di Proserpina, come dimostra *rapt. Pros. 3, 216-217 (Nunc arma habitumque Dianae / induitur digitisque attemptat mollibus arcum)*; così la nutrice Elettra ricostruisce a Cerere l'immagine della figlia in procinto di partire in direzione della valle, in cui sarà rapita. Dunque, il termine rimanda sia a Proserpina, sia al suo destino tragico; infatti, l'aggettivo ritorna anche in *rapt. Pros. 2, 287-289 (Nec mollia derunt / prata tibi; Zephyris illic melioribus halant / perpetui flores, quos nec tua protulit Aetna)*, dove ad essere descritti sono gli Inferi, presentati come un vero e proprio paradiso naturale che non a caso ricalca proprio la valle del rapimento siciliana. È come se l'arrivo di Proserpina avesse trasformato gli Inferi e Plutone stesso che si mostra come un dio premuroso e gentile, addirittura *dissimilis sui (rapt. Pros. 2, 314)* quando all'inizio del poema aveva minacciato di sconvolgere il cosmo²⁷³. Vedremo come tutta l'*ekphrasis* è costruita in modo tale da poter veicolare entrambi questi significati. In questa direzione andrebbe anche l'architettura di questi versi; infatti, abbiamo un chiasmo al v. 104 tra *planities / edita e mollibus / cliuis*, accompagnato dall'allitterazione del suono gutturale *k* (vv. 102-103), espedienti che rendono questi versi più spezzati e aspri, quasi a voler insinuare nel lettore il dubbio che una tragedia stia per abbattersi su Proserpina.

Ai vv. 103-104, il poeta alessandrino introduce un nuovo tassello del *locus amoenus*, ovvero le fonti d'acqua che bagnano l'erba. Queste fonti si originano da un *uiuo pomice (v. 103)*²⁷⁴, per cui è possibile individuare una serie di passi paralleli, come la clausola

²⁷³ Mandile 2013, 197-200.

²⁷⁴ Tale espressione presenta un problema di trasmissione del testo, legato a *uiuo* che si ritrova in molti testimoni, ma non nella *Isengriniana*, edizione redatta a Isengrin a Bâle nel 1534 da *Bentinus* e *Honterus*. Questa edizione presenta molte lezioni autentiche insieme ad altre che invece sono frutto di congetture degli editori. Ragionevolmente, Charlet e Hall mantengono *uiuo*, vista la sua presenza in una serie di *loci* paralleli di cui ci occuperemo, ma merita di essere menzionata la variante proposta nella *Isengriniana*, ovvero *niueo*. L'aggettivo *niueus* significa "innevato", caratteristica che viene

costituita dalla parola *gramen* associata a *riuus* che è riscontrabile anche in Verg. *buc.* 10, 29 (*Nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuus*), dove Virgilio consola l'amico Cornelio Gallo per l'abbandono della sua donna e dove viene dato ampio spazio al dolore e all'autocommiserazione²⁷⁵, elemento da mettere in luce vista l'interpretazione della valle come simbolo di Proserpina e della sua vicenda; si ritrova la stessa espressione anche in Verg. *georg.* 4, 19 (*Adsint et tenuis fugiens per gramina riuos*). Per quanto riguarda la "viva roccia" bisogna richiamare Ov. *met.* 3, 159 (*Nam pumice uiuo / et leuibus tofis natiuum duxerat arcum*), in cui il poeta descrive una valle vicina a Platea, dove si reca Atteone²⁷⁶ e dove si ritrovano una serie di elementi presenti anche nel nostro testo, ovvero una valle con dei cipressi e una caverna decorata da un arco che è stato ricavato proprio da questa pietra vulcanica facilmente lavorabile; la *iunctura* si ritrova poi in Ov. *fast.* 2, 315 (*Antra subit tofis laqueata et pumice uiuo*), dove si descrive la grotta che presenta i tratti tipici del *locus amoenus*²⁷⁷ e che ospiterà la comica disavventura di Fauno, quando tenterà di fare violenza ad Onfale; infine questa stessa espressione si legge anche in Lucan. 4, 300 (*Aut micuere noui percusso pumice fontes*), dove viene usata per indicare qualcosa di difficile a realizzarsi²⁷⁸. Tutti questi passi potrebbero essere intesi come fonti di Claudiano²⁷⁹. Dunque, si può concludere che certamente le *fontes* e il *uiuus pumex* siano sempre da ricondurre a quella topica codificata del *locus amoenus*, ma è bene non tralasciare anche l'altra chiave di lettura del passo; occorre infatti ricordare che il *pumex* era utilizzato per levigare i libri, come si evince da Catull. 1, 2 (*Cui dono lepidum nouum libellum / arida modo pumice expolitur?*), che sarà poi ripreso anche da Mart. 8, 72, 1-3 (*Nondum murice cultus*

richiamata nella descrizione dell'Etna in *rapt. Pros.* 1, 166-170 (*Sed quamuis nimio feruens exuberet aestu, / scit niuibus seruare fidem pariterque fauillis: / durescit glacies tanti securo uaporis, / arcano defensa gelu, fumoque fideli / lambit contiguas innoxia flamma pruinas*), monte che, come abbiamo visto all'inizio, è incaricato da Venere di abbellire la valle. Nonostante la suggestione interessante, rimane comunque preferibile *uiuo*.

275 Setaioli 1969, 57.

276 Anderson 1997, 353-354.

277 Robinson 2011, 236.

278 Esposito 2009, 167-168.

279 Onorato 2008, 254.

asperoque / morsu pumicis aridi politus / arcanum properas sequi, libelle)²⁸⁰. A ciò va aggiunto il fatto che l'immagine di acqua che sgorga dalla pomice, pietra *quam maxime spongiosa aridaque* (Plin. 36, 154) è proverbiale per indicare qualcosa di impossibile da ottenere; tale espressione nasce in Plaut. *Persa* 41 (*Aquam a pumice postulas*) e deriva dall'aridità di tale pietra²⁸¹. Sommando tutti questi dati, è possibile ipotizzare che Claudiano qui voglia alludere di nuovo alla sua poesia, una poesia che nasce anche in mezzo alle difficoltà che potrebbero essere legate sia alla consapevolezza di doversi misurare con il grande modello delle *Metamorfosi* ovidiane e dell'epica virgiliana. Come ulteriore prova del fatto che quest'immagine viene usata anche per simboleggiare la poesia, si veda Prop. 3, 1, 5-8 (*Dicite, quo pariter carmen tenuastis in antro? / Quoue pede ingressi? Quamue bibistis aquam? / A ualeat, Phoebum quicumque moratur in armis! / Exactus tenui pumice uersus eat*), dove il poeta invoca i Mani di Callimaco e Fileta, perché lo assistano nel suo proposito di comporre elegia d'amore²⁸². Qui ritroviamo la presenza del bosco e delle fonti, proprio come nel nostro passo; inoltre, si sottolinea appunto come il verso sia levigato e quasi estratto dalla roccia. Infine, i vv. 103-104 sono rilevanti anche dal punto di vista della costruzione del verso, sia perché troviamo un'anastrofe al v. 103 (*uiuio de pumice*) sia perché il v. 104 costituisce un verso aureo in quanto i due iperbati *roscida / gramina* e *mobilibus / riuus* lasciano al centro del verso il verbo *lambebant*.

4.3.3. La descrizione della *silva*

Ai vv. 105-106 Claudiano prosegue la sua descrizione soffermando lo sguardo sulla *silua*, dipinta come un luogo che offre riparo dalla calura estiva grazie all'ombra dei suoi rami. La descrizione si compone di una serie di tessere poetiche ricavate da Onorato²⁸³, come *torrentes... soles* che si ritrova anche in Calp. *ecl.* 5, 2 (*Torrentem patula uitabant ilice solem*), dove Micone e Canto si riparano dal sole per fare

²⁸⁰ Setaioli 2018, 1094-1095.

²⁸¹ Tosi 2017³, 202.

²⁸² Richardson 1977, 318.

²⁸³ Onorato 2008, 254.

lezione²⁸⁴; oppure *frigore soles* che è presente anche in Ov. *rem.* 405-406 (*Sustentata Venus gratissima: frigore soles, / Sole iuuant umbrae, grata fit unda siti*), in cui si trova lo stesso gioco di luce e ombra su cui ci soffermeremo a breve; o ancora *medio / aestu* che può essere stato ripreso da Ov. *met.* 13, 810-812 (*Sunt mihi, pars montis, uiuo pendentia saxo / antra, quibus nec sol medio sentitur in aestu, / nec sentitur hiems*), dove si descrive uno scorcio siciliano in cui non si percepisce lo scorrere delle stagioni a causa dell'ombra²⁸⁵. È interessante anche notare come i versi siano sapientemente costruiti attraverso l'uso di iperbati, come *torrentes / soles* e *medio / aestu*, espediente che permette di porre in evidenza *silva* e i due verbi *temperat* e *uindicat* e di creare la giustapposizione *frigore soles*; inoltre, si percepisce una forte allitterazione del suono *r* che potrebbe forse spiegarsi con un richiamo a quelli che sono i rumori tipici del bosco. Proprio a partire da questi *loci* paralleli e dall'architettura dei versi, possiamo riflettere sul significato dell'ombra e di conseguenza del contrasto tra caldo e freddo che caratterizzano il bosco. Di certo, questi sono degli elementi che ricorrono frequentemente nella descrizione di un *locus amoenus*²⁸⁶: si veda come esempio proprio il già citato Ov. *met.* 5, 389 (*Silua coronat aquas cingens latus omne suisque / frondibus ut uelo Phoebeos submouet ictus. / Frigora dant rami, Tyrios humus umida flores: perpetuum uer est*), dove ritorna anche la combinazione di bosco e laghetto²⁸⁷. Il fatto di trovarsi in un luogo idilliaco legittima il fatto che le leggi naturali non valgano più, cosa che invece non accadeva in *rapt. Pros.* 1, 166-170 (*Sed quamuis nimio feruens exuberet aestu, / scit niuibus seruare fidem pariterque fauillis: / durescit glacies tanti secreta uaporis, / arcano defensa gelu, fumoque fideli / lambit contiguas innoxia flamma pruinas*), dove il poeta, descrivendo l'Etna, si sofferma sul fatto che il monte, per quanto sia potente, rispetta l'ordine naturale delle cose e quindi anche su di esso si abbatte l'inverno e cade la neve. Spingendoci però oltre questa interpretazione e ricollegandoci a quanto abbiamo detto in precedenza, è necessario interrogarsi sul motivo per cui Claudiano afferma che in questo boschetto l'estate non arrivi mai, tanto che grazie all'ombra è come se ci fosse un inverno eterno. Ancora una volta, è possibile

284 Vinchesi 2014, 380.

285 Hopkinson 2000, 221.

286 Gruzelier 1993, 184.

287 Anderson 1997, 539.

pensare a dei segnali che preannuncino l'imminente arrivo di Plutone; infatti, è bene ricordare che, come sostiene Gianna Petrone, il bosco può essere anche *locus horridus*²⁸⁸, costituito dagli stessi elementi del *locus amoenus* (la pianura, le fonti, il bosco e il laghetto), ma dove essi vengono negati e rivestiti da un'aura oscura e misteriosa. Si veda a tal proposito Ov. *met.* 3, 28-31 (*Silua uetus stabat nulla uiolata securi / et specus in medio, uirgis ac uimine densus / efficiens humilem lapidum conpagibus arcum, / uberibus fecundus aquis*), dove il luogo, che in apparenza parrebbe essere meraviglioso, si trasforma invece in un teatro di violenza²⁸⁹. Sulla scia di queste considerazioni, si può arrivare a pensare alla descrizione del bosco dei vv. 105-106 come l'ennesimo segno premonitore del rapimento di Proserpina. Non bisogna infatti dimenticare che nella tradizione letteraria antica la penombra del bosco è il luogo ideale per gli agguati, dove si annida il pericolo. In questo modo, il bosco e l'ombra diventano l'anello di congiunzione con la divinità e nel nostro caso con gli Inferi²⁹⁰, che spesso sono rappresentati come una selva circondata dai fiumi infernali. Guarda caso, nell'*ekphrasis* si trovano tutti questi elementi: i *fontes* (v. 103), la silva e l'ombra (v. 105) e ritroveremo di nuovo anche l'elemento acquatico nel *lacus* (v. 112). Come ultimo argomento a favore di questa interpretazione, si veda la descrizione di Demetra offerta nell'*Inno orfico* 40 (vv. 17-18), dove la dea appare sempre accompagnata da piante e atmosfere estive, che nel nostro bosco sono state spazzate via al pari di tutti i suoi tentativi di nascondere la figlia. Ne consegue che si dovrà intendere il bosco come la prefigurazione dell'arrivo di Plutone sulla terra, interpretazione avvallata anche dal catalogo di alberi su cui concentreremo la nostra attenzione tra poche righe. Ancora una volta dunque Claudiano prepara il lettore a ciò che verrà, fornendogli tutti gli indizi necessari in modo velato e attraverso la fitta rete di tessere poetiche e *topoi* letterari a cui fa riferimento.

4.3.4. I due cataloghi di alberi

288 Petrone 1988, 3-4.

289 Anderson 1997, 341.

290 Petrone 1988, 12-15.

I versi successivi sono occupati da due cataloghi che ci illustrano quali alberi compongono il bosco: il primo occupa i vv. 107-109, il secondo i vv. 110-111. La loro struttura è diversa; infatti, il primo catalogo presenta la copula sottintesa, dando così rilevanza ai vari nomi di albero; mentre, il secondo catalogo ha tutti i verbi esplicitati, indirizzando così l'attenzione del lettore su di essi²⁹¹. Osservando la composizione dei vv. 107-109, si può segnalare una serie di chiasmi che mettono in rilievo ora un elemento, ora un altro; per esempio, il chiasmo *apta fretis / bellis accomoda* (v. 107) a cavallo della *traiectio* fa spiccare *abies* e *cornus*, mentre il chiasmo *amica Ioui / tumulos tectura* (v. 108) evidenzia i termini *quercus* e *cupressus*, invece il chiasmo *plena fauis / uenturi praescia* (v. 109) pone l'accento su *ilex* e *laurus*. Prima di iniziare a studiare il significato dei diversi alberi elencati, è bene indicare anche i probabili modelli di Claudiano che nel suo commento²⁹² Onorato individua in Verg. *georg.* 2, 440-453:

*Ipsae Caucasio steriles in uertice siluae,
 quas animosi Euri adsidue franguntque feruntque,
 dant alios aliae fetus, dant utile lignum
 nauigiis pinos, domibus cedrumque cupressosque;
 hinc radios triuere rotis, hinc tympana plaustris
 agricolae et pandas ratibus posuere carinas. 445
 Viminibus salices fecundae, frondibus ulmi;
 at myrtus ualidis hastilibus et bona bello
 cornus; Ityraeos taxi torquentur in arcus.
 Nec tiliae leues aut torno rasile buxum
 non formam accipiunt ferroque cauantur acuto. 450
 Nec non et torrentem undam leuis innatat alnus
 missa Pado, nec non et apes examina condunt
 corticibusque cauis uitiosaeque ilicis aluo.*

291 Onorato 2008, 254-255.

292 Onorato 2008, 254-255.

In questo passo, Virgilio descrive diversi luoghi meravigliosi che confermano la bellezza e la generosità della natura²⁹³. Onorato sostiene che questo sia il modello da cui scaturisce un vero e proprio *topos* letterario; infatti, poco dopo lo ritroviamo anche in *Ov. met.* 10, 90-106:

Umbra loco uenit: non Chaonis abfuit arbor, 90
non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,
nec tiliae molles, nec fagus et innuba laurus
et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis
enodisque abies curuataque glandibus ilex
et platanus genialis acerque coloribus impar 95
amnicolaeque simul salices et aquatica lotos
perpetuoque uirens buxum tenuesque myricae
et bicolor myrtus et bacis caerulea tinus.
Vos quoque, flexipedes hederæ, uenistis et una
pampineae uites et amictæ uitibus ulmi 100
ornique et piceae pomoque onerata rubenti
arbutus et lentæ, uictoris præmia, palme
et succincta comas hirsutaque uertice pinus,
grata deum matri, siquidem Cybeleius Attis
exiit hac hominem truncoque induruit illo. 105
Adfuit huic turbae metas imitata cupressus

Ovidio, in questo passo, interrompe la narrazione del mito di Orfeo ed Euridice con un catalogo di alberi²⁹⁴ che presenta delle somiglianze rispetto al nostro testo. È bene precisare anche che questa pericope di testo si inserisce all'interno del più ampio quadro descrittivo della natura che si appresta ad assistere al canto di Orfeo in seguito alla seconda morte dell'amata; infatti, Ovidio ai vv. 86-90 narra di come il colle su cui si adagia il poeta fosse inizialmente privo di ombra e alberi, mentre dopo il suo arrivo

293 Williams 1979, 172.

294 Hill 1999, 169.

crebbe improvvisamente una foresta quale ci viene descritta nel catalogo. Il legame che si crea tra il nostro passo e il mito di Orfeo sarà determinante anche ai fini di una lettura prolettica del catalogo, dal momento che il mito in questione è tragico, e ai fini di una lettura metapoetica, dato che nella *praefatio* al II libro Claudiano si paragona proprio ad Orfeo; inoltre, è di rilievo anche il fatto che proprio con il canto il colle si popoli di alberi, quasi a suggerire la valenza poetica di questi ultimi. Risulta evidente che i due modelli, quello virgiliano e quello ovidiano, abbiano giocato un ruolo fondamentale nella costituzione di entrambi i cataloghi che adesso analizzeremo.

L'albero che apre il primo catalogo è l'abete definito come "adatto alle onde". Anche se questo albero non si trova nel catalogo di Virgilio, comunque è presente in Verg. *georg.* 2, 68 (*Casus abies uisura marinos*), dove il poeta sta portando degli esempi a sostegno della sua teoria per cui il *labor* umano è fondamentale e va a supplire alle mancanze della natura²⁹⁵; invece, l'abete è citato nel catalogo di Ovidio al v. 94 (*Enodisque abies*). Occupandoci ora della *iunctura apta fretis*, essa richiama l'*amica fretis* di Stat. *Theb.* 6, 106, anche se essa viene qui associata all'*almus*²⁹⁶. Anche in questo caso si può tentare di andare oltre il significato più immediato; infatti, si potrebbe individuare un nuovo riferimento alla poesia, dato che l'abete era utilizzato anche per la costruzione delle tavolette da scrivere, come ci attesta Plaut. *Persa* 248-249 (*At ego hanc ad Lemniselenem tuam eram opsignatam abietem. / Quid istic scriptum?*), dove il legno dell'albero sta ad indicare la tavoletta su cui è stata incisa una lettera di Tossilo all'amata Lemniselenide; inoltre, spesso il mare e la navigazione sono impiegati come metafora della poesia, come attesta peraltro la prima *praefatio* del poema claudiano. Va poi rilevato anche che questo è un albero strettamente legato al culto di Cibele e Attis²⁹⁷, come testimonia Verg. *Aen.* 10, 230-231 (*Nos sumus, Idaeae sacro de uertice pinus, / nunc pelagi nymphae, classis tua*), dove Enea ha rivolto la sua preghiera alla dea affinché sostenga i Troiani nella battaglia contro Turno; qui nello specifico compare l'indicazione di costruire le navi con il pino che è l'albero sacro a Cibele e presente sul Monte Ida²⁹⁸. Questo non è l'unico punto dell'opera virgiliana in cui appare la dea, anzi

295 Williams 1979, 160.

296 Onorato 2008, 255.

297 Pavolini 2015, 360.

298 Williams 1973, 337.

ve ne sono molti altri²⁹⁹, tra i quali sono in particolare due passi a dover essere richiamati: il primo è Verg. *georg.* 4, 61-64 (*Aquas dulcis et frondea semper / tecta petunt. Huc tu iussos asperge saporis, / trita melisphylla et cerinthae ignobile gramen, / Tinnitusque cie et Matris quate cymbala circum*), dove si fa riferimento all'episodio delle api, presenti anche nel testo claudiano e spaventate dai cimbali dei Cureti, legati per l'appunto al culto di Cibele³⁰⁰. Il secondo passo è Verg. *Aen.* 9, 617-620 (*O uere Phrygiae, neque enim Phryges, ite per alta / Dindyma, ubi adsuetis biforem dat tibia cantum. / Tympana uos buxusque uocat Berecynthia Matris / Idaeae, sinite arma uiris et cedit ferro*), dove si elencano le montagne sacre a Cibele³⁰¹ e dove si segnala la presenza del bosso sul Monte Ida, dettaglio da non sottovalutare dato che il bosso comparirà anche nel secondo catalogo di Claudiano. Oltre a ciò, non è da escludere l'allusione al culto di Cibele e Attis anche per altre due ragioni: la prima è che le due divinità sono spesso rappresentate con strumenti musicali come il flauto e nell'atto di danzare in modo sfrenato e scomposto come è tipico del mondo bacchico, un elemento che apparirà anche nella nostra descrizione³⁰². La seconda ragione è legata al fatto che Cibele è la madre di Cerere, tanto che spesso all'interno del poema Cerere la invoca nei momenti di difficoltà e da lei si dirige quando lascia la figlia in Sicilia. Il secondo albero nominato è il corniolo, la cui funzione sarebbe legata alla guerra e alla fabbricazione delle armi. Allo stesso modo lo descrive Virgilio in *georg.* 2, 447-448 (*Bona bello cornus*)³⁰³. È evidente la volontà di riprendere il verso virgiliano, dal momento che troviamo sia *bellum* che *cornus*, ma con una *variatio*: al posto di *bona* infatti Claudiano usa *accomoda*, creando così un chiasmo rispetto a Virgilio. Al v. 108 compare la quercia definita *amica Ioui*. In questo caso, la pianta figura come un'aggiunta originale di Claudiano che si discosta così dal modello virgiliano, richiamandosi invece a Stat. *Theb.* 8, 202 (*Quercus anhela Ioui Troianaque Thymbra tacebit*), dove Stazio racconta di come tutti gli oracoli, tra cui quello di Giove a Dodona rappresentato proprio dalla quercia, ammutoliscono in seguito alla morte dell'indovino Anfiarao³⁰⁴; potrebbe anche

299 Fratantuono 2022, 565.

300 Williams 1979, 204.

301 Williams 1973, 310-311.

302 Pavolini 2015, 363-364.

303 Onorato 2008, 255.

304 Augoustakis 2016, 148-149.

esserci un riferimento a *Ov. met.* 10, 90 (*Non Chaonis abfuit arbor*), in cui il poeta parla della quercia come l'albero che si trova nei pressi dell'oracolo di Giove a Dodona³⁰⁵. A tutto ciò va aggiunto che nel suo catalogo Ovidio si serve di una *iunctura* simile alla nostra, ma associata al pino, ovvero *grata deum Marti* (v. 103); si può dedurre forse che, anche in questo senso, Ovidio sia stato modello di Claudiano. Dunque, secondo Onorato il legame tra la quercia e il dio va imputato sia alla maestosità dell'albero, che ben si confà a quella del dio, sia alla sua presenza nell'oracolo di Giove a Dodona³⁰⁶. Potrebbe anche darsi che la volontà di Claudiano sia quella di suggerire, attraverso il collegamento a Giove, il fatto che il re degli dèi sia a favore di ciò che sta per accadere a Proserpina in quanto ne è il mandante. Il successivo albero citato è il cipresso, la cui caratteristica è quella di essere adatto a fungere da copertura alle tombe. Anche Virgilio cita in *georg.* 2, 443 il cipresso, ma facendo riferimento al fatto che viene impiegato nella costruzione dei tetti delle case e non dei *tumulos* (v. 108). La *variatio* del poeta alessandrino qui si spiega con la volontà di alludere ancora una volta alla tragedia che sta per abbattersi su Proserpina. A prova di ciò, si veda il fatto che la parola *cupressus* si trova alla fine del verso e più o meno a metà della descrizione e che, fino ad ora, ci sono sempre stati participi perfetti, mentre ora troviamo *ectura* che è un participio futuro. Già nei versi precedenti abbiamo avuto modo di incontrare dei segnali premonitori, ma questa è la prima volta in cui Claudiano è così esplicito, anche perché il cipresso è la pianta che si associa agli Inferi a partire dalle laminette orfiche, contenenti preghiere e narrazioni di viaggi nell'aldilà³⁰⁷. Qui spesso gli Inferi sono segnalati proprio dalla presenza di un cipresso³⁰⁸, che fa da contrasto col resto del cupo paesaggio infernale. Nel nostro passo, il legame con l'aldilà è accresciuto dalla presenza di *tumulos* e di altri alberi funerari come l'alloro e l'abete, simboli di immortalità per la loro caratteristica di essere piante sempreverdi, secondo le credenze degli antichi³⁰⁹. Anche il cipresso può costituire un riferimento alla poesia, in quanto esso veniva impiegato nella realizzazione di apposite scatole destinate alla conservazione di libri pregiati e da tramandare ai

305 Hill 1999, 169.

306 Onorato 2008, 255.

307 Guarducci 1972, 322-323.

308 Guarducci 1972, 327.

309 Guarducci 1972, 325-326.

posterì. È possibile trovare riscontro di ciò in Hor. *ars* 331-332 (*Speremus carmina fingi / posse linenda cedro et leui seruanda cupresso?*), dove si descrive questa pratica con l'aggiunta di un ulteriore dettaglio, ovvero l'unzione attraverso l'olio di cedro. Al v. 109 compare anche il leccio pieno di favi e quindi, per metonimia, di miele. Questo albero è presente nei cataloghi di Virgilio (*georg.* 2, 452-453: *Nec non et apes examina condunt / corticibusque cauis uitiosaeque ilicis aluo*) e Ovidio (*met.* 10, 94: *Curuataque glandibus ilex*). In questo caso, Claudiano forse ha scelto di riprendere soprattutto il modello virgiliano, vista la presenza dei favi e del miele che in Ovidio non c'è. Tuttavia, è vero anche che in Ov. *met.* 1, 111-112 (*Flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant, / flauaque de uiridi stillabant ilice mella*) sono presenti proprio gli stessi dettagli del nostro passo, atti a costruire l'immagine topica dell'età dell'oro che il miele, in virtù del suo colore, rappresenta appieno³¹⁰. Questo riferimento all'età dell'oro per mezzo delle api e del miele non può che rimarcare ulteriormente la presenza di un *locus amoenus* nel passo claudiano³¹¹, che però sarà a breve deturpato dall'arrivo di Plutone. Questa corruzione è ravvisabile già nel secondo catalogo, dove Claudiano introduce delle piante coltivate come la vite (v. 111). Oltre a questa spiegazione, è bene individuare almeno altre due possibili interpretazioni. Innanzitutto, il riferimento al miele si pone nuovamente in continuità con tutta la fitta rete di rimandi, ormai sempre più espliciti, agli Inferi e a Plutone; infatti, il miele rientra tra le offerte fatte in diversi riti tra cui quello funebre. A riprova di ciò, si possono citare due esempi; il primo proviene da Verg. *Aen.* 6, 179-182 (*Itur in antiquam siluam, stabula alta ferarum, / procumbunt piceae, sonat icta securibus ilex / fraxineaeque trabes cuneis et fissile robur / scinditur, aduoluunt ingentis montibus ornos*) e *Aen.* 6, 205-209 (*Quale solet siluis brumali frigore uiscum / fronde uirere noua, quod non sua seminat arbor, / et croceo fetu teretis circumdare truncos, / talis erat species auri frondentis opaca / ilice, sic leni crepitabat brattea uento*), dove Enea e i compagni stanno attuando le indicazioni della Sibilla per poter accedere agli Inferi e tornare vivi come fece Orfeo³¹². In questo caso, sono interessanti due dati: innanzitutto, ai vv. 179-182 c'è un catalogo che assomiglia molto a

310 Anderson 1997, 161-163.

311 Onorato 2008, 255-256.

312 Ramous, Conte, Baldo 1998, 712-718.

quello di Claudiano, ma qui il bosco è descritto con tinte fosche perché è un *locus horridus* che riflette l'inquietudine di Enea; in secondo luogo, va notata la presenza del leccio come albero da cui nasce il ramo d'oro, dono peraltro proprio per Proserpina che permetterà così ad Enea di tornare sano e salvo dagli Inferi. Per quanto riguarda il secondo esempio, bisogna spostarsi nel mondo egizio, un mondo che Claudiano conosce a fondo e dove il miele rientra nelle offerte a Min³¹³, dio del raccolto e della fertilità. Ora le prerogative di questa divinità sono in larga parte sovrapponibili a quelle di Cerere nel mondo romano. A tal proposito, si veda Verg. *georg.* 1, 343-350 (*Cuncta tibi Cererem pubes agrestis adoret; / cui tu lacte fauos et miti dilue Baccho, / terque nouas circum felix eat hostia fruges, / omnis quam chorus et socii comitentur ouantes / et Cererem clamore uocent in tecta; neque ante / falcem maturis quisquam supponat aristis, / quam Cereri torta redimitus tempora quercu / det motus incompositos et carmina dicat*), dove il poeta augusteo sta indicando all'agricoltore la preparazione ideale per contrastare l'arrivo di tempeste, ovvero tenere d'occhio i segnali da parte del tempo atmosferico e partecipare alle cerimonie in onore di Cerere, protettrice dell'agricoltura³¹⁴. Di nuovo dunque Claudiano sembra voler suggerire che lo stratagemma della dea non servirà a impedire il rapimento della figlia. Veniamo ora all'ultima possibile chiave di lettura di questi versi, ovvero cogliere nel miele un riferimento alla poesia. Spesso infatti si incontra l'uso della metafora delle api e del miele in riferimento alla poesia e alla sua creazione; si veda a tal proposito Lucr. 3, 9-13 (*Tu pater es, rerum inuentor, tu patria nobis / suppeditas praecepta, tuisque ex, inclute, chartis, / floriferis ut apes in saltibus omnia libant, / omnia nos itidem depascimur aurea dicta, / aurea, perpetua semper dignissima uita*), dove Lucrezio sta tessendo le lodi di Epicuro³¹⁵, ricorrendo alla metafora delle api e del miele in riferimento agli scritti del suo maestro; inoltre, Lucrezio collega il miele e le api all'oro e all'immortalità che i suoi componimenti avranno. Si potrebbe ipotizzare che qui Claudiano voglia fare lo stesso. Al termine del commento riguardante i due cataloghi di alberi, faremo il punto sulla possibile lettura metapoetica della descrizione, tenendo conto di tutti gli elementi

313 Zecchi 1997, 72-75.

314 Williams 1979, 149-150.

315 Cicu 2005, 130-131.

che sono via via emersi. Passiamo ora al secondo emistichio del v. 109, dove Claudiano menziona l'alloro definendolo "conoscitore del futuro". La pianta non compare nel catalogo di Virgilio, mentre è presente in quello di Ovidio al v. 92 (*Nec tiliae molles, nec fagus et innuba laurus*), che potrebbe costituire il modello di Claudiano, dal momento che all'alloro viene associato l'aggettivo *innuba* probabilmente in riferimento a Dafne³¹⁶. Si potrebbe ipotizzare che il poeta alessandrino con questa tessera poetica voglia alludere proprio alla vicenda di Apollo e Dafne, che ha per oggetto un tentativo di ratto e violenza sventato. Ancora una volta dunque Claudiano sta anticipando ciò che accadrà a breve a Proserpina. Si potrebbe leggere in quest'ottica anche quel *uenturi praescia* (v. 109). Certamente, questa *unctura* va considerata alla luce del fatto che l'alloro è da sempre la pianta favorita di Apollo, motivo per cui viene impiegata dagli indovini e dalla Pizia durante la formulazione delle profezie; inoltre, l'alloro è presente proprio nel santuario di Apollo a Delfi³¹⁷. Tuttavia, è bene ricordare anche che la ragione, per cui l'alloro è caro ad Apollo, è proprio la vicenda di Dafne, come ci racconta Ovidio in *met.* 1, 546-567. Di conseguenza, è lecito interpretare la presenza dell'alloro e della *unctura uenturi praescia* come l'ennesima allusione al ratto di Proserpina, per la quale è riservato il medesimo destino di Dafne: Proserpina infatti verrà portata negli Inferi, mentre Dafne, che in apparenza si è salvata, in realtà rimarrà in eterno vincolata ad Apollo come sua pianta sacra. Come ulteriore conferma di questa interpretazione, si può aggiungere anche che l'alloro è una delle piante che simboleggiano l'aldilà, perché è ritenuto simbolo di immortalità dagli antichi³¹⁸. La prima prova schiacciante di questa lettura tuttavia viene innanzitutto dal fatto che in *rapt. Pros.* 3, 71-81 (*Namque modo aduersis inuadi uiscera telis, / nunc sibi mutatas horret nigrescere uestes, / nunc steriles mediis frondere penatibus ornos. / Stabat praeterea luco dilectior omni / laurus uirgineos quondam quae fronde pudica / umbrabat thalamos: hanc imo stipite caesam / uidit et incomptos foedari puluere ramos, / quaerentique nefas Dryades dixere gementes / Tartarea Furias debellauisse bipenni. / Sed tunc ipsa sui iam non ambagibus ullis / nuntia materno facies ingesta*

316 Hill 1999, 170.

317 Onorato 2008, 256.

318 Guarducci 1972, 325-326.

sopori), Cerere ha diversi sogni che le intimano di tornare in Sicilia, perché è accaduto qualcosa di terribile a Proserpina. Uno di questi incubi, narrato proprio nei versi sopra citati, ha per oggetto un alloro divelto e martoriato dalle Furie, che sta proprio a simboleggiare Proserpina e la sua sventura. La seconda prova viene invece dalla presenza di *praescia* in *rapt. Pros.* 1, 267-268 (*Nec defuit omen: / praescia nam subitis maderunt fletibus ora*), dove Claudiano rappresenta Proserpina intenta a confezionare la tela per la madre e proprio in questo momento riceve un *omen*: mentre sta ultimando la tessitura degli Inferi, la fanciulla non riesce a trattenere le lacrime, segno dell'imminente compiersi del suo destino. Se è vero che in Verg. *georg.* 2, 440-453 non si trova il riferimento all'alloro, il nesso *praescia uenturi* è associato alla Sibilla cumana in Verg. *Aen.* 6, 66, un passo che Claudiano mostra di conoscere bene, come abbiamo visto in relazione ai versi precedenti. Similmente, questa espressione si trova riferita a Manto, figlio di Tiresia, in Ov. *met.* 6, 157 (*Nam sata Tiresia, uenturi praescia Manto*) e in altri punti delle *Metamorfosi*, sempre in riferimento a indovini.

Possiamo dunque concludere affermando che il catalogo dei vv. 107-109 sia costruito da un lato come un riferimento metapoetico alla poesia di Claudiano, dall'altro come una sorta di profezia che preannuncia l'imminente tragedia. Anche il passaggio da participi perfetti a participi futuri va a favorire questa interpretazione. Il lettore dunque nel momento in cui legge questa descrizione, rimane come sospeso nell'attesa che riprenda la narrazione, aspettandosi già il suo esito tragico.

