

MARCO FERNANDELLI

Cultura e significati della *praefatio*
all'*Epitalamio* per le nozze di Onorio e Maria di Claudiano*

1. *La praefatio claudiana e le sue premesse letterarie*

A Claudiano era ben noto il preambolo dell'*Ecloga 6* (v. 1-12)¹:

Prima Syracosio dignata est ludere uersu
nostra neque erubuit siluas habitare Thalea.
Cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem
uellit et admonuit: «Pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen». 5
Nunc ego (namque super tibi erunt qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine Musam.
Non iniussa cano. Si quis tamen haec quoque, si quis
captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae, 10
te nemus omne canet; nec Phoebus gratior ullast,
quam sibi quae Vari praescrispsit pagina nomen.

In questi versi lo spessore letterario del dettato² e il nuovo comporsi di idee note e autorevoli inibiscono subito, nel lettore, la disposizione di ascolto mimetica, spontanea. L'incontro con l'*Ecloga 6* – e con la seconda parte del libro bucolico – è direttamente un'esperienza critica, che richiede al lettore penetrazione di sguardo, attività cosciente della memoria e una certa attitudine a presentire la portata e il carattere del discorso che verrà. In questi versi il piano letterale del testo si delinea, cioè, senza sussistere; la comprensione è direttamente decifrazione, ma già si prepara a convertirsi in 'costruzione', in atto creativo. *Siluae, Thalea, Cynthus, Tityrus, pingues oues e tenuis harundo, nostrae myricae e nemus* sono nomi allegorici, costitutivi di uno scenario intellettuale cui solo la *doctrina* dà accesso; d'altra parte Sileno – il narratore del racconto seguente – è anche

* Sono grato a Carmen Codoñer, Lucio Cristante, David Paniagua e Corrado Travan per l'aiuto che mi hanno offerto nella preparazione di questo studio.

¹ Nel libro delle *Ecloghe* i componimenti di numero pari sono introdotti da un preambolo: quello premesso all'*Ecloga 8* è il più esteso (13 versi), mentre l'*Ecloga 6* ce ne offre l'esempio più complesso sul piano strutturale e letterario.

² Sulla questione basti qui il rimando a Cucchiarelli 2012, 323-333.

l'ascoltatore che, riproducendo il canto un tempo ascoltato, diviene cantore egli stesso³. Ma il canto di Sileno, che a sua volta la voce di 'Titiro' riferisce, non è più tale. Il canto si è fissato sulla pagina del libro, in esametri, in ritmi e suoni che lo *evocano*⁴. Solo l'immaginazione del lettore può di nuovo farlo fluire; è la mente del lettore, con il suo 'sentire delicato'⁵, il cosmo entro cui la parola detta ridiventa canto e la relazione tra le cose armonia.

Con questa immagine del canto armonizzatore, che si espande come un'eco nello spazio e nel tempo, l'ecloga si conclude (v. 82-86):

Omnia quae, Phoebus quondam meditante, beatus
 audiit Eurotas iussitque ediscere lauros,
 ille [i.e. Silenus] canit; pulsae referunt ad sidera ualles,
 cogere donec ouis stabulis numerumque referre 85
 iussit et inuito processit Vesper Olympo.

In contrasto con la maniera di Omero, il proemio della *Teogonia* aveva fondato l'e-po personale in cui il poeta faceva ampio riferimento a se stesso e alla propria opera, descrivendone la genesi, i caratteri, i propositi, e sottolineandone l'unicità⁶. Quando Callimaco, nel prologo degli *Aitia*, adombra questo proemio, dà luogo a una codificazione del linguaggio prefatorio che ne coinvolge anche gli elementi nuovi. Tra questi la scenetta del rimprovero di Apollo al poeta che tenta una strada non sua⁷.

Nel preambolo dell'*Ecloga 6*, che studiamente si iscrive in questa tradizione esio-dea-callimachea⁸, l'accentuata codificazione in senso allegorico delle idee presentate mette in comunicazione tra loro materia bucolica (*nostra neque erubuit siluas habitare Thalea*) e poetica callimachea (*Cynthius aurem uellit et admonuit*). Ma il processo di allegorizzazione si estende di là dalla sintesi del v. 8 (*agrestem tenui meditabor harundine Musam*), per assimilare alla propria logica, almeno in parte, il mondo esterno e i rapporti reali (*te nostrae, Vare, myricaе, | te nemus omne canet*)⁹.

Ancora due osservazioni sul testo di Virgilio prima di passare a Claudiano.

Talia è nominata al v. 2 forse per la prima volta nella letteratura latina¹⁰; e non è Musa

³ Per questa interpretazione dell'ecloga cf. in part. Breed 2006, Fernandelli (2011) 2012, Cucchiarelli 2012, 370s.; e *infra* 118.

⁴ Fernandelli (2011) 2012.

⁵ Jachmann 1922.

⁶ Cf. in part. Rosati 2009, 356.

⁷ Sulla questione cf. da ultima Harder 2012, II, 55-63, *ad fr.* 1,21-24.

⁸ Cf. Cucchiarelli 2012, 318-333, con bibl.

⁹ Cf. Cucchiarelli 2012, 330s.

¹⁰ Un carme intitolato *Thalia maesta* aveva scritto Cicerone, se si dà credito alla congettura

di Teocrito¹¹. Il suo nome viene alla luce nella bucolica latina, e in realtà nel genere stesso della poesia bucolica, in stretta unione con il soggetto che lo enuncia (*nostra... Thalea*) e al centro di una rete di rapporti, gerarchici e cronologici. La Musa *non ha sdegnato* il verso leggero di Teocrito *né ha avuto pudore* di abitare le selve; poi però il poeta ha tentato *una via più ardua* (*cum canerem reges et proelia*), salvo ritornare infine, dopo la dissuasione di Apollo, ai propositi originari (agrestem *tenui meditabor harundine* Musam)¹². *Prima*, la parola con cui l'ecloga si inizia, vale probabilmente *primum*, cioè 'in un primo tempo', con riferimento alla parte del libro già composta; ma l'idea della primazia nel genere (Virgilio è il primo autore latino di poesia bucolica) è suggerita come significato ulteriore, grazie anche all'enfasi assegnata dall'*ordo uerborum* ai termini rilevanti (*Prima... | nostra... Thalea*).

Nella seconda parte di questo preambolo (v. 3-12), che contiene al suo centro la *recusatio* (v. 6-8), il nome di Varo occorre tre volte, e questa insistenza ha di per sé un'efficacia elogiativa: il *nomen Vari*, divenuto parte di questo complesso allegorico, finisce per intitolare (*praescripsit*, si noti il perfetto, adottato in chiusura di sezione) la *pagina* dove prende inizio la seconda parte del libro bucolico. Il personaggio di importanza pubblica, Varo, sembra quasi il destinatario di un inno da parte delle umili creature agresti (*te nostrae, Vare, myricaе, | te nemus omne canet*). Con il riferimento al supporto materiale del testo, adombrando l'idea di una scrittura esposta *in prima fronte libelli* (v. 11s. *nec Phoebō gratior ullast, | quam sibi quae Vari praescripsit pagina nomen*), si completa questo preambolo: più che in qualunque altro caso, si tratta di una introduzione ben staccata dal corpo dell'ecloga¹³. Al v. 13 il discorso si riavvia, infatti, con una breve invocazione proemiale (*Pergite, Pierides*), per svilupparsi poi quale racconto vero e proprio. Solo nel finale (v. 82-86), attraverso i motivi di Apollo, del sentimento e della totalità partecipan-

di Heinsius a Seru. *ad ecl.* 1,57 *Cicero in elegia quae †tal(i)amasta† inscribitur* (= Cic. *carm.* fr. 3 Blänsdorf, Courtney, p. 235 Soubiran): cf. Cucchiarelli 2012, 325, *ad v.* 2.

¹¹ Höfer 1916-1924. Il nome *Thalea* evoca tuttavia, al lettore dotto, i *Thalysia* di Teocrito, un componimento con il quale l'*Ecloga 6* tesse in effetti un dialogo raffinato: cf. Serrao 1990, Cucchiarelli 2012, 318s., 324s. *ad v.* 1.

¹² Eco palese di *ecl.* 1,2 *siluestrem tenui Musam meditaris auena*. Sulla funzione di questa ripresa nella struttura del libro (ne marca il secondo inizio), Cucchiarelli 2012, 329, *ad v.* 8.

¹³ Per il rimando alla confezione materiale della *pagina*, in capo alla quale il nome di Varo assumeva quasi la funzione di un *titulus* (anche in questo Th. 7, al v. 3, offriva un precedente), cf. Cucchiarelli 2012, 28, 331, *ad v.* 12. Il dato può costituire un interessante termine di confronto per quanto osserva Mondin 2008, 441-450, spec. 442, sugli epigrammi prefatori preposti a opere non epigrammatiche, a partire dai due distici che Ovidio premette alla seconda edizione degli *Amores*: «non c'è dubbio che, per imitazione del *Buchepigramm* alexandrino, questo tipo di poesia fosse entrato per tempo nella prassi letteraria e libraria di Roma, fissando la sua sede a inizio di *uolumen...* magari con l'opportuno stacco grafico ottenuto dalla collocazione 'fuori testo'».

te (vd. *supra*), la mente del lettore è rimandata al preambolo dell'ecloga.

Veniamo ora alla tecnica delle *praefationes* claudiane¹⁴. Diversi tratti formali, contenutistici, funzionali del brano prefatorio di Virgilio potevano attirare l'interesse di Claudiano.

a. Il netto stacco dei vv. 1-12 dal corpo del poema, realizzato sia attraverso il riferimento del preambolo a se stesso come realtà materiale sia attraverso la seconda movenza di avvio del carme (v. 13 *Pergite, Pierides*);

b. il riferimento di chi parla, in prima persona, a premesse biografiche, artistiche e al contesto o al processo di produzione dell'opera¹⁵;

c. la modalità allegorica del discorso prefatorio¹⁶;

d. la lode di un personaggio pubblico¹⁷;

e. l'interesse poetologico del testo, che non introduce il racconto in quanto *propositio*, ma ne prepara la lettura attraverso la messa in rilievo del proprio linguaggio e il richiamo di testi autorevoli, sapientemente orchestrati in una forma e in rapporti nuovi che li investono di nuovo senso¹⁸;

f. la collocazione del preambolo in una sede interna all'opera¹⁹.

Ma ciò che conferma in modo decisivo l'attenzione di Claudiano per questi versi è il suo uso del nome *Thalia*. Nell'*incipit* dell'*Ecloga 6*, Talia era menzionata emblematicamente quale Musa personale (*nostra... Thalea*), perché 'nuova' e, come si è detto, addirittura non

¹⁴ In generale si vedano sull'argomento Parravicini 1914, Herzog 1966, 119-134, Cameron 1970a, 76-78, 136-138, Schmidt 1976, 63-65, Perrelli 1992, Felgentreu 1999, spec. 13-18, Zarini 2000, 35-47, Charlet 2000, II, 29s. e 2011, Ware 2004, Mondin 2008, 441-450.

¹⁵ Si tratta di motivi che ricorrono nelle *praefationes* di Claudiano: cf. Schmidt 1976, 63-65, Perrelli 1992, 33, 101s., 111, 119, 131, Felgentreu 1999, *Index 1, s.v. praefatio (autobiographisch, metaliterarisch, poetologisch, Selbststilisierung)*; e *infra* 83s. I testi del *corpus* claudiano saranno qui indicati secondo le abbreviazioni del *ThlL* (e.g.: *carm.* 1) oppure, per la comodità del lettore, ricorrendo alle sigle stabilite da Fo 1982, 1s. (e.g.: *Prob.*), con poche integrazioni.

¹⁶ L'allegoria interessa parzialmente o totalmente tutte le *praefationes* claudiane: fanno bene il punto su questo argomento Parravicini 1914 (con un conciso prospetto tipologico), Herzog 1966, 119-134, Perrelli 1992, 31-33, Felgentreu 1999, 5-9, 187-209, 212-218, Charlet 2000, I, 29s.; cf. anche Frings 1975, 31-36, Onorato 2008, 11-28. Ritorno più dettagliatamente sulla questione *infra*, 85ss.

¹⁷ Il testo doveva incontrare l'interesse di Claudiano anche perché aveva ricusato di svolgere quel tipo di poesia - l'epos panegiristico (cf. Cucchiarelli 2012, 329, *ad v.* 7) - che proprio il poeta tardo andava da parte sua perfezionando in lingua latina: cf. Fo 1982, 15ss., Perrelli 1992, spec. 144-149, Charlet 2000, I, XXXVI-XL, Müller 2011, spec. 37-60, 455-458, Ware 2012, 18-31.

¹⁸ Su questo punto vd. *infra*, 83ss.

¹⁹ Varie *praefationes* claudiane introducono libri di un'opera diversi dal primo: *carm.* 4 (*Ruf. praef.* II), 19 (*Eutr. praef.*, premessa al II libro), 23 (*Stil. praef.*, premessa al III) e *rapt. praef.* II. I *carm.* 19 e 23 appartengono a opere che non hanno altre prefazioni.

teocritea; al tempo stesso il suo nome veniva alla luce entro un sistema gerarchico, fatto di gradi della realtà e dello stile, simboleggiando una particolare possibilità della parola bucolica. Grazie all'acuta coscienza che ha di sé questa poesia, approvata da Apollo in persona e a lui stesso risalente, essa può dimostrare l'estensione del proprio registro, non vergognandosi di abitare le selve e dimostrandosi capace, al contempo, di dire tutti i temi, purché in modo raffinato e con brevità. L'*Ecloga 6*, dunque, si inizia nel nome di Talia; oppone *Varus e myricae* sul piano categoriale, mentre li congiunge nella finzione allegorica; dire le *laudes Vari* e i *tristia bella* sono compiti cui il discorso si sottrae, salvo poi svilupparsi come racconto, delineando l'orlo alto della poesia bucolica, delle possibilità e degli interessi di Titiro, operante sotto la vigilanza di Apollo per riferire l'antico canto del dio stesso.