Ai vv. 110-111 Claudiano colloca il secondo catalogo che conclude la descrizione del bosco e che presenta una serie di *variationes* rispetto alla struttura del primo; innanzitutto, a differenza del primo catalogo, qui ogni pianta è accompagnata da un verbo (*fluctuat, serpunt, induit*) e dal pronome deittico *hic* in anafora. Inoltre, il ritmo è reso ancora più incalzante dalla presenza di un chiasmo tra *fluctuat... buxus, hederæ serpunt* e *pampinus induit* e dal parallelismo tra *hic hederæ serpunt* e *hic pampinus induit*. Un'altra differenza, su cui ci soffermeremo alla fine, consiste nel fatto che qui il catalogo è formato da arbusti o piante di modeste dimensioni o rampicanti. La prima pianta che si incontra al v. 110 è il bosso che è ritratto nel suo ondeggiare con la folta chioma. Anche in questo caso, si possono rintracciare delle allusioni ai cataloghi di

Virgilio in *georg.* 2, 449-450 (*Nec tiliae leues aut torno rasile buxum / non formam accipiunt ferroque cauantur acuto*), dove del bosso viene fornito il dettaglio della sua forma ottenuta attraverso l'utilizzo di attrezzi acuminati; mentre, nel catalogo di Ovidio in *met.* 10, 97 (*Perpetuoque uirens buxum*), il bosso viene ricordato per la sua caratteristica di essere un arbusto sempreverde. Un altro passo parallelo potrebbe essere Ov. *ars.* 3, 689-692 (*Silua nemus non alta facit; tegit arbutus herbam; / ros maris et lauri nigraque myrtus olent; / nec densum foliis buxum fragilesque myricae / nec tenues cytisi cultaque pinus abest*), in cui si sta descrivendo un *locus amoenus* premonitore di scene di violenza³¹⁹, dato che viene narrata qui la favola di Procri e Cefalo; inoltre, ritroviamo qui il riferimento ad una fonte e al bosso descritto esattamente come in *met.* 10, 97³²⁰. Oltre che per la presenza di queste tessere poetiche, la comparsa del bosso nel catalogo è rilevante, perché anche questo arbusto rientra tra i legni impiegati nella fabbricazione di tavolette per scrivere, come ci suggerisce Prop. 3, 23, 7-8 (*Non illas fixum caras effecerat aurum: / uulgari buxo sordida cera fuit*), dove il poeta ammette di aver perso delle tavolette importanti, anche se fatte di cera e legno di bosso, un materiale non di pregio³²¹. È dunque possibile ipotizzare, anche in questo caso, la volontà di perpetrare quella cifrata allusione alla poesia che si dirama dall'inizio della descrizione della valle. Un altro uso interessante del bosso era legato alla fabbricazione di flauti, strumenti che appartengono al mondo agreste e soprattutto a quello del *locus amoenus*, come ci dimostrano ad esempio Verg. *ecl.* 1, 1-2 (*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / siluestrem tenui musam meditaris auena*) o Verg. *ecl.* 1, 9-10 (*Ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum / ludere quae uellem calamo permisit agresti*); non è un caso che il flauto sia un tipico attributo di Pan e che talvolta egli venga addirittura epitetato come l'inventore dello strumento (Verg. *ecl.* 2, 31-33: *Mecum una in siluis imitabere Pana canendo / -Pan primum calamos cera coniungere pluris / instituit, Pan curat ouis ouiumque magistros-*)³²². È evidente che anche questo possibile riferimento a Pan, protagonista indiscusso di questo paesaggio, possa essere ricondotto alla volontà di delineare un *locus amoenus*. Tuttavia, dietro questo riferimento al flauto

319 Gibson 2003, 362-363.

320 Onorato 2008, 256.

321 Heyworth, Morwood 2011, 324-327.

322 Williams 1979, 98.

e alla musica si potrebbe leggere anche un qualche tipo di influsso dal mondo orfico, di cui tutto il testo è imbevuto; basti pensare all'*Inno orfico* 11 dedicato a Pan. Qui ai vv. 4-5 il dio è ritratto in una cornice agreste e idillica, dove si lancia in danze scatenate e accompagnate da musica, alla pari di una baccante. Questa immagine di Pan danzante deve essersi impressa anche nell'immaginazione di Claudiano, tanto che il poeta sceglie di associare al bosso il verbo *fluctuat*. Questo verbo trasmette proprio l'idea di un ondeggiamento delle foglie della chioma, che da un lato sembra richiamare l'idea dell'acqua, come in *carm. min.* 28, 40 (*Fluctuat omnis ager*), dove il poeta descrive i campi inondati dal Nilo durante le sue piene; dall'altro lato però *fluctuo* sembra anche suggerire l'idea di una danza al ritmo del vento, elemento che ritroviamo proprio nell'*Inno orfico* 11 sopracitato. Se effettivamente siamo di fronte ad elementi bacchici e orfici, cosa che viene confermata poi dalla presenza dell'edera e dal fatto che in questi inni spesso Bacco è legato a Proserpina (si veda l'*Inno orfico* 53 dedicato a Bacco Anfiete, vv. 3-4), è possibile ipotizzare che via via il paesaggio claudiano si stia trasformando da *locus amoenus* a *locus horridus*. Se così fosse, questa componente misterica e bacchica comporterebbe anche una connotazione fosca e violenta che potrebbe trovare conferma anche nel fatto che *fluctuo* può essere utilizzato anche in riferimento all'animo per indicare uno stato di inquietudine, di turbamento. Il poeta alessandrino pare dunque fornire qui l'ennesimo indizio di quello che sarà l'esito tragico della vicenda e allo stesso tempo è come se stesse proiettando sul testo anche lo stato d'animo del lettore; infatti, a quel tempo tutti conoscevano la storia di Proserpina e dunque tutti erano consapevoli di ciò che era in procinto di accadere. Dunque, questa descrizione non fa altro che accrescere l'apprensione e la *suspance* in chi legge. Al v. 111 Claudiano introduce l'edera che serpeggia, pianta che non compare nel catalogo di Virgilio, mentre è presente in *Ov. met.* 10, 99 (*Vos quoque, flexipedes hederæ, uenistis*), dove è rappresentata come una pianta rampicante e tra l'altro viene nominata insieme a olmo e vite, proprio come nel nostro passo. In questa direzione, Onorato³²³ nel suo commento interpreta e traduce quel *serpunt*, appunto con l'idea di una pianta che si attorciglia e arrampica sulle altre. Tuttavia, l'edera è da interpretare anche in virtù del

323 Onorato 2008, 256.

suo legame con Bacco, dato che essa orna il tirso del dio. Nuovamente quindi siamo di fronte ad un paesaggio impregnato di dettagli e suggestioni orfiche che si sta tramutando in un paesaggio dionisiaco. Infine, va evidenziato il fatto che *serpo* è un verbo fortemente connotato per il suo legame con il serpente; infatti, rende bene l'idea del serpente che si insinua viscido nei luoghi più inaccessibili. Claudiano non ha inserito questo verbo a caso, ma lo ha scelto proprio perché rende nel modo più plastico possibile l'idea di Plutone che sta per sgusciare fuori dalla terra e rapire Proserpina. È proprio in questo senso che il verbo viene utilizzato in Verg. *Aen.* 2, 269 (*Incipit et dono diuum gratissima serpit*), dove questo serve a descrivere il cavallo di legno che i Troiani stanno conducendo in città, come un serpente ingannevole che penetra e inesorabilmente condanna Troia alla rovina³²⁴. Viene impiegato *serpo* in riferimento all'edera anche in Ov. *met.* 3, 664-665 (*Inpediunt hederæ remos nexuque recuruo / serpunt et grauidis distingunt uela corymbis*), dove Bacco si rivela ai marinai traditori dopo che l'edera si è attorcigliata attorno ai loro remi³²⁵. Prende così ancor più piede la connotazione del luogo come un paesaggio bacchico pregno di allusioni orfiche e che si sta trasformando sempre più in *locus horridus*. Nella seconda metà del v. 111 Claudiano descrive il pampino che riveste l'olmo, pianta che ritroviamo sia in Verg. *georg.* 2, 446 (*Viminibus salices fecundæ, frondibus ulmi*) sia in Ov. *met.* 10, 101 (*Pampineae uites et amictæ uitibus ulmi*). Visti i modelli e quanto abbiamo detto per le piante del secondo catalogo, si può ipotizzare anche per i pampini e l'olmo un'allusione a Bacco e dunque a quel tipo di paesaggio con tutte le implicazioni già elencate in precedenza. Si noti però anche che l'abbinamento vite e olmo è un motivo romano antico che sta a simboleggiare il matrimonio. Testimoniano questa interpretazione gli inni cantati in onore dei matrimoni³²⁶ e Catull. 62, 49-58 (*Ut uidua in nudo uitis quæ nascitur aruo / numquam se extollit, numquam mitem educat uuam, / sed tenerum prono deflectens pondere corpus / iam iam contingit summum radice flagellum; / hanc nulli agricolæ, nulli accollere iuenci; / at si forte eadem est ulmo coniuncta marito, / multi illam agricolæ, multi accollere iuenci; / sic uirgo dum intacta manet, dum inculta*

324 Ramous, Conte, Baldo 1998, 698-701.

325 Anderson 1997, 403.

326 Gruzelier 1993, 185.

senescit; / cum par conubium maturo tempore adeptus est, / cara uiro magis et minus est inuisa parenti)³²⁷, dove la sposa viene rappresentata come la vite e lo sposo come l'olmo³²⁸. Ne deriva che potrebbe essere presente qui un riferimento alla futura unione di Plutone e Proserpina e quindi al rapimento della fanciulla.

A questo punto, dopo aver commentato entrambi i cataloghi degli alberi presenti nel bosco, è bene riflettere su una serie di elementi che sono emersi via via col commento. Innanzitutto, è da analizzare lo sguardo con cui Claudiano guida il lettore attraverso questo bosco; infatti, il poeta sembra dapprima trattare gli alberi che si trovano al centro dei grandi boschi, arrivando infine nella parte più esterna, dove si cominciano a vedere arbusti e piante come la vite che sono oggetto ed esito dell'azione agricola dell'uomo. In questo modo, Claudiano sembra quasi suggerire che la perfezione di quel bosco che era autosufficiente e libero dall'uomo, proprio come nell'età dell'oro (suggerita dalla presenza dei favi e del miele), si sia guastata e sia iniziata la decadenza, rappresentata qui dall'arrivo imminente di Plutone. Veniamo ora al significato metapoetico che Claudiano ha sapientemente costruito in questi versi. Abbiamo già messo in evidenza come i due cataloghi non siano solo distinguibili per la struttura, ma anche per le tipologie di piante elencate; infatti, nel primo catalogo erano presenti solo alberi ad alto fusto e in alcuni casi sempreverdi, mentre nel secondo catalogo si trovavano arbusti e piante di dimensioni più modeste. Questo dato non deve essere sottovalutato, dal momento che, come sostiene Petrone³²⁹, gli alberi spesso rappresentano dei generi letterari e questo è abbastanza evidente nel nostro passo; infatti, l'abete e il corniolo (v. 107), rispettivamente connotati dall'essere adatti l'uno alla navigazione, l'altro alle armi, potrebbero rappresentare la poesia epica. La stessa interpretazione vale anche per la quercia (v. 108), albero maestoso che non a caso viene collegato a Giove. Il cipresso (v. 108) potrebbe invece richiamare la poesia di argomento funebre, mentre al v. 109 il leccio ricoperto di miele e l'alloro potrebbero rimandare alla poesia elegiaca, anche nella sua inclinazione più politica (si veda ad esempio il mito dell'età dell'oro o l'impiego dell'alloro come riferimento agli imperatori). Invece, per quanto concerne le

327 Alfonsi 1967, 83-84.

328 Godwin 1995, 119-120.

329 Petrone 1988, 6-7.

piante del secondo catalogo, viste le loro dimensioni ridotte, si potrebbe pensare ad un riferimento alla poesia breve ed epigrammatica. Va da sé che se i singoli alberi rappresentano diverse opere e generi letterari, il bosco nella sua totalità simboleggia la tradizione letteraria precedente al poeta e qui richiamata³³⁰. È chiaro dunque che la selezione di piante proposta da Claudiano non sia da ricondurre solo alla volontà di richiamarsi ad una serie di modelli letterari oppure al desiderio di lanciare un vero e proprio appello al lettore di modo da prepararlo al ratto, ma vada associata anche alla volontà di mostrare quali siano i generi letterari che il poeta padroneggia e conosce. Prova ulteriore di tali associazioni è ravvisabile nel fatto che si faccia riferimento ad alberi spesso impiegati nella costruzione di tavolette per scrivere. Dunque, il bosco e i suoi alberi si presentano come gli strumenti fisici della composizione poetica; in tal senso si legga Verg. *ecl.* 5, 13-14 (*Immo haec, in uiridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi*), dove Mopso scalfisce la corteggia dell'albero per incidervi una poesia d'amore³³¹.

Prima di procedere e ai fini di una visione d'insieme delle opere di Claudiano che metta in evidenza lo stretto legame che intercorre tra queste, è bene porre in rilievo delle somiglianze tra questi cataloghi e quello che comparirà ai vv. 60-71 (*Intus rura micant, manibus quae subdita nullis / perpetuum florent, Zephyro contenta colono, / umbrosumque nemus, quo non admittitur ales, / ni probet ante suos diua sub iudice cantus: / quae placuit, fruitur ramis; quae uicta, recedit. / Viuunt in Venerem frondes omnisque uicissim / felix arbor amat; nutant ad mutua palmae / foedera, populeo suspirat populus ictu / et platani platanis alnoque assibilat alnus. / Labuntur gemini fontes, hic dulcis, amarus / alter, et infusis corrumpunt mella uenenis, / unde Cupidineas armari fama sagittas*) dell'epitalamio per Onorio e Maria, dove si possono riscontrare una serie di assonanze, tra cui l'assenza dell'intervento umano, il boschetto ombroso, la presenza di un catalogo di alberi funzionali alla narrazione dato che sono tutti legati a Venere e all'amore e infine delle sorgenti³³². Un catalogo e in particolare

330 Henkel 2009, 152-154.

331 Henkel 2009, 155.

332 Bianchini 2004, 140.

l'abete e la quercia invece saranno presenti ai vv. 349-352 del III libro del *De raptu Proserpinae*. Su quest'ultimo passo ci soffermeremo più avanti nella trattazione.

4.3.5. La descrizione del lago Pergo e la figura del poeta-vate

Terminata la descrizione del bosco, ai vv. 112-117 il poeta sposta lo sguardo su di un lago che si estende poco distante da lì. L'*ekphrasis* inizia con una *iunctura* molto frequentata, ovvero *Haud procul inde* (v. 112), che è indicatrice della volontà claudiana di richiamarsi a *Ov. met.* 5, 385 su cui ci siamo soffermati all'inizio. Come già abbiamo segnalato, nel caso di Ovidio questa espressione che indica la vicinanza del lago ad Enna è accettabile, mentre in Claudiano stride con la collocazione di tutta la valle vicino all'Etna³³³. Questa incongruenza geografica viene ricondotta da Onorato alla volontà da parte del poeta alessandrino di inserire una tessera epica nel suo poema; infatti, la *iunctura* è presente in *Verg. Aen.* 8, 642 (*Haud procul inde citae Mettum in diuersa quadrigae*), dove viene narrata l'esecuzione di Mezio Fufezio che si era ribellato a Roma conducendo Alba alla distruzione³³⁴, e in *Stat. Theb.* 7, 441 (*Haud procul inde iugum tutisque accommoda castris*), in cui l'autore descrive l'accampamento degli Argivi³³⁵. Sempre Onorato sostiene che sia da questa forzatura geografica che si sono generate nei manoscritti le varianti (*H*)enna al posto di *Aetna* in *Claud. rapt. Pros.* 1, 154 e *hennaeus* in loco a *aetneus* in *Claud. rapt. Pros.* 1, 122. Dopo l'indicazione topografica, al v. 112 Claudiano fornisce al lettore anche il nome del lago, sostenendo che l'antico popolo dei Sicani era solito chiamarlo Pergo. È proprio l'associazione del lago claudiano con il lago a mettere in difficoltà la critica per quanto concerne la *iunctura* introduttiva che si potrebbe anche spiegare con la volontà di collegare questa descrizione a quella dell'Etna di *rapt. Pros.* 1, 142-178. Solo ai vv. 113-114 Claudiano dà inizio all'effettiva descrizione del lago, fornendo subito al lettore un dettaglio che lo mette in comunicazione con il bosco dei versi precedenti: il poeta afferma che tutto il perimetro del lago è circondato dalle fronde degli alberi che vanno a creare un effetto

333 Onorato 2008, 256-257.

334 Gransden 1976, 167.

335 Smolenaars 1994, 195-196.

particolare nell'acqua, per cui il lago appare più limpido nella parte centrale e più scuro nelle parti vicine alla riva. L'immagine del lago incorniciato dalle fronde degli alberi è stata probabilmente ripresa da *Ov. met.* 3, 162 (*Fons sonat a dextra tenui perlucidus unda, / margine gramineo patulos succinctus hiatus*), in cui il poeta sta descrivendo una caverna che presenta indizi che rimandano alla disgrazia che sta per abbattersi su Atteone³³⁶, oppure potrebbe richiamarsi a *Ov. met.* 5, 388-389 (*Silua coronat aquas cingens latus omne suisque / frondibus ut uelo Phoebeos submouet ictus*)³³⁷, dove si descrive il luogo del rapimento di Proserpina, su cui ci siamo già soffermati. È interessante come anche qui torni il gioco luce e ombra che era già stato approfondito nella descrizione della *silua* del v. 105, motivo per cui sarebbe qui appena accennato³³⁸. Si potrebbe però addurre anche un'altra spiegazione, ovvero che ormai la componente dell'ombra sta prendendo il sopravvento, dato che, a partire dal secondo catalogo, gli elementi bacchici e legati al mondo degli Inferi sono diventati predominanti e la descrizione ha assunto sempre più i tratti di un *locus horridus*; infatti, ribadiamo che sia l'ombra sia l'acqua sono componenti tipiche delle descrizioni degli Inferi³³⁹. Alla luce di ciò, si può meglio intendere anche la scelta dell'incoativo *pallesco* per spiegare il colore cangiante delle acque del lago. Il verbo ha certamente dei significati che lo rendono ideale per la descrizione di un *locus amoenus*³⁴⁰, ma il dettaglio luminoso che il verbo veicola è ancora una volta motivabile anche con la volontà di segnalare al lettore l'imminente arrivo di Plutone; infatti, gli Inferi presentano un colore di fondo scuro, spezzato qua e là da elementi luminosi come le fonti e il λευκή κυπάρισσος³⁴¹. A questa interpretazione si legano i versi conclusivi della descrizione del lago; infatti, ai vv. 114-117 Claudiano afferma che il lago permette allo sguardo di penetrare e giungere a scrutare i segreti del fondale, proprio perché l'acqua è limpida per gran parte della sua estensione. È possibile leggerci qui la volontà di riprendere Auson. *Mos.* 55-67:

Spectaris uitreo per leuia terga profundo,

³³⁶ Anderson 1997, 353-354.

³³⁷ Onorato 2008, 257.

³³⁸ Onorato 2008, 257.

³³⁹ Petrone 1988, 17.

³⁴⁰ Onorato 2008, 257.

³⁴¹ Guarducci 1972, 322-323.

secreti nihil amnis habens; utque almus aperto
panditur intuitu liquidis obtutibus aer
nec placidi prohibent oculos per inania uenti,
sic demersa procul durante per intima uisu
cernimus arcanique patet penetrare profundi, 60
cum uada lene meant liquidarum et lapsus aquarum
prodit caerulea dispersas luce figuras,
quod sulcata leui crispatur harena meatu,
inclinata tremunt uiridi quod gramina fundo;
usque sub ingenuis agitatae fontibus herbae 65
uibrantes patiuntur aquas lucetque latetque
calculus et uiridem distinguit glarea muscum.

È evidente come Claudiano dovesse conoscere questo passo, perché ritroviamo una serie di richiami sia di tipo lessicale sia di tipo contenutistico. Partendo dal v. 55 troviamo *profundo secreti* che sta ad indicare il fatto che il fiume non ha segreti per l'occhio del passante vista la limpidezza delle sue acque. Al v. 57 invece Ausonio introduce un parallelo tra il fiume e l'etere, a cui è associato *panditur*; anche se la similitudine non è presente in Claudiano, il verbo è ripreso in riferimento al lago (v. 112). Sempre nello stesso verso troviamo anche *liquidis* che tornerà anche al v. 61, ma con una differenza: qui si riferisce agli sguardi, mentre al v. 61 è legato alle acque. In questo caso il poeta alessandrino probabilmente si sta rifacendo all'uso del v. 61³⁴². Al v. 58 si trova *nec prohibent oculos* che va a veicolare la stessa idea proposta da Claudiano, cioè che l'acqua si lascia scoprire dal poeta, non lo ostacola³⁴³, immagine

342 Onorato 2008, 257-258.

343 Onorato 2008, 257-258.

che è iterata anche da *arcanique patet penetrare profundi* (v. 60) e dall'impiego di *prodere* (v. 62). Altri richiami lessicali interessanti sono *visu* (v. 59) e in generale l'immagine, espressa al v. 65, di ciuffi d'erba mossi dall'acqua delle fonti che può riportare alla mente il v. 104 del nostro passo. Nel suo commento, Onorato conclude sottolineando che lo stile di Claudiano è più curato rispetto a quello di Ausonio e che il poeta alessandrino “lavora per sottrazione”³⁴⁴ rispetto al modello, perché il suo obiettivo è delineare un *locus amoenus*. Cercheremo di dimostrare che in realtà potrebbe esserci anche una spiegazione alternativa, anche alla luce di un altro testo che presenta le stesse suggestioni, vale a dire Claud. *carm. min.* 26, 27-44:

In medio, pelagi late flagrantis imago,

caerulus immenso panditur ore lacus

ingenti fusus spatio; sed maior in altum

intrat et arcanae rupis inane subit,

30

densus nube sua tactuque immitis et haustu,

sed uitreis idem lucidus usque uadis.

Consuluit natura sibi, ne tota lateret,

admisitque oculos quo uetat ire calor.

Turbidus impulsu uenti cum spargitur aer

35

glaucaque fumiferae terga serenat aquae,

tunc omnem liquidi uallem mirabere fundi,

tum ueteres hastae, regia dona, micant,

quas inter nigrae tenebris obscurus harenae

discolor abruptum flumen hiatus agit;

40

³⁴⁴ Onorato 2008, 257-258.

apparent infra latebrae, quas gurgēs opacus

implet et abstrusos ducit in antra sinus;

tum montis secreta patent, qui flexus in arcum

aequora pendenti margine summa ligat.

Siamo all'interno della descrizione delle terme di Abano e, come si può notare, i due passi claudiane si richiamano per più aspetti. Innanzitutto, ritroviamo l'avverbio *late* (v. 27), qui riferito al mare bruciante delle acque termali, mentre nel *De raptu* alla limpidezza del lago. Al v. 28 Claudiano presenta poi il lago con l'espressione *panditur... lacus* che viene ripresa in chiasmo nel *De raptu*, dove si trova *lacus... panditur* (vv. 112-113). Al v. 29 abbiamo *in altum*, ma qui è il lago a scendere in profondità e non lo sguardo del poeta, mentre al v. 32 è presente l'immagine dell'acqua trasparente nel fondo, come nel nostro passo. Infine, ritroviamo sia *admisit oculos* (v. 34) sia *secreta* (v. 43) che rievocano proprio l'azione del lago che permette alla vista del poeta di entrare e carpirne i segreti più profondi. È evidente che anche qui il modello è Ausonio, ma il passo permette di dedurre che si è venuto a creare quasi un *topos* interno all'opera di Claudiano. Di certo in entrambi i casi il modello ausoniano è stato impiegato per costruire il *locus amoenus*, come sostiene Onorato³⁴⁵; tuttavia, si potrebbe anche ipotizzare un'ulteriore chiave di lettura per l'immagine che accomuna tutti e due i passi di Claudiano, del poeta che riesce a penetrare con lo sguardo in profondità. Egli infatti si premura di rimarcare questa idea più e più volte, come ci dimostrano le espressioni *in altum cernentes oculos* (v. 114-115), *inoffensos uisus* (v. 116) e *secreta profundi* (v. 117) del nostro passo. Il poeta si presenta quasi come una figura che trascende la sua umanità per giungere lì dove solo pochi eletti possono giungere; è come se il poeta fosse un *mistes* che è giunto al termine del proprio percorso di iniziazione e che finalmente può vedere la verità, tramutandosi così in vate. Questa immagine del poeta-vate è ravvisabile a partire da Esiodo, in Ovidio, Orazio e Virgilio, ma in particolare in Prop. 3, 1, 1-12:

³⁴⁵ Onorato 2008, 257-258.

Callimachi Manes et Coi sacra Philitae,

in uestrum, quaeso, me sinite ire nemus!

Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos

Itala per Graios orgia ferre choros.

Dicite, quo pariter carmen tenuastis in antro?

5

Quoue pede ingressi? Quamue bibistis aquam?

A ualeat, Phoebum quicumque moratur in armis!

Exactus tenui pumice uersus eat,

quo me Fama leuat terra sublimis, et a me

nata coronatis Musa triumphat equis,

10

et mecum in curru parui uectantur Amores,

scriptorumque meas turba secuta rotas.

Il III libro di elegie di Propertio si apre con questo passo denso di implicazioni metapoetiche, in cui l'autore chiama a sé i suoi modelli per poi procedere con una vera e propria descrizione del poeta-vate; infatti, Propertio si dipinge come un sacerdote (v. 3) delle muse o di Apollo, che beve dalla loro fonte per poter ottenere l'ispirazione poetica. Inoltre, l'ambientazione che è chiaramente un *locus amoenus* va letta come una fitta rete di rimandi alla composizione della poesia, proprio come nel nostro testo. A questo passo infatti avevamo già fatto riferimento anche per la menzione del pomice come pietra usata per lisciare i fogli di papiro, a cui Propertio lega *tenuis* che rimanda proprio al *mollis* (v. 102) del passo claudiano³⁴⁶. Infine, è di assoluta importanza l'immagine del poeta sollevato da terra dalla poesia, una chiara allusione alla forza eternatrice che questa possiede. Questa immagine è presente anche in *Ov. met.* 15, 875-879 (*Parte*

346 Heyworth, Morwood 2011, 97-101.

tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum, / quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi, perque omnia saecula fama, / siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam) e in Hor. *carm.* 3, 30, 1-7 (*Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum. / Non omnis moriar multaque pars mei / uitabit Libitinam*). È molto probabile che Claudiano abbia avuto in mente tutti questi spunti e in generale questa figura del poeta-vate, nel momento in cui ha composto questi versi; infatti, è evidente la volontà di sottolineare come il suo sia uno sguardo privilegiato che, sfruttando anche le caratteristiche del luogo, arriva lì dove nessuno può arrivare. In questo modo poi anche il lettore diventa a sua volta un iniziato che il poeta educa con i propri versi. Del resto, è proprio grazie a Claudiano se abbiamo accesso a questa valle che sarà, come già spesso abbiamo affermato, luogo di incontro tra umano e divino, tra il mondo terrestre e quello degli Inferi. A sostegno di quanto abbiamo detto, si può richiamare il fatto che, secondo Petrone, il *locus amoenus* rappresenta di fatto un luogo di eletti³⁴⁷ e che nel proemio (*Claud. rapt. Pros.* 1, 4: *Gressus remouete, profani!*) Claudiano intima di allontanarsi ai profani. A questo punto, è bene ribadire quali siano i *secreta profundum*, a cui Claudiano ha accesso, dato che è evidente che non si tratti solo del chiaro fondale del lago: il poeta qui sta alludendo alla scoperta del luogo del rapimento che doveva essere, nelle speranze di Cerere, inaccessibile e introvabile e di conseguenza il segreto che lui ha appreso è proprio che avverrà il rapimento. I mezzi che gli hanno permesso di comprendere tutto questo sono l'ispirazione poetica, dono delle Muse, e la tradizione letteraria precedente che ha narrato lo stesso mito. In questo senso, si spiegherebbe anche la presenza di *prodere* (v. 117), un verbo che immediatamente richiama la scoperta del nascondiglio di Proserpina³⁴⁸ e che viene posto in posizione enfatica al centro del verso dai due iperbati a cornice *imaeque / secreta* e *perspicui / profundum* che così danno origine a un verso aureo. Inoltre, per portare avanti anche la chiave di lettura metapoetica è significativo il fatto che *prodere* sia spesso impiegato come linguaggio

347 Petrone 1988, 6.

348 Onorato 2008, 258.

tecnico legato alla pubblicazione di opere³⁴⁹. Se tutto ciò non fosse sufficiente a corroborare questa ipotesi interpretativa, si pensi alla scelta di *profundus* (v. 117) collocato per giunta alla fine di tutto il passo. Questo aggettivo è pregno di significati, perché se da un lato fa riferimento alla profondità imperscrutabile del lago³⁵⁰, dall'altro richiama la capacità intellettuale del poeta-vate. In effetti, se si considera Hor. *carm.* 4, 2, 5-8 (*Monte decurrens uelut amnis, imbres / quem super notas aluere ripas, / feruet immensusque ruit profundo / Pindarus ore*), è possibile apprezzare come l'aggettivo in questione sia impiegato proprio all'interno di una disquisizione di tipo critico-letterario; infatti, Orazio sta paragonando la poesia di Pindaro ad un fiume impetuoso, laddove del resto lo stesso Pindaro aveva fatto riferimento alla sua poesia come un'onda che trascina via tutti i detriti. L'*ore profundo* del poeta è interpretabile proprio come il luogo dell'ispirazione poetica³⁵¹. In effetti, lo stesso aggettivo compare anche al v. 1 della *praefatio* al I libro del poema, dove viene così dipinto il mare all'interno di un'allegoria che vede la nave come simbolo dell'*inventio* poetica. È però anche vero che questo aggettivo può essere letto come un riferimento agli Inferi, come confermerebbero anche *imus* (v. 117) e la presenza dell'acqua³⁵². Infatti, *profundus* è presente anche a inizio opera, quando in *rapt. Pros.* 1, 2-3 Claudiano associa a Proserpina l'appellativo regale *profundae Iunonis*, in riferimento al fatto che lei è la regina dell'Ade. Ciò è ravvisabile anche in Verg. *Aen.* 6, 138 (*Iunoni infernae*), dove il nome della dea è in chiasmo rispetto a Claudiano e dove Enea è alla ricerca del ramo d'oro che gli permetterà di tornare salvo dagli Inferi³⁵³, e in Ov. *met.* 14, 114 (*Iunonis auernae*), in cui si narra lo stesso episodio di Enea alla ricerca del ramo d'oro per Proserpina³⁵⁴. È interessante invece che Stazio, in *Theb.* 4, 459-460, prediliga *profundae ... Cereri*³⁵⁵, quasi alludendo all'altra nostra interpretazione della valle. L'origine di questa giuntura potrebbe riallacciarsi ancora una volta agli inni orfici, in particolare al *Zeus ctonio* rintracciabile in *Inno orfico* 18, 3, e a Verg. *Aen.* 4, 638 dove si riferisce a Plutone. Si

349 Gruzelier 1993, 84.

350 Mantovanelli 1981, 59.

351 Mantovanelli 1981, 113-126.

352 Petrone 1988, 15-17.

353 Williams 1972b, 469.

354 Myers 2009, 80.

355 Onorato 2008, 174.

può dunque concludere che anche la descrizione del lago è a tutti gli effetti una grande anticipazione degli Inferi e della venuta di Plutone, resa ulteriormente evidente dall'immagine del poeta-vate.

4.3.6. Le possibili interpretazioni del passo

A questo punto è bene ripercorrere tutte le possibili interpretazioni e gli spunti che questi versi hanno sollevato. Iniziamo attenuando i toni di quanto afferma Mandile nel suo commento³⁵⁶ a questo passo; infatti, lo studioso sostiene che Claudiano abbia composto un'*ekphrasis* slegata dal contesto e inserita giusto per il gusto alessandrino di ostentare capacità tecniche ed erudizione. Benché Claudiano non sia estraneo al gusto dell'*egressio* descrittiva, il passo sembra infatti nascondere significazioni ulteriori. I singoli elementi che lo compongono sono da un lato frutto della ripresa di tessere poetiche, dall'altro costituiscono allusioni più o meno esplicite al rapimento di Proserpina. Non a caso la seconda metà della descrizione, in particolare dal secondo catalogo di alberi, attesta un cambio di rotta per cui da *locus amoenus* si è passati a descrivere un *locus horridus*, in cui primeggiano tinte sempre più fosche, bacchiche e con implicazioni di carattere orfico. Inoltre, è possibile avanzare un'interpretazione della descrizione della valle come il "correlato paesaggistico" di Proserpina o di Cerere per via di caratteristiche, quali la dolcezza, la rotondità, l'uso dell'aggettivo *mollis*, che sono riferibili sì alla valle e alle sue componenti, ma anche alla donna. A favore di questa tesi si possono citare gli stretti legami che intercorrono tra questo passo e Claud. *carm. min.* 27, dedicato alla fenice. In particolare, ai vv. 40-44 (*Tum conscius aevi / defuncti reducisque parans exordia formae / arentes tepidis de collibus eligit herbas / et cumulum texens pretiosa fronde Sabaeum / componit, bustumque sibi partumque futurum*), si trova la descrizione del luogo prescelto dall'animale per la sua morte, un luogo che, come nel nostro passo, presenta sì le caratteristiche del *locus amoenus*, quali le colline e le fronde degli alberi, ma che sarà anche testimone di morte e distruzione³⁵⁷,

³⁵⁶ Mandile 2011, 60-63.