Talia è perciò la dea che si degna di abitare le selve, *Musa agrestis*, che può estendere la propria provincia, tuttavia, in proporzione a raffinatezza e coscienza di sé. È la Musa 'elastica' che sigla con il proprio nome l'ecloga di tenore più elevato e di orizzonte più ampio, dove i generi si mostrano come declinazioni del canto armonizzante primigenio²⁰. Credo che questo nesso di Talia con la persona del poeta e con le possibilità di ingrandimento della bucolica non sia sfuggito a Claudiano²¹. Egli adotta come propria la Musa che intanto si era fortemente caratterizzata, nello svolgimento della letteratura latina, quale patrona di poesia esile e giocosa, interpretandone la competenza nei modi che sono così definiti da Luca Mondin²²:

²⁰ Cf. Fernandelli (2011) 2012, 9, con la bibl. ivi indicata.

²¹ Dopo aver presentato la mia comunicazione e solo quando questo contributo era ormai in bozze ho potuto vedere Ware 2012, che alle p. 58-66 interpreta il simbolismo di Talia, in Claudiano, in modo analogo al mio. C'è tra le nostre letture, però, una differenza di percorso e dunque anche di accento: alla studiosa la Talia di Virgilio interessa come precedente e modello funzionale della Musa che guida Claudiano nella prassi del «generic crossing», sperimentato in particolare nel carme 16 (*Mall. praef.*), dove il poeta si assume compiti ambiziosi (p. 65s.: «He takes the Virgilian image of fineness - *deductum* (*Ecl.* 6.5), *tenui* (*Ecl.* 6.8) - and literally inflates it [...] The repeated invocations to Thalia in ceremonial panegyric and epic would appear to suggest Claudian's versatility»). Non rientra invece nel suo orizzonte critico il nesso tra l'apparire di Talia, in *ecl.* 6, e la particolare forma dei vv. 1-12 - vera e propria *praefatio* del componimento bucolico. Nel mio ragionamento, inoltre, è più accentuata l'idea che Talia simboleggi simultaneamente una distanza, in negativo (la carenza di *spiritus* del poeta), e, in positivo, una certa capacità di superarla (grazie alla sua *doctrina*, intesa come raffinatezza artistica e coscienza di sé): Talia è la Musa del poeta ammonito da Febo, che mentre può solo *evocare* la forma grande, sa tuttavia riempirla di valore piccolo, di preziose e appropriate implicazioni. Nella prospettiva della Ware (p. 66) emerge piuttosto che «Claudian recognised very clearly that, although epic, his poetry was derived from various generic sources and that Thalia, as Virgil's Muse of generic selection, was the appropriate inspiration for such work». Con ciò la studiosa mette in una prospettiva nuova la combinazione degli stili in Claudiano, già efficacemente illuminata e.g. da Gualandri 1968, Fo 1982, Charlet 1988, Perrelli 1992.

²² Mondin 2008, 485s.; cf. anche Cristante 2010, 92.

[Claudiano] chiama *Thalia* la musa pur così solenne della sua produzione epico-panegiristica: Stazio, per fare un esempio, non designa mai così la poesia delle *Silvae*, Optaziano Porfirio solo una volta - nell'epigramma prefatorio - quella dei carmi figurati (*carm.* 1,1-2 *Quae quondam sueras pulchro decorata libello | carmen in Augusti ferre Thalia manus*)... L'assegnazione della poesia panegiristica all'ambito di Talia, che è quello dei generi minori, tenui o giocosi - epigramma, elegia, bucolica, 'epillio' e i vari tipi di carme ludico o nugatorio -, dipende dal fatto che questa produzione di tenore epico ma di carattere contingente e per lo più confinata nella misura di un singolo *libellus*, rapportata alla dimensione sovrastorica e all'ampia campitura del poema eroico non può che ricevere uno statuto inferiore, che la fa ricadere appunto nel dominio della poesia breve, anche se a un livello 'alto' rispetto alle altre forme qui tradizionalmente collocate, il cui rango di conseguenza dev'essere a sua volta riveduto.

Delle quattro occorrenze totali di Talia nell'opera di Claudiano, due si censiscono all'interno di prefazioni, e in entrambi i casi l'eco di Virgilio è chiara (*carm.* 16,1s., 25,1s.):

Audebisne, precor, doctae subiecta cateruae,
inter tot proceres, *nostra Thalia*, loqui?

Post resides annos longo uelut excita somno
Romanis fruitur *nostra Thalia* choris²³.

Come in Virgilio, il sintagma occorre nel secondo dei versi prefatori²⁴; e di nuovo Talia è nominata in un contesto esigente, che richiede alla Musa una speciale dimostrazione delle proprie capacità. Il nesso *nostra Thalia* era forse divenuto un *cliché* poetico (cf. Mart. IV 8,12 *Tunc admitte iocos: gressu timet ire licenti | ad matutinum nostra Thalia Iouem*), ma nell'opera di Claudiano, così come nel testo di Virgilio, esso si motiva nella sfera personale, o meglio quale riferimento a un aspetto particolare della carriera di chi scrive (*carm. min.* 41,13s.): *Romanos bibimus primum te consule fontes | et Latiae cessit Graia Thalia togae*²⁵. Talia, cioè, è la Musa personale di Claudiano non solo in quanto presiede alla particolare varietà dell'epos descritta da Mondin, cioè a un genere di poesia relativamente nuovo, e da lui stesso perfezionato; ma anche perché essa è la *Graia Musa* che rappresenta le origini, l'educazione e la prima parte della carriera

²³ Cf. anche v. 10 *Respice iudicium quam graue, Musa, subis!*

²⁴ Il nome di Talia (non accompagnato dal possessivo) compare in posizione iniziale, prima di Claudiano, nell'*incipit* del *Culex* (v. 1s. *Lusimus, Octavi, gracili modulante Thalia | atque ut araneoli tenuem formauimus orsum*, dove è evidente l'evocazione di Virgilio) e nel secondo verso del testo prefatorio di Optaziano Porfirio citato da Mondin (vd. *supra*; qui il testo di riferimento del poeta è *Ou. trist.* I 1).

²⁵ Su questi versi cf. Cameron 1970a, 6s., Long 2004, Onorato 2008, 14s., Ware 2012, 65.

artistica del poeta. Come è emblema della latinizzazione di un genere in Virgilio, così rappresenta la matrice greca della cultura di Claudiano²⁶. In entrambi i casi Talia è Musa al tempo stesso dotta e idiosincratrice, Musa del poeta che prende coscienza di sé nel quadro di una tradizione ben codificata.

Talia, infine, è la Musa scelta fra tutte nel quadro di *carm.* 10,236s., dove le coppie formate da Latona e Diana e Mnemosyne e Talia riscontrano la situazione in cui Serena educa Maria alla lettura dei classici latini e greci:

(sic Triuiam Latona monet; sic mitis in antro
Mnemosyne *docili* tradit praecepta *Thaliae*).

È interessante osservare, mi sembra, come Talia compaia qui e non nella situazione descritta nella *praefatio*, dove è Tersicore la Musa che sovrintende al canto giososo. Questa distribuzione dei compiti era opportuna e possibile. Forse Claudiano, che era un buon conoscitore di Orazio lirico²⁷, partì, nell'ideare il suo quadro, da un luogo notevole come *carm.* IV 6,25s. (*doctor argutae fidicen Thaliae | Phoebe*), dove Apollo appare come artista superiore alle Muse e Talia come la Musa per antonomasia²⁸. Tuttavia egli decise di adottare Tersicore nella sua rappresentazione della prima, e più 'festiva', fase delle celebrazioni. I nomi di Tersicore e Talia denotano un'indole e prerogative affini, come è stato osservato²⁹; esse dunque sono Muse interscambiabili, almeno entro un certo limite. Tersicore era certo una presenza adeguata in un contesto animato da cori nuziali, ma è anche vero che l'accento, in questi versi, cade su *lasciuia, mollitia, teneri modi* ancor

²⁶ Ware 2012, 65, connette efficacemente questi versi con *Mall. praef.* (Talia è cresciuta con il poeta, fino a trovarsi a proprio agio con i temi dell'epos) e *Get. praef.* (ora è la sua Musa senza qualificazioni di origine: v. 2 *Romanis fruitur nostra Thalia choris*). Sulla scelta di Talia nel carme 16 (*Mall. praef.*), dove si prepara il panegirico per il consolato di un uomo dotto, cf. Charlet 2002, Cristante 2010, 90-92.

²⁷ Vd. *infra*, n.52.

²⁸ Su cui cf. il commento di Fedeli - Ciccarelli 2008, 312, ad v. 25-28: «[Apollo è invocato] come citaredo maestro delle Muse, con una chiara allusione al suo ruolo di dio della poesia: *doctor*, dunque, che qui ha funzione oppositiva rispetto a *fidicen*, *evidenzia il possesso da parte del dio di capacità poetiche che lo pongono al di sopra delle Muse...* Che la creazione poetica, identificata qui con Talia in quanto rappresentante di tutte le Muse..., debba essere intesa come una composizione armonica, è evidenziato dall'accostamento di *fidicen* ad *argutae*: in tal modo Orazio istituisce un rapporto di perfetta corrispondenza tra la superiore maestria di Apollo in ambito musicale e la melodia delle Muse» (corsivo mio). Cf. anche *infra*, n.53.

²⁹ Cf. Höfer 1916-1924, 449: «Wenn es bei *Hes. Theog.* 917 von den Musen heißt: τῆσι ἄδον θάλιαι καὶ τέρψις ἀοιδῆς, so liegt eine Anspielung auf ihren und ihrer Schwester Terpsichore Namen vor, mit der sie eng verbunden auch bei *Plut. Quaest. conu.* 3, 6, 4 genannt wird».

più che sugli aspetti coreografici³⁰. Alla Talia di Claudiano, Musa personale e fin qui unica del poeta³¹, diversa dalla *lasciua Thalia* di Stazio³², non si confaceva l'associazione diretta, e perciò limitativa, con i fescennini³³; né, credo, quel netto confinamento in una sfera minore che si determina a posteriori, in merito a Tersicore, con l'ingresso in scena di Apollo, il cantore dell'epitalamio³⁴. Talia era piuttosto il simbolo, come si è visto, della capacità del poeta dotto e consapevole di attingere a entrambe le dimensioni, di praticare stili diversi così come di combinarli in una singola opera.

Credo insomma che Claudiano, l'εὐρετής di una varietà dell'epos insieme «di statuto inferiore» e di alte pretese – l'epica epidittica d'occasione –, abbia visto una analogia ancora da valorizzare fra il preambolo dell'*Ecloga 6*, rappresentativo di un certo atteggiamento del poeta, di ascendenza greca, esiodea-callimachea, e il tipo prefatorio tardoantico di cui adottò la forma esterna e la funzionalità. È ancora da citare il contributo magistrale di Mondin³⁵. A differenza di quanto riscontriamo nell'uso di Ausonio e di altri autori tardoantichi, nel caso di Claudiano

non si tratterà di prefazioni 'editoriali', cioè concepite per introdurre l'opera nella sua veste libraria, ma di prologhi composti per la *performance* recitativa, con funzione analoga a quella dei proemi giambici che si usano anteporre ai carmi esametrici nella poesia bizantina³⁶, o a quella delle prosluzioni in pubblico (προλαλῖαι) nella retorica epidittica... E tuttavia, senza voler negare loro una possibile pluralità di influssi e di modelli, le prefazioni elegiache con cui Claudiano correda buona parte dei suoi poemetti politici e celebrativi appaiono così simili, quanto a misura e ad impianto retorico, alla dedica di Ausonio a Teodosio, che è difficile credere non ne siano state ispirate... [il limite quantitativo] che abbiamo potuto stabilire per l'*epigramma longum* tardoantico (18-26 versi)... unitamente all'uso del distico elegiaco e alla stabile presenza di una *pointe* finale, dà ragione a chi le considera legate alla tradizione formale dell'epigramma latino contemporaneo.

³⁰ Su questo punto ritorno ampiamente *infra*, 102ss.

³¹ Tale resta fino alla composizione della *Laus Serenae* (v. 1s. *Dic, mea Calliope, tanto cur tempore differs | Pierio meritam serto redimire Serenam?*). In *carm. min.* 3,3s. *uerba negant communia Musae. | Carmina sola loquor: sic me meus inplet Apollo* il riferimento all'ispiratore è generico in proporzione al contrasto qui dichiarato, quello macroscopico tra prosa (*uerba communia*) e poesia: cf. Cameron 1970a, 321; e Dewar 1996, XXI-XXIX.

³² *silu.* II 1,116, V 3,98, con Vollmer 1898, 532s.

³³ Sull'argomento vd. *infra*, 91ss.

³⁴ Su questo argomento ritorno ampiamente *infra*, 101ss., spec. 111s.

³⁵ Mondin 2008, 447s.

³⁶ L'autore si richiama qui a Viljama 1968 e Cameron 1979b.

Concludendo, la memoria dell'*Ecloga 6* e probabilmente la coscienza della tradizione che questo testo rappresentava – uno sviluppo, attraverso Callimaco, del *προοίμιον* autobiografico, allegorico, metapoetico di Esiodo – orientò la particolare interpretazione che il poeta bilingue diede della *forma* prefatoria resagli disponibile dalla tradizione nei modi qui sopra descritti³⁷.

La sigla di questa sintesi letteraria è data, come si è visto, dal nome di Talia, la Musa tenue e giocosa, convenzionalmente associata all'epigramma e alla commedia, che nell'opera di Virgilio compare quale patrona di una poesia che supera, di fatto, certi limiti dichiarati o evocati.

Può essere interessante osservare, a suggello di questo discorso, che non solo per le sue potenzialità simboliche e funzionali la Talia virgiliana si era meritata lo studio di Claudiano ma anche per il modo come il suo nome viene alla luce nei due versi che aprono l'*ecloga*:

Prima Syracosio dignata est ludere uersu
nostra neque erubuit siluas habitare Thalea.

Si mostra qui – declinata in una forma peculiare di questo testo – una tecnica versificatoria che Claudiano farà propria. Alessandro Fo ha addotto tra gli esempi dello «sfaccettamento» praticato dal poeta in vista di amplificazione casi come *Prob.* 145s. ([...] *cum matris onus Lucina beatum | solueret et magnos proferrent sidera partus*), *rapt.* I 101s. ([...] *cum te laetissimus ornet | Signifer et uario cingant splendore Triones*) e vari altri in cui si ha *enjambement* e 'riempimento' della seconda parte del secondo verso con una variazione, introdotta da congiunzione copulativa (*et*), del concetto o dell'immagine presentati nel primo³⁸. Fo indica, per questo procedere, numerosi termini di confronto, in particolare virgiliani; ma non l'*incipit* dell'*Ecloga 6*, che, ricompreso nella misura dei due versi, suggellato dal nome di Talia, produttivo di complessità metalinguistica proprio attraverso lo 'sfaccettamento', offriva un esempio speciale di questa tecnica.