³⁵⁷ Ricci 2001, 156-157.

come ci testimonia l'antitesi *bustum / partum* (v. 44), un'opposizione che percorre sotterranea anche tutto il nostro passo. Inoltre, questa è una creatura divina che però abita nel mondo e così rimanda ancora al contatto tra umano e divino, tra vita e morte e dunque tra Proserpina e Plutone³⁵⁸. Allo stesso modo è possibile ravvisare anche un riferimento a Lact. *Phoen.* 5-26 (*Illic planities tractus diffundit apertos, / nec tumulus crescit nec caua uallis hiat, / sed nostros montes, quorum iuga celsa putantur, / per bis sex ulnas imminet ille locus. / Hic Solis nemus est et consitus arbore multa / lucus perpetuae frondis honore uirens. / Cum Phaethonteis 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*), dove ricorrono tutta una serie di elementi come *planities* (v. 5), *crescit* (v. 6), *Solis* (v. 9), *umor* (v. 24), *fons* e *uiuum* (v. 24), *perspicuus* e *aquis* (v. 25)³⁵⁹. Infine, per avvalorare ulteriormente l'equivalenza tra la valle e Proserpina si potrebbe citare l'*Inno orfico* 29 dedicato a Persefone, in cui la fanciulla viene descritta con rimandi alla primavera (v. 11) e ai prati (v. 11) e dove si fa riferimento a delle nozze d'autunno (v. 14), quasi a suggerire il passaggio da ciò che Proserpina era prima con la madre a ciò che sarà dopo con Plutone. In effetti, quello che fa Proserpina è proprio morire e rinascere come nuova regina dell'Ade, abbandonando la sé fanciulla poco più che bambina per diventare una donna, proprio come fa del resto la fenice. Per quanto concerne invece la possibilità di scorgere dietro la descrizione della valle l'immagine di Cerere, è sufficiente confrontare il nostro passo con gli inni orfici a lei dedicati. Si analizzi ad esempio l'*Inno* 40 a Demetra eleusinia, dove la dea viene indicata come colei che aiuta i mortali favorendo la vegetazione (v. 10), prerogativa associata anche a Cerere nel mondo latino e che ci permette di individuare

358 Duc 1994, 127-128.

359 Duc 1994, 90-92.

un parallelo tra la dea e la valle verdeggiante. Ancor di più questa equivalenza viene motivata dal v. 17, dove Demetra viene descritta con un corpo composto da fronde e fiori. È perfettamente plausibile che Claudiano avesse questa immagine scolpita nella mente, mentre procedeva nella stesura della sua *ekphrasis*. Dunque, si può concludere affermando che la valle e il bosco, per come sono descritti soprattutto nella prima metà del passo, in realtà alludano ai personaggi di Proserpina e Cerere, l'una per le caratteristiche di bellezza e dolcezza, l'altra per il senso di protezione e serenità che questo luogo nascosto trasmette.

Tuttavia, come già abbiamo ribadito più volte, la descrizione cambia nel corso del passo; infatti, le allusioni velate agli Inferi³⁶⁰ presenti nei versi iniziali verso la fine del passo si palesano senza mezzi termini. Il *locus amoenus* si trasforma in *locus horridus*, caratterizzato da un'atmosfera cupa e tesa, pregna di riferimenti al mondo bacchico nonché alla figura di Plutone. Ancora una volta, è evidente come il testo sia imbevuto di riferimenti al mondo orfico; infatti, la rappresentazione di Plutone, che Claudiano ci offre mediante implicite allusioni, è ricavata proprio dall'*Inno orfico* 18 a lui dedicato. Qui troviamo il riferimento all'Ade come al regno dell'ombra e delle tenebre (v. 2 e 8), proprio come nella descrizione della nostra *silva* e del *lacus*; si fa riferimento al ratto di Proserpina avvenuto su un prato (v. 12-13) al pari del *De raptu*; infine, si delinea un Plutone "invasato" (v. 17), proprio come vengono descritti gli alberi del secondo catalogo in Claudiano. In un certo senso, se accogliamo queste interpretazioni, è come se la valle simboleggiasse il passaggio di Proserpina dalle cure della madre al futuro marito.

In parallelo a questa lettura della descrizione e nel corso del suo sviluppo sono disseminati qua e là diversi riferimenti all'atto della creazione poetica stessa a livello di materiali scrittori, di modelli letterari e di scopi che inducono Claudiano a comporre il *De raptu Proserpinae*. Questa descrizione ci permette di toccare con mano la consapevolezza del poeta di stare componendo un'opera destinata a rivoluzionare la concezione di epica tradizionale.

360 Duc 1994, 127-128.

In conclusione, è bene ribadire con fermezza che l'*ekphrasis* che abbiamo analizzato non è affatto esornativa, né tanto meno slegata dalla narrazione, ma è uno stratagemma che Claudiano sfrutta per accrescere l'attesa nel lettore, dal momento che gli fornisce tutti gli elementi per comprendere ciò che accadrà, incentivandone così l'attesa e l'inquietudine.

4.3.6.1. Appendice: la descrizione del prato fiorito nel II libro del *De raptu Proserpinae*

Ai fini di una più profonda comprensione del passo appena studiato è bene prendere in esame la descrizione del prato fiorito che si snoda in due parti separate che fungono da cornice alla descrizione della valle del rapimento. Lo studio di questi passi consentirà di trarre delle importanti conferme per quanto concerne la lettura della valle come prefigurazione del ratto e l'interpretazione di questa in ottica metaletteraria.

Nonostante il commento si concentrerà soprattutto sulle interpretazioni sopra citate, è comunque utile inquadrare il testo evidenziandone innanzitutto i possibili modelli: la base di partenza è l'*Inno omerico a Demetra*, in particolare i vv. 6-10, contaminato con i vv. 385-396 del libro V delle *Metamorfosi* e i vv. 437-442 del libro IV dei *Fasti* di Ovidio, da cui viene tratto il principale scarto rispetto ad Omero, dal momento che la terra non si apre sotto i piedi di Proserpina quando coglie il narciso³⁶¹.

La prima parte della descrizione del prato fiorito si trova ai vv. 88-100:

Dixerat. Ille nouo madidantes nectare pennas

concutit et glaebas fecundo rore maritat;

quaque uolat, uernus sequitur rubor. Omnis in herbas

turget humus medioque patent conuexa sereno.

90

361 Bersani 2022, 6.

Sanguineo splendore rosas, uaccinia nigro
inbuit et dulci uiolas ferrugine pingit.
Parthica quae tantis uariantur cingula gemmis
regales uinctura sinus? Quae uellera tantum 95
ditibus Assyrii spumis fucantur aeni?
Non tales uolucer pandit Iunonius alas,
nec sic innumeros arcu mutante colores
incipiens redimitur hiems, cum tramite flexo
semita discretis interuiuret humida nimbis. 100

Ai vv. 88-93, Zefiro obbedisce alla preghiera dell'Etna e battendo le ali feconda la terra portando con sé la primavera. Spuntano allora l'erba fresca, le rose rosso sangue, i giacinti neri e le viole scure. Già solo osservando questi versi, è possibile intravedere le spie che guideranno le due interpretazioni che verranno offerte del passo, ovvero quella metaletteraria e quella prolettica. La descrizione di Zefiro è pregna di elementi connotati in entrambi i sensi; infatti, il vento viene descritto come un uccello con le ali bagnate di nettare, quasi fosse un'ape che volando feconda la terra. L'impiego del nesso *nouo... nectare* è un primo dato da approfondire, dal momento che il miele è impiegato come metafora metapoetica dallo stesso Claudiano³⁶². Ciò è ulteriormente avvallato dal fatto che il poeta sta parlando di un vento e di un luogo naturale, tipiche componenti dell'ispirazione poetica³⁶³. Il riferimento al nettare anticipa la menzione delle api protagoniste della seconda parte della descrizione del prato, stringendo così un forte legame tra il primo catalogo di fiori e il secondo, a maggior ragione se si considera la posizione incipitaria e il probabile valore metaletterario di entrambi. A riprova di ciò è rilevante citare Mart. 4, 32 (*Et latet et lucet Phaethontide condita gutta, / ut uideatur apis nectare clusa suo. / Dignum tantorum pretium tulit illa laborum: / credibile est ipsam sic uoluisse mori*), dove il poeta descrive un'ape incastonata in una goccia di

362 Si veda a tal proposito il commento svolto per la *iunctura ilex plena fauis* (v. 109).

363 Guipponi-Gineste 2010, 307.

ambra paragonata al miele.³⁶⁴ L'obiettivo di Marziale è celebrare la tipologia di morte dell'ape che dal suo stesso prodotto (il miele) ha trovato sì la morte, ma anche l'immortalità, in quanto l'ambra preserva l'insetto dalla corruzione e allo stesso tempo ne nobilita la fine³⁶⁵. Dal momento che l'impostazione dell'epigramma è quella di una sorta di elogio, si potrebbe qui suggerire la volontà da parte del poeta di augurarsi lo stesso destino dell'insetto, ovvero morire facendo poesia ed essere ricordati in eterno grazie ad essa, vista proprio la forte poeticità dell'ape e del miele. A confermare questo tipo di gioco metaletterario con Marziale e soprattutto con il secondo catalogo di fiori del *De raptu*, si potrebbe citare il fatto che il nettare impregna le *pennas* (v. 88) di Zefiro, le quali per metonimia indicano le ali, ma che potrebbero anche essere intese come lo stilo impiegato nella scrittura.

Per quanto concerne invece il valore prolettico del prato, si veda il verbo *marito* che si può certamente interpretare nel senso di “fecondare”³⁶⁶, ma che ha come primo significato “sposare”³⁶⁷, fungendo così da possibile allusione al matrimonio tra Proserpina e Plutone. Ciò è ulteriormente avvallato dal *rubor* che caratterizza la primavera. Il rosso sarà un colore decisamente dominante nella descrizione ed è già stato associato a Proserpina attraverso il rossore che le inonda il volto in *rapt. Pros. 1*, 130-132 (*Iam uicina toro plenis adoleuerat annis / uirginitas, tenerum iam pronuba flamma pudorem / sollicitat mixtaque tremit formidine uotum*), quando incontra per la prima volta le dee. Su questo aspetto però torneremo a breve approfondendo la rosa rosso sangue. Questo stesso rossore di Proserpina sarà lessicalmente ripreso e negato nell'immagine mentale che Cerere partorisce della figlia pallida per la morte in *rapt. Pros. 3*, 86-90 (*Squalebat pulchrior auro / caesaries et nox oculorum infecerat ignes / exhaustusque gelu pallet rubor ille, superbi / flammeus oris honos, et non cessura pruinis / membra colorantur picei caligine regni*). Procedendo al v. 91 compare il verbo *turgeo*, indicante la pressione interna alla terra che determina la fuoriuscita dell'erba dalle zolle. Questa azione ne ricorda un'altra che domina il poema, ovvero l'eruzione

364 Ramelli 1997, 236.

365 Ramelli 1997, 246.

366 Thll 8, 0, 403. 20.

367 Thll 8, 0, 402. 31.

vulcanica causata dalla pressione interna del vento. Nel precedente capitolo l'eruzione è stata interpretata in senso metapoetico e ciò può valere ora anche per il prato fiorito identificabile come sede di ispirazione poetica, anche alla luce degli studi di Guipponi-Gineste sulla valenza poetica dei fenomeni naturali³⁶⁸. Allo stesso tempo tuttavia l'azione di ingrossarsi e poi far nascere fiori ed erba del prato potrebbe anticipare anche un'eruzione ben precisa, ovvero quella che accompagna la fuoriuscita di Plutone in superficie quando mette in atto il ratto. A questo punto, ai vv. 92-93 inizia il primo breve catalogo di fiori del prato, dove compaiono tre tipologie floreali, la rosa, il giacinto e la viola. Anche in questo caso, si possono sviluppare in parallelo le due letture più volte nominate. Per quanto concerne l'interpretazione del prato come prefigurazione del ratto, giocano un ruolo determinante le tipologie di fiori citate e i colori ad essi associati. Prima di esaminare i singoli fiori, a richiedere la nostra attenzione è il verbo che descrive l'azione di Zefiro, *inbuit*, che è traducibile sia con "imbeve" o "colora", sia con "macchiare", introducendo già così l'immagine del destino di Proserpina offuscato dall'arrivo di Plutone. In effetti, tutti i colori qui citati saranno foschi e interpretabili proprio in quest'ottica. Andando in ordine, il primo fiore del catalogo, peraltro posto in chiasmo al v. 92 con i giacinti, è la rosa definita color rosso sangue. L'aggettivo *sanguineus* unito a *inbuit* rende il prato una sorta di scena del delitto, un *locus horridus* in piena regola; del resto, la stessa valle del rapimento presenta una transizione simile da *locus amoenus* a *horridus*. Inoltre, la rosa rossa potrebbe suggerire un rimando alla tragica vicenda di Adone che si va ad aggiungere a tutta la serie di miti qui implicati; infatti, come sostiene lo stesso Onorato³⁶⁹, la rosa sanguinante potrebbe costituire un'allusione con *variatio* a Ov. *met.* 10, dove si narra proprio il mito in questione e in particolare Claudiano potrebbe aver avuto in mente il v. 728 (*At cruor in florem mutabitur*) e i vv. 731-739 (*Invidiae mutatus erit?" Sic fata cruorem / nectare odorato sparsit, qui tactus ab illo / intumuit sic, ut fulvo perlucida caelo / surgere bulla solet, nec plena longior hora / facta mora est, cum flos de sanguine concolor ortus, / qualem, quae lento celant sub cortice granum, / Punica ferre solent, brevis est tamen usus in illo; / namque male haerentem et nimia leuitate caducum / excutiunt idem, qui praestant*

368 Guipponi-Gineste 2010, 289-290.

369 Onorato 2008, 50.

nomina, uenti.”), dove si descrive la morte del giovane e come dal suo sangue sia nato un fiore rosso grazie alla preghiera di Venere a Persefone. In realtà, il fiore di cui parla Ovidio è l’anemone, ma i suoi attributi sono assolutamente sovrapponibili a quelli della rosa del nostro passo, poiché si ritrovano *cruur* iterato per ben due volte, come al v. 122 di Claudiano; *nectare*, come al v. 88 del nostro passo; *sanguine concolor* che richiama *sanguineo splendore rosas* (v. 92); infine, come Ovidio precisa che alla pari del giovane questo fiore muore velocemente e facilmente in quanto estremamente delicato, lo stesso si può dire dei fiori del prato di Claudiano che avranno vita breve a causa delle fanciulle e della trappola di Venere. Questo dato, unito alla posizione enfatica in cui compare, fanno risaltare questo fiore sugli altri, assecondando lo scopo del poeta di rappresentare attraverso la rosa sanguinante proprio Proserpina a cui, in *rapt. Pros. 2*, 130, è associato l’epiteto *stellata rosis*; in effetti, come sostiene lo stesso Charlet³⁷⁰, l’espressione *exspirare rosas* (3, 241) rende questo fiore vivo e antropomorfizzato, sicché è realizzabile questo parallelo. Inoltre, il sangue si fa anticipatore del ratto anche perché compare quando Venere, paragonata ad una cometa rossa, giunge in Sicilia per attuare il ratto (1, 233: *sanguineo igne*) e ritorna anche in riferimento ai cavalli di Plutone mentre ascende in superficie (2, 202: *sanguine*). A tutto ciò si aggiunge il fatto che il rosso del sangue allude anche proprio alla perdita della verginità a cui andrà incontro la fanciulla col matrimonio, richiamando anche la dimensione erotica del ratto in quanto rito di passaggio dall’età infantile all’età adulta per Proserpina. Dunque, la rosa simboleggerebbe il ratto in sé, ma anche il matrimonio che avrà luogo in seguito ad esso; infatti, la rosa è il fiore di Venere e viene accompagnato dalle viole, entrambi fiori presenti nell’epitalamio per le nozze di Palladio e Celerina, in cui, ai vv. 116-120 (*Ut thalami tetigere fores, tum uere rubentes / desuper inuertunt calathos largosque rosarum / imbres et uiolas plenis sparsere pharetris, / collectas Veneris prato, quibus ipse pepercit / Sirius et teneras clementi sidere fouit*), Onorato sostiene che fungano entrambi da fiori nuziali³⁷¹. Inoltre, il rosso che caratterizza il fiore rimanderebbe al matrimonio di Proserpina anche proprio per il fatto che le rose le cingeranno il capo in forma di corona; infatti, il loro posizionamento e il loro colore potrebbero costituire

370 Charlet 1987, 43-44.

371 Onorato 2008, 49.

un'allusione al *flammeum*, il velo che copre il capo della sposa durante la cerimonia nuziale in quanto simbolo di protezione, sacralità e fecondità³⁷². Il secondo fiore nominato è il giacinto e il suo significato e il mito, che ruota attorno a questo fiore, saranno oggetto di studio al termine del commento; qui sarà sufficiente indagare il colore che lo caratterizza, ovvero il nero che rimanderebbe al mondo degli Inferi e al ratto³⁷³. L'ultimo fiore nominato è la viola, caratterizzata da un colore scuro e ferrigno, simbolica allusione al ratto e al matrimonio, come già abbiamo ribadito e come evidenzia anche Bersani³⁷⁴, e, soprattutto per *ferrugine* (v. 93), anche ai vari scontri tra divinità e tra ordine e caos che popolano il poema. Dunque, è possibile concludere che i fiori comparsi nel catalogo e i colori che li accompagnano sono segnali dell'imminente ascesa di Plutone sulla terra e del rapimento.

Passando ora all'interpretazione metaletteraria del catalogo di fiori, il primo elemento che può essere letto in quest'ottica è lo *splendor* (v. 92) associato al rosso della rosa. Il termine rende il colore del fiore estremamente acceso, accentuandone così tutti i significati sopra elencati, ma potrebbe anche alludere ad un giudizio di tipo stilistico, dato che Cicerone in *Brut.* 250 (*Splendore vocis, dignitate motus fit speciosum et inlustre quod dicitur*) lo impiega per indicare la sonorità e la limpidezza delle parole. Sulla stessa scia si colloca anche *pingit* (v. 93) che indica l'atto di dipingere tipico dell'artigiano, rendendo Zefiro una sorta di artista o pittore, una costante del mondo dell'*ekphrasis*. Allo stesso tempo però il verbo può richiamare l'idea del "colorire" o "abbellire" anche a livello stilistico e compositivo, come dimostra Cic. *Brut.* 141 (*Σχήματα [...] non tam in verbis pingendis habent pondus quam in inluminandis sententiis*)³⁷⁵. In tal senso, si può pensare ad una descrizione del prato fiorito come luogo del rapimento, ma anche come descrizione del procedimento compositivo. In un certo senso, Zefiro e l'Etna rappresenterebbero i poeti che fungono da modello per Claudiano. Tutto ciò è confermato anche da *ferrugine* (v. 93) che deriva da *ferrugo*³⁷⁶, ovvero la ruggine che si crea sul *ferrum* che può anche indicare lo stilo, la penna da

³⁷² Boëls-Janssen 1988, 20, 23, 27.

³⁷³ Onorato 2008, 58.

³⁷⁴ Bersani 2022, 9.

³⁷⁵ Thll 10, 1, 2159. 10.

³⁷⁶ Edgeworth 1978, 20.

scrivere. In questo modo, ogni fiore è accompagnato dal riferimento ad un elemento interpretabile in chiave metapoetica, dato che il *niger* del v. 92 che accompagna i giacinti è proprio il colore più comune dell'inchiostro. Tutto ciò va considerato anche alla luce del fatto che il prato in sé è spesso sinonimo di metafora metaletteraria³⁷⁷, ma su questo aspetto ritorneremo anche in seguito.

I vv. 94-96 interrompono il catalogo dei fiori e introducono due domande retoriche che istituiscono un parallelo tra i fiori del prato e due indumenti. I vv. 94-95 si focalizzano sul confronto con una cintura screziata di gemme variopinte, dove il virtuosismo e il preziosismo di Claudiano sono resi evidenti anche dalla presenza di un verso aureo (v. 94). Anche in questo caso, si possono proseguire entrambe le interpretazioni del prato. Per quanto riguarda il valore di anticipazione del ratto, si veda innanzitutto il dettaglio offerto circa la cintura, ovvero che è destinata a legare vesti regali; in effetti, Proserpina diverrà regina degli Inferi grazie al ratto, quindi Claudiano non solo sta alludendo al ratto, ma anche alla rinascita che lo seguirà. Tuttavia, la memoria del ratto viene riaccesa da *vinctura* (v. 95), che è proiettato nel futuro e che può anche suggerire l'idea di "imprigionare" e "incatenare" e di conseguenza costituisce un riferimento alla condizione di Proserpina, così come è immaginata da Cerere in *rapt. Pros.* 3, 83 (*Carceris et saevis Proserpina uincta catenis*) e già anticipata anche dalla punizione di Encelado nella descrizione dell'Etna del libro I. Anche sul fronte dell'interpretazione metaletteraria del passo si può aggiungere un tassello; infatti, il verbo *vario* (v. 94) può essere impiegato anche per indicare la diversificazione stilistica, come si attesta in *Cic. orat.* 59 (*Ac vocis bonitas quidem optanda est [...] ergo ille princeps uariabit et mutabit*). In questo modo anche le gemme sulla cintura si trasformano in rimandi al mondo poetico e in particolare alla poesia preziosa del Tardoantico. Le gemme sulla cintura possono rappresentare in tal senso tutti gli espedienti retorici impiegati nella composizione poetica che consentono di raggiungere quel risultato, come mette in luce Roberts³⁷⁸. Ai vv. 95-96 invece la domanda retorica fa riferimento alle vesti tinte di porpora nelle caldaie fenice. Anche in questo caso si può ipotizzare un riferimento al

³⁷⁷ Guipponi-Gineste 2010, 307.

³⁷⁸ Roberts 1989, 51-53.

ratto in quanto si rievoca la porpora, colore prediletto per l'ambito regale e dunque richiamo al destino di Proserpina. È possibile tracciare un riferimento al ratto anche in un altro senso, pensando che la tintura è comunque un processo di trasformazione non sempre visto in luce positiva e quindi il passaggio da un ipotetico bianco al rosso potrebbe alludere ad una sorta di tradimento della natura e in questo caso della stessa Proserpina. Proprio attorno a *uellus* e *fucare* si può costruire anche la lettura metapoetica di questi versi, dato che la pelle bianca può rimandare anche alla pergamena impiegata come materiale di scrittura, in particolare se si considera un possibile significato di *fuco*, ovvero “abbellire, limare (detto di stile)”, come si legge in Lucr. 1, 643-644 (*Veraque constituunt quae belle tangere possunt / auris et lepido quae sunt fucata sonore*)³⁷⁹, dove viene confermata anche la natura negativa della tintura; infatti, Lucrezio sta contestando un uso scorretto del *lepos* da parte di Eraclito che lo guasta e tradisce a differenza del poeta³⁸⁰. Per esprimere ciò, Lucrezio ricorre proprio a *fuco*. Dunque qui si alluderebbe non solo all'atto della scrittura, ma anche al materiale scrittorio per eccellenza e, nel farlo, Claudiano si ricollega anche alla profezia del ratto.

Ai vv. 97-100 si conclude la prima sezione della descrizione del prato fiorito e inizia quella della valle del rapimento. In questi versi il poeta costruisce un gioco di metafore intrecciate, in cui viene stretto un confronto tra il prato fiorito e il pavone in volo, uccello caro a Giunone, e l'arcobaleno tra le nubi della tempesta. Il preziosismo descrittivo è accentuato dall'inserimento di due versi aurei, il v. 97 e il v. 100. Il primo termine di paragone che compare è il pavone, qui richiamato dalla *iunctura volucer Iunonius*. Come afferma Charlet³⁸¹, le cinture e le pelli di prima e ora il pavone sono tutti rimandi al mondo orientale e quindi al lusso e al preziosismo, svelando anche in Claudiano un gusto per l'esotismo tipico del tempo. Tuttavia, il pavone è anche un uccello associato all'immortalità, in quanto si credeva che la sua carne non si corrompesse e imputridisse, come attesta il suo riuso in ambito cristiano³⁸². In tal senso, è possibile dunque associarlo al concetto di immortalità e rinascita espresso anche dalla

379 Thll 6, 1, 1460. 17-18.

380 Piazzì 2005, 93-94.

381 Charlet 1991, 141-142.

382 Ratti 2020, 242.

più volte citata fenice e di conseguenza si può parlare anche in questo caso di una sorta di anticipazione del destino di Proserpina. A questo punto, ai vv. 97-100 viene a delinearsi il secondo termine di paragone rispetto al pavone e al prato fiorito, ovvero l'arcobaleno variopinto di *innumeri colores*. La giuntura certamente fa riferimento ai vari colori dei fiori, ma può anche rimandare al colore e tono dell'orazione, proseguendo la metafora metapoetica, come attestano Cic. *Brut.* 298 (*Intelleges nihil illius liniamentis nisi eorum pigmentorum, quae inventa nondum erant, florem et colorem defuisse*)³⁸³ o Cic. *orat.* 65 (*Verba apertius transferunt eaque ita disponunt ut pictores varietatem colorum, paria paribus referunt, adversa contrariis, saepissimeque similiter extrema definiunt*), dove si fa proprio riferimento sia ai colori sia ai fiori in senso metaletterario, in quanto ideali metafore delle tecniche retoriche, come nota Gualandri³⁸⁴ rifacendosi a Roberts. Una volta ribadita la pluralità di colori che lo caratterizza, Claudiano descrive il movimento dell'arcobaleno nel cielo, insistendo molto sul suo legame con la tempesta imminente. Si fa riferimento all'immagine di un arcobaleno che incorona l'*incipiens hiems* (v. 99), anzi addirittura si fa largo con il suo arco flessuoso tra le nubi e verdeggia nel cielo. Il primo dato da notare è il fatto che il verbo *redimio* si ritrova anche nell'epitalmio per le nozze di Onorio e Maria, quando ai vv. 264-273 (*Quae propior sceptris facies? Qui dignior aula / uultus erit? Non labra rosae, non colla pruinae, / non crines aequant uiolae, non lumina flammae. / Quam iuncti leuiter sese discrimine confert / umbra supercilii! Miscet quam iusta pudorem / temperies nimio nec sanguine candor abundat! / Aurorae uincis digitos umerosque Dianae; / ipsam iam superas matrem. Si Bacchus amator / dotali potuit caelum signare corona, / cur nullis uirgo redimitur pulchrior astris?*) Venere saluta Maria lanciandosi in un elogio della fanciulla, considerata adatta al ruolo di sposa dell'imperatore per l'equilibrio dei suoi tratti del volto e del corpo; nel farlo rievoca colori e fiori noti al lettore dall'*ekphrasis* e conclude affermando che merita una corona di stelle, dove il diadema è segno di regalità e del matrimonio imminente. In effetti, la stessa Proserpina sarà rappresentata nella seconda parte della descrizione del prato fiorito come *stellata rosis* (v. 130), quasi a voler indicare ancora una sorta di parallelo tra il prato fiorito

383 Thll 3, 0, 1720. 53.

384 Gualandri 2017, 140.

spogliato e Proserpina destinata alla morte e poi ad un matrimonio regale. In effetti, lo stesso Onorato³⁸⁵ nota che questo verbo rievoca la successiva scena di raccolta dei fiori per farne delle ghirlande, distrazione che si rivelerà una trappola fatale per la fanciulla. Ecco che allora anche l'arcobaleno si farebbe prefigurazione del ratto, visto il suo spuntare in un cielo carico di nubi e tempesta. Questo è legato alla credenza popolare descritta da Onorato³⁸⁶, per cui l'arcobaleno porterebbe la pioggia in quanto si carica di tutte le acque che riesce ad attingere dalla terra e dal mare. Questa lettura è avvallata anche dal fatto che l'arcobaleno, per come è descritto da Claudiano, ricorda molto un serpente, animale ambivalente a causa del suo veleno. Gli elementi che inducono verso questa interpretazione sono innanzitutto la parola *arcus* che può anche indicare la spira del serpente, a cui si lega il verbo *mutō*; infatti, l'arcobaleno di Claudiano presenta la caratteristica di cambiare aspetto e quindi qui potrebbe richiamare la capacità tipica dei serpenti di cambiare la pelle. L'ultimo dettaglio che potrebbe alludere al serpente nella descrizione dell'arcobaleno è l'uso di *intervireo* che rimanda ad un ceruleo³⁸⁷, tipico della pelle del serpente³⁸⁸, un serpente che dunque emerge dalle nubi con un movimento flessuoso (*flexo*, v. 99). La sinuosità e il colore di questo arcobaleno, unite ai riferimenti lessicali, potrebbero indurre il lettore a figurarsi un arcobaleno-serpente che di conseguenza non è portatore di buone notizie, anzi rimanda all'inganno, alla morte e così ricorda il mito che viene richiamato anche nella *praefatio* al II libro, ovvero il mito di Orfeo ed Euridice. A ciò si aggiunga il fatto che il ratto e quindi la morte e poi il matrimonio di Proserpina, potrebbero essere anche richiamati dal fatto che sia l'arcobaleno sia il serpente, stando a Bersani³⁸⁹, sono elementi di passaggio e quindi un portale tra il sottosuolo e la superficie e tra l'umano e il divino, al pari dell'Etna e dei paesaggi che lo compongono. Di nuovo un apparente *locus amoenus* mostra dei tratti ambigui e che lo assimilano in parte a un *locus horridus*; del resto, quello a cui assisteremo nella seconda parte della descrizione è esattamente la distruzione del prato, sintomo dell'arrivo imminente di Plutone sulla terra. Proserpina però è ignara di tutto,

385 Onorato 2008, 253.

386 Onorato 2008, 253.

387 Thll 7, 1, 2304. 3.

388 Budaragina 2005, 281.

389 Bersani 2022, 15.

non coglie questi segnali che il paesaggio dell'Etna sta cercando di lanciarle da quando è uscita dal palazzo accompagnata dalle dee.

Dunque, è possibile concludere che la descrizione del prato fiorito sia a tutti gli effetti, soprattutto in virtù della scena successiva della raccolta dei fiori e della descrizione della valle, una prefigurazione del ratto, quasi un simbolo della bellezza di Proserpina poi deturpata. Ciò vale a maggior ragione se si pensa all'aspetto sfiorito con cui Cerere si immagina la figlia nell'Ade nel libro III. In tal senso, la *facies* del prato ricalca quella dell'Etna *parens florum* (*rapt. Pros. 2, 72*) che si caratterizza proprio in virtù di questa ambiguità³⁹⁰. A tale lettura se ne va a sovrapporre un'altra, quella metaletteraria, per cui il prato fiorito potrebbe rappresentare la tradizione poetica precedente al poeta e qui superata, dato che autorizzerebbe l'applicazione di tale interpretazione anche alla valle, al bosco sacro e all'Etna in generale.

La seconda parte della descrizione del prato fiorito si colloca ai vv. 119-133 e segue quella della valle del rapimento:

Hortatur Cytherea legant: "Nunc ite, sorores,

dum matutinis praesudat solibus aer, 120

dum meus humectat flauentes Lucifer agros,

roranti praeuectus equo." Sic fata doloris

carpit signa sui. Varios tunc cetera saltus

inuasere cohors: credas examina fundi

Hyblaeum raptura thymum, cum cerea reges 125

castra mouent fagique caua dimissus ab aluo

mellifer electis exercitus obstrepit herbis.

Pratorum spoliatur honos: haec lilia fuscis

³⁹⁰ Guipponi-Gineste 2010, 56-57.

intexit uiolis; hanc mollis amaracus ornat;

haec graditur stellata rosis, haec alba ligustris.

130

Te quoque, flebilibus maerens Hyacinthe figuris,

Narcissumque metunt: nunc incluta germina ueris,

praestantes olim pueros:

Qui la descrizione si fa dinamica perché viene narrata la scena della ἀνθολογία. A partire dalla sua collocazione subito in seguito alla descrizione della valle del rapimento e considerando tutti gli elementi che il lettore ha già incontrato e che incontrerà nel prato, tra cui il passaggio da *locus amoenus* a *locus horridus*, si potrebbe ipotizzare che qui si verifichi la prosecuzione e la conferma di un'interpretazione prolettica e metaletteraria del prato. Completato il catalogo dei fiori, ai vv. 119-123 Citerea esorta le fanciulle a raccogliarli, fornendo al lettore informazioni circa la collocazione temporale del ratto nella prima mattinata attraverso il riferimento ai primi raggi del sole, all'aria umida e alla rugiada sparsa sui campi da Lucifero, stella del mattino. I chiasmi e le anfore contenute in questi versi rallentano e armonizzano le parole di Venere, quasi suggerendone nel tono una certa amarezza e pesantezza, dal momento che la dea è consapevole della trappola allestita ai danni di Proserpina. Un primo elemento da evidenziare in questi versi, ai fini di una lettura metapoetica, è il verbo *lego* (v. 119) indicante sia l'azione della raccolta dei fiori e dunque della distruzione della bellezza del prato, possibile riferimento al ratto³⁹¹, sia l'azione della lettura e della selezione di modelli letterari da inserire nell'opera³⁹². In tal senso, si ripensi al *legens* (v. 6) della *praefatio* al libro I, dove la metafora navale ricorreva proprio in quest'ottica metapoetica, ma su questo aspetto ci focalizzeremo al termine del commento. Inoltre, l'azione stessa di deturpare e violare questo "luogo poetico" anticipa ciò che accadrà per mano di Cerere al bosco sacro a Giove nel libro III. Anche in quel caso è possibile formulare un'interpretazione metaletteraria, per cui il poeta, tramite il riferimento all'azione nefasta della dea, starebbe in realtà alludendo alla sua opera di *imitatio* ed

391 Charlet 1991, 145.

392 Thll 7, 2, 1133. 6.

aemulatio della tradizione letteraria precedente. Inoltre, la violazione del prato qui inaugurata potrebbe rappresentare anche un riferimento alla più generale contrapposizione tra ordine e caos. Le parole di Venere poi nascondono altre allusioni al ratto, come tutto il lessico indicante il pianto. Il primo di questi termini è *umecto* (v. 121) che è associato a Lucifero che bagna i campi biondi, ma che può anche indicare proprio il pianto, come si legge in Verg. *Aen.* 1, 464-465 (*Sic ait atque animum pictura pascit inani / multa gemens largoque umectat flumine uoltum*). Il secondo verbo in questione è *roro* (v. 122) che rimanda sempre al “bagnare di lacrime qualcosa” e in questo senso si ritrova in Lucr. 2, 977 (*Et lacrimis spargunt rorantibus ora genasque*) e 3, 469 (*Circumstant lacrimis rorantes ora genasque*), dove peraltro la struttura dei due versi è simile e dove Lucrezio sta spiegando la morte dell’animo con il corpo. Inoltre, si tenga conto del fatto che questa associazione della stella a cavallo e la rugiada è assolutamente tradizionale, come dimostra ad esempio Ov. *ars.* 3, 180 (*Roscida luciferos cum dea iungit equos*). Il valore prolettico posseduto dai verbi indicanti il pianto è corroborato anche dal fatto che anche altrove le lacrime costituiscono un presagio del rapimento; infatti, nell’allestimento della tela Proserpina piange proprio mentre sta tessendo gli Inferi (1, 267-268: *Nec defuit omen: / praescia nam subitis maderunt fletibus ora*). Terminato il suo discorso, Venere coglie il segno del suo dolore indicato qui da *cruoris... signa* (vv. 122-123). Charlet³⁹³ sottolinea come qui Claudiano stia rievocando l’immagine della rosa sanguinante, fiore caro a Venere e che per i motivi sopra elencati rappresenta Proserpina e il compiersi del suo destino di morte, rinascita e matrimonio. Tale lettura sarebbe ulteriormente avvallata, secondo Onorato³⁹⁴, dalla possibile allusione in questi versi al mito di Adone che, proprio a causa della contesa tra Venere e Proserpina, andrà incontro allo stesso destino della fanciulla, essendo costretto a trascorrere una parte dell’anno negli Inferi e l’altra in superficie. A questo punto, ai vv. 123-127 inizia la violazione del prato fiorito. La modalità attraverso cui vengono descritte le fanciulle in preda alla mania di strappare i fiori per poterne fare delle corone è singolare, ma assolutamente in linea con la possibile volontà del poeta di anticipare il ratto attraverso il paesaggio; infatti, le fanciulle vengono rappresentate

393 Charlet 1991, 144-145.

394 Onorato 2008, 50-51.

come una *cohors* (v. 124) che invade i boschi variopinti. L'ἀνθολογία viene dunque narrata attraverso una metafora militare che si snoda per tutti questi versi e a cui già in precedenza Claudiano era ricorso nella descrizione dell'Etna. Il lessico di questi versi afferisce all'ambito bellico, come testimonia l'impiego di *invado* (v. 124), *rapio* (v. 125), *reges* (v. 125), *castra* (v. 126) ed *exercitus* (v. 127). Probabilmente il poeta mira a rievocare la mobilitazione militare minacciata da Plutone all'inizio del poema e la Gigantomachia (non a caso proprio il bosco sacro con le spoglie dei Giganti sarà oggetto della successiva violazione di Cerere), ma allo stesso tempo, visto l'impiego del participio futuro *raptura* (v. 125), si potrebbe celare qui anche un riferimento all'ascesa compiuta da Plutone e al ratto che sta per aver luogo. In effetti, la nutrice Elettra descrive così gli effetti del passaggio di Plutone e del rapimento ai vv. 239-241 del III libro (*Squalent rubigine prata / et nihil adflatum uiuit: pallere ligustra, / expirare rosas, decrescere lilia uidi*), dove avviene la stessa devastazione dei fiori qui tratteggiata. Ad una lettura più attenta però il lettore si accorgerà della presenza qui di una stratificazione di significati, poiché l'esercito di fanciulle descritto è formato da api. A livello lessicale si insiste molto su questo aspetto, come denotano *examina* (v. 124), *cerea* (v. 125), *alvo* (v. 126), *mellifer* (v. 127) e *obstrepit* (v. 127). Lo stesso riferimento al timo di Ibla è da interpretare in quest'ottica, dal momento che è una pianta impiegata nella realizzazione di un miele pregiato³⁹⁵. L'inserimento di questa metafora militare con soggetto delle api va spiegato alla luce del paesaggio in cui avviene l'azione militare; infatti, il campo di guerra è un prato, mentre il bottino è rappresentato dal miele e dai fiori. In questo modo, si delinea una sorta di micro-cosmo naturale (le api e il prato) all'interno del quale si attuano gli stessi meccanismi del macro-cosmo del mito (lo scontro tra divinità e tra ordine e caos). È tuttavia indagabile anche un'altra via di interpretazione: la presenza di api, miele, piante e soprattutto fiori, autorizza ad approfondire la lettura metapoetica imbastita per la precedente descrizione. Considerando anche il tipo di interpretazione che verrà sviluppato in riferimento alla violazione del bosco sacro, è possibile trovare conferma della metaletterarietà delle descrizioni di paesaggio di Claudiano; infatti, il prato fiorito potrebbe rappresentare la

395 Charlet 1991, 145.

tradizione e i diversi generi che abitano in essa che il poeta alessandrino, come una delle api dello sciame, attacca con l'obiettivo di superarla. Il micro-cosmo in questione dunque non solo rifletterebbe i meccanismi e i momenti salienti del mito narrato, ma anche restituirebbe uno sguardo sulle modalità di composizione dell'opera. In effetti, l'uso delle api e del miele in riferimento alla poesia si trova nel già citato Lucrezio e anche in Seneca nell'epistola 84 a Lucilio, ai paragrafi 2-3 (*Alit lectio ingenium et studio fatigatum, non sine studio tamen, reficit. [...] Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere disponunt ac per favos digerunt et, ut Virgilius noster ait, "Liquentia mella / stipant et dulci distendunt nectare cellas"*), dove viene descritto il metodo di studio ideale, ovvero quello che contamina gli stimoli provenienti dalle diverse fonti. Per fare ciò, Seneca si serve dell'esempio delle api, le quali svolgono diverse mansioni nell'alveare: alcune raccolgono il polline, altre lo dispongono nei favi in ordine e altre ancora creano il miele. Lo stesso è auspicabile che accada nello studio e, nel caso specifico di Claudiano, nella scrittura; infatti, anche le fanciulle-ape raccolgono i diversi fiori e poi li intrecciano tra loro a formare dei prodotti finiti unitari, ovvero le corone che poi vanno a sfoggiare, così deve accadere per il poeta con i propri modelli letterari. In effetti, a questo sembrano alludere le ghirlande e secondo Hartman³⁹⁶ la nave della metafora mercantesca contenuta nel III libro, fatta dei legni del bosco sacro. Ai vv. 128-133 vengono descritti gli esiti della campagna militare delle api, con particolare attenzione ai fiori raccolti che adornano ora le teste delle fanciulle. I fiori nominati sono esito della contaminazione dei vv. 6-8 dell'*Inno omerico a Demetra* con *Ov. fast.* 4, 435-442³⁹⁷. La rassegna inizia al v. 128 con un'espressione molto forte che fa riferimento all'*honos* dei prati spogliato dalle api. Questo *honos* può rientrare sia nella prosecuzione della metafora di tipo militare, dal momento che è il sostantivo si presenta in co-occorrenza con il verbo *spolio* che indica proprio il momento in cui i nemici, in seguito alla vittoria, vengono spogliati delle loro armi. In effetti, nei versi seguenti si descrive una sorta di processione delle fanciulle ornate di ghirlande fatte proprio dei fiori depredati. È una vera e propria cerimonia di trionfo che si rivelerà preludio del ratto. Allo stesso tempo la

³⁹⁶ Hartman 2021, 116.

³⁹⁷ Charlet 1991, 145.

giuntura *honos spoliatur* rimanda alla bellezza del prato deturpata, che altro non simboleggia se non la bellezza sfiorita della fanciulla. In questa espressione così violenta si può leggere la volontà di rimandare proprio al sopruso da lei subito anche a livello sessuale, vista la forte allusività al rosso e al sangue. Del resto proprio queste spoglie floreali costituiranno le corone, fatale presagio nuziale e di morte³⁹⁸, come si legge ai vv. 138-141 (*Nunc uimine texto / ridentes calathos spoliis agrestibus inplet; / nunc sociat flores seseque ignara coronat, / augurium fatale tori*). Ai vv. 128-130 si sviluppa un breve catalogo rappresentante, attraverso l'anafora e poliptoto di *haec*, le fanciulle tutte inghirlandate dei vari fiori raccolti; non è possibile individuare con sicurezza quale fanciulla si celi dietro ad ogni pronome, solo un'identificazione è quasi certa, cioè quella che vede Proserpina dietro la fanciulla coronata di rose. La prima dea o ninfa nominata intreccia gigli bianchi e viole fosche, un accostamento cromatico molto frequentato, come si vede in Ov. *met.* 10, 190-191 (*Ut, siquis uiolas riguoque papauer in horto / liliaque infringat fuluis horrentia linguis*), dove peraltro si descrive la morte di Giacinto. Il contrasto cromatico così sviluppatosi, unito alle citazioni, potrebbe costituire l'ennesimo rimando al ratto – lo evidenzia anche Bersani³⁹⁹ –, un'ipotesi avvallata anche dall'uso di *fuscus* (v. 128) che Apuleio, in *met.* 2, 21 (*Fuscis avibus*), impiega associandolo agli uccelli del malaugurio. Inoltre, questa valenza prolettica viene confermata ulteriormente dalla ripresa di Verg. *ecl.* 2, 45-47 (*Tibi lilia plenis / ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais, / pallentis uiolas et summa papauera carpens*), in cui, oltre a comparire i due fiori e altri che saranno presenti nel catalogo, ha luogo la raccolta dei fiori da parte delle ninfe per condurre Alessi da Coridone. Dunque, anche i *loci* paralleli del passo si configurano come riferimenti al ratto e alla trappola costituita dal prato fiorito per Proserpina. La seconda fanciulla invece è ornata dalla molle maggiorana. Secondo Onorato⁴⁰⁰, la *iunctura mollis amaracus* costituisce una ripresa di Verg. *Aen.* 1, 691-694 (*At Venus Ascanio placidam per membra quietem / inrigat et fotum gremio dea tollit in altos / Idaliae lucos, ubi mollis amaracus illum / floribus et dulci adspirans complectitur umbra*), in cui Venere trasporta a Cipro

398 Charlet 1991, 146.

399 Bersani 2022, 11.

400 Onorato 2008, 48.

Ascanio, nei boschi dell'Idalio cosparsi di maggiorana, permettendo così a Cupido di assumere le sue spoglie e spingere Didone tra le braccia di Enea. Nella ripresa di questa espressione appare nuovamente evidente la volontà di anticipare la trappola e il ratto di Proserpina, a maggior ragione se si considera Catull. 61, 6-7 (*Cinge tempora floribus / suaue olentis amaraci*), che conferma il costume romano di inserire la maggiorana nelle corone nuziali, oltre che l'uso del *flammeum* (v. 8), di cui già abbiamo discusso⁴⁰¹. La terza fanciulla è *stellata rosis* (v. 130) e potrebbe essere identificata con Proserpina, vista tutta la valenza della rosa sanguinante a cui si è accennato in precedenza. Infine, l'ultima fanciulla è incoronata dai bianchi ligustri che sono presenti sempre in Verg. *ecl.* 2, 17-18 e col loro pallore costituiscono un riferimento sia al colore che la fa da padrone negli Inferi sia alla morte. I vv. 131-133 completano questo catalogo floreale con dei fiori che raccontano due storie tragiche, prefigurazioni del destino di Proserpina, ovvero Giacinto e Narciso. Anche in questo caso la scelta di Claudiano è dettata da una serie di elementi: da un lato il narciso è citato perché nell'inno omerico è proprio cogliendo questo fiore che il suolo si apre e arriva Plutone a rapire la fanciulla, dall'altro c'è la volontà di richiamare la storia di questi due giovani morti entrambi nel fiore degli anni e a causa dell'amore⁴⁰². L'obiettivo di Claudiano è quello di intrecciare tutte queste tradizioni forgiando un unico grande *omen* circa il ratto. Del resto, la posizione finale e l'ampiezza dei versi a loro dedicati confermerebbe questo. Anche in quest'ultima sezione è possibile riscontrare diversi riferimenti alla poesia e in particolare alla tradizione letteraria che Claudiano ha intenzione di emulare. Come il prato fiorito è stato violato e spogliato del suo *honor* dalle fanciulle-api, così accadrà al *numen* e *timor* del bosco sacro del libro III a causa di Cerere. La possibilità di una lettura metaletteraria del prato fiorito si giova *in primis* dell'interpretazione del bosco sacro in questi termini. La prova più evidente è data dal lessico impiegato per descrivere l'inghirlandarsi e incoronarsi coi fiori da parte delle fanciulle; infatti, si incontrano verbi quali *intexo* e *orno* al v. 129, a cui fanno da corrispettivo metaletterario e aggettivale *stellatus* e *albus* al v. 130. *Intexo* è un verbo preguo di significati metapoetici, in quanto viene impiegato

401 Della Corte 1977, 288-289.

402 Charlet 1991, 146.

nella tessitura⁴⁰³, metafora metapoetica ben attestata anche in Claudiano che lo usa senza prefisso in *rapt. Pros.* 1, 246-247 (*Ipsa domum tenero mulcens Proserpina cantu / inrita texebat rediturae munera matri*), in riferimento alla tela di Proserpina. In forma di nome ricorre anche in *rapt. Pros.* 3, 158 (*Diuius perit ille labor, spatiumque relictum / audax sacrilego supplebat aranea textu*), quando un ragno sacrilego, probabile allusione ad Aracne, sta portando avanti il lavoro incompleto della fanciulla contaminandolo col suo racconto⁴⁰⁴. Anche in questo caso è possibile ipotizzare un riferimento metapoetico anche all'azione del poeta stesso, a maggior ragione se si nota la componente distruttiva e contaminativa del lavoro del ragno sulla tela di Proserpina (v. 158: *sacrilego*)⁴⁰⁵, paragonabile a Cerere col bosco sacro e alle fanciulle-ape col prato. Anche il verbo *orno* ricorre nella tela di Proserpina (*rapt. Pros.* 1, 101: *Informesque plagas, cum te laetissimus ornet*), rispecchiando la duplicità dei campi di afferenza di questo verbo e del precedente. Traccia di questo uso retorico di *orno* è dimostrato anche da altre occorrenze, come *Plin. epist.* 2, 3, 3 (*Prooemiatur apte, narrat aperte [...], ornat excelse*)⁴⁰⁶. Negli stessi ambiti si muove anche *albus*, un aggettivo che indica il colore bianco del fiore, ma allo stesso tempo rimanda a *rapt. Pros.* 3, 342 (*Serpentum passim cumulis exanguibus albent*), dove a brillare di un intenso bianco sono proprio le spoglie dei Giganti che verranno interpretate come materiale scrittorio per le composizioni di Claudiano. Inoltre, le spoglie in questione appartengono alla parte bassa dei Giganti che si immaginavano essere creature con un corpo da serpente; tale immagine viene riecheggiata anche nel prato fiorito, paragonato proprio ad un arcobaleno che ricorda un serpente sinuoso che scivola tra le nubi. Ecco che il rapporto tra i testi interpretati a livello metaletterario si fa via via più stringente. Concludendo questa riflessione sull'aggettivo è possibile citare anche il suo uso in *Mart.* 10, 3, 9-10 (*Procul a libellis nigra sit meis fama, / quos rumor alba gemmeus uehit pinna*), dove vengono impiegati diversi elementi presenti nel nostro passo in senso metapoetico, come notano Damschen e Heil⁴⁰⁷: innanzitutto, si ritrova *nigra* in riferimento all'arte dei falsari a cui Marziale

403 Thll 7, 2, 11. 34.

404 Rosati 2004, 120.

405 Rosati 2004, 136-137.

406 Thll 9, 2, 1030. 49.

407 Damschen, Heil 2004, 46-48.

intima di stare alla larga dalle sue opere; l'aggettivo *gemmeus* associato in questa circostanza alla sua buona fama poetica, aggettivo che potrebbe ricordare la metafora delle gemme sulla cintura a cui era paragonato il prato e a cui Roberts associa una valenza stilistica⁴⁰⁸; infine, *alba* è riferito alla penna e per metonimia all'ala di uccello su cui viaggia la sua buona fama, ma, trattandosi di un epigramma in difesa della propria poesia, si potrebbe anche leggersi l'allusione allo stilo, come del resto si potrebbe ipotizzare per il v. 88 del prato. Inoltre, Giacinto viene colto nell'atto di scrivere meste lettere (v. 131: *flebilibus maerens Hyacinthe figuris*), concretizzando così tutti questi riferimenti impliciti alla composizione poetica presenti nei vari fiori. Per concludere si può ricordare nuovamente il legame tra questi ultimi versi analizzati e la violazione del bosco sacro, giocato tutto anche su verbi come *intexo* ma non solo, che alludono all'idea di mettere insieme diversi elementi in uno solo; Hartman⁴⁰⁹ infatti sostiene che la metafora del marinaio ai vv. 363-369 del libro III, di cui ci occuperemo, è metaletteraria proprio in virtù di questa unione di legni a formare una nave; lo stesso accade qui, dato che i diversi fiori vengono riuniti in ghirlande e corone e così ricondotti ad una nuova unità poetica oltre che materiale e fisica. Le ghirlande e corone di fiori in sé costituiscono un'immagine metapoetica molto frequentata; si veda ad esempio la corona di Meleagro (I secolo a.C.), contenuta nell'*Anthologia Palatina* (A. P. 4, 1). In seguito, questa fu imitata da Filippo di Tessalonica anche se con delle differenze ben illustrate da Höschele⁴¹⁰. Ai vv. 2-3, la corona di Meleagro viene presentata come una ghirlanda di fiori, dove però ogni fiore rappresenta simbolicamente un poeta. In questo modo, il poeta offre una rassegna dei propri modelli. È rilevante il fatto che, oltre al concetto di corona di fiori metapoetica, si presentino qui dei fiori che si ritrovano anche in Claudiano, dato che avvalga il tipo di lettura che stiamo argomentando; infatti, compaiono i gigli candidi (v. 5) associati a Mero, la rosa di Saffo (v. 6), i narcisi di Melanippide (v. 7), la maggiorana violacea di Riano (v. 11), il giacinto di Alceo (v. 13) che probabilmente non è il lirico di VII secolo a. C, ma Alceo di Messene (III-II a.C)⁴¹¹, i fiori di elegie e le canzoni di nettare di Anacreonte (vv. 35-36) e infine l'amaraco di

408 Roberts 1989, 53.

409 Hartman 2021, 115.

410 Höschele 2019, 51.

411 Clack 1992, 51.

Polistrato (v. 41). Nicolosi⁴¹² illustra come ai vv. 55-56 Meleagro non si faccia scrupoli a collocarsi all'interno della corona in posizione finale, raffigurandosi come una viola precoce. In questo modo egli si propone come prosecutore della tradizione iniziata dai poeti che lo hanno preceduto con l'obiettivo di arricchire la poesia e la corona di fiori delineata col suo contributo. L'immagine della viola precoce, argomenta Nicolosi⁴¹³, è scelta da Meleagro, in quanto questa ha una lunga fioritura ed è molto resistente, il che stimola un confronto tra la viola e la rosa, notoriamente conosciuta per la sua fragilità e dunque qui superata, trattandosi, in entrambi i casi, di fiori legati all'amore. In questo modo Meleagro si presenta come il poeta rinnovatore della poesia amorosa. Ciò sarebbe confermato dal riuso della viola anche in altri componimenti, come *A. P.* 5, 147, dove compare come primo fiore nella ghirlanda che cinge il capo dell'amata Eliodora⁴¹⁴.

A questo punto è dunque possibile concludere riaffermando la validità dell'interpretazione metaletteraria per il prato fiorito e per la valle del rapimento, vista la sua funzione di cornice di essa. Questa allegoria metapoetica si protrarrà ancora a lungo, fino alla fine del libro III con il bosco sacro che a breve procederemo ad analizzare. Per quanto concerne la lettura prolettica del prato e dunque della valle, se non risultasse sufficiente quanto già è stato evidenziato, si veda il collegamento tra quest'*ekphrasis* e altri quattro passi interpretabili in quest'ottica. Il primo è *rapt. Pros.* 2, 265 (*O male dilecti flores despectaque matris / consilia!*), in cui Proserpina conferma la valenza prolettica dei fiori, maledicendoli in quanto trappola per lei. Un altro passo è rappresentato da *rapt. Pros.* 2, 287-289 (*Nec mollia derunt / prata tibi; Zephyris illic melioribus halant / perpetui flores, quos nec tua protulit Aetna*), dove Plutone descrive gli Inferi come un prato *mollis*, esattamente come il prato fiorito e, pensando all'aggettivo, anche come la valle. Il prato degli Inferi tuttavia viene presentato come superiore per la qualità dei fiori e per la loro immortalità rispetto a quello sull'Etna, in quanto a fecondarlo sono altri venti. L'aspetto degli Inferi è cambiato grazie all'arrivo di Proserpina, proprio come quello del dio Plutone che appare al lettore *dissimilis sui* dopo

412 Nicolosi 2016, 119.

413 Nicolosi 2016, 125.

414 Nicolosi 2016, 124.

il ratto, segno tangibile della restaurazione dell'ordine sul cosmo⁴¹⁵. Questa stessa maledizione si ripresenta anche nel III libro, quando Cerere, venuta a sapere del ratto dalla nutrice, si lancia in un'arringa contro l'Etna e i suoi paesaggi ai vv. 438-440 (*Sic ait et prima gressus molitur ab Aetna / exitiique reos flores ipsumque rapinae / detestata locum*). Anche nel racconto stesso della nutrice nel libro III i fiori torneranno protagonisti, poiché ai vv. 223-241 (*Nec credit quod bruma rosas innoxia seruet, / quod gelidi rubeant alieno germine menses / uerna nec iratum timeant uirgulta Booten [...] squalent rubigine prata / et nihil adflatum uiuit: pallere ligustra, / exspirare rosas, decrescere lilia uidi*), per ben due volte Elettra nomina sempre la stessa triade di fiori incontrati proprio nella descrizione del prato⁴¹⁶.

4.4. La descrizione del bosco sacro nel III libro del *De raptu Proserpinae*

Lucus erat prope flumen Acin, quod candida praefert

saepe mari pulchroque secat Galatea natatu,

densus et innexis Aetnaea cacumina ramis

qua licet usque tegens. Illic posuisse cruentam

335

aegida captiuamque Pater post proelia praedam

aduexisse datur. Phlegraeis silua superbit

exuuiis totumque nemus uictoria uestit.

Hic patuli rictus et prodigiosa Gigantum

tergora dependent, et adhuc crudele minantur

340

affixae truncis facies, inmaniaque ossa

serpentum passim cumulis exanguibus albert,

415 Onorato 2006, 525.

416 Guipponi-Gineste 2010, 56.

et rigidae multo suspirant fulmine pelles.

Nullaque non magni iactat se nominis arbor:

haec centumgemini strictos Aegaeonis enses 345

curuata uix fronte leuat; liuentibus illa

exultat Coei spoliis; haec arma Mimantis

sustinet; hos onerat ramos exutus Ophion.

Altior at cunctis abies umbrosaue late

ipsius Enceladi fumantia gestat opima, 350

summi terrigenum regis caderetque grauata

pondere, ni lassam fulciret proxima quercus.

Inde timor numenque loco, nemorisque senectae

parcitur; aetheriisque nefas nocuisse trophaeis.

Pascere nullus oues nec robora laedere Cyclops 355

audet, et ipse fugit sacra Polyphemus ab umbra.⁴¹⁷

417 Claud. *rapt. Pros.* 3, 332-356: “C’era un bosco sacro vicino al fiume Aci che la splendente Galatea predilige spesso rispetto al mare e che la ninfa attraversa con un’elegante nuotata, un bosco fitto e che nasconde le cime dell’Etna, fin dove è possibile, col suo groviglio di rami. Si narra che qui il Padre degli dèi abbia riposto l’egida insanguinata e che sempre qui dopo la battaglia abbia portato il bottino conquistato. La selva superba fa sfoggia dello splendore delle spoglie flegree e la vittoria adorna tutto il bosco. Qui sono appese le enormi fauci spalancate e le schiene mostruose dei Giganti e ancora si ergono terribili e minacciosi i volti inchiodati ai tronchi, e ossa gigantesche di serpenti, ovunque disposte in cumuli esangui, risaltano per il loro biancore, e le dure pelli gemono per i molti fulmini. E ogni singolo albero può vantare un grande nome: questo solleva a stento, con le fronde piegate, le spade impugnate da Egeone dalle cento braccia; quello gioisce delle livide spoglie di Ceo; un altro sostiene il peso delle armi di Mimante; Ofione, spogliato delle armi, grava sui rami di quest’altro albero ancora. Ma l’abete, l’albero più alto di tutti e che getta un’ampia ombra, sorregge le spoglie ancora fumanti di Encelado in persona, illustre re dei Figli della terra, e collasserebbe da un momento all’altro, perché eccessivamente provato dal suo peso, se non fosse per la quercia vicina, che

4.4.1. Contesto, struttura e collocazione geografica della descrizione del bosco sacro

Il passo preso in analisi si colloca alla fine del III libro, ma, secondo Jeep, esso avrebbe dovuto inaugurare un ipotetico IV libro dell'opera, destinato a ospitare le vicende di Cerere. Non è tuttavia possibile corroborare questa ipotesi e anzi essa sembra alquanto improbabile ai critici più recenti⁴¹⁸. In ogni caso, il testo che commenteremo contiene la descrizione del bosco sacro che sorge sulla cima dell'Etna e che sarà violato da Cerere al fine di procurarsi delle torce per il viaggio. Infatti, dopo aver appreso del rapimento della figlia attraverso la nutrice Elettra, Cerere adirata formula il proposito di partire alla ricerca di Proserpina per salvarla. Anche in questo caso è possibile parlare di una descrizione statica⁴¹⁹, che però subisce una graduale transizione verso una più dinamica, ovvero quella dei vv. 357-376, dove Cerere abbatte due cipressi del bosco.

Prima di procedere con il commento puntuale dei versi, è bene precisare che il paesaggio che si paleserà davanti agli occhi del lettore è quello di un *locus horridus*. L'iniziale riferimento ad Aci e Galatea potrebbe indurre a credere erroneamente che Claudiano stia allestendo un *locus amoenus*, ma ben presto risulterà evidente che tutti gli elementi caratteristici di quest'ultimo si presentano negati e avvolti nell'oscurità. I colori che maggiormente risalteranno sono infatti il nero e il bianco che da un lato ispirano un senso di sacralità e reverenza, dall'altro suscitano orrore ed evocano la morte⁴²⁰.

4.4.2. Presentazione del bosco

garantisce aiuto e sostegno all'abete sfinito. È per questo che al luogo vengono associati timore e autorità divina, si rispetta l'antico bosco ed è empio danneggiare i suoi trofei divini. Nessun Ciclope osa pascolare qui le pecore né tagliare i suoi alberi e persino Polifemo si tiene alla larga dalla sua ombra sacra”.

418 Onorato 2008, 343.

419 Duc 1994, 115-117.

420 Petrone 1988, 3-4, 13-14.

La descrizione del bosco ha inizio ai vv. 332-337 che subito lo connotano come sacro. L'eccezionalità e la sacralità del luogo appaiono evidenti fin dall'*incipit* della descrizione al v. 332, dove *lucus erat* è probabile variante della formula *est locus*⁴²¹ attestata in Verg. *Aen.* 8, 597-598 (*Est ingens gelidum lucus prope Caeritis amnem, / religione patrum late sacer*), in cui si presenta la stessa struttura sempre nella descrizione di un bosco sacro, arena di un futuro combattimento⁴²². La stessa *iunctura* si riscontra anche in Lucan. 3, 399-402 (*Lucus erat longo numquam uiolatus ab aeuo, / obscurum cingens conexis aera ramis / et gelidas alte summotis solibus umbras*), dove Cesare viene rappresentato nell'atto di abbattere il bosco sacro di Marsiglia⁴²³. Si può notare come in quest'ultimo caso la ripresa sia più ampia della semplice formula, dato che ritornano anche i rami intrecciati, l'ombra, l'azione distruttrice contro gli alberi sacri, l'anafora dei dimostrativi che dà un ritmo sostenuto alla narrazione e l'insistenza sulla sua sacralità e inviolabilità. Potremmo quindi individuare in Lucan. 3, 399-455 un modello per la struttura di questo brano e dei versi che vengono immediatamente dopo di esso. È insomma evidente la volontà di porre la parola *lucus* in posizione enfatica proprio per suggerire fin da subito l'atmosfera solenne e sacra che aleggia nel bosco. Infatti, rinfrescando quanto illustrato a inizio capitolo, nella lingua latina si possono incontrare quattro diversi termini indicanti il bosco⁴²⁴, ovvero *silva*, *nemus*, *saltus* e *lucus*, ma con differenze semantiche rilevanti tra essi, per cui *lucus* indica il bosco sacro per eccellenza. Ai vv. 337-338 Claudiano introdurrà anche *nemus* e *silva*, segno dell'avvenuta neutralizzazione delle differenze che prima sussistevano tra questi termini. In ogni caso il poeta sceglie di collocare in posizione incipitaria proprio *lucus* che più di tutti, fin dall'antichità, è legato alla sfera divina e sacrale, anche etimologicamente parlando; Varrone infatti fa risalire l'etimologia di *lucus* a *lux*, dato che si ritrova nel nostro bosco che è connotato proprio dall'essere fitto e ombreggiato, quasi cupo, tanto che gli unici elementi luminosi saranno costituiti dalle spoglie dei Giganti appese ai rami. Questa assenza e allo stesso tempo presenza di luce contribuisce

421 Charlet 1991, 176.

422 Gransden 1976, 158-159.

423 Hunink 1992, 170-171.

424 Malaspina 2003-2004, 101.

alla costituzione di uno spazio sacro, isolato e inviolabile, a cui abbiamo accesso solo grazie all'occhio del poeta, unico eletto a potervici entrare.

Dopo aver introdotto il bosco con questa formula, il poeta fornisce delle coordinate geografiche al lettore, collocando il bosco vicino al fiume Aci e sulla cima dell'Etna. L'indicazione del fiume si accompagna a una serie di richiami al mito dell'amore di Polifemo per la ninfa Galatea che incorniceranno la descrizione, dato che il Ciclope sarà menzionato al v. 356. Si può parlare per questo di struttura ad anello⁴²⁵ in riferimento a questa descrizione. Il primo richiamo al mito è esplicitato al v. 332, quando appunto si parla del fiume Aci che sgorga dal corpo del giovane, quando Polifemo lo uccide per gelosia; infatti, stando al racconto ovidiano, il giovane amava Galatea ed era ricambiato da quest'ultima che però era a sua volta oggetto d'amore di Polifemo in un triangolo amoroso che si rivelerà mortale⁴²⁶. Torneremo alla fine sui dettagli della vicenda, sui modelli e sulle motivazioni che hanno spinto Claudiano ad inserirla in questa sede. Per ora accontentiamoci di rilevare ancora un dato, cioè che il riferimento al fiume e in generale all'acqua è tipico del *locus amoenus*; tuttavia, la connotazione negativa che il mito associa a questo fiume e l'aura che caratterizza il bosco inducono a pensare di trovarsi in presenza di un *locus horridus*. Inoltre, è bene rammentare che l'acqua e l'ombra sono indicatori anche della presenza di un contatto con l'oltretomba⁴²⁷ che sarà il protagonista della descrizione, nonché di tutto il poema, tanto che vedremo che anche questa è una delle possibili interpretazioni del passo.

Prima di procedere, si evidenzia infine che Hall e Charlet propongono due varianti diverse al v. 332: Hall pone a testo *flavum*, mentre Charlet opta per *flumen*. La maggior parte dei codici presenta *flumen*, mentre *flavum* è una variante posta a testo da Claverius (1602), ricavata da un codice, a detta di quest'ultimo, perduto e antichissimo. Vari argomenti fanno propendere per la lezione posta a testo da Charlet: innanzitutto, perché così si può ipotizzare un richiamo a Verg. *Aen.* 8, 597; in secondo luogo, perché si crea un maggiore contrasto con il *mari* del v. 333; in ultimo, perché il *flumen* indica

425 Duc 1994, 116-117.

426 Onorato 2008, 343.

427 Petrone 1988, 15-17.

un fiume trasparente e bello, quanto la ninfa che vi nuota dentro, mentre *flavum* evoca un fiume sabbioso e opaco⁴²⁸.

Procediamo ora con il secondo richiamo al mito espletato nell'immagine di Galatea splendente che nuota nel fiume Aci, preferendolo al mare dei vv. 332-333. Non è un caso che la prima caratteristica riferita a Galatea sia il candore, la brillantezza, attraverso l'attributo *candida* (v. 332) che viene anche posto in risalto da una serie di espedienti retorici, come l'iperbato *candida / Galatea* dei vv. 332-333, il chiasmo tra *candida / praefert* e *secat / Galatea* dei vv. 332-333, l'iperbato *pulchro / natatu* al v. 333 e infine l'allitterazione del suono *t* (v. 333). L'aggettivo in questione è il tipico epiteto di Galatea, come si può dedurre da Verg. *ecl.* 7, 38 (*Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, / candidior cynnis, hederam formosior alba, / cum primum pasti repetent praesaepia tauri, / si qua tui Corydonis habet te cura, uenito*) e Ov. *met.* 13, 789 (*Candidior folio niuei, Galatea, ligustri*)⁴²⁹. Si tratta di un aggettivo che accompagna tipicamente l'elemento femminile, indicando un tipo di bellezza luminosa e aggraziata⁴³⁰, ulteriormente valorizzato anche dall'attributo impiegato per descrivere il suo movimento, ovvero *pulchro*. L'immagine che si prospetta al lettore dunque è quella di una ninfa vestita di bianco che nuota nel fiume e il tutto è caratterizzato proprio da questo candore che rimanda sia all'idea di bellezza sia di sacralità. Il bianco è certamente un colore che caratterizza il *locus amoenus*, ma qui andrà ad assumere tutt'altra caratura. Già ora in realtà si percepisce che questa immagine idilliaca cozza con lo stato d'animo di Cerere e soprattutto con la devastazione che la dea sta per mettere in atto. Tutti questi primi versi che incorniciano la descrizione sembrano quasi rappresentare la calma prima della tempesta, anche se questa viene preannunciata dal fatto che il dramma di Galatea e Aci si è già compiuto nel nostro passo: il giovane infatti è già morto e divenuto fiume, Galatea stessa è in lutto, tanto che viene raffigurata nell'atto di nuotare all'interno del suo amante. A partire dall'aggettivo *candidus* e dal sottotesto mitico del passo, si può tentare di compiere un ulteriore passo interpretativo; infatti, questo aggettivo può anche essere impiegato in relazione allo stile che può essere

428 Gruzelier 1993, 287.

429 Gruzelier 1993, 288.

430 Arias Abellán 1984, 112-113.

definito “brillante” ed “elegante”⁴³¹, se risulti particolarmente curato e calibrato⁴³². Questo non è un dato da sottovalutare: come in tutto il testo in modo più o meno esplicito Claudiano fa infatti riferimento proprio alla sua poesia e alla tradizione letteraria antecedente attraverso gli elementi naturali. È lecito perciò chiedersi se Aci e Galatea non costituiscano un riferimento alla tradizione ovidiana che sta alla base del poema. È come se, attraverso le trame del racconto, il poeta stesse portando avanti un agone poetico con Ovidio, destinato a concludersi con il superamento del modello, cosa che appare evidente dalle descrizioni, luogo in cui il poeta si permette licenze altrove improponibili, ma soprattutto sarà evidente il suo prevalere dalla *lignatio* attuata da Cerere. Su questo aspetto però torneremo alla fine del commento. Tornando a Galatea, questa viene descritta mentre nuota nel fiume Aci, preferendolo al mare. Si tratta di un elemento che potrebbe costituire un riferimento al mito, essendo Polifemo figlio di Poseidone e quindi qui rappresentato dal mare del v. 333; dunque, Claudiano sembrerebbe suggerire che la ninfa rimane fedele al suo amato anche dopo la morte, serbando odio nei confronti del suo assassino. In questo modo viene ribaltata l’immagine in Sil. 14, 221-222 (*Quique per Aetnaeos Acis petit aequora fines / et dulci gratam Nereida perluit unda*), dove è il fiume a deviare il suo corso per avvicinarsi alla ninfa⁴³³. In conclusione è bene sottolineare che Galatea non compare solo qui, ma è nominata anche nella *Laus Serenae* (Claud. *carm. min.* 30, 126: *Non ludit Galatea procax*), nel punto in cui il poeta sta rievocando l’affetto dell’imperatore nei suoi confronti e cita Galatea affermando che questa interrompe i suoi giochi amorosi all’avanzare di Minerva e Diana⁴³⁴. Dunque, i versi iniziali dell’*ekphrasis* sono incentrati sulla storia di Galatea e Aci e sono dominati dalla presenza dell’acqua e del bianco, elementi che in apparenza sembrano rientrare nella classica descrizione di un *locus amoenus*, nella pratica invece rivelano già le connotazioni negative che emergeranno dai versi successivi. L’acqua, il bosco e il bianco infatti sono riferibili anche al mondo degli Inferi e a Plutone⁴³⁵, protagonisti dei versi successivi attraverso le

431 Booth 2005, 127.

432 Brugnoli 1967, 73-75.

433 Onorato 2008, 343.

434 Ricci 2001, 205-206.

435 Petrone 1988, 17.

spoglie dei Giganti. Su questa interpretazione del bosco torneremo alla fine del commento.