2. Morfologia e funzioni della praefatio

Tipicamente la *praefatio* claudiana è spazio di espressione dell'io poetico³⁹. Nella

³⁷ La conoscenza di Esiodo e Virgilio, da parte di Claudiano, è fuori discussione (per il primo cf. in part. Ware 2012, 99, 129-131, 171ss.; e *infra*, 116ss.); sulla sua cultura callimachea, cf. Livrea 1998, Gualandri 2004.

³⁸ Fo 1982, 180-188, spec. 184s.

³⁹ Cf. anche *supra*, n.15. Fuorché nel proemio del carme 5 (*Ruf.* II), scrive Perrelli 1992, 50s., Claudiano «ha... l'abitudine di parlare di sé nelle *praefationes* evitando severamente, nel testo esametrico, ogni riferimento personale. Non si può escludere, tra l'altro, che la genesi delle prefazioni claudiane vada rintracciata proprio nella necessità di ritagliare uno spazio prestabilito per la propria presentazione

sequenza della recitazione i versi prefatori, dove potevano profilarsi la carriera, le idee, gli intenti del poeta o episodi che lo riguardavano, risultavano ben distinti dal sèguito anzitutto sul piano ritmico⁴⁰. Il passaggio dal *praescriptum* in distici agli esametri del *carmen* si lasciava alle spalle un testo in sé compiuto e, almeno esteriormente, di caratura stilistica meno elevata, dove la voce autoriale si era liberamente mossa facendo sentire la 'poeticità' del proprio discorso⁴¹. In questo modo, nei poemi panegiristici in particolare, la personalità artistica-intellettuale del poeta e la sua posizione nella società si delineavano simultaneamente sulla soglia del *carmen*⁴².

La considerazione evolutiva delle *praefationes* claudiane è in ombra rispetto a quella tassonomica e funzionale; il vigente concetto retorico di questa specie poetica configura un tipo declinato in vari modi piuttosto che lo svilupparsi di una forma nel tempo. Mi pare più sicuro sul piano del metodo, tuttavia, e più produttivo criticamente, combinare le due prospettive.

Tre *praefationes* (*carm.* 6, 2 e 4) sono anteriori sicuramente e una (*napt. praef.* I) probabilmente alla composizione dei carmi 9 (*Nupt. praef.*) e 10 (*Nupt.*)⁴³.

e celebrazione». Qualcosa di simile pensava anche Parravicini 1914, 188s., il quale vedeva l'antecedente delle prefazioni claudiane nei prologhi 'apologetici' della commedia latina (a loro volta influenzati, secondo Perutelli 2003, 459-461, almeno nel caso di Terenzio, da quel 'salire alla ribalta' del poeta che si osserva nel prologo degli *Aitia* callimachei). Ma con 'spazio di espressione dell'io poetico' non intendo solo il riferimento dell'autore a se stesso, bensì la speciale libertà e pregnanza dell'intenzione artistica che si constata nelle prefazioni claudiane, dove lo spessore del senso supera la funzionalità all'occasione per affidarsi all'acume dell'intenditore. L'appello a chi ascolta (il 'voi' e il 'tu' implicano sempre l'io) e la messa in rilievo della competenza del pubblico non sono che un modo di stilizzare, legandolo all'occasione (cf. Perrelli 1992, 102), il processo della comunicazione dotta. L'argomento sarà trattato più a fondo nella terza parte di questo studio.

⁴⁰ Tutte e dodici le *praefationes* claudiane (di cui una introduce *carm. min.* 25, l'epitalamio per Palladio e Celerina) sono dettate in distici elegiaci e premesse a un testo in esametri.

⁴¹ In ciò deve vedersi la messa a frutto di una scelta di per sé notevole come lo svolgimento in poesia del panegirico (e lo spirito del panegirico è implicito nelle invettive, naturalmente): «Claudian's great innovation within the genre was to extend the range of verse panegyric at the expense of prose... Verse thereafter became acceptable for consular panegyric just as much for more private occasions such as weddings, while the looser structural conventions of Latin prose panegyric were simultaneously enhanced by the greater freedom of invention generally permitted the poet» (Dewar 1996, XXV).

⁴² Il proemio della *Teogonia* è il testo prefatorio che resta canonico nell'offrire simultaneamente l'immagine della poesia come compito in sé elevato e come servizio al sovrano. Sui rapporti di dignità intercorrenti tra distici ed esametri è memorabile, per puntualità di giudizio non meno che per arguzia, Ou. *am.* I 1 (con McKeown 1989, 21s., *ad v.* 17s., 30, *ad v.* 29s.). Specificamente sui distici di Claudiano, cf. in part. Ricci 1989 e Charlet 2011 (con ulteriore bibl.).

⁴³ Mi attengo alla cronologia di Cameron 1970a, XV., 452-466.

Nel carme 6, premesso al *Panegirico per il III consolato di Onorio*⁴⁴, si incontra la tipica bipartizione delle prefazioni claudiane, qui realizzata secondo lo schema che Raffaele Perrelli definisce 'epigrammatico'⁴⁵. Una prima sezione a impianto allegorico, più estesa (v. 1-14), è seguita da una più breve che interpreta l'allegoria (v. 15-18). È costume delle aquile sottoporre i loro piccoli alla prova del sole: chi non ne sostiene la luce con lo sguardo è ucciso dal padre, mentre chi, *acie nobiliore*, ha successo, vive e cresce per diventare signore degli uccelli e ministro di Giove (v. 14 *gesturus summo tela trisulca Ioui*)⁴⁶. Qui ha particolare interesse il modo come si passa dalla prima alla seconda parte poiché, a differenza di quanto si osserverà nel prossimo e più semplice esempio (*car. 2*), l'implicazione dell'allegoria non poteva essere chiara fin dall'inizio (v. 15-18):

Me quoque Pieriis temptatum saepius antris
 audet magna suo mittere Roma deo.
 Iam dominas aures, iam regia tecta meremur
 et chelys Augusto iudice nostra sonat.

Il *focus* della comparazione è dunque il passaggio di Claudiano da Roma a Milano, ovvero l'inizio della sua carriera come poeta di corte⁴⁷. Il laudando, in questa *praefatio*, è 'risarcito' dall'implicito accostamento della sua persona a Giove (cf. v. 14 *summo... Ioui*, v. 16 *suo... deo*); ma la sua presenza si estrinseca, in questo testo, solo attraverso il giudizio sovrano sulla poesia (v. 17s. *Iam dominas aures, iam regia tecta meremur | et chelys Augusto iudice nostra sonat*)⁴⁸. In ciò egli corrisponde all'aquila che riconosce la natura eletta del figlio neonato (v. 11s. *qui... sustinuit... acie nobiliore diem*). Superata la prova del sole, questi diverrà signore degli uccelli e erede del fulmine, poiché proprio operando

⁴⁴ Recitato a Milano ai primi di gennaio del 396: cf. Cameron 1970a, 40.

⁴⁵ Perrelli 1992, 32s.: «La struttura delle prefazioni claudiane è indubbiamente di tipo epigrammatico. Infatti il quadretto rappresentato nel testo è spiegato e motivato negli ultimi versi che hanno la funzione di rappresentare dunque la *pointe* finale, l'ἀπροσδόκητον, e al mondo dell'epigramma conduce anche la scelta del metro, che è il distico elegiacico». La definizione appena ricordata, che anche Mondin 2008, 448 fa sua, mi sembra soddisfacente solo se il suo concetto tecnico e stilistico si riferisce alla forma esterna del testo. Il reale registro e l'organizzazione interna di queste *praefationes* si colgono insieme con la cultura che in esse è implicata, e retrospettivamente, dopo che si è completata anche la lettura del *carmen* da esse preparato: un'operazione - come vedremo - alla portata del solo lettore esperto.

⁴⁶ Nel carme 9 *nobilior* reca di nuovo l'idea di superiorità in riferimento al poeta: v. 18 *pectine... nobiliore* (vd. *infra*, 91, 101, 110).

⁴⁷ Per certi aspetti si tratta dell'anticipazione, in parallelo, di un contenuto interno al panegirico (v. 105-141: viaggio di Onorio da Costantinopoli a Milano, con arrivo trionfale).

⁴⁸ Su questo punto, cf. in part. Ware 2012, 59-61; complessivamente sul carme 6, Perrelli 1992, 43-45, 71-76, Felgentreu 1999, 78-83.

con l'arma di Giove l'aquila esercita il proprio *ministerium* (v. 13s.).

Dunque, anche se l'aquila *pater* è soggetto sintattico fino al v. 10 e nonostante l'oggetto del panegirico sia Onorio, vero protagonista della *praefatio* è il poeta, che si esprime sensibilmente in prima persona (v. 15 *Me quoque*, 18 *chelys... nostra*) e celebra in questi versi il proprio salto di qualità, l'inizio di una carriera da *fulminis heres*.

Questa *praefatio* adotta dunque lo schema 'epigrammatico' per dare evidenza pubblica al fatto personale. Quanto all'altro requisito della *praefatio* claudiana – l'esibizione del suo codice espressivo ovvero della 'poeticità' del testo – ci troviamo qui di fronte a un doppio livello. Su un piano più superficiale, ma comunque apprezzabile solo dal lettore esperto, operano il dato scientifico-culturale della 'prova del sole', quindi la topica del poeta-ministro del sovrano e il richiamo di testi particolari⁴⁹. Al di sotto di questo piano si suscitano questioni interessanti per una cerchia più ristretta di lettori: l'accostamento del poeta a un uccello è motivo abusato nella tradizione letteraria antica, ma non quella del poeta all'aquila, uccello non canoro⁵⁰; d'altra parte la trasmissione di un oggetto simbolico concomitante con l'investitura poetica non si realizza, nella tradizione, come eredità del fulmine di Giove⁵¹. La matrice poetica di questi versi è oraziana e più lontanamente pindarica⁵². L'aquila è uccello che ben si lega all'epinicio, in associazione con la regalità vittoriosa di Zeus/Giove⁵³; oppure come immagine di eccellenza nell'ar-

⁴⁹ Indicati puntualmente da Charlet 2000, 1, 169s.

⁵⁰ L'associazione del poeta con l'aquila è confinata all'epinicio pindarico (*Ol.* 2,87-89; cf. anche *Nem.* 3,139ss., 5,20s.) e bacchilideo (5,16ss.), significativamente. Nel finale dell'*Olimpica* 2 il simbolismo dell'aquila, immagine di eccellenza naturale, potrebbe riguardare il poeta e Terone insieme (Lehnus 1981, 49-51), così offrendo un nobile riferimento letterario per la tendenza di Claudiano a superare, attraverso il linguaggio figurato della poesia, i diaframmi sociali che separano la posizione del poeta da quella del laudando. Nelle sue opere i simboli tradizionali dell'autorità o della gloria politico-militare (il plesso simbolico che concerne Zeus/Giove) e quelli dell'eccellenza poetica (il plesso apollineo) sono interscambiabili (vd. in part. proprio i *carm.* 6, 2 e 4). La specificità pindarica dell'accostamento tra il poeta e l'aquila è implicata in *Hor. carm.* IV 2,25-32 dal fatto che qui il poeta adotta, a proposito di Pindaro stesso e della sublimità del suo stile, un simbolo diverso, quello del cigno, uccello canoro che vola altissimo: cf. Fedeli - Ciccarelli 2008, 148s., *ad l.*; e *infra*, nt. [*Pitica* I].

⁵¹ Cf. però lo spunto contenuto in *Ou. am.* II 1,15s., citato *infra*, n. 126.

⁵² Cf. *Hor. carm.* IV 4,1-16, spec. 1s., con Fedeli - Ciccarelli 2008, 210s., 213-218, nt. *ad v.* 1-6; e Schrijvers 1988.

⁵³ All'inizio della *Pitica* I l'aquila dorme sullo scettro di Zeus, ammalata dal suono della cetra. Nella descrizione che segue si può riconoscere la rilevanza di questo testo per gli interessi di Claudiano: «Il proemio in forma di inno occupa la strofe e l'antistrofe con un'invocazione alla cetra, "possesso comune di Apollo e delle Muse", che si risolve in una grandiosa esaltazione del potere della musica, l'elemento unificante che conferisce ordine e armonia all'intero universo. Nell'immagine dei versi iniziali sono evocati i due piani paralleli della festa degli dei olimpi e del-

te⁵⁴. Anche altrove (*carm.* 16) le aquile di Claudiano sono eredi di un motivo pindarico (*Pyth.* 4,4)⁵⁵. Su questo sfondo più distante e nobile si delinea nei particolari l'individualità del poeta che ora prende il volo esaltando l'Augusto.

Il procedere figurato, il lignaggio della letteratura evocata, l'altezza dei soggetti nominati realizzano una sublimità dotta, ingegnosa e decorativa – la sola alla portata di questo autore – dimostrando qui come altrove le *δυνάμεις* di Talia: ovvero lo studiato e accorto 'superamento di sé' del *poeta doctus* che si fa ministro di un potere sovrano dando voce a un'occasione non interiore.

La *praefatio* al I libro dell'invettiva *In Rufinum* (*carm.* 2) è anch'essa bipartita: una prima sezione a impianto allegorico (v. 1-14) è seguita da una più breve che interpreta l'allegoria (v. 15-18). Pitone è caduto, colpito dall'arco di Febo; il Parnaso è tornato libero, il Cefiso puro; tutta la regione acclama il dio vittorioso, l'esalazione delfica fa girare i tripodi, e gli dèi, richiamati dal canto delle Muse, si radunano nell'antro di Temi⁵⁶. Riprendendo l'*incipit* del carme (*Phoebeo dominus Python cum decidit arcu*), il v. 15 (*Nunc alio domini telis Pythone perempto*) avvia la movenza di chiusura, dove cardine dell'immagine è la folla dei notabili convenuti ad ascoltare il canto del poeta (v. 16 *conuenit ad nostram sacra caterua lyram*). Questa prefazione mostra meglio della prece-

la festa epinicia a Etna in onore di Ierone: il coro terreno che esegue il canto è il riflesso del coro delle Muse guidato da Apollo, cui il poeta deve la propria ispirazione e la capacità di incantare con parole e musica l'uditorio. Dopo la descrizione della funzione della cetra... la prospettiva si amplia e la scena si sposta sull'Olimpo (vv. 5-12): Pindaro illustra il potere ammaliante e pacificatore esercitato sull'intero ordine divino, sugli attributi di Zeus (l'aquila e la folgore) e sugli dei stessi tra i quali è selezionato Ares... in apparenza il più insensibile e ostile all'armonia e alla concordia ispirate dalla cetra. Dopo un ritorno circolare, in chiusura di proemio e antistrofe, al patrocinio di Apollo e delle Muse (v. 12), l'epodo si apre, in un possente contrasto, con la rappresentazione delle forze da sempre ostili all'ordine olimpico... e al valore universale del canto: l'obiettivo si sofferma sul mostro Tifone, sconfitto da Zeus dopo un aspro conflitto [...] La festa olimpica e terrena evocata nel proemio si riverbera nell'auspicio delle feste canore (*εὐφώνοις θαλαίαις*, v. 38) che accompagneranno i successi di Etna» (così Cingano in Gentili - Angeli Bernardini - Cingano - Giannini (1995) 1998², 12s., 20). È poi notevole che le odi pindariche in cui ha spicco la presenza dell'aquila potessero costituire agli occhi di Claudiano un motivo di interesse anche per altre ragioni, poetologiche (*Ol.* 2, *Pyth.* 1) o contenutistiche (*Nem.* 5, dove è cantato il matrimonio di Peleo e Teti, v. 22ss.).