Ai vv. 334-335 il tono della descrizione si fa decisamente più cupo, quasi a voler preparare il lettore allo scempio e alla crudezza delle immagini successive; infatti, il bosco viene presentato come fitto, irto di alberi che intrecciano i loro rami in modo indissolubile, rendendo invisibile la punta dell'Etna e producendo un'ombra diffusa, su cui spiccheranno le spoglie bianche dei Giganti. Il primo tratto del bosco è espresso dal *densus* del v. 334, un aggettivo molto connotato perché rende in modo immediato l'idea di vegetazione fitta e impenetrabile, elemento che, come abbiamo più volte ribadito, fa calare il bosco nell'oscurità, in un'ombra imperscrutabile che induce alla prudenza chi vi si addentra. È come se in questo modo il bosco risultasse ancora più nascosto e pericoloso insieme, solo chi ha il permesso di entrare può farlo e uscirne incolume in quanto luogo di iniziati⁴³⁶. Non a caso, come già era stato evidenziato per il passo precedente, all'inizio del poema Claudiano ammonisce il lettore con *gressus remouete, profani!* (v. 4). Questo bosco è a tutti gli effetti un santuario, i cui confini sono ben definiti dagli *innexis... ramis* (v. 334) che coprono la sommità dell'Etna, quasi suggerendo l'idea del tetto di un tempio, e dalla presenza di *qua usque licet* (v. 335) che delinea una demarcazione netta⁴³⁷. Stessa immagine si può ravvisare anche in Claud. *carm. min. 2, 1 (Urbs in conspectu montana cacumina uelat)*, dove il poeta sta descrivendo il porto di Smirne. Se la selezione lessicale attuata dal poeta non fosse sufficiente a evidenziare il carattere eccezionale del bosco, si analizzino gli espedienti retorici impiegati in questi versi, ovvero l'anastrofe del v. 335, l'iperbato *innexis / ramis* e il chiasmo *innexis / ramis* e *Aetnea / cacumina*, quasi a voler imitare, anche stilisticamente, l'intreccio dei rami del bosco⁴³⁸. È evidente che la descrizione stia trasformando il lettore in un iniziato e Claudiano in un poeta-vate, tema già approfondito nel commento a Claud. *rapt. Pros. 2, 101-117*. Tuttavia, è possibile qui ipotizzare anche un'altra interpretazione, su cui ci soffermeremo maggiormente alla fine e che si basa sul fatto che *densus* possa essere utilizzato anche in riferimento allo stile

436 Petrone 1988, 6.

437 Onorato 2008, 344.

438 Onorato 2008, 344.

denso, pieno, come ci attesta Quint. *inst.* 10, 1, 106 (*In eloquendo est aliqua diversitas; densior ille hic copiosior*). Dunque, non è fuori luogo pensare che stia proseguendo implicitamente la descrizione metapoetica della poesia claudiana; vedremo infatti come il bosco potrà essere interamente considerato come il simbolo della tradizione letteraria, modello di Claudiano ma anche come terreno di contesa ed emulazione, nonché di superamento anche della propria poesia.

4.4.3. Introduzione alla descrizione del bosco sacro

Dai vv. 335-337 Claudiano chiarisce al lettore il motivo della sacralità del bosco tanto propagandata nei versi precedenti: la ragione per cui si può parlare di un vero e proprio bosco-santuario risiede nel fatto che è qui che Giove ha depresso le armi dopo la battaglia contro i Giganti che tentarono di ribaltare l'ordine cosmico. Ogni singolo albero assume la funzione di una teca in cui è raccolta una reliquia che richiama quello scontro epico a partire dalle armi per arrivare fino alle spoglie vere e proprie dei Giganti sconfitti. Il significato che Claudiano attribuisce alla rievocazione della Gigantomachia e la motivazione che lo spinge a inserirla ciclicamente nelle sue opere saranno oggetto di discussione alla fine del commento, ora accenneremo solo brevemente a queste tematiche e interpretazioni. La vividezza della descrizione appare evidente fin da subito, in particolare quando Claudiano descrive l'egida insanguinata di Giove qui depresso. L'aggettivo prescelto è *cruentus* che trasmette l'idea del sangue rappreso sulla lama, aggiungendo un nuovo dettaglio cromatico, cioè il rosso che risalta in mezzo ad un paesaggio totalmente giocato sul bianco e nero. Questi colori, uniti alla presenza di Giove, rimandano all'idea di sacrificio e di conseguenza di luogo sacro, ma allo stesso tempo ci permettono di comprendere che il bianco dei versi precedenti e successivi sarà anche il simbolo della morte. È importante studiare questa ambivalenza del colore bianco: se da un lato esso rimanda alla sacralità, dall'altro è indubbiamente simbolo di morte⁴³⁹. Tuttavia i due significati nel nostro testo non si escludono, anzi si compenetrano; infatti la morte di cui si ammanta tutto il bosco è in realtà una morte

439 Halm-Tisserant 2006, 13.

necessaria e salvifica, è l'atto che ha permesso di ristabilire l'ordine cosmico che i Giganti volevano distruggere. Dunque, il bianco qui è segno di morte, ma anche del divino che ha sconfitto il male. A conferma di ciò si veda il fatto che, come sostiene Guarducci⁴⁴⁰, gli Inferi sono spesso rappresentati proprio con questo gioco di contrasti tra nero e bianco, basti pensare alle laminette orfiche, in cui spesso svetta un cipresso bianco. Se non bastasse questo, si ricordi che gli alberi abbattuti da Cerere ai vv. 356-376 sono due cipressi. Dunque, l'intera descrizione è dominata dalla presenza di vari simboli di richiamo alla morte, ma anche al divino, all'ordine e alla vittoria degli dèi. Per questo motivo si può introdurre anche un'interpretazione del testo come simbolo della vittoria dell'ordine sul caos attraverso il rapimento di Proserpina. Su questo aspetto torneremo meglio alla fine del commento. A questo punto è però doveroso fare una precisazione: in questo commento sapendo in partenza la direzione che il testo prende, abbiamo dato per scontato che tutti i riferimenti visti siano legati alla Gigantomachia, ma, a voler essere precisi, fino al v. 336 si parla in generale di un bosco fitto di alberi sull'Etna, in prossimità di un fiume e dove Giove ha depresso l'egida insanguinata dopo una generica *proelia*. L'esplicita citazione della vicenda avviene solo ai vv. 338-339, quando Claudiano parla di *Phlegraeiis...exuuiis*, alimentando così anche la *suspense* nel lettore. Peraltro, la *iunctura post proelia praedam* ricalca Claud. *carm.* 21, 7 (*Post proelia crimen*), *carm.* 3 *praef.* 17 (*Post proelia Mauors*), *carm.* 3, 343 (*Post proelia turmas*) e *rapt. Pros.* 2, 64 (*Post proelia turmas*)⁴⁴¹. L'immagine di una guerra sanguinaria e feroce, per l'appunto quasi bestiale, viene suggerita anche da espedienti retorici, come l'omoteleuto *cruentam / captiuam / praedam* ai vv. 335-336, l'allitterazione di *p* al v. 336 e il chiasmo *posuisse / aegida* e *praedam / aduexisse*. Solo ai vv. 337-338, come abbiamo appena puntualizzato, Claudiano esplicita finalmente di che guerra si ammanta il bosco attraverso la *iunctura Phlegraeis...exuuiis*, che immediatamente accende nel lettore la memoria letteraria per cui è qui, a Flegrea, in Macedonia, che è avvenuto questo epico scontro. Il luogo in questione, ma in generale tutto il tema della Gigantomachia sono cari al poeta alessandrino che li rievoca in più occasioni; in particolare, questa formula è presente anche in *rapt. Pros.* 2, 255-

⁴⁴⁰ Guarducci 1972, 322-323.

⁴⁴¹ Onorato 2008, 344.

257 (*Non ego, cum rabido saeuiret Phlegra tumultu, / signa deis aduersa tuli, nec robore nostro / ossa pruinosa vexit glacialis Olympum*), in cui leggiamo i lamenti pronunciati da Proserpina mentre viene rapita da Plutone sul carro e dove si ritrova anche il motivo topico dei monti Olimpo, Ossa e Pelio impilati uno sull'altro con l'intento di raggiungere il cielo, episodio narrato anche nella *Gigantomachia*; la stessa formula è riscontrabile anche in *rapt. Pros.* 3, 201 (*Phlegra nobis infestior aether!*), dove la nutrice Elettra sta maledicendo Plutone per ciò che ha fatto, mentre aggiorna Cerere su quanto è accaduto. In egual modo, abbiamo traccia di spoglie flegree anche in *carm. min.* 31, 26-27 (*Iunonis blanda numina uoce canens / proeliaque altisoni referens Phlegraea mariti*), che costituisce l'*Epistula ad Serenam* e dove Giunone canta ricordando questo scontro. In merito a questo riferimento ai Giganti come mere *exuviae*, si veda quanto sostiene Onorato⁴⁴², il quale sottolinea come questi ultimi, esseri enormi e potenti che osarono ribellarsi agli dèi, ora siano ridotti ad un mero cumulo di ossa e membra esangui e appese agli alberi di questo bosco, eterno ricordo di quanto sia pericoloso contrastare il volere divino e l'ordine cosmico. A dare ancora più rilievo alle spoglie dei Giganti sono l'iperbato a cornice *Phlegraeis / exuuiis* che pone così l'accento su *silua superbit*, l'allitterazione del suono *s* (v. 337) che potrebbe richiamare il sibilo del vento tra le foglie del bosco, contribuendo a conferire vividezza all'immagine, l'allitterazione del suono *v* al v. 338 che riguarda *victoria vestit* con lo scopo di rassodare il parallelismo che c'è tra i due soggetti e i due predicati, già posti in rilievo dall'iperbato a cornice sopra accennato e dall'anastrofe (v. 338). In questo modo sono proprio la vittoria e l'orgoglio del bosco a risaltare, ma Claudiano si riferisce ad esso non più con l'appellativo *lucus*, ma con *silua* (v. 337) e con *nemus* (v. 338). Nonostante la sempre più diffusa sovrapposizione semantica dei termini indicanti il bosco, sostenuta e studiata tra gli altri da Malaspina⁴⁴³ nella poesia post-*virgiliana*, Claudiano si muove in controtendenza e conferisce ai termini impiegati grande pregnanza. Per comprendere la ragione della sua scelta, si potrebbe partire proprio da *superbit* e *victoria vestit* che sono messi molto in evidenza da Claudiano proprio con lo scopo, come già abbiamo notato, di ribadire il motivo che rende questo bosco così

442 Onorato 2008, 344.

443 Malaspina 2003-2004, 105-109.

straordinario e importante. Tenendo fermo questo punto, possiamo allora cercare di indagare la ragione alla base di questo cambio lessicale. La presenza di *lucus* al v. 332 si spiega con il fatto che in quel caso Claudiano sta facendo riferimento al bosco-santuario, quasi con l'intento sotteso di mettere in guardia il lettore, perché si sta addentrando in un luogo divino e fuori dal comune. Al v. 337 invece il poeta alessandrino ricorre a *silua* perché sta illustrando al lettore il processo che ha portato il bosco dall'essere una semplice *silua* al divenire un *nemus*, un bosco sacro; non è dunque un caso che da qui in poi, per tutto il passo, Claudiano si riferirà al bosco sempre definendolo *nemus*. È come se il poeta stesse spiegando al lettore che è la presenza di tutte queste spoglie e cimeli di guerra ad aver conferito un tale grado di sacralità al bosco. Per questo insiste anche con degli espedienti retorici su questi termini. Prima di passare alla sezione successiva, è bene soffermarsi ancora sul *uictoria uestit* del v. 338, perché il verbo può avere anche un altro significato; infatti, *uestio* può anche essere utilizzato per descrivere lo stile poetico, come dimostra ad esempio Cic. *Brut.* 274 (*Ita reconditas exquisitasque sententias mollis et pellucens uestiebat oratio*). Di conseguenza, è possibile ancora una volta ipotizzare tutto un riferimento metapoetico alla tradizione letteraria precedente che sarebbe rappresentata da questo bosco⁴⁴⁴.

4.4.4. Struttura e descrizione del bosco sacro

Passiamo ora a commentare i versi che descrivono più nello specifico la struttura di questo bosco-santuario, in cui i rami dei vv. 334-335 fungono come da tetto, mentre i vari fusti dei vv. 339-352 paiono quasi essere delle colonne decorate da vari trofei. La descrizione assume una struttura tripartita: ai vv. 339-343 si parte da un generico elenco di alberi e spoglie di Giganti ad essi appese, dove non sono menzionati nomi specifici né per gli alberi né per i Giganti; invece, i vv. 344-348 contengono dei riferimenti più precisi, perché Claudiano ancora non nomina tipologie di albero specifiche, ma, con un ritmo sostenuto dettato dall'anafora e dal poliptoto del dimostrativo *hic, haec, hoc*, imbastisce una lista di nomi dei Giganti lì sepolti; infine, ai vv. 349-352, il poeta nomina

444 Henkel 2009, 152-154.

sia due alberi specifici sia il nome di un particolare Gigante, Encelado. È uno schema interessante che fa procedere la descrizione dal generale al particolare con un crescendo che raggiunge il suo picco proprio in corrispondenza degli alberi e dei nomi più rilevanti, quasi a voler focalizzare tutta l'attenzione del lettore sui vv. 349-352. La volontà di Claudiano di creare delle nette separazioni all'interno dei cataloghi è già stata osservata in *rapt. Pros. 2*, 101-117 e anche lì la demarcazione interna del catalogo aveva una motivazione ben precisa che anche qui dovremo indagare.

4.4.4.1. Il primo catalogo di alberi del bosco sacro

Procediamo ora con l'analisi dei vv. 339-343, dedicati a una rassegna molto generica del paesaggio che si staglia di fronte al lettore. La descrizione del bosco è estremamente macabra e raccapricciante, viste le diverse membra dei Giganti appese o inchiodate agli alberi unite ad ossa e pelli di enormi serpenti sparse ovunque. In questo vi è un riecheggiamento di *Ov. met. 8*, 744-745 (*Vittae mediam memoresque tabellae / sartaque cingebant, uoti argumenta potentis*), dove il fiume Acheloo narra a Teseo di come Erisittone, figlio del re Triopa, abbia abbattuto una quercia sacra a Cerere, la cui sacralità era garantita proprio dalla presenza di tavolette, bende e corone appese ad essa⁴⁴⁵. Il bianco della morte regna sovrano ovunque, stagliandosi in mezzo all'oscurità del bosco. Il procedere difficoltoso e titubante del lettore è riprodotto nel testo dai vari chiasmi, come *rictus / tergora dependent* (vv. 339-340), *minantur / facies* (vv. 340-341) e *ossa / albert* (vv. 341-342), quasi a voler suggerire un inciampare continuo tra i resti. Dal v. 339 i Giganti fanno il loro ingresso in scena con tutta la loro mostruosità, mentre della loro forza non vi è più traccia perché annientata dagli dèi. La parola *gigantum* è notevolmente esaltata dall'iperbato a cornice *prodigiosa... tergora* del v. 339. La magnificenza di questi esseri è stata eliminata, ma incutono ancora timore i loro volti, le loro spalle, le loro bocche descritte come fauci di animali feroci a voler sottolineare la bestialità di queste creature che non hanno nulla di umano né tanto meno divino. Questi mostri sono delle costanti delle opere claudiane e sempre intervengono a rievocare la

445 Onorato 2006, 533.

lotta tra ordine e caos e tra bene e male; ne sono prova *rapt. Pros. 1, 154 (Aetna Giganteos numquam tacitura triumphos)*, all'interno della descrizione della Sicilia e dell'Etna, *rapt. Pros. 2, 159 (Membra rotae pressaque Gigans ceruice laborat)*, in cui sta avvenendo il rapimento di Proserpina, e *rapt. Pros. 3, 196-197 (Vix tamen haec: 'Acies utinam uaesana Gigantum / hanc dederit cladem! Leuius communia tangunt)*, dove a parlare è la nutrice Elettra, mentre racconta a Cerere quanto è accaduto; ancora si ritrovano in *carm. 8, 532-534 (Sic Amphioniae pulcher sudore palaestrae / Alcides pharetras Dircaeaque tela solebat / praetemptare feris olim domitura Gigantes)*, *carm. 27, 44-46 (Iuuat infra tecta Tonantis / cernere Tarpeia pendentes rupe Gigantas / caelatasque fores)*, e *carm. 27, 184-186 (O cunctis Erebi dignissime poenis, / tune Giganteis urbem temptare deorum / adgressus furiis?)*. Sulla questione dell'interpretazione della Gigantomachia qui e nelle altre opere di Claudiano torneremo al termine del commento.

Ai vv. 339-340 di queste creature si dice appunto che le fauci e le schiene sono affisse agli alberi. Come già abbiamo evidenziato, la scelta di *patuli rictus*, accompagnata dagli aggettivi, verbi e avverbi che suggeriscono l'aspetto crudele e terribile dei loro corpi, non è casuale. È tutto mirato alla esaltazione del carattere bestiale di queste creature⁴⁴⁶, ulteriormente sottolineato dalla scelta di *prodigiosa* in riferimento alle *tergora*. L'aggettivo in questione infatti è ambivalente, perché veicola l'idea di prodigio, quindi di qualcosa di straordinario che però qui viene declinato nella sua accezione negativa, cioè "mostruoso". Insistere sull'idea di mostruosità, straordinarietà e grandezza di questi mostri ora ridotti in poltiglia permette di celebrare ancora di più l'impresa degli dèi che sono riusciti a sconfiggerli e insieme costituisce un elogio al poeta stesso che riesce a resistere alla vista orribile e a procedere nel suo percorso e nella sua descrizione. Si noti ancora, per quanto concerne la formula *patuli rictus*, che siamo di fronte ad un possibile richiamo a *Ov. met. 6, 377-378 (Vox quoque iam rauca est inflataque colla tumescunt / ipsaque dilatant patulos conuicia rictus)*⁴⁴⁷. Prima di procedere coi versi successivi è bene soffermarsi sul verbo *dependent* (v. 340) che sottolinea il permanere delle spoglie sui rami quasi come macabri arazzi, secondo il gusto tardoantico per questo tipo di

⁴⁴⁶ Gruzelier 1993, 289.

⁴⁴⁷ Onorato 2008, 345.

dettagli raccapriccianti⁴⁴⁸. È così che il bosco si trasforma in una vera e propria vetrina di cimeli, ma allo stesso tempo la commistione tra spoglie e alberi che diventano quasi un tutt'uno, permette di corroborare l'idea che tutto il brano sia in realtà un macro-riferimento alla tradizione poetica precedente. Ciò si palesa proprio nelle seguenti parole, quando al v. 341 vengono descritti i volti dei Giganti inchiodati ai tronchi degli alberi. Questa terribile immagine è certamente interpretabile in senso letterale, ma così si corre il rischio di perdere la sfumatura più profonda, con cui Claudiano consegna al lettore la chiave di interpretazione del testo e di tutto il poema. A conferma di questo c'è l'iperbato a cornice *affixae / facies* che isola proprio *truncis*, su cui la nostra attenzione deve focalizzarsi. Infatti, *truncis* qui sta ad indicare i tronchi di albero, ma si potrebbe ipotizzare anche un ulteriore significato, per cui questo termine indicherebbe i "frammenti testuali". A ciò si aggiunge il fatto che proprio dalla corteccia degli alberi si ricavava il materiale scrittoriale e l'uso del verbo *adfigo* che può significare anche "imprimere, far ricordare"⁴⁴⁹. Congiungendo i vari indizi, il messaggio cifrato di Claudiano è che il bosco-santuario sia in realtà l'emblema della precedente tradizione letteraria circa la Gigantomachia e in generale il mito di Proserpina, *in primis* Ovidio e Virgilio, poeti che sicuramente lui mostra di conoscere e assumere spesso come modelli. Dunque, i *truncis* indicherebbero quella tradizione che Claudiano vuole emulare, mentre quel *affixae* veicola l'idea della forza eternatrice della poesia⁴⁵⁰ che risiede nei suoi modelli e nelle sue opere. Già con quest'*ekphrasis* del resto il poeta sta "imprimendo" nella memoria del lettore il ricordo di questo scontro epico attraverso l'*enargeia* che è il marchio di fabbrica di questa tecnica compositiva. Un ulteriore spunto per quest'immagine di volti affissi ai tronchi potrebbe essere individuato nell'usanza delle maschere funerarie che hanno lo scopo di far ricordare le gesta dei propri avi e per questo sono esposte nelle case con vanto. Per concludere, è bene rilevare che questa immagine di trofei appesi agli alberi non si trova qui per la prima volta, bensì è presente anche in Sil. 13, 64-65 (*Iam Phryx condebat Lauinia Pergama uictor / armaque Laurenti figebat Troia luco*), in cui si ritrovano le armi appese agli alberi come trofei; in

448 Gruzelier 1993, 288-289.

449 Thll 1, 0, 1215. 79.

450 Hulton 1972, 497.

Stat. Theb. 2, 707-712 (*Quercus erat tenerae iam longum oblita iuuentae / aggere camporum medio, quam plurimus ambit / frondibus incuruis et crudo robore cortex. / Huic leues galeas perfossaque uulnere crebro / inserit arma ferens, huic truncos ictibus enses / subligat et tractas membris spirantibus hastas*), passo in cui Cesare compie la stessa azione criminosa di Cerere, ovvero abbatte un bosco sacro per ricavarne il legno per le armi, oltre al fatto che tornano sempre la quercia, i rami intrecciati e i trofei appesi, e Stat. Theb. 9, 585-592 (*Nota per Arcadias felici robore siluas / quercus erat, Triuiiae quam desacrauerat ipsa / electam turba nemorum numenque colendo / fecerat: hic arcus et fessa reponere tela, / armaque curua suum et uacuorum terga leonum / figere et ingentes aequantia cornua siluas. / Vix ramis locus, agrestes adeo omnia cingunt / exuuiae, et uiridem ferri nitor impedit umbram*), dove si descrive la quercia scelta da Atalanta e poi si fa riferimento a tutti i trofei ivi appesi⁴⁵¹. Come lo stesso Duc⁴⁵² sottolinea, sono interessanti questi paralleli con delle opere storiografiche, quasi a voler rapportare il mito alla storia e l'umano al divino. Un altro passo che certamente ha giocato un ruolo fondamentale nell'allestimento della descrizione claudiana è Sen. Thy. 650-677 (*Arcana in imo regio secessu iacet, / alta uetustum ualle compescens nemus, / penetrare regni, nulla qua laetos solet / praebere ramos arbor aut ferro coli, / sed taxus et cupressus et nigra ilice / obscura nutat silua, quam supra eminens / despectat alte quercus et uincit nemus. / Hinc auspicari regna Tantalidae solent, / hinc petere lassis rebus ac dubiis opem. / Affixa inhaerent dona: uocales tubae / fractique currus, spolia Myrtoi maris, / uictaeque falsis axibus pendent rotae / et omne gentis facinus; hoc Phrygius loco / fixus tiaras Pelopis, hic praeda hostium / et de triumpho picta barbarico chlamys. / Fons stat sub umbra tristis et nigra piger / haeret palude: talis est dirae Stygis / deformis unda quae facit caelo fidem. / Hinc nocte caeca gemere feralis deos / fama est, catenis lucus excussis sonat / ululantque manes. Quidquid audire est metus / illic uidetur: errat antiquis uetus / emissa bustis turba et insultant loco / maiora notis monstra; quin tota solet / micare silua flamma, et excelsae trabes / ardent sine igne. Saepe latratu nemus / trino remugit, saepe simulacris domus / attonita magnis*), dove il messaggero sta descrivendo l'area in cui sorge il palazzo dei Tantalidi,

451 Dewar 1991, 170-171.

452 Duc 1994, 85-86.

teatro del cruento delitto dei figli di Tieste da parte del fratello Atreo, anticipato dalle fattezze del luogo stesso. Il palazzo, e in particolare la sua parte più nascosta, abbraccia un bosco in una valle segreta, definito santuario del regno (*penetrabile regni*). Già da questo dettaglio appare evidente il debito di Claudiano che procede anche nel riferimento all'inviolabilità del bosco, luogo adibito solo a divinità e alberi. Peraltro vengono nominati tipologie di albero a noi note, quali il tasso, il leccio e il cipresso, sui quali svetta la quercia. La presenza preponderante della quercia si riscontra anche in Claudiano, ma anche gli altri alberi erano già stati nominati nei cataloghi del bosco della valle del rapimento. Tutte queste piante inoltre sono fortemente connotate da tinte fosche anche dovute al fatto che si tratta di piante legate agli Inferi⁴⁵³. Il bosco è inteso come una guida dai Tantalidi e ciò è dovuto alla presenza di doni affissi alle cortecce, per cui si segnala l'uso di *affixa* proprio come in Claudiano. Le spoglie affisse sono cimeli di guerra, atti a rievocare le vittorie di Pelope. Inoltre, è presente anche una fonte scura e creature mostruose che fanno risuonare il bosco con i loro lamenti. È evidente qui la volontà di richiamare il mondo degli Inferi, ispiratore delle atrocità compiute da Atreo⁴⁵⁴. Anche in Claudiano si ravvisa lo stesso scopo, dato che questo bosco, nel suo essere un concentrato di riferimenti agli Inferi, segnala l'avvenuto passaggio di Proserpina dal regno dei vivi a quello dei morti. Paradossalmente, la descrizione degli Inferi del libro II li presenta come un luogo idilliaco, quasi ad indicare il ribaltamento di sottosuolo e superficie avvenuto a causa del ratto, considerando anche il comportamento di Cerere. Vedremo infatti come il bosco sacro si rivelerà essere catalizzatore di forze negative e istigatore alla violenza anche per la dea. Tutto ciò è però sinonimo della riaffermazione dell'ordine nel cosmo: gli Inferi ora sono in pace e a breve, quando Cerere assumerà il suo ruolo di dea delle messi, anche il mondo di superficie lo sarà. In seguito, ai vv. 341-343 il poeta descrive dei resti di enormi serpenti, dei quali ancora si distinguono ossa e pelli. Attraverso *hic* (v. 339) e *passim* (v. 342) il poeta fa seguire al lettore con gli occhi lo spettacolo raccapricciante su cui si sta posando il suo sguardo; è molto interessante l'uso di *passim*, perché può voler dire anche "senza ordine" il che è in linea con l'idea dei Giganti, nemici dell'ordine cosmico, e anche con l'atto sacrilego

453 Tarrant 1985, 185.

454 Tarrant 1985, 187.

che Cerere compirà a breve, ma entra in contrasto con l'idea di ossa arrotolate in cumuli, quasi disposte da qualcuno in modo ordinato. Di fatto una mano ordinatrice e divina le ha riconsegnate all'ordine, la stessa mano e mente che ha disposto in questo modo tutte le altre spoglie dei Giganti. Prima di analizzare le ossa (v. 341) e le pelli (v. 343) è bene precisare il motivo della presenza di serpenti in questa scena: la spiegazione risiede nel fatto che i Giganti spesso erano dipinti come esseri compositi, che assumevano le sembianze di un serpente nella parte bassa del corpo⁴⁵⁵. Questo dettaglio contribuisce alla resa bestiale di questi mostri e fa sì che su di loro vengano riversati tutti quei significati negativi riservati ai serpenti, creature ctonie ambivalenti e pericolose. Dunque, abbiamo appreso che i Giganti avevano questa doppia forma, di cui rimane traccia nelle ossa enormi radunate in cumuli e nelle pelli dure. Per quanto riguarda questo primo aspetto delle ossa enormi, è bene focalizzare l'attenzione su due elementi: il primo è l'aggettivo in omoteleuto *immania*, che indica una grandezza sterminata e che viene impiegato per descrivere proprio Plutone in *rapt. Pros.* 1, 79-81 (*Ipse rudi fultus solio nigraque uerendus / maiestate sedet: squalent inmania foedo / scepra situ*) e le regioni degli Inferi nelle parole di sconforto della stessa Proserpina (*rapt. Pros.* 2, 258-259: *Quod conata nefas aut cuius conscia culpae / exul ad inmanes Erebi detrudor hiatus?*), dato che non ci deve sorprendere vista la possibile interpretazione a cui abbiamo già accennato e su cui ci soffermeremo in seguito; il secondo elemento da analizzare con cura è *albent*, un verbo estremamente evocativo, soprattutto alla luce di questo contrasto cromatico su cui è giocato tutto il passo: le ossa di questi mostri risaltano per il pallore della morte che li circonda. Non deve sfuggire il gioco poetico di ripresa⁴⁵⁶ di Verg. *Aen.* 12, 36 (*Recalent nostro Tiberina fluentia / sanguine adhuc campique ingentes ossibus albent*), dove si trova proprio l'idea di campi di battaglia imbiancati dalle ossa e dai cadaveri⁴⁵⁷, e di Ov. *fast.* 1, 557-558 (*Ora super postes affixaque brachia pendent / squalidaque humanis ossibus albet humus*), in cui troviamo la stessa immagine di resti umani appesi e ossa che brillano per il loro biancore davanti alla grotta di Caco⁴⁵⁸. Alla luce di ciò si può affermare che la scelta del

⁴⁵⁵ Onorato 2008, 345.

⁴⁵⁶ Charlet 1991, 176.

⁴⁵⁷ Tarrant 2012, 96-97.

⁴⁵⁸ Green 2004, 257-258.

colore bianco è motivata dalla volontà di evocare una serie di suggestioni che ben si adattano al tenore del testo: in primo luogo, il bianco è il colore delle ossa scarnificate che richiamano subito l'idea della morte e della paura, oltre che l'idea della sconfitta dei Giganti; in secondo luogo, questo colore è associato agli emarginati sociali, come le donne, del resto queste creature sono esseri al limite del bestiale e nemici di tutto ciò che è ordine; infine, il bianco è anche il colore della sacralità di cui il bosco si riveste proprio grazie a queste ossa⁴⁵⁹. In aggiunta a tutto ciò si può tentare anche un'altra via interpretativa, per cui il bianco è anche il colore della pagina bianca, quasi a indicare la volontà di rinnovare la tradizione letteraria da parte di Claudiano. A questo tema potrebbe legarsi la scelta di inserire alla fine del primo catalogo, al v. 343, il riferimento alle pelli rigide che sospirano per i troppi fulmini scagliati contro di loro da Giove. Il riferimento alla pelle è da ricollegarsi in prima istanza alla descrizione dei Giganti come esseri per metà serpenti, tirando in ballo quindi la simbologia della rinascita e rigenerazione veicolata dalla pelle del serpente. Tuttavia, questo significato si infrange nell'aggettivo *rigidae* che indica immobilità e fissità, quasi a suggerire che quel normale ciclo naturale che porta la pelle del serpente a rigenerarsi è stato interrotto bruscamente dall'intervento divino. La divinità dunque sarebbe così potente da bloccare l'ordine naturale degli eventi. Nonostante questa possa sembrare un'effrazione dell'ordine e della naturale consequenzialità delle cose, in realtà qui Giove ha agito proprio per preservare l'ordine cosmico, dato che con la rigenerazione della pelle dei Giganti si andavano a rigenerare solo il male e il caos. È stata perciò un'azione secondo natura a tutela dell'ordine. È però anche vero che la pelle rigida di questi esseri potrebbe autorizzare anche un'altra interpretazione che abbiamo già avanzato per altri punti ed elementi del passo, ovvero quella metapoetica; infatti, le *pelles* venivano impiegate per la produzione della pergamena, materiale anch'essa tipico della produzione libraria. Dunque, come prima gli alberi, i volti affissi ai tronchi e in generale il bianco alludevano alla scrittura e alla tradizione precedente al poeta, così si può dire anche per le pelli dei Giganti. Ancora una volta si sta costituendo l'immagine di un bosco che altro non rappresenta se non la tradizione poetica ed epica che è servita da modello a

459 Halm-Tisserant 2006, 11-20.

Claudiano. A dar ancora più vigore a questa ipotesi è anche il verbo di cui le *pelles rigidae* fungono da soggetto, cioè *suspirant*. Anche qui la lettura oscilla tra due piani: da un lato c'è il piano più letterale e immediato che vede in questo verbo l'idea di pelli talmente battute dai colpi di Giove da sospirare ancora dal dolore; dall'altro si deve presupporre un piano allegorico per cui di nuovo si apra la possibilità di un'interpretazione in chiave metaletteraria. Le pelli dei Giganti dunque sospirano perché rappresentano la storia che rinasce attraverso la penna di Claudiano, sono le pergamene che vibrano di vita per la scrittura che le anima. In questo senso si può leggere anche il *fulmen* di cui si parla al v. 343, che certamente richiama l'arma prediletta di Giove, ma allo stesso tempo può indicare il nerbo della poesia. Tracce dell'impiego di *fulmen* con questo significato si ravvisano ad esempio nel prologo dei Telchini degli *Aitia* di Callimaco, dove ai vv. 19-20 viene rievocata l'immagine della poesia come un tuono in quanto breve ma straordinariamente potente, descrizione perfettamente calzante del tipo di poesia di cui Callimaco prende le difese. Subito dopo viene specificato che il tuono è prerogativa esclusiva di Giove e non del poeta, confermando l'idea di ispirazione poetica come qualcosa di potente che dal dio colpisce il poeta e si riverbera per tutta la sua poesia⁴⁶⁰. In questo modo si potrebbero intendere anche per le pelli dei Giganti di Claudiano colpite proprio dai fulmini di Giove: esse fungono da pergamene su cui comporre una poesia vibrante per l'ispirazione divina. A coronare tutto questo il poeta alessandrino colloca al v. 343 un verso aureo: infatti, gli iperbati a cornice di *rigidae / pelles e multo / fulmine*, per giunta in parallelismo, pongono l'accento proprio su *suspirant*.