⁵⁴ Cf. *supra*, n. 50.

⁵⁵ Cf. Giannini in Gentili - Angeli Bernardini - Cingano - Giannini (1995) 1998², 428, *ad v.* 4, Felgentreu 1999, 95, nt. 114, 99, Cristante 2010, 92.

⁵⁶ Sul contenuto mitologico, le sue motivazioni, la forma che esso prende nel testo di Claudiano, cf. in part. Perelli 1992, 43-45, Felgentreu 1999, 67-71, Garambois-Vasquez 2007, 250-252; sulla dottrina letteraria di questa *praefatio*, l'essenziale in Charlet 2000, 1, 183-186; non approfondisce la questione il recente commento di Prenner (2007, 41-54).

dente come l'allegoria si basi su una *Gleichnisstruktur* epica, quella della comparazione monumentale 'a corrispondenza multipla', di cui inverte i termini (l'*illustrandum* 'chiarisce' l'*illustrans*) per realizzare uno scioglimento a effetto⁵⁷. Un effetto che è in realtà complesso e dimostra il suo valore artistico non tanto quale *pointe* epigrammatica ma piuttosto nel rivelare progressivamente, al lettore attento e critico, i sensi ulteriori e le studiate sfumature di espressione che il poeta ha affidato alle corrispondenze secondarie (per es. v. 1 *domitus* ~ v. 15 *domini*; v. 14 *ad Themidis...* *antra seuera* ~ v. 18 *iustitia*; v. 11-14 canto ~ v. 17s. stabilità, pace). La complessità che così gradualmente si delinea stimola il ripensamento della parte allegorica e invita a cogliere le articolazioni particolari del suo semantismo. Anche la relazione tra *doctrina* poetica (dimostrata nella prima parte) e eminenza del poeta (risultante nella seconda) concorre a costituire qui e in altre *praefationes* lo spessore del senso, fuori portata per il lettore appagato dallo scioglimento 'epigrammatico' dell'allegoria.

La terza *praefatio* da prendere qui in considerazione è il carme 4, premesso al II libro dell'*In Rufinum*. Si tratta di una variante non 'epigrammatica' del carme 2, con cui condivide la geografia, i simboli delfici e l'accento su Stilicone⁵⁸; ma anche, sotto

⁵⁷ Su questo tipo di similitudine, ovvio il rimando a West (1969), 1990. Cf. anche Perrelli 1992, 33ss.

⁵⁸ Le differenze tra i due testi, invece, sono così descritte da Perrelli 1992, 43s.: «la seconda [*scil. praefatio*] manca di una costruzione che corra verso la *pointe* finale e le presenze mitologiche invocate non costituiscono un quadro autonomo e parallelo rispetto alla situazione contemporanea, ma di quest'ultima rappresentano una situazione 'epicizzante' conforme alla consueta presentazione claudiana degli avvenimenti storici... se Claudiano parla diffusamente di avvenimenti contemporanei nella prefazione, molto probabilmente ciò accade *proprio perché a quegli avvenimenti non si fa cenno nel testo vero e proprio*» (corsivo mio). Qui e nella prefazione al II libro dell'*In Eutropium*, dove nuovamente il *praescriptum* in distici costituisce il complemento tematico del testo in esametri, la prefazione può addirittura considerarsi come «una parte del testo collocata in posizione di particolare evidenza» (così ancora Perrelli 1992, 111; specificamente su *carmin.* 19, Gioseffi 2004, 290-292, *ad v.* 1-15). Secondo Cameron 1970a, 63-92, 124-155, seguito da Perrelli 1992, 41-66, e da altri, la diversità delle *praefationes* ai libri I e II dell'*In Rufinum* è un riflesso del concepimento separato dei due *carmina*: nel libro I, probabilmente pianificato dopo la morte di Rufino ma mentre la questione orientale era ancora aperta, prevale la strutturazione epidittica ($\psi\upsilon\gamma\omicron\varsigma$); nel II, invece, composto probabilmente un anno dopo, si impone l'*ordo naturalis* di un racconto tipicamente epico-storico, centrato su Stilicone e limitato, secondo convenienza politica, a una campata temporale che non raggiunge il presente (cf. anche *infra*, n. 59). Questa divisione si riprodurrebbe nell'*In Eutropium*, a sua volta pensato in due tempi e svolto come *work in progress* (tra l'altro Eutropio, a differenza di Rufino, era ancora in vita quando Claudiano componeva il testo del libro I). Altri ritengono invece che le due invettive siano il frutto di un disegno organico (cf. in part. Döpp 1980, 85-101, spec. 93s.) e che i libri in cui esse sono divise non risultino chiaramente distinti sul piano stilistico (così e.g. Schmidt 1976, 59-61, Fo 1982, 48-56).

un particolare rispetto, il rapporto con il testo cui fa da *praescriptum*. Nei due carmi prefatori, infatti, Claudiano dà per concluso il corso degli eventi su cui insisteranno gli esametri del libro I e II dell'*In Rufinum*, nel primo caso dichiarando la morte del nemico, nel secondo celebrando la pacificazione della Grecia e della regione delfica in particolare⁵⁹. Naturalmente, intendendo questi testi prefatori solo come una sorta di *principium professiuum*, che anticipa l'esito ultimo ed extratestuale delle *res* da narrare, si incorre in un errore di valutazione: tali testi sono innanzitutto lo strumento per mezzo del quale il poema cui sono premessi e da cui sono divisi, in modo nitido, sul piano formale, si integra nel contesto diretto e nella situazione storica in cui la *recitatio* ha luogo⁶⁰. Inoltre la prefazione che induce un certo orientamento dell'ascolto stimola anche, sul piano letterario, una disposizione critica attiva. Carmi autonomi in considerazione del metro e della struttura interna, *praefatio* e *carmen* si succedono in un rapporto che prende vita, nella mente di chi ascolta o legge, proprio a causa della sua *ratio* giustappositiva. Sta al pubblico di interpretare la relazione tra le parti, così tipica, nella cultura antica, di testi che intendano offrirsi a diverse capacità di comprensione⁶¹.

Considerandoli in sequenza, possiamo dire che i tre testi qui esaminati (*carm.* 6, 2, 4) testimoniano una funzione della *praefatio* sempre più stimolante per il lettore, crescendo la pertinenza e insieme il dinamismo del rapporto di essa con il *carmen*. Nel carme 6 (*III Hon. praef.*) – la prefazione più antica – si ha il grado massimo di autonomia del *praescriptum*. Il carme 2 (*Ruf. praef.* I) è premesso a un poema che termina con la profezia di un accadimento (la morte di Rufino, *carm.* 3,368-387) di cui esso stesso rappresenta e dichiara le felici conseguenze (2,17 *stabilem... Augustis fratribus orbem*): è introdotta così una relazione tra *praefatio* e *carmen* di tipo complesso, poiché il lettore, giunto alla fine del libro, e attendendosi nel séguito l'adempimento della profezia, presentisce che il contenuto del libro II prenderà forma – per così dire – nello spazio lasciato libero tra

⁵⁹ Stilicone aveva compiuto due spedizioni nei Balcani, una nel 395 (interrotta, secondo il racconto del *carm.* 5, perché Arcadio, consigliato da Rufino, aveva ordinato al generale vandalo di rimandare a Costantinopoli il contingente orientale del suo esercito) e una nel settembre del 397 (di cui nel *carm.* 5 non si parla): l'accenno all'Alfeo di *carm.* 4,9-12 si riferisce alla penetrazione vittoriosa di Stilicone fin nel cuore del Peloponneso in questa seconda campagna. La *praefatio* al libro II dell'*In Rufinum*, per quanto non 'epigrammatica' (vd. *supra*), presenta tuttavia una struttura comparativa secondaria che conferisce importanza alla poesia e al poeta: il testo si apre con un'apostrofe alle Muse liberate e ad Apollo, il cui santuario Stilicone ha reso sicuro (v. 1-8), e si conclude con un appello al generale (v. 13-20) affinché si lasci confortare dalla poesia (cioè dal *carmen* che seguirà a questi versi), come Marte in una pausa delle sue fatiche. Per un'analisi dei tratti di interesse poetologico del carme 4, cf. Felgentreu 1999, 67-76, spec. 76.

⁶⁰ Cf. Mondin 2008, 447s. (citato qui sopra, p. 82).

⁶¹ Per alcuni esempi di tecnica e effetti della giustapposizione cf. Fernandelli 2012, 75-83, 382-389.

la profezia e la celebrazione della vittoria, tra quanto annunciato alla fine del carme 3 e quanto descritto e dichiarato nel carme 2. Attesa del futuro e richiamo del passato si combinano così nella mente di chi completa la lettura del carme 3. Il complesso costituito dal carme 4 (*Ruf. praef. II*) e dal 5 (*Ruf. II*) – terminante, quest’ultimo, con la scena della dannazione infera di Rufino – perfeziona la forma ‘ciclica’ del rapporto tra *praefatio* e *carmen*, se intendiamo con ‘ciclo’ sia, al modo antico, l’integrazione di contenuti apporata a un testo ‘primario’ da uno ‘secondario’ sia l’idea di ‘ritorno’ del pensiero dalla fine all’inizio. Tale ‘ritorno’ è sollecitato nel lettore in modo complesso. Giunto alla fine del poema (Rufino agli Inferi, *carm. 5,454-527*) questi richiama in modo fluido le immagini e le idee del carme 2 – cioè del testo premesso all’invettiva nel suo insieme –, mentre il ritorno mentale al carme 4, alla *praefatio* del libro II, comporta una integrazione autonoma di fatti (quelli che colmano l’intervallo tra la morte di Rufino e la pacificazione della Grecia) e, di conseguenza, un atteggiarsi critico del pensiero.

L’ultima *praefatio* che va qui menzionata prima di passare al carme 9 (*Nupt. praef.*) è quella premessa al I libro del *de raptu Proserpinae*. Essa è occupata interamente da un quadro allegorico – quello del primo navigatore che si spinge lontano sempre più fiducioso nei propri mezzi – adombrante l’operare del poeta, infine sovrano della materia più ardua e vasta: *Iam uagus irrumpit pelagus caelumque secutus | Aegaeas hiemes Ioniumque domat* (v. 11s.)⁶².

Claudio adotta l’allegoria non seguita da interpretazione una sola altra volta, nel carme 9, dove però la funzione allegorica, a differenza di quanto accade nel testo appena citato, è sostenuta dal mito. Il quadro delle nozze di Peleo e Teti occupa il carme premesso all’*Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria*. Ne do qui di séguito il testo riproducendolo dall’edizione Charlet:

Surget in thalamum ducto cum Pelion arcu nec caperet tantos hospita terra deos, cum socer aequoreus numerosaque turba sororum certarent epulis continuare dies, praeberetque Ioui communia pocula Chiron	5
molliter obliqua parte refusus equi, Peneus gelidos mutaret nectare fontes, Oetaeis fluerent spumea uina iugis: Ter<p>sichore facilem lasciuo pollice mouit barbiton et molles duxit in antra choros.	10
Carmina nec superis nec displicuere Tonanti, cum teneris nossent congrua uota modis. Centauri Faunique negant; quae flectere Rhoeton,	

⁶² Su questa *praefatio* cf. Onorato 2008, 1-28, con la bibl. ivi indicata.

quae rigidum poterant plectra mouere Pholum?
 Septima lux aderat caelo totiensque renato 15
 uiderat exactos Hesperus igne choros.
 Tum Phoebus, quo saxa domat, quo pertrahit ornos,
 pectine temptauit nobiliore lyram;
 uenturumque sacris fidibus iam spondet Achillem,
 iam Phrygias caedes, iam Simoenta canit. 20
 Frondoso strepuit felix hymenaeus Olympo;
 reginam resonant Othrys et Ossa Thetim.

L'epitalamio vero e proprio (*car.* 10), cui questi versi sono premessi, si svolge come racconto del processo che porta al matrimonio, a partire dal ritratto di Onorio malato d'amore (v. 1-46) per arrivare fino all'*allocutio sponsalis*, un inno rivolto a Teodosio dai soldati di Stilicone. Costoro, ammoniti da Imeneo a non dire ora la gloria militare del loro comandante, del padre della sposa, ne celebrano le virtù morali, invitandolo a unirsi alle loro danze e terminando con gli auguri di fertilità a Maria (v. 295-341). Il corpo del carme è invece costituito da cinque scene che hanno per protagonisti Amore e Venere, con ambientazione che si sposta dalla sede della dea a Cipro (v. 47-179) al porto di Genova al palazzo imperiale di Milano, dove essa fa visita a Serena e Maria, e cura la preparazione della dimora imperiale, del talamo, della sposa stessa (v. 180-285). Dinanzi alla porta del palazzo della sposa si accalca la folla; il carro è pronto; Onorio fremente nell'attesa dell'arrivo di Maria (v. 286-294).

Torniamo al testo del carme 9. È chiaro che esso ripresenta tutti insieme i caratteri più raffinati delle *praefationes* già dettate da Claudiano (allegoria, del tipo non interpretato; ricchezza di connotazioni metalinguistiche; marcata 'poeticità' del testo; esito premesso a racconto), fondendoli però in una composizione che deve servire un genere – l'epitalamio – diverso da quelli fin qui sperimentati (panegirico, invettiva, epos mitologico) e posizionarsi adeguatamente all'interno di una costellazione di testi: i carmi 9 (*praefatio*), 10 (*epithalamium*) e 11-14 (*Fescennina*) formano infatti un complesso che si collega organicamente a un singolo evento, il matrimonio imperiale⁶³.