4.4.4.2. Il secondo catalogo di alberi del bosco sacro

I vv. 344-348 contengono il secondo catalogo di alberi dove la descrizione inizia a farsi più specifica; infatti, come già abbiamo osservato, Claudiano qui fornisce al lettore qualche nome di Gigante, anche se rimane ancora vago nell'indicazione degli alberi che sorreggono date spoglie. Il catalogo si apre con l'ennesima puntualizzazione che ogni

460 Harder 2012, 53.

singolo albero reca una o più spoglie di Giganti, quasi a voler ulteriormente rimarcare la sacralità del paesaggio in cui il lettore si sta addentrando. Il verbo scelto per indicare questo è *iacto* (v. 344), che significa per l'appunto “vantarsi”, ma anche “trattare, occuparsi di qualcosa”⁴⁶¹. Visto tutto ciò che abbiamo osservato in precedenza, è difficile giudicare questa scelta come casuale e piuttosto si può ipotizzare che anche qui si palesi la volontà di richiamarsi all'idea di bosco-libro. Inoltre, si segnalino la litote *nullaque non* e gli iperbatì a cornice *nulla / arbor e magni / nominis* che vanno a costituire un verso aureo. Dunque, un verso aureo è riscontrabile sia in conclusione al primo catalogo sia in apertura al secondo.

L'incipit di questo catalogo è caratterizzato da un problema testuale: la variante *iactat magna se* di J₂ è probabilmente da considerarsi un errore meccanico e non va preferita alla lezione posta a testo sia da Charlet sia da Hall, che dà origine a un verso aureo in linea con lo stile di Claudiano.

Con l'alternanza anaforica e il poliptoto dei dimostrativi il primo albero a comparire ai vv. 345-346 è quello che sorregge a fatica le spade di Egeone, il cui epiteto epico qui riportato è *centumgemini*. Non ci stupisce che sia lui il primo Gigante ad essere nominato vista la sua presenza diffusa nel *De raptu Proserpinae*; infatti, lo ritroviamo anche in *rapt. Pros.* 1, 45-47 (*Cruentus / Aegaeon positus aucto de corpore nodis / obuia centeno uexasset fulmina motu*) e in *rapt. Pros.* 3, 187-188 (*Protulit Enceladum? Nostros an forte penates / adpetiit centum Briareia turba lacertis?*), in cui ritorna anche Encelado⁴⁶². L'epiteto impiegato da Claudiano è in realtà una tessera coniata in Verg. *Aen.* 6, 287 (*Et centumgeminus Briareus*)⁴⁶³, ma il Gigante compare anche in *Aen.* 10, 565-568 (*Aegaeon qualis, centum cui bracchia dicunt / centenasque manus, quinquaginta oribus ignem / pectoribusque arsisse, Iouis cum fulmina contra / tot paribus streperet clipeis, tot stringeret ensis*), dove torna proprio l'idea che deve aver affascinato il poeta alessandrino, ovvero quella di un mostro che è uno e molteplice insieme. Egeone è stato spesso associato, proprio in virtù di questo epiteto, a Briareo, uno dei Giganti centipedi (insieme a Cotto e Gia) che vennero creati subito dopo i

461 Thll 7, 1, 55. 83.

462 Onorato 2008, 345.

463 Austin 1986, 122.

Ciclopi nella *Teogonia* di Esiodo ai vv. 139-153. Oltre che dalla mostruosità essi sono accomunati ai Ciclopi anche dalla forza ben superiore a quella umana, invece differiscono da essi per il fatto di essere come degli agglomerati di più uomini. Come in Esiodo, anche qui Egeone / Briareo spicca rispetto agli altri⁴⁶⁴ anche grazie al chiasmo *centumgemini / Aegaeonis* e *strictos / enses*. Tutta questa grandezza e potenza del corpo di Egeone ovviamente schiaccia l'albero che ha l'onore di sorreggerne le spoglie e che viene rappresentato con la fronda curvata, in un'immagine enfatizzata dall'iperbato e dalla sineddoche. Prima di procedere col prossimo albero, è bene riflettere attorno a questo *levat*, poiché esso indica l'azione di sollevare qualcosa⁴⁶⁵, proprio come fa l'albero mentre espone questi trofei, ma può anche essere interpretato in senso meta-poetico con l'idea di innalzare il mito della Gigantomachia attraverso la poesia, in particolare quella epica. A questo si aggiunge anche la sfumatura di significato di "addolcire, levigare", nel senso ancora meta-letterario, che indica l'atto del poeta di rifinire l'opera al termine della sua stesura. Si veda l'esempio offerto da Hor. *epist.* 2, 2, 122-123 (*Luxuriantia conpescet, nimis aspera sano / leuabit cultu, uirtute carentia tollet*).

Ai vv. 346-347 un altro albero gioisce delle spoglie di Ceo che però è un Titano, padre di Latona⁴⁶⁶, forse presente a causa di una sovrapposizione tra Titanomachia e Gigantomachia da parte di Claudiano, indotta probabilmente da Verg. *georg.* 1, 278-283 (*Tum partu Terra nefando / Coeumque Iapetumque creat saeuomque Typhoea / et coniuratos caelum rescindere fratres. / Ter sunt conati imponere Pelio Ossam / scilicet atque Ossae frondosum inuoluere Olympum; / ter pater exstructos disiecit fulmine montis*) e Prop. 3, 9, 47-48 (*Te duce uel Iouis arma canam caeloque minantem / Coeum et Phlegraeis Eurymedonta iugis*), dove si fa effettivamente accenno ad una ribellione da parte del Titano Ceo⁴⁶⁷. Probabilmente, vedere il nome di Ceo in un elenco di Giganti deve aver prodotto la corruzione di *Coei* in *Chachi* che introdurrebbe un altro personaggio della mitologia romana nel poema, ma che proprio Gigante non era. In ogni caso a questo mostro vengono attribuite *liuentibus... spoliis* con un iperbato a cornice,

464 Sforza 2002, 35-38.

465 Thll 7, 2, 1227. 63.

466 Gruzelier 1993, 289.

467 Onorato 2008, 346.

dove il colore nero è perfettamente in linea con il resto della descrizione che è giocata proprio su questo contrasto cromatico. Il nero simboleggia l'altro, qui tradotto nel nemico che spaventa e che mina l'ordine del cosmo. Il nero è anche simbolo però del mondo ctonio e primordiale⁴⁶⁸, da cui i Giganti provengono e a cui per certi versi ritornano attraverso questo bosco. Il nero è infine anche il colore dell'invidia, del *livor* che ha spinto i Giganti e Plutone alla rivolta⁴⁶⁹. L'ultimo dato da rilevare in questi versi è la scelta di *exulto* da parte del poeta⁴⁷⁰; infatti, questo verbo può essere impiegato anche in riferimento alla danza, richiamando ancora le tinte fosche e violente della danza bacchica che si ritrova anche negli inni orfici. In questo contesto è perfettamente calzante il riferimento al mondo delle baccanti, perché Cerere sarà descritta proprio sotto questa luce, mentre ai vv. 357-376 tasta febbrilmente gli alberi per scovare quelli più adatti a farle da torcia. Dunque, come il bosco di *rapt. Pros. 2*, 101-117, anche questo è prefigurazione di ciò che avverrà e in particolare dello stato d'animo di Cerere che distruggerà, alla stregua dei Giganti qui conservati, l'ordine appena restauratosi con il rapimento della figlia.

Il terzo Gigante nominato in questo catalogo è Mimante ai vv. 347-348. Le armi di questo Gigante erano presenti già in *Sil. 4*, 276 (*Mouit signa Mimas caelumque exterruit armis*). Non è molto chiaro però chi lo abbia ucciso, dal momento che alcune fonti indicano Giove, altre Marte e altre ancora parlano di Vulcano⁴⁷¹. L'aspetto più interessante in questi versi è *sustinet* al v. 347, perché l'idea di un albero che sostiene, regge il peso e non si fa schiacciare dalla pesantezza delle armi del Gigante, potrebbe rinviare ancora alla poesia, in particolare epica, che riesce a sostenere il peso delle imprese che narra, ma insieme potrebbe costituire l'ennesima presa di posizione di Claudiano a difesa della sua poesia che può reggere il confronto con la tradizione e anzi prevalere nell'agone con essa.

L'ultimo Gigante a essere nominato compare al v. 348 ed è Ofione che, denudato delle sue armi, giace su di un albero del bosco. La critica si divide; infatti, Onorato⁴⁷² sostiene

468 Halm-Tisserant 2006, 21-22.

469 Onorato 2008, 346.

470 Thll 5, 2, 1947. 70.

471 Onorato 2008, 346.

472 Onorato 2008, 346.

che il riferimento a Ofione sia stato inserito da Claudiano volutamente, appellandosi forse ad una tradizione della Gigantomachia che sarebbe confermata da *schol. Hom. Il. 8, 479*; al contrario, Gruzelier⁴⁷³ ipotizza che il poeta si sia confuso con un altro Ofione che regnò sui Titani, finché non fu spodestato da Crono e Rea. Anche alla fine di questa seconda sezione del catalogo si nota un affollamento di espedienti retorici, quasi a segnalare che sta per aprirsi una nuova sezione, la più importante e connotata. Infatti, riscontriamo l'iperbato a cornice *hos... ramos* e l'anastrofe che collocano in posizione enfatica Ofione denudato proprio come un nemico sconfitto.

4.4.4.3. Encelado, l'abete e la quercia

Ai vv. 349-352 si raggiunge il culmine di questa *escalation* descrittiva, dato che Claudiano nomina sia un albero specifico, l'abete, sia esplicita il nome del Gigante, Encelado. L'importanza di queste spoglie è legata allo scontro epico che è avvenuto tra il mostro e Giove. Le spoglie del Gigante sono infatti sorrette dall'albero più alto e la cui chioma è più vasta di tutti, cioè l'abete; nonostante le dimensioni di questa pianta però è necessario l'aiuto di una quercia lì accanto per poter reggere il peso della responsabilità di recare questi cimeli di guerra. È bene iniziare il commento proprio cercando di individuare il perché della scelta di un abete per sorreggere il corpo di Encelado, albero che viene anche posto al centro del v. 349 grazie al parallelismo che gli ruota attorno tra *altior / cunctis* e *umbrosa / late*. Questa pianta è già stata oggetto di indagine da parte nostra, quando abbiamo trattato il catalogo di alberi nel II libro del *De raptu Proserpinae*; in particolare, al v. 107 compariva la formula *apta fretis abies*, che esplicitava l'impiego nautico del legno d'abete, destinato alla fabbricazione di imbarcazioni. In quel caso, avevamo ipotizzato un'interpretazione metapoetica del testo, argomentando che l'abete e gli altri alberi costituissero riferimenti alla produzione letteraria, dal momento che quest'ultimo era utilizzato anche per costruire le tavolette per la scrittura e perché gli alberi dall'alto fusto spesso simboleggiano la poesia epica o comunque la poesia alta e solenne. Avevamo poi rilevato anche il legame tra pino /

473 Gruzelier 1993, 289.

abete (spesso vengono usati in modo intercambiabile nell'antichità) e Cibele, madre di Cerere; infatti, il culto aveva il suo fulcro sul Monte Ida, i cui fianchi erano ricoperti di foreste di abeti. Il riferimento a Cibele recava con sé anche l'elemento dionisiaco che in quel passo andava via via rafforzandosi. Alla luce di tutto questo e del costante richiamo claudiano alle medesime piante (poi tornerà anche la quercia) possiamo ipotizzare che anche qui valgano queste interpretazioni, in particolare quella metaletteraria, vista l'idea di bosco-libro che si sta andando a delineare. In supporto a questa interpretazione si potrebbe citare anche il fatto che l'abete viene definito in virtù di due caratteristiche che lo rendono particolarmente adatto a sorreggere le spoglie del Gigante più importante, ovvero l'altezza e l'ampiezza. Il primo elemento viene introdotto attraverso l'aggettivo al grado comparativo *altior cunctis* (v. 349). Vista la perizia nella scelta lessicale del poeta, anche qui non dobbiamo limitarci al significato più letterale: *altus* viene usato anche per descrivere lo stile e la poesia⁴⁷⁴. Si vedano a tal proposito le occorrenze in Cic. *Brut.* 276 (*Quod eos quorum altior oratio actioque esset ardentior furere et bacchari arbitrarentur*) e in Cic. *Orat.* 192 (*Ita neque humilem et abiectam orationem nec nimis altam et exaggeratam probat*). Dunque, di nuovo Claudiano sta intrecciando una fitta rete di rimandi alla poesia solenne e alta che funge da modello per il suo poema e che lui ha intenzione di emulare e superare. È bene però rilevare anche un'altra suggestione legata a questo attributo; infatti, non si può sorvolare su un possibile rimando al *profundus* della descrizione del bosco in *rapt. Pros.* 2, 101-117. Anche in quel caso avevamo sottolineato come questa idea di profondità fosse un riferimento allo sguardo del poeta che riesce a scavare e raggiungere i segreti più celati, intravedendovi anche un riferimento ad un tipo di poesia profonda e riflessiva che svela la verità. Dunque, si instaura un fitto gioco di richiami tra le descrizioni del poema che vanno tutte nella medesima direzione, ovvero fornire la chiave di lettura dei vari passi e del poema stesso. La seconda caratteristica legata all'abete è l'ombra che si sviluppa per largo tratto (v. 349). Abbiamo già più volte ribadito come l'ombra, che qui avvolge tutto il bosco, non è quella caratteristica del *locus amoenus*, bensì del *locus horridus*; inoltre, l'ombra reca con sé l'aura sacrale che rende il bosco un santuario naturale e instaura un

474 Thll 1, 0, 1776. 3-5.

collegamento con gli Inferi. In effetti, anche qui si può riscontare tutto questo a maggior ragione tenendo conto del fatto che l'oscurità, i Giganti, il furore di Cerere sono tutti elementi che richiamano l'idea del caos⁴⁷⁵. Dunque, il bosco diventa specchio degli Inferi visto il gioco cromatico nero-bianco e segno della sottomissione del caos all'ordine grazie al ratto di Proserpina.

Dopo aver presentato l'albero destinato ad ospitarne le spoglie, finalmente Claudiano rivela il nome del Gigante che riveste il ruolo più importante nella descrizione, ovvero Encelado. La sua centralità nella descrizione è legata al fatto che egli era visto come il capo dei Giganti che si ribellarono agli dèi e per questo fu sconfitto da Giove con un fulmine e imprigionato, secondo una variante del mito, al di sotto dell'Etna, come attesta la descrizione del vulcano del I libro. La sua preminenza rispetto agli altri viene resa evidente dal fatto che occupa ben quattro versi; inoltre, gli viene associato l'epiteto *summus terrigenum rex* (v. 351) e, come se non bastasse, le sue enormi spoglie sono sorrette da due alberi, invece di uno⁴⁷⁶; infine, il Gigante compare svariate volte nel *De raptu Proserpinae*. A dimostrazione di ciò si vedano i seguenti passi: *rapt. Pros. 1, 155-159 (Enceladi bustum, qui saucia terga reuinctus / spirat inexhaustum flagranti uulnere sulphur / et quotiens detractat onus ceruice rebelli / in dextrum laeuumque latus, tunc insula fundo / vellitur et dubiae nutant cum moenibus urbes)*, che già abbiamo analizzato; *rapt. Pros. 2, 156-158 (Iamque per anfractus animarum rector opacos / sub terris quaerebat iter grauibusque gementem / Enceladum calcabat equis)*, in cui il Gigante ostacola Plutone nella sua ascesa alla superficie per rapire Proserpina; *rapt. Pros. 3, 122-123 (Gemitu flammisque propinquis / Enceladi nequeunt umbracula nostra taceri)*, dove Cerere ha un sogno premonitore che la spinge a fare ritorno in Sicilia dalla figlia; *rapt. Pros. 3, 187 (An uicina mihi quassatis faucibus Aetna / protulit Enceladum?)*, in cui la dea teme che il Gigante e l'Etna abbiano tradito la sua fiducia. La presenza di Encelado va oltre questo poema: egli è menzionato infatti anche in *carm. 6, 161 (Si furor Enceladi proiecta mugiat Aetna, / opposito Stilichone cadent)*, *carm. 27, praef. 17-20 (Enceladus mihi carmen erat uictusque Typhoeus: / hic subit Inarimen, hunc grauis Aetna domat. / Quam laetum post bella Iouem susceperat aether /*

475 Coombe 2018, 116-117.

476 Onorato 2008, 346.

Phlegraeae referens praemia militiae!), *carm. min.* 17, 32 (*Haud equidem inmerito tanta uirtute repressas / Enceladi fauces obriguisset reor*) e *carm. min.* 31, 28 (*Titanum fractas Enceladique minas*). Infine, anche nella *Gigantomachia* greca di Claudiano troviamo che l'episodio più importante è proprio il duello tra Zeus e Encelado, che finisce con l'occupare i vv. 58-77⁴⁷⁷.

Veniamo ora al v. 350, dove Claudiano descrive le spoglie del Gigante come *fumantia... opima*, ricorrendo ad un iperbato a cornice che corona il verbo *gestat* così posto in rilievo. Partiamo dal dettaglio delle spoglie fumanti: Onorato⁴⁷⁸ sottolinea come sia voluto il contrasto tra la grandezza di Encelado tanto decantata e i suoi miseri resti fumanti. Questa concezione del fumo è affascinante per una serie di motivi: innanzitutto, il fumo richiama l'immagine della schiena fumante e ferita del Gigante imprigionato sotto l'Etna nel I libro del poema; in secondo luogo, si potrebbe alludere così all'idea di uno scontro appena avvenuto o comunque talmente distruttivo da avere ancora ripercussioni nel presente; inoltre, viene evocata anche l'immagine topica delle ferite e dei corpi nei campi di battaglia che spesso sono rappresentati come fumanti; ancora, va ricordato che ci troviamo dinanzi ad un bosco-santuario, in cui non è così fuori luogo la presenza del fumo come richiamo ai sacrifici per gli dèi, elemento che ricorre anche negli inni orfici a Claudiano ben noti; infine, è interessante come già al v. 343, quando parlava delle *rigidae... pelles* che *suspirant*, le spoglie prendessero quasi vita, la stessa cosa accade qui e per lo stesso motivo: il poeta sta riesumando questo mito per rielegerlo come protagonista della sua opera. La poesia riporta in vita il passato, anche quello mitico, e lo suggella destinandolo all'eternità. Tutto ciò è ulteriormente sottolineato anche da tutti i riferimenti all'altezza del pino, alla sua grandezza, alla profondità del lago del II libro e dall'aggettivo *summus* che accompagna l'epiteto di Encelado, ovvero *summus terrigenum rex* (v. 351), dove si percepisce l'allitterazione di *r* e la contrapposizione col *re* del cielo, ovvero Giove, che viene evocato al v. 352 con la quercia. L'abete infatti da solo non saprebbe reggere il peso tanto insistito delle spoglie di Encelado, per questo viene in suo aiuto una quercia, simbolo di Giove. In *rapt. Pros.* 2, 108 la quercia era proprio definita "amica di Giove",

477 Giomi 2003, 376-379.

478 Onorato 2008, 346.

per via dell'oracolo di Giove a Dodona, dove è presente questa pianta, e per la sua maestosità che ben si allinea con quella del dio. La sua presenza viene enfatizzata anche dalla posizione alla fine del verso grazie all'anastrofe, ponendola così esattamente in corrispondenza dell'abete al v. 349. Questa idea della quercia che va in supporto dell'abete, espressa da *fulciret*, va indagata a partire dal *lassam* (v. 352) riferito all'abete. Attraverso l'idea della stanchezza dell'abete Claudiano potrebbe stare indicando con la quercia il favore di Giove verso la poesia epica o comunque quella poesia aulica e solenne che gli funge da modello. In effetti, si accennava prima al valore del fulmine di Giove nel senso di ispirazione poetica di origine divina. A ciò si aggiunga il fatto che altrove, nella *praefatio* al panegirico per il VI consolato di Onorio, si esplicita l'approvazione di Giove nei confronti dei componimenti claudiane e quindi viene concretizzata l'allusione a ciò, contenuta in questo passo. Ci troviamo ai vv. 13-22 (*Namque poli media stellantis in arce uidebar / ante pedes summi carmina ferre Iouis; / utque fauet somnus, plaudebant numina dictis / et circumfusi sacra corona chori. / Enceladus mihi carmen erat uictusque Typhoeus: / hic subit Inarimen, hunc grauis Aetna domat. / Quam laetum post bella Iouem susceperat aether / Phlegraeae referens praemia militiae! / Additur ecce fides nec me mea lusit imago, / irrita nec falsum somnia misit ebur*), dove Claudiano immagina di ascendere all'Olimpo e presentare dei carmi dedicati a Tifeo e Encelado, probabilmente il *De raptu Proserpinae* e la *Gigantomachia*, poi celebrati dagli dèi⁴⁷⁹. È dunque possibile ipotizzare che qui venga concretizzato il plauso e il favore di Giove verso le opere claudiane. Perciò, possiamo concludere sentenziando che l'abete rappresenti, insieme a tutto il bosco, la precedente tradizione letteraria e in particolare quella epica.

4.4.5. Riaffermazione della sacralità e inviolabilità del bosco

La pericope di testo che abbiamo preso in esame si conclude ai vv. 353-356, quando Claudiano ribadisce la sacralità e inviolabilità di questo bosco-santuario; infatti, sottolinea proprio il timore e la potestà divina che aleggiano nel bosco, tanto che i

479 Dewar 1996, 57-59.

Ciclopi non osano pascolarvi le greggi o abbatte le alberi. Persino Polifemo, che nella tradizione letteraria non si fa scrupoli a rivaleggiare con le divinità, rifugge l'ombra sacra di questo bosco. Il v. 353 si apre proprio con *timor* e *numen*, due termini che immediatamente rendono l'idea del timore reverenziale nei confronti della divinità che si traduce nell'astenersi dal violare questo luogo. Onorato evidenzia come questo espediente da un lato serve a rendere ancora più sacrilego l'atto di Cerere ai vv. 357-376, dall'altro troverebbe un possibile modello in Stat. *Theb.* 2, 519-523 (*Monstrat silua nefas: horrent uicina iuuenci / gramina, damnatis auidum pecus abstinet herbis. / Non Dryadum placet umbra choris non commoda sacris / faunorum, diraeque etiam fugere uolucres / prodigiale nemus*), dove si descrive il bosco prodigioso in cui si percepisce ancora la presenza della Sfinge⁴⁸⁰. I versi successivi sono costellati da un susseguirsi di riferimenti alla tradizione poetica, rappresentata dal bosco descritto, di cui Claudiano fa ormai parte. Dunque, anche il timore sopra menzionato è interpretabile come il rispetto e l'ammirazione che si deve avere nei confronti della tradizione letteraria. Si veda in tal senso *locus* (v. 353) che certamente indica il "luogo", ma anche il "passo, brano"; oppure, si pensi alla *senectae* del bosco (v. 354) che richiama proprio l'idea delle opere passate e assunte come modello, riaffermando la nobiltà della vecchiaia e del passato; infine, si insiste sul fatto che sia *nefas* danneggiare i suoi trofei celesti che certamente sono le spoglie nel bosco, ma sono anche veri e propri monumenti che allenano il ricordo del passato, garantito dal racconto poetico⁴⁸¹. La volontà di evidenziare tutto questo si legge nella scelta dell'iperbato a cornice *aetheriisque / trophaeis* che fa risaltare *nefas nocuisse*, dove si individua anche l'allitterazione di *n*.

Ai vv. 355-356 Claudiano precisa ancora una volta l'inviolabilità di questo bosco, facendo riferimento al fatto che i Ciclopi non vi conducono le loro topiche attività. È implicito il richiamo al libro IX dell'*Odissea* che collocava proprio in questa zona la loro popolazione. Come i Giganti anche i Ciclopi rappresentano una costante che ritroviamo svariate volte in questo poema, come si può vedere da *rapt. Pros.* 1, 96-98 (*An forte iacentes / ignauosque putas quod non Cyclopia tela / stringimus aut uacuas*

480 Onorato 2008, 346.

481 Hulton 1972, 499.

tonitru deludimus aures?) o 2, 250 (*Cur non torsisti manibus fabricata Cyclopum / in nos tela, pater?*), insieme a molte altre attestazioni. I Ciclopi sono presenti anche nel panegirico per il III consolato di Onorio o nell'*In Eutropium*. Al di là della presenza di queste creature nelle sue opere, è bene però approfondire il riferimento ad essi del v. 355 alla luce di *robora*; se il riferimento immediato del termine è di tipo botanico, l'uso del termine *robur* potrebbe evocare anche il suo valore traslato, quello di "robustezza", in particolare in riferimento all'eloquenza (Quint. *inst.* 10, 5, 4: *Oratorium robur*). Ipotizzando anche qui un riferimento alla tradizione letteraria precedente, possiamo dunque suggerire un riferimento, attraverso i Ciclopi, a dei possibili detrattori della poesia epica e in generale di tutta quella poesia di ampio respiro che dà luogo a poemi; infatti, *laedere* (v. 355) può anche significare "oltraggiare, insultare, colpire"⁴⁸². Sarebbe quindi presente qui un accenno a tutta quella polemica tra sostenitori di una poesia di tipo epigrammatico o comunque breve e quelli che invece privilegiano una poesia più ampia e solenne. A riprova di ciò si veda l'impiego di *laedere* in Mart. 6, 49 (*Non sum de fragili dolatus ulmo, / nec quae stat rigida supina uena / de ligno mihi quolibet columna est, / sed uiua generata de cupressu: / quae nec saecula centiens peracta / nec longae cariem timet senectae. / Hanc tu, quisquis es o malus, timeto. / Nam si uel minimos manu rapaci / hoc de palmite laeseris racemos, / nascetur, licet hoc uelis negare, / inserta tibi ficus a cupressu*), dove, in aperta polemica letteraria, Marziale si rivolge ad un ipotetico detrattore ammonendolo riguardo al pericolo che sta correndo. Approfondiremo questa lettura al termine del commento.

Al v. 356 con una tecnica a cui è ricorso già varie volte Claudiano procede dal generale al particolare, nominando un Ciclope specifico, cioè Polifemo. Sul perché scelga di incorniciare tutta la descrizione con il mito di Polifemo ci soffermeremo in seguito; qui è sufficiente evidenziare ancora l'esplicitazione della sacralità che l'ombra riveste in questo bosco, ulteriormente palesata dall'iperbato a cornice e omoteleuto che enfatizzano Polifemo in iperbato con *ipse*; si può inoltre ipotizzare la possibilità di leggere dietro al Ciclope un detrattore specifico, magari protagonista del dibattito tra poesia breve e poesia lunga, che in questo modo viene posto in cattiva luce. Come

482 Thll 7, 2, 866. 57.

prima, anche qui vale il riferimento all'epigramma di Marziale, a cui si può aggiungere anche un'altra prova, ovvero la *praefatio* in distici all'epitalamio per le nozze di Onorio e Maria. Al v. 13 infatti troviamo il riferimento a dei centauri e fauni che, a differenza degli altri dèi, non gradiscono il canto di Tersicore in onore delle nozze di Peleo e Teti⁴⁸³. La critica si è a lungo interrogata circa il motivo di ciò e un'ipotesi, funzionale anche alle nostre considerazioni, è che le creature rappresentino dei detrattori che non avevano apprezzato i quattro carmi fescennini, composti da Claudiano per le nozze di Onorio e probabilmente pronunciati prima dell'epitalamio in un rito matrimoniale durato più giorni. In effetti si tratta di una prefazione tutt'altro che sprovvista di riferimenti alla contemporaneità, dato che Peleo e Teti rappresenterebbero la coppia imperiale, Giove potrebbe fungere da allusione a Stilicone (anche se si può sempre mantenere una generica approvazione divina verso i carmi claudiane) e infine Claudiano stesso potrebbe essersi auto-rappresentato attraverso la figura di Apollo; infatti, vista la disapprovazione dei fescennini, Apollo-Claudiano procede con un nuovo carme che dovrebbe incontrare il gusto di tutto l'uditorio e anche di questi detrattori, ovvero l'epitalamio stesso⁴⁸⁴. Dunque, anche in questa occasione Claudiano ricorre a degli esseri mitologici per rappresentare in modo più o meno velato i propri detrattori e lanciare così loro un ammonimento alla stregua di quanto aveva fatto Marziale del resto. Tuttavia, si potrebbe avanzare anche un'altra lettura metapoetica di Polifemo, suffragata da Hartman⁴⁸⁵: il Ciclope rappresenterebbe un poeta mediocre nel tentativo di emulare e superare la tradizione letteraria rappresentata dal bosco sacro, ma senza riuscire nell'impresa, cosa che invece Cerere-Claudiano vedremo sarà in grado di fare. In effetti, rievocare un personaggio come Polifemo permetterebbe di arricchire di tasselli metaletterari il passo e quindi accrescere l'eccezionalità dell'impresa del poeta. In entrambi i casi, il poeta alessandrino sta nuovamente richiamando alla mente del lettore la riforma dell'epica da lui attuata.

Il dato certo che emerge da questi ultimi versi rimane l'inviolabilità del bosco-santuario⁴⁸⁶, un'inviolabilità collegata anche al fatto che dal *locus amoenus / horridus* è

483 Charlet 2000b, 172.

484 Charlet 2000b, 173-174.

485 Hartman 2021, 105.

486 Ghini 2016, 120-123.

bandita ogni forma di lavoro, proprio perché è un luogo al confine tra divino e umano⁴⁸⁷. In realtà, vedremo a breve che il bosco sarà violato da Cerere che attua proprio quelle azioni nefaste che neanche Polifemo e i Ciclopi hanno il coraggio di fare⁴⁸⁸.

4.4.6. Conclusioni e ulteriori riflessioni e possibili interpretazioni del passo

Siamo giunti al termine della descrizione del bosco sacro sulla cima dell'Etna, ma, a chiusura della nostra analisi e ai fini di una comprensione profonda e completa del passo, è necessario ritornare su una serie di questioni lasciate volutamente in sospeso e che ora, dopo aver studiato tutto il brano a fondo, possiamo provare a risolvere.

4.4.6.1. Il ruolo e il significato della Gigantomachia nel bosco sacro

Il primo problema riguarda la scelta di inserire in questo punto del poema una Gigantomachia. Innanzitutto, è bene iniziare ad affrontare la questione interrogandosi sul significato che la Gigantomachia assume in questi versi. A tal proposito, Mandile⁴⁸⁹ sottolinea che il tema qui affrontato è strettamente legato al modo in cui vengono descritti i Giganti: il fatto che questi vengano rappresentati morti e ridotti in misere spoglie deve indurci a interpretarli come il simbolo dell'avvenuta vittoria dell'ordine cosmico sul caos primordiale; infatti, all'inizio del poema Plutone aveva minacciato gli dèi di insorgere se non gli avessero concesso una moglie, situazione risolta attraverso il ratto di Proserpina. Dunque, lo studioso collega la scelta della Gigantomachia con la volontà di Claudiano di mostrare come tutto è tornato in ordine e la pace è stata garantita. Tuttavia, come lo stesso Duc⁴⁹⁰ illustra, la stabilità apparente di questa descrizione sarà presto soverchiata dalla furia distruttiva di Cerere. Il poema è infatti tutto giocato su questo confine estremamente labile tra ordine e caos, stabilità e instabilità e questo passo lo mostra in modo palese anche perché, sempre a detta di Duc,

⁴⁸⁷ Malaspina 2003-2004, 111-112.

⁴⁸⁸ Coombe 2018, 116-117.

⁴⁸⁹ Mandile 2011, 65-66.

⁴⁹⁰ Duc 1994, 127-129.

si potrebbe qui rintracciare un riferimento alla crisi dell'Impero contro cui lottano gli eroi del suo tempo, ovvero Onorio e Stilicone. Questo renderebbe il *De raptu Proserpinae* un'opera anche politica, dettaglio che non deve stupirci se si pensa a tutta la produzione claudiana. A conferma di ciò c'è anche il gioco di riprese di Silio Italico che spesso rappresenta il conflitto con Annibale attraverso dei riferimenti alla Gigantomachia. Se dunque per Silio Italico questo è un tema politico, in cui si contrappongono Romani e barbari, civiltà e stato selvaggio⁴⁹¹, ciò può valere anche per il poeta alessandrino. Questa interpretazione politica del tema della Gigantomachia spiegherebbe anche la sua ricorrenza massiccia all'interno di tutta la produzione claudiana, dove Giove appare spesso come trasfigurazione proprio di Onorio, mentre i Giganti simboleggiano di volta in volta il nemico, dai barbari alla parte orientale dell'Impero⁴⁹².