Va sottolineato, prima di addentrarsi nei particolari del testo e delle sue relazioni, che per il poeta che si affida a Talia, la Musa docile agli insegnamenti della mite Mnemosyne⁶⁴, l'epitalamio è un genere congeniale; un genere in cui le istanze della propaganda sono riplasmate poeticamente con speciale sicurezza di concezione e originalità

⁶³ Auspicato da Claudiano, senza menzione di una sposa promessa, verso l'inizio del 398, nel carme 8 (v. 642-651, cf. spec. 650s. *O mihi si liceat thalamis intendere carmen | conubiale tuis, si te iam dicere patrem!*). Per decisione improvvisa di Stilicone il matrimonio fu celebrato poche settimane più tardi: sulla questione vd. in part. Koch 1889b, 584s., Cameron 1970a, 95.

⁶⁴ Cf. v. 236s. (... *sic mitis in antro | Mnemosyne docili tradit praecepta Thaliae*).

si legano in concetti. Questo epitalamio culmina con una autocelebrazione della poesia: essa diventa canto (*uelati lauro myrtoque canebant*) quando lo stesso soggetto che ha motivato l'inno con la sua levatura eroica (Stilicone) è pensato sotto l'aspetto dell'*ethos*, e poi invitato ad abbassarsi, ad avvicinarsi, a unirsi al coro dei festanti.

Due testi in particolare interessavano il poeta che si rivolgeva alla tradizione dell'epitalamio latino. Si tratta di due testi esametrici, di tenore narrativo, dove il rapporto tra realtà e mito era al centro dell'attenzione. Mi riferisco naturalmente al carme 64 di Catullo (in effetti un epos che contiene un canto nuziale) e alla seconda *silua* di Stazio, l'epitalamio per le nozze di Stella e Violentilla⁶⁷. Il primo testo è importante specialmente per la *praefatio* claudiana, cioè per il carme 9; il secondo è il modello principale del poema in esametri, cioè del carme 10⁶⁸. Accostati l'uno all'altro, questi due *exemplaria* si illuminavano reciprocamente delineando due diverse possibilità di trattamento del mito e, viceversa, una condivisa tendenza a farne un uso problematizzante, almeno entro certi limiti. Il carme 64 metteva a tema quelle nozze tra il mortale e la dea che avevano fondato la *theoxenia*, salvo venare la scena di dissonanze ed evocare, di quell'epoca idealmente armonica, anche il declino⁶⁹. La sostituzione di Apollo con le Parche, quali esecutrici del peana nuziale, rappresentava il punto più problematico di questo testo per il poeta che lo prendesse a modello di un carme celebrativo⁷⁰. L'epitalamio di Stazio, invece, narrava gli antefatti della cerimonia nuziale (v. 46ss. *Sed potius quae causa toros inopinaque gaudia uati | attulit? [...] hic Erato iocunda, doce*), e cioè come Amore e Venere avessero favorito la celebrazione di quel matrimonio; ma il compenetrarsi del mito con la realtà o del piano divino con il piano umano suscitava certi ambigui sensi, e ciò fin dall'inizio, quando Stella è accostato a Paride (v. 43s.) o quando la dea, prefigurante la sposa, si risveglia nel letto appena lasciato da Marte (v. 51ss.)⁷¹. Quelle nozze dovevano legare, in effetti, un poeta elegiaco e una ve-

⁶⁷ Per questa parte dell'analisi mi sono stati di particolare utilità Vollmer 1898, 232ss., Reitzenstein 1900, Morelli 1910, Wheeler 1930, Keydell 1962, Pavloskis 1965, Gualandri 1968, Tufte 1970, 7-16, Fedeli 1972, 14-20, 72-120, e 1982, Frings 1975, 1-22, Fo 1982, 56-79, Perutelli 1989, Roberts 1989, Treggiari 1991, Pederzani 1995, 27-145, Newland 2002, 88-105, Horstmann 2004, 14-18, 79-87, 113-138, Agnesini 2007, 66-91, Hersch 2010, cap. 3 e 4, Liberman 2010, 77-105.

⁶⁸ Le migliori analisi del modo come Claudiano rielabora Stazio, trovando una sua via per l'epitalamio 'epico', sono quelle di Morelli 1910, 345-367, e Roberts 1989, 328-334. Cf. anche Pavloskis 1965, 166-168, Frings 1975, 1-11, Bertini Conidi 1988, 14-18.

⁶⁹ Cf. Fernandelli 2012, spec. 296ss.

⁷⁰ Reitzenstein 1900 resta lo studio di riferimento per la tradizione antica sul mito delle nozze: [Hes.] *Catal.* fr. 211 Merkelbach - West rappresenta, a suo modo di vedere, la prima testimonianza testuale dell'inno per gli sposi. Sui problemi interpretativi sollevati dall'assenza di Apollo e di Diana alla festa peliaca nel carme 64, cf. Fernandelli 2012, 280-288, con bibl.

⁷¹ Cf. Roberts 1989, 324-328.

dova da lungo tempo corteggiata. Tensioni e doppi sensi sono invece neutralizzati nella versione di Claudiano, che rappresenta le nozze sul Pelio nella *praefatio* e rielabora la sceneggiatura di Stazio nell'epitalamio vero e proprio, completando il suo poema, come si è detto, con l'inno dei soldati. Quest'ultimo è concepito e proposto – in *oratio recta* – quale momento di quella festa nuziale la cui immagine era stata presentata ἀλληγορικῶς nei versi premessi (nozze di Peleo e Teti). La mente dell'ascoltatore o del lettore ritorna a quell'immagine, a quella prefigurazione mitologica della situazione reale, anche perché il motivo della discendenza e del nascituro in particolare, con cui l'epitalamio si chiude (v. 338-341 «*Sic puer Eucherius superet uirtute parentem [...] sic uterus crescat Mariae; sic natus in ostro | paruus Honoriades genibus considat auitis*»), riprende, variandolo, l'annuncio di Apollo nei versi finali della *praefatio* (v. 19s.): *uenturumque sacris fidibus iam spondet Achillem [...]*⁷².

La sequenza di *praefatio* ed epitalamio è dunque prepostera (poiché l'effetto, almeno in figura, precorre il processo), ma anche ciclica (poiché la fine rimanda alla premessa). Del pari ciclica è l'organizzazione dei quattro fescennini (*carm.* 11-14) che furono composti per accompagnare il medesimo evento e che formano, con i carmi 9 e 10, una sorta di sistema poetico.

La serie dei fescennini, scritti in quattro metri lirici diversi, è stata intesa come un ciclo di cori⁷³, susseguentisi in progressione: come osservato da Cameron, il I, inneggiante alla bellezza e alla prodezza venatoria di Onorio, si conclude lasciando indeterminata l'identità della sposa (v. 40s. *Beata quae te mox faciet uirum, | primisque sese iunget amoribus*); il II, un inno rivolto alla terra, lascia filtrare la notizia che la madre della sposa è di origine spagnola; il III, composto in ritmo di marcia, elogia il suocero dello sposo, Stilicone; e solo nel verso finale del IV la sposa è nominata⁷⁴. Ma questo stesso verso, che si riferisce all'acclamazione universale delle nozze (*haec uox per populos, per mare transeat: | «Formosus Mariam ducit Honorius»*), riporta l'ascoltatore o il lettore all'*incipit* della serie (*Princeps corusco sidere pulchrior*)⁷⁵.

Due ulteriori osservazioni sono importanti per chiarire come i due cicli si rapportino tra loro nella concezione di Claudiano. La prima si deve ancora a Cameron: nel III fescennino, rivolto a Stilicone, incontriamo i versi che illuminano le implicazioni e le ragioni politiche delle nozze (v. 7-12):

⁷² Claudiano ha evidentemente orientato verso Eucherio, figlio allora novenne di Stilicone (cf. Cameron 1970a, 46-49, Frings 1975, *ad* v. 338-341), una implicazione importante del mito di Achille qual è la superiorità del figlio sul padre. Per quanto deviato e neutralizzato, tuttavia, il motivo sottolinea ugualmente la simmetria dei due finali (*carm.* 9 e 10): starà al lettore vigile ed esperto operare le associazioni opportune.

⁷³ Cf. Morelli 1910, 314.

⁷⁴ Cf. Cameron 1970a, 98s.

⁷⁵ Cf. Charlet 2000, 2, 190, nt. 5.

Iunge potenti pignora dextra.
 Gener Augusti pridem fueras,
 nunc rursus eris socer Augusti.
 Quae iam rabies liuoris erit?
 Vel quis dabitur color inuidiae?
 Stilicho socer est, pater est Stilicho.

10

Con questo matrimonio Stilicone era di fatto integrato nella famiglia imperiale; e con esso rispondeva a *liuor* e *inuidia*. Ma nelle parole di Claudiano egli si presenta come l'esecutore della volontà di Teodosio; e addirittura come colui che fa ostacolo all'impazienza del giovanissimo Onorio (*carm.* 10,20-66)⁷⁶. Il matrimonio si celebra tra l'Augusto ardente d'amore e la *promissa uirgo* (1s. *Hauserat insolitos promissae uirginis ignes | Augustus primoque rudis flagrauerat aestu*). Le nozze sono affrettate perché Venere, così come aveva fatto nel racconto di Stazio, asseconda il desiderio dell'innamorato.

Dunque su uno sfondo di ostilità e malevolenza si delinea, nel III fescennino, l'immagine ideale della *dextrarum iunctio*, officiata da Stilicone in persona. Nel cosiddetto *Epitalamio* di Gallieno è l'imperatore stesso che si incarica di questo compito, accompagnando il suo gesto con le parole dell'*allocutio sponsalis*⁷⁷. Così fa anche Venere nel secondo epitalamio di Claudiano (*carm. min.* 25). La dea unisce le mani degli sposi (v. 128s.) e pronuncia un discorso (v. 130-138): così come i versi dell'imperatore Gallieno, esso contiene alcune esortazioni relative all'incontro intimo (v. 131s. «*Oscula mille sonent; liuescant brachia nexu; | labra ligent animas*») unite ad auspici di fertilità.

Ora, se consideriamo il complesso dei carmi dedicati da Claudiano al matrimonio imperiale, noteremo facilmente che i momenti liturgici principali sono ricordati in modo da evitare ripetizioni, di sostanza o di dettaglio. La *dextrarum iunctio* è menzionata nel III fescennino; i contenuti dell'*allocutio sponsalis* che ad essa normalmente si associano ricorrono invece nel IV (v. 18ss. *tam iunctis manibus tradite uincula [...]*), dove si accenna anche all'*imminutio*. Ma in questo carme, cantato al sorgere di Espero e rivolto prima allo sposo, poi prevalentemente agli sposi, non figurano né apostrofi alla sposa né riferimenti alla discendenza. Questi motivi ricorreranno invece in due discorsi dell'epitalamio vero e proprio, il primo rivolto a Maria da Venere (*carm.* 10,252-281), il

⁷⁶ L'imperatore, quattordicenne, è del tutto inesperto nelle cose d'amore, e perciò particolarmente vulnerabile. Da parte sua Maria, che il testo ritrae più avanti mentre, *secura tori*, riceve da Serena la sua educazione letteraria (v. 229-240), aveva dodici anni al momento delle nozze.

⁷⁷ *Hist. Aug. Gall.* 7s. *Huius illud est epithalamion, quod inter centum poetas praecipuum fuit. Nam cum fratrum suorum filios iungeret <et> omnes poetae Graeci Latiniq[ue] epithalamia dixissent, idque per dies plurimos, ille, cum manus sponsorum teneret, ut quidam dicunt, saepius ita dixisse fertur: «Ite, agite, o pueri, pariter sudate medullis | omnibus inter uos, non murmura uestra columbae, | brachia non hederae, non uincant oscula conchae».*

secondo dal coro dei soldati a Teodosio e a Stilicone (v. 300-342)⁷⁸.

L'organismo dell'*allocutio sponsalis*, così significativo nella liturgia matrimoniale da poter assumere da solo il nome di epitalamio, come accadde con gli esametri di Gallieno, è scomposto da Claudiano in parti distribuite meditatamente all'interno del suo sistema. Le ripetizioni non sono tali, a ben guardare; si tratta piuttosto di tratti secondari che ricorrono variati in modo da sottolineare un aspetto notevole – perché nuovo o portante o produttivo di sfaccettamento – della costruzione poetica. Ciò accade, per esempio, con i motivi *omne nemus, cum fluuiis | omne canat profundum* (*carm.* 12,1-40: cf. 9,21s.), *gener Augusti... socer Augusti* (*carm.* 13,8s.: cf. 10,300ss.), *liuor e inuidia* (*carm.* 13,10s.: cf. 9,11-14), *passim cum ducibus ludite milites* (*carm.* 14,30-34: cf. 10,336s.)⁷⁹.

L'insieme è unitario, dunque, perché costituito da parti individualmente sviluppate i cui tratti risultano complementari in vista di un effetto di completezza.

Il fatto che Claudiano avesse scelto il mito delle nozze peliache come soggetto per la *praefatio* del suo epitalamio ha orientato i critici a sottolineare la conformità di questo suo testo alle regole compositive del προοίμιον epitalamico, così come esse sono delineate e.g. da Menandro Retore: questi consiglia l'inserimento, in sede di esordio, di una diegesi mitologica, indicando nelle nozze tra Peleo e Teti un soggetto tra i più adatti (400,15-22, p. 136 Russell - Wilson). Poca attenzione è stata però prestata al fatto che Claudiano doveva adattare la scena del mito greco a un matrimonio romano. Pur in termini diversi, questo tipo di problema si era posto anche a Catullo, il quale non solo nel *carme* 64, ma anche nel 61 e nel 62, dove il nesso del *carme* con la liturgia nuziale è più stretto, aveva ricercato la combinazione di cultura greca e prassi romana: e lo aveva fatto o 'romanizzando' il mito greco (*carme* 64) o nobilitando con elementi greci un *carme* di accompagnamento a nozze romane (61 e 62)⁸⁰. Nel *carme* 64 due gruppi di 'lasse' (v. 328-336 e 372-380) riferiti allo svolgersi del rito matrimoniale incorniciano la parte profetica del *Parzenlied*, dove riceve trattamento narrativo e sviluppo abnorme il complesso dei motivi epitalamici insistenti sulla discendenza. Nella prospettiva di Claudiano dovevano essere interessanti i seguenti fatti: (a) il canto delle Parche è intonato nell'atrio di una reggia, dove è esposto il *puluinar geniale* della famiglia dello sposo⁸¹, e durante la cena che precede le nozze; (b) la sposa non è presente: Espero la porterà allo sposo che l'attende con desiderio (v. 328s. «*adueniet tibi iam portans optata maritis | Hesperus,*

⁷⁸ Cf. *supra*, 94.