Non bisogna tuttavia dimenticare che il poeta alessandrino è autore anche di una *Gigantomachia* (*carm. min.* 53), dove si possono riscontrare una serie di elementi comuni da cui si evince un'influenza reciproca. Il primo dato da rilevare è la corrispondenza lessicale tra il v. 4 (*Phlegramque retexit*) e il nostro *Phlegraeis silua superbit* del v. 337, ma ancora più determinante è la presenza della stessa descrizione dei Giganti come esseri che hanno la parte inferiore del corpo come quella di un serpente, che veniva indicata ai vv. 340-341 (*Ossa serpunt*) e che trova riscontro in *carm. min.* 53, 8 (*Stridula uoluentes gemino uestigia lapsu*), 89 (*Serpentibus imis*), 99 (*Quae serpit per membra silex?*) e 111-113 (*Ac simul angues / Gorgoneo riguere gelu corpusque per unum / pars moritur ferro, partes periere uidendo*). Il poeta, già solo con questi due esempi, mostra di avere le stesse suggestioni e gli stessi modelli. Proseguendo nella lettura del *carme*, ci si imbatte al v. 10 nel *timor* che pervade la schiera degli dèi alla vista dei Giganti, un'accezione di timore decisamente diversa da quella che troviamo nel nostro passo, dove al v. 353 si insiste sul timore reverenziale che il bosco suscita per la presenza degli dèi al suo interno. Tuttavia, proprio questo parallelo potrebbe permetterci di considerare anche il *timor* del v. 353 come la descrizione delle sensazioni di turbamento e inquietudine che il lettore-viandante prova

491 Littlewood 2013, 210.

492 Parkes 2020, 307.

attraversando il bosco; sarebbe dunque la paura stessa ad essere richiamata qui, una paura suscitata dalla vista di tutti i resti di Giganti appesi agli alberi. Ne consegue che il *timor* analizzato è ambiguo, spaccato in due accezioni che però si completano a vicenda. Altro elemento interessante che viene segnalato esplicitamente in *carm. min.* 53, 18 (*Si Cybele nobis meliora creauit*), è la presenza di Cibele, che nel nostro passo invece è richiamata solo dal pino. Un altro elemento che varia rispetto al *De raptu Proserpinae* è narrato ai vv. 25-30 del *carm. min.* 53 (*Quid dicam Tityon, cuius sub uulture saeuo / viscera nascuntur grauibus certantia poenis? / Sed uos, o tandem ueniens exercitus ultor, / soluite Titanas uinclis, defendite matrem. / Sunt freta, sunt montes: nostris ne parcite membris; / in Iouis exitium telum non esse recuso*); qui infatti la madre Terra sta incoraggiando i suoi figli, i Giganti, alla lotta contro gli dèi e nel farlo promette loro che tutti gli elementi naturali combatteranno a loro favore, fornendo armi e un valido aiuto. Nel nostro passo, accade l'esatto opposto: gli alberi diventano gli altari su cui vengono esposti i cadaveri dei Figli della Terra, quasi come se Giove intendesse schernirla con questa scelta. Per certi versi, tutto ciò richiama la vicenda di Apollo e Dafne narrata nelle *Metamorfosi* di Ovidio, dove la fanciulla non è riuscita a sfuggire fino in fondo al dio, che anzi facendosi beffe di lei la incatena a lui in eterno come suo simbolo. Un elemento comune ai due testi invece è la presenza di Encelado che nel *De raptu* è collocato al v. 350, al termine della lista di altri Giganti, mentre in *carm. min.* 53, 33, compare all'inizio e quindi nella posizione opposta, ma comunque di rilievo. Un altro Gigante nominato in entrambi i passi è Mimante (*carm. min.* 53, 85). In seguito, ai vv. 44 e seguenti del Carme minore, compare anche Proserpina insieme a Plutone, segno tangibile della vicinanza tra la Gigantomachia e il regno degli Inferi. L'ultimo elemento che si riscontra in entrambi i testi è il riferimento al lutto eterno che la Terra patirà a causa della morte dei suoi figli. In particolare, ai vv. 58-59 (*Longo maneat per saecula luctu / tanto pro numero paribus damnata sepulchris*), troviamo l'idea che ogni Gigante avrà un suo sepolcro, dettaglio che potrebbe riallacciarsi al fatto che anche nel *De raptu* ognuno di questi mostri ha effettivamente ottenuto un suo albero personale come tomba. Possiamo dunque concludere che ci sono suggestioni e immagini comuni ai due passi e,

là dove essi discordano, comunque si può individuare una chiave di lettura che faccia quadrare tutto.

4.4.6.2. Le ragioni dell'inserimento del mito di Aci e Galatea e della presenza dei Ciclopi e di Polifemo

Dopo aver compreso il ruolo e il significato della Gigantomachia nel poema di Claudiano e in generale in tutte le sue opere, passiamo ora a chiarire quella che è la cornice della descrizione che rievoca il mito dell'amore tra Galatea, Aci e Polifemo e l'inviolabilità del bosco da parte di tutti i Ciclopi.

Il tentativo di approfondire quest'esegesi deve prendere le mosse dalle varianti circolanti del mito e dai possibili modelli. La figura letteraria e mitologica di Polifemo nasce con il libro IX dell'*Odissea*, in cui si narra dell'accecamento del Ciclope da parte di Odisseo per mezzo dell'inganno del nome e del tizzone ardente. In questo racconto, i Ciclopi vengono presentati come creature mostruose che vivono da barbari, dato che non hanno leggi e vivono in comunità votate alla pastorizia, allevando capre da cui ricavano il formaggio. Polifemo rispecchia perfettamente questa descrizione, dato che è irrispettoso degli ospiti, mangia carne umana non cotta e beve vino puro senza diluirlo con l'acqua. In questa versione del mito non vi è traccia di Galatea e Aci, anzi sembra quasi che il Ciclope non sia nemmeno in grado di provare questo tipo di sentimenti essendo poco più che una bestia. Un elemento che però Claudiano potrebbe aver ripreso, oltre alla pastorizia, è il riferimento al pino e alla quercia; infatti, ai vv. 181-186 si descrive la spelonca in cui Polifemo vive e che presenta una copertura fatta di alloro e un recinto di legno di pino e quercia, guarda caso proprio gli alberi presenti anche nel *De raptu*. Attorno al 400 a. C. Filosseno scrive un perduto *prequel* della vicenda omerica, in cui compare la figura di Galatea. Il vero punto di svolta, che probabilmente era noto anche a Claudiano, arriva con gli *Idilli* di Teocrito del III a. C., dove l'undicesimo è dedicato proprio alla figura di Polifemo qui ripensata; infatti, il Ciclope viene presentato come un pastore che canta perché tormentato dall'amore non corrisposto verso la bella Galatea, che peraltro viene definita "bianca, splendente" (v.

19) proprio come nel nostro testo. Il lamento del Ciclope prende anche una piega inaspettata, perché lui incolpa del rifiuto il suo aspetto fisico e addirittura si contrappone a tutti gli altri Ciclopi, quando invece nell'*Odissea* cercava il loro aiuto. Proprio sulla base di questo modello, Ovidio nel libro XIII delle *Metamorfosi* descrive un Polifemo affranto perché non ricambiato dall'amore di Galatea, ma qui il motivo è legato al fatto che lei si è innamorata del giovane Aci. Il triangolo amoroso, che si è venuto a delineare e che Claudiano riprende, si conclude con la morte violenta di Aci ad opera di Polifemo e con la sua trasformazione in fiume attraverso il sangue che fluisce dalle ferite. È bene però specificare che anche in Teocrito compariva un fiume, anche se non rivestiva di certo questo ruolo. Secondo Hopkins⁴⁹³, la comparsa di questo terzo personaggio è proprio atta a trasformare Polifemo da amante disperato ad assassino furioso che annienta il ragazzo schiacciandolo con un masso, proprio come voleva fare con Odisseo. È come se in questo modo questa creatura tornasse a ricoprire il ruolo di mostro a tutti gli effetti. Questa è la versione del mito che Claudiano riprende maggiormente e ciò trova conferma nei diversi richiami: ad esempio, al v. 782 viene nominato un pino, quando Aci e Galatea assistono al lamento di Polifemo o ancora il fatto che Galatea sia definita *candidior folio nivei* al v. 789, richiamando il *candida* del nostro testo. In questa ultima ripresa lessicale è ancora più evidente il possibile riferimento metapoetico che qui ha inizio. Infine, l'ultimo elemento comune ai due passi è l'immagine di Galatea che nuota nel fiume, esito della metamorfosi di Aci: viene usato proprio *natare* al v. 899, che ricorda il *natatu* del v. 333. Polifemo dunque subisce una sorta di metamorfosi nell'immaginario ovidiano e la stessa cosa la farà anche Cerere, che passa dall'essere una dea equilibrata e razionale all'essere una vera e propria furia sempre per amore. Galatea compare anche nella IX *Bucolica* di Virgilio ai vv. 39-43, dove viene ritratta mentre si trova tra le onde; inoltre, viene nominato un generico fiume e si fa riferimento ai rami della vite che intrecciandosi producono una fresca ombra. Anche questi sono tutti elementi che ritroviamo nel nostro passo. Infine, anche Properzio tratta questo mito nell'elegia 3, 2: qui Polifemo riesce ad ottenere l'amore di Galatea proprio grazie alla poesia, di cui il poeta si appresta a erigere un elogio. Un dettaglio che potrebbe aver

493 Hopkins 2000, 40.

colpito Claudiano è il fatto che la poesia venga spesso definita *monumentum* da Properzio, per esempio ai vv. 18, 25-26 e 106-107, proprio con la volontà di sottolinearne la potenza eternatrice.

Dopo questa rassegna delle varie attestazioni e versioni del mito di Galatea, Aci e Polifemo, possiamo tentare di spiegare il motivo del loro inserimento all'inizio e alla fine della descrizione, in particolare ai vv. 332-335 per quanto riguarda Aci e Galatea e ai vv. 355-356 per quanto concerne i Ciclopi e Polifemo. Innanzitutto, si potrebbe ipotizzare la volontà di Claudiano di costruire un gioco erudito di rimandi al mito e ai vari modelli letterari, al posto di fornire delle semplici coordinate geografiche circa l'ubicazione del bosco sacro. Certamente questa è una spiegazione plausibile, ma essa va integrata con altre due ipotesi interpretative. *In primis*, la scelta di questo specifico mito va ricondotta anche alla volontà di preparare il lettore a ciò che leggerà; infatti, il mito di Galatea e Aci ha un finale tragico, legato alla morte, che ben si adatta al tipo di descrizione che il poeta va a costruire, introducendo anche quel gioco cromatico che la fa da padrone nel passo. Inoltre, parola per parola, Claudiano inizia anche a fornirci la chiave di lettura del testo che verrà completata alla fine, quando cioè vengono introdotti Polifemo e i Ciclopi. Come già abbiamo ipotizzato, il gioco metaletterario che si dirama per tutta l'*ekphrasis* qui si conclude con uno sguardo alla contemporaneità: tenendo presente l'ipotesi interpretativa per cui il bosco rappresenterebbe la tradizione letteraria precedente, si può sostenere che i Ciclopi siano in realtà l'immagine poetica di tutti coloro che hanno criticato e criticheranno quella poesia aulica e di ampio respiro, a cui sta ricorrendo lo stesso Claudiano in quest'opera. Nel caso specifico di Polifemo, oltre che di un detrattore si potrebbe parlare anche, come è già stato messo in luce, di un poeta mediocre che ha tentato di misurarsi con la tradizione non riuscendoci.

4.4.6.3. Le diverse chiavi di lettura del bosco sacro

Arriviamo così all'ultima questione accennata cursoriamente nel corso del commento, cioè i diversi possibili livelli di interpretazione del bosco. I primi due livelli di lettura sono i più immediati e vengono suggeriti dal testo stesso, ovvero l'interpretazione del

bosco come immagine degli Inferi e come simbolo della lotta tra ordine e caos. Secondo la prima ipotesi, il bosco potrebbe essere concepito come immagine degli Inferi e quindi di Plutone. Gli elementi che inducono a questa idea sono due principalmente: da un lato è bene ricordare l'origine dei Giganti che appunto vengono dal Tartaro, come Claudiano stesso ci riferisce nel *Carme minore* 53; dall'altro lato c'è da tenere in considerazione anche il gioco cromatico che si sviluppa nel corso dell'*ekphrasis* e che pone costantemente in antitesi il bianco e il nero, la luce e l'ombra, che rendono bene, uniti alla presenza dell'acqua, l'idea di paesaggio infernale che vige nell'immaginario collettivo antico. A ciò va aggiunto anche il fatto che questo bosco, che rappresenta appunto gli Inferi, sarà poi violato da Cerere che così otterrà la sua vendetta per la perdita della figlia. Non è molto distante da questa interpretazione la seconda lettura del passo, per cui il bosco e la Gigantomachia simboleggiano il prevalere dell'ordine sul caos, dal momento che rappresentano la sconfitta dei Giganti. Tutto ciò emerge dalla descrizione stessa, in cui l'esposizione delle varie spoglie su ciascun albero è ben ragionata e calibrata, ma risulta evidente anche dal fatto che, se non ci fosse stato il ratto di Proserpina, Plutone si sarebbe ribellato e avrebbe riaperto la faida conclusasi in un passato ormai lontanissimo. Alla luce di ciò è necessario interrogarsi sul perché nei versi successivi questo bosco così ordinato venga sconvolto dalla furia distruttrice di Cerere. Una spiegazione potrebbe rintracciarsi nella storia contemporanea: Claudiano vive in un momento di crisi dell'Impero⁴⁹⁴, dove gli imperatori e i loro comandanti si ritrovano a dover reprimere rivolte e ingressi più o meno pacifici da parte delle popolazioni germaniche. Tutto ciò si traduce in una costante tensione tra stabilità e instabilità che si riverbera in tutto il poema. A riprova di ciò si potrebbe citare il famosissimo passo in cui si descrive la tela lasciata incompiuta da Proserpina e che un ragno si premura di completare, immagine interpretabile con le stesse coordinate del nostro passo; lo stesso si può dire anche per la descrizione del palazzo di Cerere tanto impenetrabile ma lo stesso inefficace o dell'*ἀνθολογία*. Tutto il poema insomma è giocato sul costante ribaltamento di una situazione di stabilità e ordine.

494 Parkes 2020, 307.

Concludiamo ora con l'ultima possibile chiave di lettura del testo, ovvero l'interpretazione metaletteraria, per cui il bosco-santuario sarebbe in realtà un bosco-libro che rappresenta tutta la tradizione poetica, in particolare quella epico-solenne, che funge da modello per Claudiano. Da qui deriva anche l'interpretazione dei Ciclopi e di Polifemo come dei possibili detrattori di questo tipo di poesia, magari a supporto di una poesia più rapida e concisa come gli epigrammi, oppure come di poeti che non hanno trovato successo nell'*aemulatio* della tradizione. A supporto di questa lettura metaletteraria si vedano i versi che seguono la nostra descrizione, ovvero i vv. 357-376:

Non tamen hoc tardata Ceres. Accenditur ultro

religione loci uibratque infesta securim

(Ipsum etiam petit ira Iouem); succidere pinus

aut magis enodes dubitat prosternere cedros, 360

exploratque habiles truncos rectique tenorem

stipitis et certo pertemptat brachia nisu.

Sic, qui uecturus longinqua per aequora merces

molitur tellure ratem uitamque procellis

obiectare parat, fagos metitur et alnos 365

et uarium rudibus siluis accommodat usum:

quae longa est, tumidis praebebit cornua uelis;

quae fortis, malo potior; quae lenta, fauebit

remigio; stagni patiens aptanda carinae.

Tollebant geminae capita inuiolata cupressi 370

caespite uicino, quales non rupibus Idae

miratur Simois, quales non diuite ripa

lambit Apollinei nemoris nutritor Orontes.

Germanas adeo credas, sic frontibus aequis

extant et socio despectant uertice lucum.

375

Hae placuere faces;

In questi versi Claudiano rappresenta Cerere come una baccante che, accecata dal dolore e dalla rabbia di aver perso la figlia, si addentra nel bosco sacro e inviolabile sopra descritto con l'intento di abbattere degli alberi che le facciano da torcia per il viaggio. Come avevamo già evidenziato all'inizio del commento, la descrizione del bosco sacro è esito della ripresa di Lucan. 3, 399-455, in cui Cesare compie la stessa azione nefasta di Cerere. Tuttavia, in quest'ultimo passo il modello di Lucano è stato variato secondo due modalità: innanzitutto, è avvenuta una *contaminatio* tra il passo di Lucano e Ov. *met.* 5, 442 (*Illa duabus / flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna / perque pruinosas tulit inrequieta tenebras*) e Ov. *fast.* 4, 493 (*Illic accendit geminas pro lampade pinus*), in cui Cerere viene descritta nell'atto di divellere due pini gemelli, non due cipressi, e utilizzarli come fiaccole; in secondo luogo, viene a delinearsi una differenza fondamentale tra Cerere e Cesare: infatti, mentre Cesare, vedendo che i suoi uomini non eseguivano l'ordine di abbattere gli alberi del bosco sacro, si lancia lui stesso nell'impresa abbattendo tutti gli alberi che gli si paravano davanti in modo indiscriminato e quasi alla cieca, Cerere agisce in modo mirato e razionale. È vero che, in un primo momento, la sensazione del lettore è quella di trovarsi di fronte ad una menade invasata che agisce in modo nefasto e irrazionale, ma, procedendo nella lettura, il lettore si accorgerà del fatto che Cerere è estremamente lucida e fredda nelle sue azioni; infatti, non si getta nel bosco individuando a caso gli alberi da tagliare, ma li tasta uno ad uno riflettendo su quale sia più adatto al suo scopo. In questo modo la dea saggia e liquida il legno dei pini e dei cedri, come se non li ritenesse all'altezza del suo scopo, scelta che stupisce soprattutto per il pino che nei versi precedenti aveva rivestito un ruolo fondamentale. Questo dato, unito alla freddezza e razionalità di Cerere, inducono ad ipotizzare una lettura metaletteraria del passo, su cui a breve ci

soffermeremo. In seguito, il poeta alessandrino sceglie di arricchire la scena con la metafora navale dei vv. 363-369, in cui si descrive un mercante-marinaio nell'atto di ultimare la preparazione per la partenza della nave; anche qui troviamo una rassegna di alberi differenti associati a diverse parti della nave, come se ad ogni legno spettasse un uso ben preciso nell'architettura dell'imbarcazione. Conclusa questa metafora, l'attenzione del poeta torna su Cerere che ha finalmente individuato gli alberi che fanno al caso suo: si tratta di due cipressi gemelli, inviolati e superiori a tutti gli altri alberi. A questi vengono associati due fiumi, ovvero il Simoenta e l'Oronte, rispettivamente collegati il primo al Monte Ida, da sempre dimora delle Muse, e l'altro ad Apollo, configurandosi così come l'ennesimo potenziale rimando al mondo della poesia. Nei versi successivi, la dea abbatte i due cipressi e ne fa delle torce da impiegare nel suo viaggio, compiendo un'azione empia verso questo bosco descritto come sacro. In seguito, i due cipressi infuocati vengono conficcati nell'Etna, scatenando una terribile eruzione che le farà luce nel suo cammino. A questo punto, Cerere sottolinea la doppia funzione delle due piante in quanto fiaccole, elemento peraltro tipico dei riti eleusini, sia in onore delle nozze di Proserpina sia in ricordo della sua morte (3, 407-410: *Non tales gestare tibi, Proserpina, taedas / sperabam, sed uota mihi communia matrum, / et thalami festaeque faces caeloque canendus / ante oculos hymenaeus erat*)⁴⁹⁵.

Dopo aver analizzato il contenuto di questi versi, possiamo provare a ricostruire una possibile lettura metaletteraria del nostro passo. L'obiettivo finale del nostro ragionamento è dimostrare che il bosco sacro descritto ai vv. 332-356 può essere inteso anche come una metafora della tradizione poetica precedente a Claudiano che, proprio come il bosco, è straordinaria, inviolabile e inarrivabile. In particolare, il bosco sacro potrebbe rappresentare i diversi generi letterari e, soprattutto quando descrive il pino e la quercia nell'atto di sorreggere le spoglie di Encelado, la poesia alta ed epica. Questa lettura potrebbe sembrare in contraddizione con i vv. 357-376, dato che la tradizione che Claudiano sembra dapprima omaggiare, qui viene brutalmente violata e addirittura abbattuta nel caso dei due cipressi. Perciò, cercheremo ora di chiarire il motivo per cui il poeta sceglie di far abbattere la furia omicida di Cerere su questo bosco. La soluzione

495 Mandile 2013, 204.

risiede proprio nella lucidità con cui la dea compie quest'operazione. Abbiamo accennato prima al fatto che Cerere sembra una baccante, ma in realtà agisce con estrema razionalità; infatti, non si getta sul primo albero che incontra né su quelli che più potrebbero rappresentare la potenza di Giove contro cui lei si sta ribellando, ovvero il pino e la quercia; anzi, questi vengono subito esclusi. Per questo si può affermare che Cerere viola il bosco attenendosi a un piano ben architettato, elemento che getta una luce positiva sulla dea per la quale anche umanamente si prova compassione. Tutto questo rende più accettabile la presenza di Claudiano dietro la dea che ora andremo ad argomentare.

Dunque, appurato che certamente il passo possa essere interpretato in modo letterale e quindi leggendo nella *lignatio* di Cerere il suo dissenso verso la decisione di Giove, è altrettanto plausibile ipotizzare una lettura metaletteraria del brano: secondo quest'interpretazione, Cerere non sarebbe altro che il poeta Claudiano che, pur essendo consapevole della inviolabilità della tradizione poetica precedente a lui, decide comunque di sfidarla, violarla e così rinnovarla. Perciò, in questo senso Cerere che saggia i vari alberi sarebbe una metafora dietro cui si cela il poeta colto nell'atto di saggiare i diversi generi letterari e modelli, cercando quelli più adatti all'opera che sta componendo, ovvero il *De raptu Proserpinae*; inoltre, dato che il legno è uno dei materiali scrittori per eccellenza, è come se il poeta si stesse ritraendo anche nell'atto fisico di procurarsi il materiale per procedere nella stesura dell'opera. A supporto di ciò, si tenga presente la metafora navale dei vv. 363-369, di cui Hartman argomenta una lettura metapoetica; la nave, infatti, è da sempre impiegata come metafora della poesia e della creazione poetica e ciò vale anche per il nostro testo. La struttura della metafora e dei versi che descrivono Cerere mentre tasta gli alberi è la stessa, come a voler indicare che anche qui i legni associati alle varie parti della nave vanno letti come un riferimento ai vari generi letterari e modelli citati da Claudiano e qui riuniti in un unico risultato, la nave della metafora mercantile, ovvero il poema stesso⁴⁹⁶. A ciò si potrebbe aggiungere anche che i vari legni che costituivano il bosco sacro e ora partecipano alla fabbricazione della nave del mercante possono essere visti come il materiale scrittoria,

496 Hartman 2021, 115.

il legno delle tavolette e le pergamene su cui fisicamente e materialmente si fonda il *De raptu Proserpinae*. Inoltre, è da notare bene che Claudiano aveva già impiegato la nave come metafora della poesia nella *praefatio* al I libro del *De raptu*, dove, come spiega Onorato⁴⁹⁷, l'intertestualità e la metafora navale servono da lente interpretativa per tutta l'opera, come se il poeta volesse sottolineare che la ripresa e contemporaneamente lo stacco che c'è tra lui e la tradizione poetica precedente saranno il filo conduttore di tutta l'opera. Dunque, le due metafore navali considerate insieme contribuiscono all'individuazione di Claudiano dietro il personaggio di Cerere. Sempre a favore di questa associazione si vedano i vv. 4-6 del I libro del *De raptu Proserpinae* (*Gressus remouete, profani! / Iam furor humanos nostro de pectore sensus expulit et totum spirant praecordia Phoebum*), dove Claudiano descrive l'ispirazione poetica che, oltre ad essere indicata come una prerogativa degli iniziati come lui, viene rappresentata attraverso il *furor*⁴⁹⁸ che libera l'uomo da tutto ciò che è umano e permette così di innalzarsi verso il divino; guarda caso, è proprio questo *furor* a caratterizzare Cerere in questi versi, favorendo ulteriormente l'assimilazione della dea a Claudiano. Rimanendo sempre in quest'ottica, si pensi anche ad altri passi del poema precedentemente trattati, in cui un luogo o un oggetto ordinati e perfetti vengono in seguito distrutti e ricomposti in un prodotto nuovo a testimonianza del fatto che anche il processo di costante distruzione e ricostruzione del poema è interpretabile in ottica metapoetica e non solo prolettica. Un primo esempio è dato dalla tela di Proserpina che abbiamo visto essere lasciata inconclusa dalla fanciulla a causa del rapimento e perciò ultimata da un ragno, probabile allusione ad Aracne; anche in questo caso Claudiano parla di atto sacrilego (3, 157-158: *Diuinus perit ille labor, spatiumque relictum / audax sacrilego supplebat aranea textu*), proprio come *nefas* è la *lignatio* di Cerere, eppure in entrambi i casi tale distruzione genera qualcosa di nuovo, una ulteriore sezione della tela sempre interpretabile in chiave metaletteraria. Un altro passo leggibile in tal senso è costituito dall'*ἀνθολογία*, dove si può decifrare un'allusione alla composizione poetica nella creazione di ghirlande e corone di fiori: anche in questo passo, la distruzione della bellezza del prato funge da preludio a nuove imprese letterarie. Infine, anche la

497 Onorato 2021, 108.

498 Guipponi-Gineste 2010, 289-290.

praefatio al II libro del *De raptu Proserpinae* potrebbe autorizzare la lettura qui tentata, dato che vi è un elogio del potere della poesia di Orfeo paragonato proprio al poeta Claudiano⁴⁹⁹. Vista dunque la presenza di prefazioni metaletterarie nei primi due libri del poema, potremmo ipotizzare che nel III libro il poeta abbia scelto di non introdurre il testo in alcun modo e di lasciar parlare i personaggi, concretizzando nella *lignatio* di Cerere ciò che ha decantato nelle prefazioni e nelle scene sopra evocate.

Come abbiamo avuto modo di vedere, la scelta di Cerere / Claudiano ricade su due cipressi gemelli che costituiscono l'*acme* del passo. Cerere potrebbe aver scelto il cipresso, perché è l'albero che simboleggia la morte e quindi Plutone, andando così almeno idealmente a simboleggiare il suo scopo ultimo, cioè vendicarsi e riprendersi la figlia; in questo senso la scena potrebbe rievocare anche l'accecamento di Polifemo da parte di Ulisse e dei compagni, dato che nei versi successivi a quelli da noi analizzati Cerere conficcherà i due cipressi nell'Etna, generando una tale pressione interna da scatenare un'eruzione. Oltre a ciò questa non è la prima volta in cui Cerere viene legata a dei cipressi, come dimostra Verg. *Aen.* 2, 713-715 (*Est urbe egressis tumulus templumque uetustum / desertae Cereris iuxtaque antiqua cupressus / religione patrum multos seruata per annos*), dove il tempio di Cerere, luogo di incontro e fuga per i Troiani sopravvissuti, è accompagnato da un vecchio cipresso, simbolo della tragedia toccata in sorte alla povera madre. Nel caso di Claudiano dunque la scelta dei due cipressi va ricondotta ad una serie di elementi tra essi collegati. Posto che il cipresso venga associato a Cerere anche dalla tradizione virgiliana e che esso sia universalmente riconosciuto come il simbolo della morte, va tuttavia ricordato che esso è anche il simbolo della vita dopo la morte e quindi dell'eternità e dell'immortalità, cosa che si ritrova anche in ambito letterario. Questo ci viene confermato dal già citato Hor. *ars* 331-332 (*Speremus carmina fingi / posse linenda cedro et leui seruanda cupresso?*), dove il cipresso viene evocato in riferimento alla pratica di conservare i libri degni di memoria in cassette di cipresso, dopo averli imbevuti di olio di cedro con l'intento di consegnare questi ultimi ai posteri. I libri che ricevevano questo tipo di trattamento erano ovviamente i più importanti. Peraltro, qui i cipressi sono due e identici proprio

⁴⁹⁹ Per eventuali approfondimenti sull'identificazione di Claudiano in Orfeo nella *praefatio* al II libro, si veda Harrison 2017, pp. 243-250.

come i dittici di tavolette impiegati come materiale scrittorio. Tutto ciò autorizza l'ipotesi secondo cui Claudiano con l'abbattimento dei due cipressi si stia procurando il materiale scrittorio con cui comporrà un'opera destinata alla memoria dei posteri e, vista la provenienza dal bosco sacro dei due alberi, si stia anche ritagliando una strada tutta sua per imprimere il suo nome nella tradizione letteraria futura. Claudiano starebbe in un certo senso allestendo una sorta di testamento poetico in risposta ai suoi detrattori, dove i due cipressi sono: da un lato il simbolo dell'immortalità di cui godrà la sua poesia; dall'altro rappresentano la tradizione poetica che più comunemente è riconosciuta come alta e immortale, ovvero l'epica, il genere che lui sta tentando di rivoluzionare attraverso quest'opera⁵⁰⁰, come sta di fatto annunciando dalla prima *praefatio*. Abbattendo i due cipressi, il poeta proclama il superamento di un'epica focalizzata solo sulla narrazione e difende l'importanza che egli conferisce a tutti quegli elementi ritenuti in precedenza esornativi, tra cui proprio le *ekphraseis* che sono invece per Claudiano uno degli spazi più importanti. Il *De raptu Proserpinae* diventa così l'emblema di una nuova epica tardoantica, di impianto mitologico e dove lo stile raggiunge i massimi livelli di preziosismo⁵⁰¹. Per questo motivo possiamo provare a individuare dei poeti precisi a cui Claudiano starebbe alludendo attraverso i due cipressi, ovvero Ovidio e Virgilio: Ovidio è il modello dal punto di vista del contenuto, per la caratura mitologica del poema e per i molti elementi del mito qui ripresi, nonché per il gran numero di citazioni inserite, presenza costante che anche Hartman evidenzia nel suo studio⁵⁰²; invece, Virgilio è il punto di riferimento dell'epica latina classica per eccellenza, anche lui copiosamente citato e ripreso anche nei moduli tipici dell'epica che, anche se destrutturati, comunque sono onnipresenti. Questa associazione tra albero e poeta è resa plausibile da un epigramma di Marziale, in cui il poeta si professa fatto del legno di cipresso come a sentenziare l'immortalità di cui godranno le sue opere, ovvero 6, 49 (*Non sum de fragili dolatus ulmo, / nec quae stat rigida supina uena / de ligno mihi quolibet columna est, / sed uiua generata de cupressu: / quae nec saecula centiens peracta / bnec longae cariem timet senectae. / Hanc tu, quisquis es o malus,*

500 Fo 1982, 120-123.

501 Fo 1982, 114.

502 Gagliardi 1972, 95.

timeto. / Nam si uel minimos manu rapaci / hoc de palmitate laeseris racemos, / nascetur, licet hoc uelis negare, / inserta tibi ficus a cupressu). In aggiunta a ciò, l'altezza dell'albero e questa sua tensione verso il cielo sono anch'essi degli elementi che lo rendono particolarmente adatto a rappresentare, anche a livello visivo, la poesia alta di Virgilio e Ovidio⁵⁰³. Nel caso di Virgilio inoltre non sarebbe la prima volta che il poeta viene comparato ad un albero; infatti, Lentano⁵⁰⁴ cita Donato che in *vita Verg.* 3 (*Praegnans eum mater somniavit enixam se laureum ramum, quem contactu terrae coaluisse et excrevisse ilico in speciem maturae arboris refertaeque variis pomis et floribus*) rievoca il sogno di Magia, madre di Virgilio, in cui la giovane dà alla luce delle fronde d'alloro ricolme di fiori e frutti, segno della straordinaria fioritura poetica del figlio. Se ciò non bastasse, lo studioso⁵⁰⁵ fa anche riferimento ad una usanza popolare, secondo cui nella zona da cui proviene Virgilio, ogni volta che nasceva un bambino bisognava piantare un ramo di pioppo. In breve tempo però il pioppo piantato in onore della nascita di Virgilio si fece riconoscere in quanto superò tutti gli altri in altezza, venendo così definito "albero di Virgilio", preludio alla successiva gloria del poeta. Per questo motivo il luogo divenne un vero e proprio santuario, come attesta sempre Donato in *vita Verg.* 5 (*Quae "arbor Vergilii" ex eo dicta atque etiam consecrata est summa gravidarum ac fetarum religione et suscipientium ibi et solventium vota*).

Un'ultima interpretazione di questi due cipressi, che comunque si lega a tutto ciò che già abbiamo evidenziato, è quella per cui questi due alberi e in generale il bosco sacro con le spoglie dei Giganti rappresentino anche la volontà di Claudiano di annunciare una svolta interna al proprio percorso poetico. Infatti, il bosco e i vari alberi saggiati da Cerere potrebbero rappresentare sì i generi letterari da lui vagliati e sperimentati in gioventù, ma anche proprio le opere scritte prima del *De raptu* e, fra tutte, la sua *Gigantomachia* in greco; infatti, la critica è concorde nel classificare la *Gigantimachia* latina come un'opera della maturità con cui il *De raptu* mostra un innegabile dialogo, come abbiamo precedentemente illustrato, mentre la *Gigantomachia* greca viene associata agli esordi poetici di Claudiano. Oltre al tema della *Gigantomachia*, le

503 Lentano 2024, 138-139.

504 Lentano 2024, 64-65.

505 Lentano 2024, 66-67.

assonanze tra il componimento in greco e il poema sono evidenti soprattutto alla luce della riproposizione dell'allegoria marinaresca; infatti, ai vv. 8-17 il poeta paragona la sua poesia ad una nave per cui chiede un approdo sereno e dove il carico trasportato è proprio la poesia, grazie ad un vento favorevole generato dalle lodi nei suoi confronti⁵⁰⁶. Ricorrendo alla *lignatio* di Cerere, dunque, l'intenzione di Claudiano sarebbe quella di allestire un vero e proprio programma poetico, in cui il poeta alessandrino afferma che, dopo le prove poetiche da lui svolte e memore dell'insegnamento della tradizione precedente, ora il poeta è pronto a raggiungere l'immortalità poetica impugnando la sua nuova torcia, ovvero il *De raptu Proserpinae* e la nuova epica da esso propagandata. In tal senso si potrebbe quindi rileggere, oltre che la *praefatio* al I libro, anche la conclusione della *praefatio* al II libro, in cui si menziona una pausa e il suo nuovo progetto letterario. Di qui in avanti il destino del poeta sarà luminoso e all'insegna della composizione di opere epico-celebrative in onore della corte imperiale, a cominciare dai primi panegirici imbastiti per Onorio.

506 Onorato 2008, 18-19.

Conclusione

La nostra indagine delle descrizioni di paesaggio nel *De raptu Proserpinae* di Claudiano ha preso le mosse dalla problematica definizione di ‘paesaggio letterario’ e dall’analisi di questa tipologia descrittiva all’interno della letteratura latina di età classica e tardoantica. Dopo una rapida rassegna delle opere di Claudiano, con particolare attenzione al poema preso in esame, è stato possibile intraprendere lo studio della funzione e dei significati delle *ekphraseis tórou* contenute nel *De raptu*.

Un primo elemento emerso dall’analisi è l’adesione da parte di Claudiano alla tecnica dell’*ekphrasis* tardoantica, sicché le sue descrizioni sono caratterizzate dal ricorso a cataloghi, contrasti cromatici, vividezza espressiva e gusto pittorico nella scelta e nell’assemblaggio dei vari elementi che le compongono. Inoltre, si assiste alla tendenza a conferire centralità a questa tecnica per lo più ritenuta accessoria ed esornativa nell’epica augustea. Sul fronte interpretativo invece è stato possibile isolare due significati principali che Claudiano va di volta in volta ad associare alle descrizioni di paesaggio del *De raptu Proserpinae*, ovvero il valore prolettico e simbolico del ratto e il valore metaletterario.