⁷⁹ Notevole anche il modo come il motivo del desiderio dello sposo, solo accennato nel IV fescennino, occorra invece nell'epitalamio, anche se in forma temperata per via di allusioni (v. 287s. *Calet obuius ire | iam princeps tardumque cupit discedere solem*) e trasposizioni (v. 289ss. *nobilis haud aliter sonipes...*).

⁸⁰ Cf. Fedeli 1972, 72-120, Horstmann 2004, 68-78, Agnesini 2007, 66-75.

⁸¹ Cf. Fernandelli 2012, 55-57, 296, con la bibl. ivi citata.

adueniet fausto cum sidere coniunx»); (c) il coro prefigura la *consummatio matrimonii* che avrà luogo nel segreto della casa: amore, matrimonio, concordia sono una cosa sola (v. 333-335); (d) la profezia della nascita di un figlio e della sua gloria occupa il centro dell'epitalamio (33 versi: 338-370); (e) tale prospettiva deve incoraggiare l'unione tra gli sposi (v. 372ss. *quare agite optatos animi coniungite amores...*); (f) il pensiero va al nuovo giorno (v. 376ss.): la nutrice che l'indomani non riuscirà a chiudere la collana intorno al collo della sposa incinta, la fine dell'ansia della madre rappresentano il momento ludico – la fase 'fescennina' – del canto per gli sposi, come notano diversi commentatori. Poiché il coro è formato dalle Parche, la parola che si inoltra nel futuro lo percorre tutto, si tratti della cerimonia nuziale – da *adueniet* [...] *Hesperus a illam nutrix orienti luce reuisens* – o della vita dell'eroe nascituro – da *nascetur uobis expers terroris Achilles a alta... sepulcra*. Catullo, dunque, offriva un esempio di come adattare il mito greco al costume romano, ma anche riusciva nella difficile impresa di far 'cantare' l'epitalamio, in un dato momento del suo racconto, così da costruire per mezzo di esso il contesto esterno del canto. Il processo della cerimonia si costituiva nella sua integrità, di là dai limiti spazio-temporali della scena, via via che il canto – un epitalamio profetico – sviluppava la propria esposizione.

Su una scala macroscopica il carme 64 offriva cioè un modello poetico e romano per lo svolgimento di quel *διήγημα* allegorico che Menandro Retore (400,11-13, p. 136 Russell - Wilson) considerava efficace nel proemio del *λόγος ἐπιθαλάμιος ὁ γαμήλιος*. D'altra parte, nel suo epitalamio interno, il poemetto catulliano sviluppava le possibilità 'inclusive' della scena in cui il canto era eseguito.

La *praefatio* di Claudiano presenta a propria volta, nel suo breve racconto della medesima scena, un analogo intento di comprendere il processo delle nozze nella sua totalità, riflettendone l'articolazione. È questa ideazione della *praefatio*, allegorica e comprensiva, che rende possibile la forma particolare dell'epitalamio claudiano, così schiettamente narrativo e poco vincolato ai luoghi e ai tempi della liturgia nuziale. Si tratta di caratteri che emergono con particolare evidenza dal confronto con l'epitalamio di Stazio. In esso la voce del narratore, che parla in prima persona e in qualità di invitato alle nozze, orchestra il discorso drammaticamente, come se lo stesse improvvisando, con riferimenti continui ai luoghi e alle fasi della cerimonia⁸². In modo complementare a quanto accade nel carme 64, dove un carme epico conteneva un epitalamio 'cantato' da un coro, qui si tratta di un epitalamio che dismette la sua forma istituzionale, realmente o simulatamente melica, e accoglie al proprio centro un racconto epico. Per farlo il poeta

⁸² Su questo punto insiste giustamente Pederzani 1995, *e.g.* 29s.: «la novità più rilevante dell'epitalamio staziano - quella peraltro più imitata - è senz'altro la sua struttura testuale, estremamente complessa e compatta, realizzata lungo il filo di una originale "cronotopia", in virtù della quale le sequenze testuali appaiono analoghe ai tempi e ai luoghi della cerimonia nuziale celebrata».

si serve di un espediente, accettabile sul piano drammatico e insieme funzionale alla modulazione dello stile. Apollo, le Muse, Venere in veste di pronuba, Bacco, Mercurio raggiungono il matrimonio di Stella e il poeta si chiede (v. 46-50):

Sed quae *causa* toros inopinaque gaudia uati
attulit? Hic mecum, dum feruent agmine postes
atriaque et multa pulsantur limina uirga,
hic, *Erato* iocunda, doce: uacat apta mouere
colloquia, et docti norunt audire penates.

50

La richiesta a Erato di riandare alle cause della festa in corso non si spiega tanto col callimachismo di Stazio quanto con l'imitazione sintetica delle due maggiori invocazioni dell'*Eneide* (I 8ss. *Musa, mihi causas memora*, VII 37ss. *Nunc age... Erato... primae reuocabo exordia pugnae*): nel testo di Stazio, da qui fino al v. 200 si sviluppa l'epos eziologico che narra il colloquio di Amore con Venere e la visita della dea a Violentilla. Quindi il discorso del narratore ritrova il suo punto di partenza (l'arrivo degli dèi alla casa di Stella) e di qui prosegue ricapitolando i passi del rito nuziale (v. 229ss. *Vixdum emissa dies...*) e marcando di nuovo l'*hic et nunc* della cerimonia (247ss. *Nunc opus... diuersis certare modis...*), ora spostato più in avanti, realisticamente, rispetto al momento digressivo. Nel finale (v. 236ss.), in ossequio alla topica dell'epitalamio, il poeta giustifica la propria presenza e funzione nella festa⁸³ completando il suo poemetto con l'*allocutio sponsalis* (v. 266-277 *Heia age, praeclaros Latio properate nepotes...*). Secondo Vollmer e altri è verisimile che questo epitalamio sia stato composto per essere recitato alla cena nuziale – come accadeva nella finzione del carme 64 – e ciò proprio a causa del suo tratto più caratteristico, l'inserito al cuore del testo di un ampio brano epico, indispensabile per saldare la realtà al mito⁸⁴. La cena, in effetti, è un passaggio omesso nella rappresentazione e narrazione della giornata, pur così minuziose. Ma se l'epitalamio fu eseguito durante la cena, tutti i tratti mimetici della *recitatio*, irrelati alla situazione effettiva – contrariamente a quanto accadeva, almeno in potenza, negli epitalami di Catullo –, poterono essere apprezzati per il loro valore letterario, non per la loro funzionalità al rito.

Claudiano, nel comporre il suo ciclo poetico per le nozze imperiali, sembra aver riflettuto su tutti questi aspetti. La cena nuziale è nominata nella *praefatio*, dove prende la forma di un banchetto che dura per sette giorni. La diegesi mitologica contenuta nella *praefatio* ha uno spiccato carattere allegorico e una accorta strutturazione inclusiva: Tersicore e Apollo intonano, rispettivamente, canti di tenore ludico e il peana nuzia-

⁸³ Cf. Men. 399,25ss., p. 134 Russell - Wilson, Himer. *Or.* 1,5; e Pederzani 1995, 139s., *ad v.* 256-259.

⁸⁴ Cf. Vollmer 1898, 237, Pederzani 1995, 32.

le, caratterizzato, quest'ultimo, dall'interpretazione profetica del topos augurale (v. 19 *uenturumque sacris fidibus iam spondet Achillem*), corrispondente all'*allocutio sponsalis* del testo staziano⁸⁵. Il canto di Apollo è motivato, in questa *praefatio*, dal particolare argomento che esso deve annunciare – la gloria del nascituro –, ma anche dall'ingrandimento degli effetti che la sua esecuzione comporta. La risposta dell'Olimpo e delle altre montagne greche al suo epitalamio sancisce, su una scala enormemente ampliata, la consumazione del matrimonio (v. 21s. *Frondoso strepuit felix hymenaeus Olympto; | reginam resonant Othrys et Ossa Thetim*)⁸⁶. Questa *praefatio* abbracciava dunque, in figura, tutto lo svolgersi della cerimonia reale. Svolgeva, ancora in figura, il compito convenzionale di motivare la presenza e la funzione del poeta nella situazione delle nozze, un compito di cui Claudiano in effetti non si incarica – a differenza di Stazio – all'interno dell'epitalamio vero e proprio. Simili accorgimenti liberavano l'epitalamio dai suoi vincoli con il protocollo della festa; ne propiziavano così l'effetto 'orfico'⁸⁷, derivante da una più pura costituzione del poema come *narratio*⁸⁸. L'obliterazione del ruolo registico della *persona loquens* rendeva possibile l'emergere dall'interno – in particolare attraverso il discorso di Venere a Maria e attraverso il canto dei soldati – degli accenti encomiastici che dovevano orientare l'ascolto e l'intendimento del poema; anche il trasferimento sulla persona di Stilicone del topos della complementarità tra gli sposi, operato dall'inno dei soldati e non dalla voce narrante, obbedisce a questa logica⁸⁹. Forse Claudiano concepì il dittico dei carmi 9 e 10 in modo da recitarli in un banchetto solenne dove poteva stabilirsi una certa corrispondenza tra la situazione reale e quella testuale che la 'ingrandiva', preparandone anche lo sviluppo (il suo Apollo, come era accaduto anche con le Parche catuliane, cantava a banchetto il proprio epitalamio). Il discorso di Venere a Maria (*car.* 10,251-281) preannunciava allora l'arrivo imminente della sposa a palazzo⁹⁰; e il canto

⁸⁵ *silu.* I 2,266-277, con Pederzani 1995, 142-145, spec. 143, *ad v.* 266, la quale offre la documentazione antica relativa agli auguri di felice discendenza nell'epitalamio in prosa e in poesia; cf. anche Fedeli 1972, 113-117.

⁸⁶ Sull'argomento ritorno dettagliatamente *infra* 112ss.

⁸⁷ Cf. v. 17s. (*Tum Phoebus, quo saxa domat, quo pertrahit ornos, | pectine temptauit nobiliore lyram*), in cui Apollo prefigura la *recitatio* del poeta; e *infra* 110-112.

⁸⁸ Su questo punto è particolarmente efficace Morelli 1910, 362-367; cf. anche Gualandri 1968, 12-16, 17ss., Fo 1982, 56-62.

⁸⁹ [Dion. Hal.] *ars* p. 266 Usener - Radermacher loda l'incontro di saggezza (virtù della sposa) e coraggio militare (virtù dello sposo) quale garanzia di equilibrio armonico e valorosa discendenza: il canto dei soldati con cui si chiude l'epitalamio claudiano riferisce a Stilicone, radice della futura stirpe imperiale, queste qualità complementari (cf. 312ss., spec. 314s. *quod semper dissidet, in te | conuenit, ingenio robur, prudentia forti*).

⁹⁰ Cf. in part. v. 256s. [*Te propter Paphias sedes... reliqui*] *ne uilior ultra | priuatos paterere lares*, 259-261 *Accipe fortunam generis, diadema resume, | quod tribuas natis, et in haec [!] penetralia rursus, | unde parens progressa, redi*. Venere pronuncia questa allocuzione a Maria subito dopo

dei soldati – un canto immaginario, ‘riportato’ dalla voce della *persona loquens* – invitava tempestivamente il generale a unirsi ai cori di festeggiamento (v. 336s. «*Vincire corona; | inserire te nostris... choreis*»)⁹¹.

Concludendo:

a. il carme 9 offre l’esempio di una *praefatio* più raffinata rispetto a quelle fin qui composte, delle quali pur ripropone certi caratteri morfologici e funzionali;

b. il ciclo dei fescennini e quello costituito dai carmi 9 (*praefatio*) e 10 (epitalamio) sono componenti di un insieme concepito in modo unitario, nel rispetto della tradizione, da un lato, e, dall’altro, secondo la funzionalità di questo complesso poetico a inserirsi in un dato contesto – la liturgia delle nozze imperiali – facendone emergere un preciso significato;

c. i due ‘cicli’, quello rappresentato dai fescennini (*carm.* 11-14) e quello rappresentato da *praefatio* ed epitalamio (9-10) sviluppano caratteristiche proprie, anche virtuosisticamente, ma sono al contempo studiati in modo da risultare complementari tra loro per quanto riguarda certi contenuti sensibili;

d. la *ratio* interna dei due ‘cicli’ può essere così rappresentata: da una parte la progressione che si sviluppa attraverso la serie dei fescennini intrecciando la rivelazione graduale dell’identità della sposa e la tensione della cerimonia verso la *consummatio matrimonii*; dall’altra il sistema ‘epico’, già collaudato da Stazio (*silu.* I 2,46ss.) e poi da Claudiano stesso in altre occasioni (*carm.* 1,71ss., 3,23ss.), secondo il quale, di una certa situazione in essere (qui: la festa nuziale), si raccontano le premesse o le cause, risalendo così dal passato al presente. L’epitalamio che la *praefatio* introduce si ricongiunge, attraverso un motivo che emerge nel suo epilogo (la discendenza della coppia imperiale), a quella stessa *praefatio* dove figuratamente la cerimonia nuziale era stata rappresentata nella sua completezza.

e. Contenuto e struttura della *praefatio* inducono a pensare che l’epitalamio fu composto per una esecuzione in contesto conviviale, dopo che i fescennini erano stati già recitati o cantati in una fase diversa della festa.

Del rapporto cronologico tra i due ‘cicli’ di carmi, la cui definizione, tutt’altro che pacifica, dipende da come si interpretano i v. 9-14 della *praefatio*, mi occuperò più da vicino nella prossima sezione.

aver provveduto all’addobbo della camera nuziale (v. 202-228 «*Tu festas, Hymenaeae, faces, tu, Gratia, flores | elige, tu geminas, Concordia, necte coronas [...]*». | *Sic ait et sponsae petit inprouisa penates.*

⁹¹ Una serie di nessi temporali ben esplicitati collega alla preparazione della sposa da parte di Venere (v. 282-285) l’apparato della *deductio* (v. 286s. *Ante fores iam pompa sonat pilentaque sacra | praeradiant ductura nurum*), la condizione impaziente dello sposo (v. 287ss. *Calet obuius ire | iam princeps tardumque cupit discedere solem...*) e il canto dei soldati (v. 295ss. *Candidus interea positus exercitus armis | exultat socerum circa...*).

3. *Analisi del carme 9*

Anche il carme 9 è diviso in due parti⁹². Il primo momento di questa *praefatio* (v. 1-14) è ambientato nella grotta sul Pelio, dove si celebra il banchetto nuziale con libagioni e cori guidati dalla Musa Tersicore. In un secondo momento (v. 15-22) Apollo subentra a Tersicore e l'Olimpo al Pelio; il canto a solo del dio, accompagnato sulla lira *pectine nobiliore*, è amplificato dal 'coro' che fa risuonare l'imeneo, il coro vasto e sublime delle montagne di Grecia. Bipartizione, dunque; e incremento di dignità e di portata nel passaggio dalla prima alla seconda parte.

Entriamo ora nei dettagli del testo:

Surgeret in thalamum ducto cum Pelion arcu
nec caperet tantos hospita terra deos,
cum socer aequoreus numerosaque turba sororum
certarent epulis continuare dies,
praeberetque Ioui communia pocula Chiron 5
molliter obliqua parte refusus equi.

La clausola del verso iniziale viene da Stat. *Ach.* I 107⁹³, come tutti i commentatori segnalano. Ma a ben guardare non si tratta qui dell'assimilazione di un sintagma o di un'immagine isolati, bensì di una operazione imitativa complessa, condotta all'insegna del dialogo dotto con il modello. Claudiano 'ripopola' uno scenario che Stazio aveva descritto come vuoto, eppure segnato ancora da tracce eloquenti. Teti, alla ricerca di Achille, raggiunge la grotta di Chirone, dove erano state celebrate le sue nozze con Peleo (v. 106-110):

Domus ardua montem
perforat et longo suspendit *Pelion arcu*;
pars exhausta manu, partem sua ruperat aetas.
Signa tamen diuumque tori et quem quisque sacrauit
accubitu quoque locum monstrantur 110

Evidentemente Claudiano interpreta la frase *pars exhausta manu* (v. 108) nel senso che la caverna fu ampliata in occasione delle nozze, poiché questo è il quadro che egli stesso presenta nel suo *incipit* (v. 1s. *Surgeret in thalamum ducto cum Pelion arcu | nec caperet tantos hospita terra deos*), dove è anche supplito il dato che mancava nell'immagine staziana (l'afflusso massiccio degli dèi, causa dell'ampliamento artificiale dell'an-

⁹² Cf. *supra*, 86s.

⁹³ *Longo suspendit Pelion arcu*. Sulla descrizione staziana e sui suoi modelli, cf. le note puntuali di Ripoll - Soubiran 2008, 170s., *ad* v. 106-110.

tro). Quest'ultima si sviluppa, subito dopo, in modo analitico, implicando l'operazione mnemonica di Teti, osservatrice in grado di ricostruire la scena vivente luogo per luogo (*quem quisque sacrauit... locum*)⁹⁴. È questo un suggerimento psicologico che fa da stimolo a Claudiano, il quale popola l'antro peliaco con il padre e le sorelle di Teti, e dispone le figure di Giove e Chirone banchettanti su due dei *tori* vuoti di Stazio. Il Peneo che muta in nettare le proprie acque, il vino che scorre lungo le pendici dell'Eta aggiungono un tratto aureo alla scena nuziale (v. 7s.)⁹⁵.

Nel testo staziano la descrizione dell'antro proseguiva sottolineando quei caratteri della dimora di Chirone che lo opponevano, quale Centauro incivilito e addirittura dotto, ai *nefandi fratres* (v. 110-118):

at intra	110
Centauri stabula alta patent, non aequa nefandis fratribus. Hic hominum nullos experta cruores spicula nec truncae bellis genialibus orni aut consanguineos fracti crateres in hostes, sed pharetrae insontes et inania terga ferarum.	115
Haec quoque dum uiridis; nam tunc labor unus inermi nosse salutiferas dubiis animantibus herbas, aut monstrare lyra ueteres heroas alumno.	

È stato notato che questa opposizione, così deprecativa nei confronti dei Centauri⁹⁶, lascia un riflesso nel testo di Claudiano, dove Chirone condivide il cratere con Giove, mentre ai suoi affini dispiace ciò che gli Olimpici e il Tonante stesso – giudici colti ed esperti – hanno apprezzato (v. 9-14):

Ter<p>sichore facilem lasciuo pollice mouit barbiton et molles duxit in antra choros.	10
Carmina nec <i>superis</i> nec displicuere <i>Tonanti</i> , cum teneris nossent congrua uota modis. <i>Centauri</i> Faunique negant; quae flectere <i>Rhoeton</i> , quae rigidum poterant plectra mouere <i>Pholum</i> ?	

I v. 9s. introducono l'informazione principale, la quale soddisfa l'attesa del lettore dopo i quattro distici descrittivi con *cum*. In questo modo guadagna risalto l'ingresso

⁹⁴ Per il testo e l'interpretazione dei v. 109s., cf. Ripoll - Soubiran 2008, 170s., *ad l. Signa*, di v. 109, va inteso probabilmente come apposizione di *tori* e *locum*.

⁹⁵ Già in Catull. 64,38-42 alla festa nuziale si associavano tratti aurei, in una combinazione poi ripensata e rigenerata da Virgilio nel suo *genethliacon*, l'*Ecloga 4*: cf. Fernandelli 2012, 328-338, con la bibl. *ivi* indicata.

⁹⁶ Cf. Ripoll - Soubiran 2008, 172, nt. *ad* v. 112-115.

in scena della Musa. Essa suona il barbitone e conduce i cori (delle sorelle, evidentemente) nell'antro dove il banchetto nuziale ha luogo. Gli aggettivi *facilem* [*barbiton*], *lasciuo* [*pollice*], *molles* [*choros*], come osserva giustamente Udo Frings, attribuiscono solidamente colore amatoriale all'azione rappresentata, screziandone il carattere con la loro semantica particolare⁹⁷. Il barbitone, il pollice, i cori sono tratti che si addicono, certo senza degradarla, alla condotta di Tersicore nel contesto delle nozze; ma essi sono anche scelti dal poeta in modo da sviluppare tutto il loro significato in un secondo momento, allorché cioè la lira, il plectro, il canto a solo di Apollo occupano il primo piano (v. 17-20). Ogni dettaglio si delinea, dunque, così da connotare sul piano etico ed poetico la situazione in essere, e insieme da preparare la *climax* della scena mitologica⁹⁸.

È poi importante osservare come l'intero distico dove si nominano musica e danze sia ripreso, al v. 11, dal nudo termine *carmina*, sema che implica la parola cantata. *Teneris... modis* poco dopo (v. 12) varia, precisandola, l'idea così introdotta. È ben possibile riconoscere qui la risonanza di un testo familiare a Claudiano come gli *Amores* di Ovidio (II 1,1-4):

Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis
 ille ego nequitiae Naso poeta meae.
 Hoc quoque iussit Amor; *procul hinc, procul este seueri:*
non estis teneris apta theatra modis.

I vecchi troppo severi non sono una platea adeguata per i *teneri modi* della poesia di Ovidio; lo stesso vale per i rozzi Catoni del matrimonio sul Pelio⁹⁹. I carmi cantati con l'accompagnamento giocoso del docile barbitone, in accordo con le figurazioni morbide della danza non sono dispiaciuti invece agli dèi olimpici e allo stesso Tonante (v. 11s.). Ciò perché questo pubblico augusto conosce la buona regola del *decorum* e non censura perciò carmi che si accordano, con i loro *teneri modi*, ai voti pubblici: cioè a quegli augurii di intimità concorde e fertilità che potevano trovare posto nelle *allocutiones sponsales* ufficiali e letterarie così come nei motteggi dei fescennini, purché ragionevolmente castigati nelle immagini e nel linguaggio. E in effetti per spirito, contenuti, tenore espressivo il IV fescennino è senz'altro più vicino alle *allocutiones sponsales* di Stazio, di Gallieno o del secondo epitalamio di Claudiano o anche alla parlata di Venere o al canto dei soldati nello stesso epitalamio imperiale che non ai 'fescennini' del *Cento nuptialis* di Ausonio: qui la *lasciua pagina* è preparata, nella parecbasi, da un prudente annuncio:

⁹⁷ Cf. Frings 1975, 99, *ad v.* 10; Perrelli 1985, 124-126.

⁹⁸ Per l'origine pindarica di questo procedimento, cf. *supra*, n. 53.

⁹⁹ In Claudiano come in Ovidio *teneris... modis* forma *Sperrung* nel pentametro; *congrua* rende *apta* sviluppandone l'implicazione tecnica (cioè l'idea retorica dell'*aptum*: vd. *infra*). Su *procul hinc, procul este, seueri*, si veda la ricca nota di McKeown 1998, 5s., *ad v.* 3s. La presenza di Ovidio nell'epitalamio imperiale è considerevole: cf. Charlet 1995.

Verum quoniam et Fescenninos amat celebritas nuptialis uerborumque
petulantiam notus uetere instituto ludus admittit, cetera quoque cubiculi et
lectuli operta prodentur [...]

Ed è seguita da una giustificazione:

Etenim fabula de nuptiis est et, uelit nolit, aliter haec sacra non constant¹⁰⁰.

La *gioia* che *prende forma nei cori* identifica il dominio etico ed estetico di Tersicore, musa che tocca le corde del suo strumento *lasciuo pollice*, bensì, ma pur sempre musa e musagete: signora divina di un'arte che conosce i suoi limiti e che, fin dall'inizio, deve recar gioia al re degli dèi (Hes. *Th.* 36s. Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ | ὕμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου). Nella rappresentazione di Claudiano essa rileva il ruolo che la tradizione, a partire da *Il.* XXIV 62s., attribuiva ad Apollo¹⁰¹.

Centaurs Faunisque negant. Claudiano accortamente evita di determinare le forme di questa disapprovazione, mentre attira l'interesse sul modo come ne qualifica gli autori. L'allusione risulta al tempo stesso difficile e magnetica; il suo tenore è fortemente critico, poiché – come scrive Birt – *inest conuicium in nomine*¹⁰². Qui più che mai il lettore è portato a superare la comprensione allegorica del testo per ricercarne le motivazioni

¹⁰⁰ Su questo dotto scherzo ausoniano, cf. Horstmann 2004, 291-301, con la bibl. ivi indicata. Il tratto di testo citato da ultimo rappresenta anche la conclusione del componimento.

¹⁰¹ Sull'argomento cf. Reitzenstein 1900, spec. 88s., Fernandelli 2012, 274s., 282s. In *Men.* 400,15-22, p. 136 Russell - Wilson, già citato sopra, 93s., il dio non nominato che suona la lira, mentre le Muse suonano il flauto e cantano, è certamente Apollo; egli è anche il modello del retore che pronuncia il suo discorso nel contesto della cerimonia nuziale.

¹⁰² La stranezza dell'accostamento dei Centauri ai Fauni è evidentemente all'origine della lezione normalizzante *at Satyri Faunisque notant* (con *notant* nell'accezione di 'criticano') tramandata dai cosiddetti *codices Cuiaciani*: cf. Koch 1889a, 58. Birt 1892 (*Index nominum propriorum*, s.v. *Centaurus*) trovava un appiglio nella tradizione per l'abbinamento claudiano: «patet notari magnos in palatio viros, et inest conuicium in nomine; Suetonius περι βλασφημιῶν tradit ἐπὶ ἀνδρῶν ἀκολάστων et Πάν in usu fuisse et Κένταυρος»; a suo modo di vedere (p. XXXVIII) i canti giocosi intonati nei sette giorni precedenti l'esecuzione dell'epitalamio avevano incontrato a corte la critica di alcuni notabili *rudiores*, i quali «negabant teneros modos fescenninorum cum votis publicis congruere». In realtà le due osservazioni di Birt non armonizzano del tutto, essendo comune a Πάν e Κένταυρος, nell'operetta svetoniana, non la rozzezza ma la lascivia. Altri (e.g. Gesner), pur non tenendo conto di *Ou. am.* II 1,3 (vd. *supra*), considera i detrattori dei fescennini come *seueriores homines* piuttosto che come *rudiores*. Morelli 1910, 347, riproponendo un'interpretazione di Barth, pensa che le critiche di Centauri e Fauni si appuntino su Claudiano avendo in realtà Stilicone come bersaglio. Sulla storia esegetica di questi versi, ben informato e lucido Perrelli 1985, 125-129.

profonde e coglierne integralmente il significato. Nominando i Centauri, e in particolare facendone il secondo termine di un'antitesi, il carme si ricongiunge al suo modello staziano (*Ach.* I 110ss.): lì a Chirone – l'ospite delle nozze peliache, il pio, pacifico e dotto educatore di Achille – erano opposti i fratelli Centauri, *nefandi* perché colpevoli di violenza contro consanguinei¹⁰³. L'empia azione era stata compiuta proprio durante una festa nuziale, quella di Piritoo con Ippodamia; e Reto e Folo, insieme con Ileo, Virgilio nomina quali protagonisti della rissa: cf. *georg.* II 456s. ([*Bacchus... furentis*] *Centaurus leto domuit, Rhoetumque Pholumque | et magno Hylaeum Lapithis craterem minantem*).

Dunque l'opposizione che riguarda Chirone e i suoi fratelli nel testo di Stazio si ripresenta, variata, in quello di Claudiano, dove il solo Chirone condivide il cratere con Giove, mentre da Giove si divaricano gli altri Centauri disapprovando quei *carmina* che agli Olimpici e al Tonante stesso non erano dispiaciuti. Da Stazio, però, non viene solo l'idea dell'antitesi: quel testo è presente nella memoria del lettore dotto fin dal primo verso della *praefatio*; e i nomi di Reto e Folo, menzionati nelle clausole rispettivamente dei v. 13 e 14s., non fanno che specificare quel ricordo – a tutti familiare – che Stazio aveva lasciato implicito nel testo (*Ach.* I 114 *consanguineos fracti crateres in hostes*). Lo sfondo della rissa fratricida dei Centauri è un potente connotatore della situazione reale che Claudiano descrive in modo allegorico, se solo si vuole guardare in profondità. In altre parole: chi ha disapprovato i *teneri modi* dei carmi di Tersicore si è comportato da moralista e da rozzo giudice dell'arte, ma il suo essere 'centauro' potrebbe comportare un'aggressività molto più pericolosa, perché rivolta contro la cerimonia stessa.