Il primo significato che Claudiano proietta sul paesaggio è appunto quello prolettico; infatti, il poeta ricorre ai luoghi e ai loro elementi costitutivi per anticipare il duplice destino di Proserpina, ovvero il rapimento e il successivo matrimonio con Plutone. La prima descrizione per cui può essere ipotizzato questo valore è quella dell’Etna (1, 153-178), in cui il ratto viene prefigurato già nella collocazione del vulcano al centro della Sicilia; infatti, citando Claudiano, questa regione è stata *rapta* (1, 147) dall’Italia. Dunque, il vulcano sorge su un’isola che ha subito il medesimo destino di Proserpina. Analizzando nello specifico la descrizione dell’Etna, si possono individuare anche altri elementi che anticipano il ratto, come i colori (rosso, nero, bianco, giallo) e soprattutto i contrasti cromatici da loro generati. Rilevante in tal senso è la teorica potenza distruttiva

del vulcano che solo in due occasioni diventerà realtà, vale a dire quando Plutone sale verso la superficie per rapire la fanciulla e quando Cerere conficca due cipressi nell'Etna perché adirata in seguito alla scoperta del ratto. La prigionia stessa di Encelado sotto il vulcano si connota come ulteriore elemento prolettico, poiché potrebbe alludere alla futura condizione di Proserpina nel regno infernale, dato confermato anche dal lessico impiegato nelle descrizioni del Gigante e della fanciulla nei sogni premonitori di Cerere. Sempre in ottica di anticipazione del ratto è da notare la *fides* rispettata da parte dell'Etna nei confronti della neve sulla cima, la quale potrebbe richiamare il patto coniugale tra Proserpina e Plutone. L'ultimo elemento interpretabile in questo senso è il lessico militare affiorante in tutta la descrizione, che anticipa quello impiegato nella rappresentazione dell'ascesa di Plutone in superficie. A prefigurare il ratto sono anche gli elementi costitutivi della valle del rapimento (2, 101-117), ad esempio il lessico della *mollitia* della valle che rimanderebbe alla descrizione di Proserpina nel fiore della bellezza e poi da regina dei morti, dato che la valle subisce un processo di trasformazione da *locus amoenus* a *locus horridus*. Nella stessa direzione va la presenza nei due cataloghi di alberi indicanti il legame coniugale, come l'olmo e la vite, o di alberi che preludono al ratto, fra tutti l'alloro che prevede il futuro e che probabilmente richiama la storia di Dafne e il sogno premonitore di Cerere nel libro III. Inoltre, la valle del rapimento è incorniciata dalla descrizione del prato fiorito. La prima metà dell'*ekphrasis* è incentrata sulla descrizione vera e propria del prato (2, 88-100), in cui abbondando riferimenti al ratto e al matrimonio. Un primo esempio di ciò è offerto dal fatto che Etna e Zefiro abbelliscano il prato come trappola per la fanciulla. Un altro elemento che si presta a questa lettura è dato dai contrasti cromatici che caratterizzano i fiori. Ancora, questa interpretazione del prato potrebbe essere autorizzata anche a partire dalla presenza della rosa rosso sangue che rimanderebbe sia alla morte di Proserpina (anche attraverso la rievocazione del mito di Adone), sia al suo matrimonio vista la possibile allusione al *flammeum* e alla rottura dell'imene. Similmente, anche le cinture e le stoffe purpuree potrebbero anticipare il destino di Proserpina, in quanto potrebbero alludere alla sua futura regalità. Infine, il ratto è richiamato dalla comparsa del pavone, simbolo dell'immortalità e dell'aldilà, e di un arcobaleno-serpente, possibile rimando

alla morte di Euridice e sintomo della tempesta imminente. La seconda metà della descrizione è occupata dalla raccolta dei fiori del prato (2, 119-133), dove si concretizza il passaggio da *locus amoenus* a *locus horridus*, a conferma della presenza dello stesso fenomeno anche nella valle del rapimento; infatti, attraverso la devastazione del prato fiorito, vista l'associazione rosa-Proserpina confermata dall'espressione *stellata rosis* (2, 130), Claudiano sta prefigurando il ratto della fanciulla. Anche il lessico e la metafora militare autorizzano questa conclusione, oltre ai contrasti cromatici e all'evocazione di miti come quello di Adone, Narciso e Giacinto.

Il secondo significato veicolato dal paesaggio claudiano è di tipo metaletterario; infatti, il poeta ricorre all'*ekphrasis tórou* come baluardo della riforma dell'epica tradizionale e come simbolo della cesura avvenuta all'interno della sua produzione poetica. Già l'Etna può essere interpretato in ottica metapoetica, in quanto il vulcano assurge a *monumentum* della Gigantomachia e dell'autorità di Giove: è quindi di per sé una sorta di opera letteraria, vista anche l'abbondante quantità di citazioni. Inoltre, l'Etna si presenta come il vero *fil rouge* del poema, dato che compare in tutti i punti di snodo della vicenda. Dunque, il vulcano e le sue descrizioni fungono da struttura portante dell'opera e questa è una delle tante ragioni per cui si può intendere il *De raptu* come una nuova forma di *epos*, dove la narrazione occupa un numero esiguo di versi rispetto alla vastità di descrizioni, cataloghi, concili divini e monologhi che popolano l'opera. Anche la valle del rapimento si presta a questa lettura, dato che l'insistita *mollitia* e gran parte del lessico impiegato per descriverla sono riferibili anche alla scrittura; inoltre, i due cataloghi boschivi contemplano molti alberi che non solo si caricano di svariate citazioni da modelli illustri del poeta, ma sono anche utilizzati nella fabbricazione delle tavolette da scrittura; gli alberi dunque rappresentano sia gli *auctores* da emulare sia il materiale fisico che comporrà il nuovo poema. A dar credito a questa visione della valle si consideri la cornice fornita dal prato fiorito; infatti, i fiori in poesia spesso alludono ai generi letterari e ai modelli dell'autore che li descrive, divenendo così immagine metapoetica per eccellenza. Sempre in questa descrizione si affollano anche altre immagini di questo tipo, come il miele e le api, a cui le fanciulle sono paragonate

durante l'ἀνθολογία. Rilevante in quest'ottica è anche il fatto che, dopo aver raccolto i fiori, le fanciulle intreccino ghirlande e corone, anch'esse rinomate immagini poetiche, come attesta ad esempio la *Corona* di Meleagro. Questo processo di distruzione e successiva ricostruzione non è presente solo qui, anzi popola tutto il poema e sempre con oggetti che hanno a che vedere col mondo poetico: lo dimostrano la tela di Proserpina che viene conclusa da un ragno e la *lignatio* del bosco sacro, dove sia la tessitura sia gli alberi di frequente sono impiegati come metafore della composizione poetica. Passando ora proprio al bosco sacro, Claudiano lo descrive come un luogo inaccessibile, sacro e inviolabile, poiché è al pari dell'Etna *monumentum* della Gigantomachia. Anche in questo caso è possibile sviluppare una lettura metapoetica del passo a cominciare dalla cornice mitica di Aci, Galatea e Polifemo. Questo mito, oltre a creare una fitta trama di citazioni, potrebbe alludere attraverso i Ciclopi e Polifemo a dei detrattori del genere epico o della poesia di Claudiano, o ancora potrebbe rimandare a tutti quei poeti mediocri che tentarono la stessa impresa di Claudiano, ma senza successo. Anche lo stesso ruolo del bosco come *monumentum* è indicativo della volontà del poeta di alludere per mezzo di esso alla tradizione precedente; infatti, quest'*ekphrasis* è un mosaico di tessere poetiche che contribuiscono a rendere gli alberi parallelo dei generi letterari e degli autori citati, nonché il materiale scrittorio, i libri fisici con cui Claudiano attuerà la sua rivoluzione. Ecco che allora assume un significato positivo anche la *lignatio* di Cerere che altrimenti apparirebbe in contrasto con l'inviolabilità del bosco. La dea è sicuramente irata quando entra nel bosco, ma procede anche in modo calcolato e razionale, tastando i vari legni e scegliendo infine i più adatti a farle da torce. L'operazione compiuta da Cerere potrebbe alludere a quella di Claudiano che, tastando i vari modelli, generi letterari e materiali scrittori, si appresta a scegliere quelli più adatti al suo poema. Questa lettura sarebbe confermata anche dalla metafora marinaresca contenuta in questi versi, dove si descrive un marinaio pronto a salpare con una nave formata da diversi legni, ognuno adatto ad un ruolo specifico, immagine che peraltro è in linea con la *praefatio* al I libro. Infine, è di rilievo anche la tipologia di alberi scelti da Cerere, ovvero due cipressi gemelli. Questi potrebbero sì rappresentare la tradizione abbattuta e rinnovata, forse con sottesa allusione ai due

modelli principi, Virgilio e Ovidio, ma soprattutto potrebbero rievocare il materiale per eccellenza su cui scrivere il poema, ovvero il legno del cipresso con cui si realizzavano dei contenitori per conservare le opere che necessariamente dovevano essere trasmesse ai posteri. Sulla base di quanto è stato evidenziato, risulta manifesto il valore della *lignatio* del bosco sacro in quanto apice del processo di distruzione e ricostruzione che permea tutte le descrizioni di paesaggio del poema, proprio perché qui si concretizza la rivoluzione epica di Claudiano. Allo stesso tempo però, come è stato già notato, il *De raptu Proserpinae* non segna solo una cesura rispetto alla tradizione, ma funge anche da spartiacque interno alla poesia di Claudiano, dato che ora il poeta si dedicherà alla poesia ‘ufficiale’; infatti, il bosco sacro potrebbe rappresentare anche tutte quelle esercitazioni poetiche, *in primis* la *Gigantomachia* greca, che il poeta si lascia alle spalle per procedere con la poesia della maturità.

Ringraziamenti

Desidero ora ritagliarmi un piccolo spazio per ringraziare tutti coloro che mi hanno supportata in questi anni di università.

Inizio citando le parole della Professoressa Vercesi con cui ho avuto il piacere di lavorare e dialogare nel corso del mio tirocinio. Durante una ricreazione, la Professoressa mi ha confidato che la cosa più importante è incontrare nel corso dei propri studi un maestro “con la M maiuscola” che stravolga il nostro modo di studiare. Quella nostra conversazione mi ha portata a riflettere a lungo sulla mia esperienza educativa e così ho potuto comprendere quanto io sia stata immensamente fortunata, perché posso vantare ben due maestri nella mia vita. La prima “Maestra” è stata la Professoressa Maddalena Monico, perché è stata lei a farmi incontrare la prima volta il greco e il latino. Grazie a lei, la bellezza di queste due lingue mi ha attratta e mi sono decisa a frequentare il liceo classico. Tutta la mia passione e il mio entusiasmo li devo a lei. Il “Maestro” che però ha trasformato la mia infatuazione verso le lingue classiche in amore longevo e prolifico è il Professor Francesco Lubian. Grazie a lui ho scoperto il mondo tardoantico e non l’ho più abbandonato; il ricordo della sua lezione sul palazzo di Cerere nel *De raptu Proserpinae* è ancora vivo in me. Gli sono profondamente grata, perché ha saputo trasmettermi la sua vastissima conoscenza e il suo metodo di lavoro e di studio dei testi. Tuttavia, il motivo per cui gli sono più riconoscente è la sua presenza costante e la sua disponibilità a dialogare anche riguardo a questioni che vanno oltre la tesi e il percorso universitario, dispensando dei consigli preziosi. Grazie a questi due Maestri quella per le lingue classiche non è rimasta una mera infatuazione, ma si è trasformata in un amore profondo che mi accompagnerà per tutta la vita.

Desidero ringraziare poi la mia famiglia, perché non ha esitato a permettermi di seguire tutti i miei sogni. Vi ringrazio perché non avete mai dubitato delle mie forze e capacità, anche quando io stessa non ci credevo abbastanza.

Un ringraziamento speciale va a Lorenzo per essermi stato accanto, rasserenandomi e aiutandomi a superare tutte le difficoltà incontrate in questi anni. Il dialogo costante con te è stato motivo di crescita e culla per nuove riflessioni e scoperte.

Ringrazio gli amici di sempre e i compagni di università, perché avete reso questi cinque anni i più belli della mia vita. Grazie di tutti i sorrisi, delle chiacchierate, delle pause per bere il caffè, dei pranzi e dell'affetto che mi avete dimostrato. Siete diventati a tutti gli effetti la mia seconda famiglia.

Bibliografia

1. Letteratura primaria

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

Charlet 2000a = J. L. Charlet, *Claudien, Œuvres. II¹, Poèmes politiques (395-398)*, Les Belles Lettres

Charlet 2000b = J. L. Charlet, *Claudien, Œuvres. II², Poèmes politiques (395-398)*, Les Belles Lettres

Charlet 2017 = J. L. Charlet, *Claudien, Œuvres. III, Poèmes politiques (399-404)*, Les Belles Lettres

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

Hall 1985 = J. B. Hall, *Claudii Claudiani carmina*, BSB B. G. Teubner

Olechowska 1978 = E. M. Olechowska, *Claudii Claudiani, De bello Gildonico*, Brill

Ricci 2001 = M. L. Ricci, *Claudii Claudiani, Carmina Minora*, Edipuglia

Ricciardelli 2000 = G. Ricciardelli, *Inni orfici*, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori

2. Letteratura secondaria

Acolat 2009 = D. Acolat, *Le modèle de la montagne sous le Haut-Empire: vrai «locus horridus» ou prétexte littéraire?*, «Les Études classiques» 77.1, pp. 61-77.

Alfonsi 1967 = L. Alfonsi, *La vite e l'olmo*, «Vigiliae Christianae» 21, pp. 81-86.

Ambühl 2016 = A. Ambühl, *Thessaly as an Intertextual Landscape of Civil War in Latin Poetry*, in J. McInerney, I. Sluiter, B. Corthals (a c. di), *Valuing Landscape in Classical Antiquity: Natural Environment and Cultural Imagination*, Brill, pp. 297-322.

Anderson 1997 = W. S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses, Books 1-5*, University of Oklahoma Press.

- Arias Abellàn 1984 = C. Arias Abellàn, *Albus-candidus, ater-niger and ruber-rutilus in Ovid's Metamorphoses. A structural research*, «Latomus» 43, pp. 111-117.
- Augoustakis 2016 = A. Augoustakis, *Statius, Thebaid 8*, Oxford University Press.
- Austin 1986 = R. G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos liber sextus*, Clarendon Press.
- Baldo 2013 = G. Baldo, *L'«angulus» oraziano: lessico, descrizioni, visioni*, in G. Baldo, E. Cazzuffi (a c. di), *Regionis forma pulcherrima: percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina. Atti del Convegno di studio, Palazzo Bo, Università degli studi di Padova, 15-16 marzo 2011*, Olschki, pp. 43-57.
- Barratt 1979 = P. Barratt, *M. Annaei Lucani Belli ciuilis liber V. A commentary*, Hakkert.
- Behm 2019 = T. Behm, *Landscapes in Latin Epic*, in C. Reitz, S. Finkmann (a c. di), *Structures of Epic Poetry. Vol. II.2: Configuration*, De Gruyter, pp. 325-359.
- Bernardi 1985 = A. Bernardi, *Il divino e il sacro nella montagna dell'Italia antica*, in F. Broilo, G. Traversari (a c. di), *Xenia. Scritti in onore di Piero Treves*, L'Erma di Bretschneider, pp. 1-8.
- Bersani 2022 = B. Bersani, *Disturbing Flowers: The Three-dimensional Colours of Claud. Rapt. Pros. 2.90-132*, «Classica et Mediaevalia» 71, pp. 1-21.
- Bianchini 2004 = E. Bianchini, *Claudio Claudiano, Epitalami e fescennini*, Le Càriti Editore.
- Boëls-Janssen 1988 = N. Boëls-Janssen, *La fiancée embrasée*, in D. Porte, J. P. Neraudau (a c. di), *Hommages à Henri Le Bonniec. Res sacrae*, Latomus, pp. 19-30.
- Bona 1998 = I. Bona, *La visione geografica nei Punica di Silio Italico*, Università di Genova – D.AR.FI.CL.ET.
- Booth 2005 = J. Booth, *Light and dark: play on candidus and related concepts in the Elegies of Tibullus*, «Mnemosyne» 58, pp. 124-132.
- Borca 2000 = F. Borca, *Per loca senta situ ire: an exploration of the chthonian landscape*, «The Classical Bulletin» 76.1, pp. 51-59.
- Budaragina 2005 = O. Budaragina, *The rainbow in Claudian's De raptu Proserpinae II, 98-100*, «Hyperboreus» 11.2, pp. 280-284.

- Bray 2021 = C. Bray, *Mountains of memory: a phenomenological approach to mountains in fifth-century BCE Greek tragedy*, in D. Hollis, J. König (a c. di), *Mountain dialogues from antiquity to modernity*, Bloomsbury, pp. 185-196.
- Brugnoli 1967 = C. Brugnoli, *Candidus e scholasticus*, «Giornale Italiano di Filologia» 20, pp. 71-79.
- Burton 1962 = R. W. B. Burton, *Pindar's Pythian Odes. Essays in interpretation*, Oxford University Press.
- Cameron 1970 = A. Cameron, *Claudian. Poetry and propaganda at the court of Honorius*, Clarendon Press.
- Cantino Wataghin 2021 = G. Cantino Wataghin, *Uomo e «natura» nella tarda antichità: rappresentazione e percezione*, «Antiquité Tardive» 29, pp. 29-42.
- Charlet 1987 = J. L. Charlet, *L'Etna, la rose et le sang. Critique textuelle et symbolisme dans le De raptu Proserpinae de Claudien*, «Invigilata Lucernis» 9, pp. 25-44.
- Christiansen 1969 = P. G. Christiansen, *The use of images by Claudius Claudianus*, Mouton.
- Cicu 2005 = L. Cicu, *Le Api il Miele la Poesia. Didattica intertestuale e sistema letterario greco-latino*, Casa Editrice Università La Sapienza.
- Clack 1992 = J. Clack, *Meleager, The poems*, Bolchazy-Carducci.
- Coccia 1993 = M. Coccia, *La natura e il paesaggio in Orazio*, «Cultura e scuola» 32, pp. 53-72.
- Connor 1993 = P. J. Connor, *Epic in mind: Claudian's De raptu Proserpinae*, in A. J. Boyle (a c. di), *Roman epic*, Routledge, pp. 237-260.
- Coombe 2018 = C. Coombe, *Claudian the poet*, Cambridge University Press.
- Cotrozzi 2023 = A. Cotrozzi, *Eneide, libro 4*, Pisa University Press.
- Cristante 1999 = L. Cristante, *Reposiani Concubitus Martis et Veneris*, Accademia Nazionale dei Lincei.
- Damschen, Heil 2004 = G. Damschen, A. Heil, *Marcus Valerius Martialis, Epigrammaton liber decimus - Das zehnte Epigrammbuch: Text, Übersetzung, Interpretationen*, Peter Lang.

- Della Corte 1972 = F. Della Corte, *Ovidio, Le Metamorfosi, libri XI-XV, volume II – commento*, Tilgher.
- Della Corte 1977 = F. Della Corte, *Le poesie, Catullo*, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori.
- De Vivo 2019 = A. De Vivo, *L'«Aetna» e il carme 64 di Catullo*, «Paideia» 74.2, pp. 1313-1324.
- Dewar 1991 = M. Dewar, *Statius, Thebaid IX*, Clarendon Press.
- Dewar 1996 = M. Dewar, *Claudian, Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, Clarendon Press.
- Duc 1994 = T. Duc, *Le “De raptu Proserpinae” de Claudien, Réflexions sur une actualisation de la mythologie*, Peter Lang.
- Duffy 2021 = C. Duffy, «Famous from all antiquity»: *Etna in classical myth and romantic poetry*, in D. Hollis, J. König (a c. di), *Mountain Dialogues from Antiquity to Modernity*, Bloomsbury, pp. 37-54.
- Dumas-Acolat 1999 = D. Dumas-Acolat, *Les représentations de la montagne à Rome: vision par l'écrit et figures iconographiques*, in C. Cusset (a c. di), *La nature et ses représentations dans l'Antiquité: actes du colloque des 24 et 25 octobre 1996, École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud*, CNDP, pp. 69-78.
- Duso 2013 = A. Duso, *I luoghi del racconto e del lamento nell'elegia ovidiana*, in G. Baldo, E. Cazzuffi (a c. di), *Regionis forma pulcherrima: percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina: atti del Convegno di studio, Palazzo Bo, Università degli studi di Padova, 15-16 marzo 2011*, Olschki, pp. 85-99.
- Edgeworth 1978 = R. J. Edgeworth, *What color is «ferrugineus»?», «Glotta» 56, pp. 297-305.*
- Esposito 2009 = P. Esposito, *Marco Anneo Lucano, Bellum civile (Pharsalia), libro IV*, Loffredo.
- Fantham 1998 = E. Fantham, *Ovid, Fasti, Book IV*, Cambridge University Press.
- Fitch 1987 = J. G. Fitch, *Hercules furens*, Cornell University Press.
- Fo 1982 = A. Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Carmelo Lo Stringale Editore.

- Formisano 2021 = M. Formisano, «*Legens*»: ambiguity, syllepsis and allegory in Claudian's «*De raptu Proserpinae*», in M. Vöhler, T. Fuhrer, S. Frangoulidis, M. Formisano (a c. di), *Strategies of ambiguity in ancient literature*, De Gruyter, pp. 219-234.
- Foulon 2004 = A. Foulon, *Pour mieux comprendre la notion d'«imitatio/aemulatio» à partir d'un exemple significatif: sur quelques évocations de l'Etna dans la poésie latine, de Lucrèce à Claudien*, «*Revue des Études Latines*» 82, pp. 110-126.
- Fratantuono 2022 = L. Fratantuono, *Quo Fata Vocas? Cybele in Vergil*, «*Bollettino di studi latini*» 52, pp. 557-570.
- Gagliardi 1972 = D. Gagliardi, *Aspetti della poesia latina tardoantica. Linee evolutive e culturali dell'ultima poesia pagana dai «novelli» a R. Namaziano*, Palumbo Editore.
- Galand 1987 = P. Galand, *Les «fleurs» de l'echprasis: autour du rapt de Proserpine (Ovide, Claudien, Politien)*, «*Latomus*» 46, pp. 87-122.
- Garrison 1991 = D. H. Garrison, *Horace, Epodes and Odes: a new annotated Latin edition*, University of Oklahoma Press.
- Gasti 2020 = F. Gasti, *La letteratura tardolatina: un profilo storico (secoli III-VII d. C.)*, Carocci.
- Geymonat 2000 = M. Geymonat, *Immagini letterarie e reali del paesaggio di montagna in Virgilio*, «*Philologus*» 144.1, pp. 81-89.
- Ghini 2016 = G. Ghini, *Boschi sacri e ritualità: il caso del «lucus Dianae in nemore Aricino»*, in V. Gasparini (a c. di), *Vestigia: miscellanea di studi storico-religiosi in onore di Filippo Coarelli nel suo 80° anniversario*, Franz Steiner Verlag, pp. 119-130.
- Gibson 2003 = R. K. Gibson, *Ovid, Ars amatoria, Book 3*, Cambridge University Press.
- Giomi 2003 = E. Giomi, *Echi neoplatonici nella Gigantomachia greca di Claudiano*, «*Lexis*» 21, pp. 361-380.
- Godwin 1991 = J. Godwin, *Lucretius: De Rerum Natura VI*, Aris & Phillips Ltd.
- Godwin 1995 = J. Godwin, *Catullus, Poems 61-68*, Aris & Phillips Ltd.
- Goguey 1982 = D. Goguey, *Le paysage dans les Silves de Stace; conventions poétiques et observation réaliste*, «*Latomus*» 41, pp. 602-613.

- Gransden 1976 = K. W. Gransden, *Virgil, Aeneid, Book VIII*, Cambridge University Press.
- Green 2004 = S. J. Green, *Ovid, Fasti I*, Brill.
- Gruzelier 1993 = C. Gruzelier, *Claudian, De raptu Proserpinae*, Clarendon Press.
- Gualandri 1969 = I. Gualandri, *Aspetti della tecnica compositiva in Claudiano*, Istituto editoriale Cisalpino.
- Gualandri 2017 = I. Gualandri, *Words Pregnant with Meaning: The Power of Single Words in Late Latin Literature*, in J. Elsner, J. H. Lobato (a c. di), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford University Press, pp. 125-146.
- Guarducci 1972 = M. Guarducci, *Il cipresso dell'oltretomba*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica» 100, pp. 322-327.
- Guipponi-Gineste 2010 = M. F. Guipponi-Gineste, *Claudien: poète du monde à la cour d'Occident*, De Boccard.
- Hall 1969 = J. B. Hall, *De raptu Proserpinae*, Cambridge University Press.
- Halm-Tisserant 2006 = M. Halm-Tisserant, *Symbolique et éthique du blanc et du noir dans la pensée et dans l'imagerie en Grèce ancienne*, «Eidola» 3, pp. 9-28.
- Harder 2012 = M. A. Harder, *Aetia. I: Introduction, text, and translation / Callimachus*, Oxford University Press.
- Harrison 2017 = S. Harrison, *Metapoetics in the Prefaces of Claudian's De raptu Proserpinae*, in J. Elsner, J. H. Lobato (a c. di), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford University Press, pp. 125-146.
- Hartman 2021 = J. Hartman, *Creative destruction: metaliterary tree violation in Claudian's «De raptu Proserpinae»*, «Arethusa» 54.1, pp. 93-120.
- Henderson 1979 = A. A. R. Henderson, *Remedia amoris*, Scottish Academy Press.
- Henkel 2009 = J. H. Henkel, *Writing Poems on Trees: Genre and Metapoetics in Vergil's Eclogues and Georgics*, tesi di dottorato, University of North Carolina.
- Hill 1999 = D. E. Hill, *Ovid, Metamorphoses IX-XII*, Aris & Phillips Publishers.
- Heyworth, Morwood 2011 = S. J. Heyworth, J. H. W. Morwood, *A Commentary on Propertius book 3*, Oxford University Press.

- Hopkinson 2000 = N. Hopkinson, *Ovid, Metamorphoses, book XIII*, Cambridge University Press.
- Höschele 2019 = R. Höschele, *A garland of freshly grown flowers: the poetics of editing in Philip's «Stephanos»*, in M. Kanellou, I. Petrovic, C. Carey (a c. di), *Greek epigram from the Hellenistic to the early Byzantine era*, Oxford University Press, pp. 51-65.
- Hulton 1972 = A. O. Hulton, *Exegi monumentum. Horace on his Poetry*, «Latomus» 31, pp. 497-502.
- Hunink 1992 = V. Hunink, *M. Annaeus Lucanus, Bellum Civile, Book III, A commentary*, J. C. Gieben.
- Jakob 2005 = M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki.
- Lentano 2024 = M. Lentano, «*Vissero i boschi un dì*»: *la vita culturale degli alberi nella Roma antica*, Carocci.
- Littlewood 2013 = R. J. Littlewood, *Patterns of darkness: chthonic illusion, gigantomachy, and sacrificial ritual in the «Punica»*, in A. Augoustakis (a c. di), *Ritual and religion in Flavian epic*, Oxford University Press, pp. 199-216.
- Loupiac 1998 = A. Loupiac, *La poétique des éléments dans «La Pharsale» de Lucain*, Latomus.
- Malaspina 2003-2004 = E. Malaspina, *Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina*, «Incontri Triestini di Filologia Classica» 3, pp. 97-118.
- Mancini 2022 = A. Mancini, «*Commenta Bernensia*» ad *Lucan. 8, 824-826*, «Hermes», 150.3, pp. 376-382.
- Mandile 2010 = R. Mandile, *Lo spazio del paesaggio: concezioni e rappresentazioni della natura nella poesia latina: (I sec. a.C.-I sec. d.C.)*, «Acme» 63.3, pp. 3-31.
- Mandile 2011 = R. Mandile, *Tra mirabilia e miracoli. Paesaggio e natura nella poesia latina tardoantica*, LED Edizioni.
- Mandile 2013 = R. Mandile, «*Pallida regio*»: *paesaggi infernali nella poesia di Claudiano*, «Aevum» 87.1, pp. 195-213.
- Mandile 2015 = R. Mandile, *Chaos e ordine nel De raptu Proserpinae di Claudiano*, in P. F. Moretti, R. Ricci, C. Torre (a c. di), *Culture and literature in Latin late antiquity: continuities and discontinuities*, Brepols, pp. 41-52.

- Mantovanelli 1981 = P. Mantovanelli, *Profundus. Studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Edizioni dell'Ateneo.
- McIntyre 2008 = J. S. McIntyre, *Written into the Landscape: Latin Epic and the Landmarks of Literary Reception*, tesi di dottorato, University of St. Andrews.
- Moro 1999 = C. Moro, *Il vulcano degli dei: geografia del mito, tradizione poetica e tecnica compositiva nel De raptu Proserpinae di Claudiano*, in G. Avezzù, E. Pianezzola (a c. di), *Sicilia e Magna Grecia: spazio reale e spazio immaginario nella letteratura greca e latina*, Imprimerur, pp. 171-226.
- Moro 2003 = C. Moro, *Proserpina non abita più qui: il lago «Pergus» e la metamorfosi di Ciane nell'interpretazione di Claudiano*, «Atti e memorie della Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti» 71, pp. 129-144.
- Myers 2009 = S. Myers, *Ovid, Metamorphoses, Book 14*, Cambridge University Press.
- Nicolosi 2016 = A. Nicolosi, *Meleagro e la viola bianca della poesia: (AP 4, 1, 55 s. = HE 3980 s.)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 114, pp. 119-126.
- Onorato 2006 = M. Onorato, «*Dissimilis sui*»: *la metamorfosi di Plutone e Cerere nel «De raptu Proserpinae» di Claudiano*, «Bollettino di Studi Latini» 36.2, pp. 516-538.
- Onorato 2008 = M. Onorato, *Claudio Claudiano, De raptu Proserpinae*, Loffredo.
- Onorato 2021 = M. Onorato, *Le rotte della tradizione: una rilettura della prima «praefatio» del «De raptu Proserpinae» di Claudiano*, «Bollettino di Studi Latini» 51.1, pp. 81-109.
- Parkes 2020 = R. Parkes, *Political Rhetoric in Claudian's De Raptu Proserpinae*, «Phoenix» 74, pp. 300-318.
- Pavolini 2015 = C. Pavolini, *La musica e il culto di Cibele nell'occidente romano*, «Archeologia Classica» 66, pp. 345-376.
- Piacente 1978 = L. Piacente, *Per la simbologia del cipresso nella Roma Antica*, «Athenaeum» 56, pp. 387-390.
- Piazzini 2005 = L. Piazzini, *Lucrezio e i Presocratici: un commento a De rerum natura 1, 635-920*, Edizioni della Normale.
- Petrone 1988 = G. Petrone, *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco*, «Aufidus» 5, pp. 3-18.

- Ramelli 1997 = I. Ramelli, *Il σημεῖον dell'ambra da Omero a Marziale (IV 32 ; IV 59 ; VI 15)*, «Auvum Antiquum» 10, pp. 233-246.
- Ramous, Conte, Baldo 1998 = M. Ramous, G. B. Conte, G. Baldo, *Virgilio, Eneide*, Marsilio.
- Ratti 2020 = S. Ratti, *Le paon et le phénix au coeur de la polémique pagano-chrétienne*, «Rivista Storica dell'Antichità» 50, pp. 241-256.
- Richardson 1977 = L. Richardson, Jr., *Propertius, Elegies I-IV*, University of Oklahoma Press.
- Roberts 1989 = M. Roberts, *The jeweled style. Poetry and poetics in late antiquity*, Cornell University Press.
- Robinson 2011 = M. Robinson, *A commentary on Ovid's Fasti, book 2*, Oxford University Press.
- Romano 1996 = D. Romano, *Dal «Phoenix» alla «Laus Christi»: Claudiano poeta del paradosso*, «Siculorum Gymnasium» 49.1-2, pp. 267-272.
- Rosati 2004 = G. Rosati, *La strategia del ragno, ovvero La rivincita di Aracne: fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, «Dictynna» 1, pp. 63-82.
- Santini 1983 = C. Santini, *La cognizione del passato in Silio Italico*, Cadmo.
- Setaioli 1969 = A. Setaioli, *Virgilio, Opere*, Le Monnier.
- Setaioli 2018 = A. Setaioli, *La dedica di Catullo a Cornelio Nepote*, «Paideia» 73, pp. 1091-1106.
- Sforza 2002 = I. Sforza, *Varius multiplex multiformis: sullo statuto ambiguo di alcuni eroi nell'epica arcaica*, «Studi classici e orientali» 48, pp. 23-52.
- Sigayret 2009 = L. Sigayret, *L'imaginaire de la guerre et de l'amour chez Claudien*, L'Harmattan.
- Smolenaars 1994 = J. J. L. Smolenaars, *Statius, Thebaid VII*, Brill.
- Spencer 2005 = D. Spencer, *Lucan's follies: memory and ruin in a civil-war landscape*, «Greece and Rome: Journal of the Classical Association» 52.1, pp. 46-69.
- Spencer 2010 = D. Spencer, *Roman Landscape: Culture and Identity*, Cambridge University Press.

- Tarrant 1985 = R. J. Tarrant, *Seneca's Thyestes*, Scholars Press.
- Tarrant 2012 = R. Tarrant, *Virgil, Aeneid, Book XII*, Cambridge University Press.
- Tosi 2017³ = R. Tosi, *Dizionario delle sentenze greche e latine*, Rizzoli.
- Ware 2012 = C. Ware, *Claudian and the Roman epic tradition*, Cambridge University Press.
- Webb 2009 = R. H. Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Ashgate.
- Weber 2019 = C. Weber, *Mollis and its stylistic resonance in Vergil*, «Vergilius» 65, pp. 33-42.
- Williams 1972a = R. D. Williams, *Thebaidos liber decimus*, Brill.
- Williams 1972b = R. D. Williams, *The Aeneid of Virgil, Books 1-6*, Macmillan Education Limited.
- Williams 1973 = R. D. Williams, *The Aeneid of Virgil, Books 7-12*, Macmillan Education Limited.
- Williams 1979 = R. D. Williams, *Virgil, The Eclogues & Georgics*, St Martin's Press.
- Varotto 2013 = M. Varotto, *Oltre il «locus amoenus»: le diverse geografie del paesaggio latino*, in G. Baldo, E. Cazzuffi (a c. di), *Regionis forma pulcherrima: percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina: atti del Convegno di studio, Palazzo Bo, Università degli studi di Padova, 15-16 marzo 2011*, Olschki, pp. 1-18.
- Vian 1952 = F. Vian, *La guerre des Géants devant les penseurs de l'antiquité*, «Revue des Études Grecques» 65, pp. 1-39.
- Vinchesi 2014 = M. A. Vinchesi, *Calpurnii Siculi, Eclogae*, Le Monnier.
- Zecchi 1997 = M. Zecchi, *On the offering of honey in the graeco-roman temples*, «Aegyptus» 77. 1-2, pp. 71-83.
- Zuccarelli 1987 = U. Zuccarelli, *Tiberiano*, Grafica San Giovanni.

3. Strumenti

Année Philologique

Musisque Deoque

ThLG = *Thesaurus Linguae Graecae*

ThLL = *Thesaurus Linguae Latinae*