Il notevole abbinamento *Centauri Faunique*, con cui il distico si apre, lascia dunque trasparire una critica che si carica successivamente di sensi secondari, etici e politici, i quali la aggravano al cospetto del lettore esperto. Credo cioè che la coppia non semplicemente identifichi una composita ostilità (detrattori di Claudiano; oppositori di Stilicone)¹⁰⁴, ma operi anche e soprattutto come lo strumento di una accorta stratificazione del significato. Gli strati, che rappresentano la ricchezza comunicativa del testo, servono anche a costituire piani di significato apparente, che nascondono la verità intima del messaggio. La dottrina del poeta, la dottrina che egli condivide con il suo lettore ideale, si pone al servizio dell'*emphasis*, qui intesa come figura di pensiero che per profondità e sottigliezza di implicazioni supera le possibilità dell'allegoria.

L'invito a *subintelligere*, come dicevo, è prodotto subito dalla stranezza dell'accostamento tra Centauri e Fauni. I Centauri sono al loro posto nella festa sul Pelio, mentre i Fauni, in un contesto dove si parla di giudizi su *carmina*, incarnano il punto di vista rozzo

¹⁰³ Cf. in part. v. 114 *consanguineos fracti crateres in hostes*. Stazio si riferisce allo scontro con i Lapiti, consanguinei dei Centauri perché Centauro era nato dal matrimonio del re lapita Issione con Nefele.

¹⁰⁴ Cf. *supra*, n. 102.

che, composto con una certa rigidità moralistica, può ben trovarsi all'origine di quel *negant*. In un passo celebre di Ennio, che Claudiano doveva conoscere anche in quanto poeta bilingue, i Fauni formavano una coppia con i *uates* del Lazio primitivo (*ann.* VII i,206s. Skutsch *scripsere alii rem | uorsibus quos olim Faunei uatesque canebant*), rappresentanti gli uni e gli altri di una poesia preartistica perché ancora non guidata dall'ispirazione delle Muse eliconie, ovvero dall'evoluta familiarità con la poesia greca¹⁰⁵. *Rustica numina* sono i Fauni per Claudiano stesso in *carm.* 27,201 (vd. *infra*). Ma anche i Centauri, esseri primordiali, preculturali¹⁰⁶, potevano essere considerati come esempi di 'rusticità'.

Centauri e Fauni, tuttavia, comunicavano anche attraverso un altro aspetto della loro natura, ossia l'intemperanza sessuale¹⁰⁷. Nel suo secondo epitalamio, Claudiano tratteggia i Fauni come *lasciui* guardoni, costantemente tenuti a bada, insieme agli altri *rustica numina*, dagli eroti che sorvegliano la dimora di Venere (v. 17-20):

defendunt alii lucum Dryadasque procaces
spectandi cupidus et rustica numina pellunt
siluestresque deos, *longeque tuentibus antrum*
flammea *lasciuis* intendunt spicula *Faunis*.

20

Nel caso dei Centauri, proprio la zuffa cui Claudiano pensa quando nomina Reto e Folo era stata causata dalla concupiscenza di uno di essi, Eurito secondo il racconto di Ovidio (*met.* XII 210-579). Costui, eccitato dal vino, all'apparire della sposa nella 'sala' del convito nuziale (la grotta sul Pelio), aveva tentato di rapirla, così provocando la battaglia con i suoi ospiti e parenti.

Dunque Claudiano aggiunge i Fauni ai Centauri, tradizionalmente presenti alla festa per Peleo e Teti¹⁰⁸; così egli mira ad arricchire e ad affinare, complicandolo, il simbolismo dei fratelli di Chirone. Questa 'aggiunta' estraniante e sensibilmente allusiva occorre in un testo – la *praefatio* al carne 10 – dettato *dopo* l'esecuzione di quei canti che,

¹⁰⁵ L'attenzione di Claudiano per Ennio si motivava in modo complesso: il rapporto di Ennio con Scipione poteva prefigurare quello di Claudiano con Stilicone (cf. *carm.* 23, con Döpp 1980, 17s.); Claudiano poteva considerarsi erede del *doctus Ennius* (*carm.* 23,11s.) sia come poeta nazionale, eternatore dell'attualità (cf. Gualandri 1981, Müller 2011, 433ss., Ware 2012, 53-58), sia come epico latino di origine greca (Perrelli 1992, 113s.). Tra i ricordi letterari che potevano aver motivato la scelta di Claudiano va poi menzionato qui Hor. *ars* 244-247, dove sono posti in tensione, con effetto comico, *Fauni* e *teneri uersus* (*siluis deducti caueant me iudice Fauni | ne uelut innati triuiis ac paene forenses | aut nimium teneris iuuenentur uersibus umquam | aut imunda crepent ignominiosaque dicta*), nell'ambito di un ragionamento sul *decorum*.

¹⁰⁶ Cf. Scarpi (1996) 1998⁴, 510s., *ad* II 5,4.

¹⁰⁷ Cf. *supra*, n. 102.

¹⁰⁸ Il testo che dà più sviluppo a questo antico motivo è il III stasimo dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, su cui cf. Fernandelli 2012, 259-261.

in figura, sono i *carmina* di Tersicore, approvati dagli Olimpici e da Giove, disapprovati dai Centauri e dai Fauni. Tale testo è recitato dal poeta quale premessa al suo epitalamio, l'epitalamio anticipato, in figura, dalla monodia di Apollo. Quest'ultimo canto fu udito solo nel settimo giorno delle celebrazioni sul Pelio (v. 15ss.): *Septima lux aderat [...] Tum Phoebus [...]*. Non c'è traccia, nella tradizione, di una durata così lunga e così precisamente definita dei festeggiamenti. Ciò pone l'interprete davanti a un bivio. Se si assume che tutti i tratti della rappresentazione sono allegorici, ne discende: (a) che la *praefatio* fu composta – o forse ricomposta – dopo la reazione ai '*carmina* di Tersicore', e quindi in qualche punto dell'intervallo, misurato in sette giorni, tra l'inizio dei festeggiamenti e la *recitatio* dell'epitalamio; (b) che i sette giorni della cerimonia peliaca rappresentano il riflesso di un dato reale che richiede di essere individuato, almeno in via di ipotesi. L'interpretazione vulgata, che chiamerò 'tradizionale', fa proprio questo duplice assunto e ne intende il secondo elemento così: il matrimonio di Onorio e Maria era un matrimonio cristiano¹⁰⁹; ed è verosimile che con *Septima lux* il poeta adombri, in termini letterari, il completarsi della *septimana Christianorum*. Stando le cose in questo modo, un certo numero di dignitari avrà criticato il fatto stesso di accompagnare lo svolgersi delle celebrazioni con fescennini di tradizione pagana (così la lettura tradizionale interpreta il quadro di Tersicore), cioè con *carmina* e *chori* inappropriati sia alla dignità imperiale dei festeggiati sia al carattere cristiano della cerimonia. Accolgo, pur con alcune riserve, questa lettura, e aggiungo quanto segue. L'approvazione dei *superi* e del *Tonans* stesso, da una parte, e, dall'altra, la morigeratezza effettiva dei quattro fescennini ci suggerisce la pretestuosità di tali critiche. I censori, allora, non sono che dissimulatori. *Rabies liuoris* e *color inuidiae* si celano sotto il velo della loro disapprovazione. E c'è di più: solo la mente elementare e per natura morbosa di Centauri e Fauni poteva accusare di sconvenienza i *teneri modi* di un carne come il IV fescennino. Poteva fare ciò, pretestuosamente, proprio per averne *sentito* l'effetto.

Come anticipato poco fa, riconosco che la lettura 'tradizionale' del carne 9 presta il fianco a obiezioni. Il suo punto di forza è il presupposto dell'allegoria integrale, coerente con la maniera prefatoria di Claudiano; invece è esposta a critiche, perché non adeguatamente approfondita, la sua esegesi del linguaggio con cui sono descritte le evoluzioni di Tersicore e l'entrata in scena di Apollo. Ciò è emerso dopo che Jean Louis Charlet ha riesaminato il testo con l'acume e la cultura storica che il problema richiede, offrendone una nuova lettura. La sua critica si articola nei seguenti passaggi principali: (a) Erato sarebbe stata una musa più adatta di Tersicore a simboleggiare la poesia lirica ed erotica dei *Fescennina*; (b) la mollezza cui locuzioni come *teneris modis* e *molles choros* fanno riferimento (cf. v. 9ss.) non corrisponde al vigore e allo slancio lirico dei *Fescennina*,

¹⁰⁹ Una trasfigurazione di motivi cristiani nel carne 10 vede Fo 1981; più in generale sul tema «The pagan at a Christian court», resta fondamentale Cameron 1970a, 189-227.

e in particolare alla vivacità del IV: si tratta infatti di mollezza elegiaca¹¹⁰; (c) sarebbe stato assurdo raffigurare chi disapprovò la vivacità dei *Fescennina* per mezzo di Centauri e Fauni («ce ne sont pas des êtres à se formaliser de propos lestes!»). La presenza dei primi al matrimonio, poi, era motivata dalla tradizione così come quella delle Muse, che da Omero in poi, con poche eccezioni, cantano e danzano in onore degli sposi. (d) Il riferimento alla *septima lux*, che apre la pericope successiva (v. 15-22), si giustifica come semplice evocazione del numero sacro ad Apollo: non si implica così, cioè, la festa di fidanzamento che avrebbe aperto la settimana cristiana, anche perché i *Fescennina* di Claudiano, in conformità con la tradizione, accompagnano manifestamente il rito matrimoniale (cf. *carm.* 14,4 *flammea*, 37 *ducit* e gli accenni alla notte di nozze e all'*immunitio*). In conclusione: la lettura dei fescennini, che vanno accostati al λόγος κατευναστικός di Menandro (405,15-412,2, p. 146-158 Russell - Wilson), si colloca dopo quella del carme 10, che corrisponde all'epitalamio propriamente detto (cf. Men. 399,11-405,13, p. 134-146 Russell - Wilson). Lo conferma anche Sid. *carm.* 10,21s. nella sua *aemulatio* del testo di Claudiano: *Fescennina tamen non sunt admissa priusquam | intonuit solita noster Apollo lyra.*

Il simbolismo delle figure mitiche, continua Charlet, è stato correttamente interpretato da Birt, Frings e altri (Teti e Peleo rappresentano Maria e Onorio, i *superi* e il Tonante i grandi della corte e Stilicone, Apollo prefigura Claudiano stesso), ma non a proposito di Tersicore e dei Centauri abbinati ai Fauni. Forse Tersicore rappresentava un poeta elegiaco che aveva in precedenza scontentato certuni con la *mollitia* dei suoi versi. Oppure, più verosimilmente,

Claudien suggère que le public du mariage n'est pas "facile": certains peut-être n'aiment pas la poésie; il en est sûrement pour désapprouver la politique de Stilicon [...] Pour les charmer au plan littéraire et surtout pour briser leur réticences politiques (la dureté des Centaures, *rigidum*), un poète ordinaire (une Muse) ne suffit pas: il peut plaire (ou ne pas déplaire) à ceux qui sont déjà convaincus (Stilicon et les hauts dignitaires), mais non aux autres.

Optando per quest'ultima lettura, dunque, lo studioso lascia di fatto indeterminato il riferimento reale di Tersicore (che non può adombrare Claudiano) e dei cori delle Muse (che si spiegano semplicemente con la tradizione); e rinuncia d'altra parte a interpretare il senso dell'aggiunta ai Centauri dei Fauni, ovviamente estranei ai racconti tradizionali delle nozze sul Pelio. Questa analisi presuppone dunque una deroga del poeta dal costume di riferirsi a se stesso nei passaggi di interesse poetologico delle sue prefazioni; inoltre le reazioni particolari dei *superi*, del Tonante e di Centauri e Fauni,

¹¹⁰ Sulla *mollitia* come marca di stile elegiaco cf. in part. Fedeli 2005, 978, nt. *ad v.* 41-44, con i riferimenti ivi indicati; anche Perrelli 1985, 124.

tutti soggetti storici identificabili nel sistema allegorico del carme, non sarebbero motivate, sempre secondo questa lettura, da un fatto *reale* allegorizzato, ma da un fatto *virtuale* allegorizzato. Ciò equivale a dire che quanto il testo *narra* ai v. 9-13 non ha fondamento nella realtà storica ma va inteso come una estensione del quadro mitologico tratteggiato nei versi precedenti.

La contestazione dell'ancoraggio alla realtà di tratti molto particolari (v. 11s. *carmina... modis*, 15 *Septima lux aderat*) e in nessun modo motivati dalla tradizione sul matrimonio tessalico è l'aspetto del ragionamento di Charlet che mi è più difficile condividere. Quanto alle sue critiche dell'interpretazione tradizionale, una in particolare, la seconda, va valutata attentamente: con *molles... choros* e soprattutto con *teneris... modis* il poeta non si riferirebbe ai versi lirici dei *Fescennina* ma all'esecuzione di carmi in metro elegiaco¹¹¹. Questo argomento, tuttavia, perde forza quando lo studioso presenta la *pars construens* della sua riflessione, dal momento che proprio l'ipotesi «Claudiano era stato preceduto da un non apprezzato poeta elegiaco» è, tra le due, quella che lo persuade meno. Charlet inoltre non si serve del passo degli *Amores* sopra considerato – e certo presente alla memoria di Claudiano – dove *teneri modi* è espressione che si riferisce alla poesia d'amore di Ovidio evocandola proprio attraverso la sua forma ritmica. Viceversa lo studioso non prende in considerazione il fatto che all'interno dell'epitalamio, in una situazione in cui la cerimonia nuziale si delinea all'orizzonte, il *molle*, così come il *festum*, si addice ai canti lirici che accompagneranno le celebrazioni: [*Venus loq.*] «*Tibia pro lituis et pro clangore tubarum | molle lyrae festumque canant*» (*carm.* 10,195s.)¹¹². Probabilmente Claudiano, nel carme 9, non adottò la locuzione *teneri modi* nel senso tecnico di 'ritmo elegiaco', ma in quello più esteso di 'poesia della specie erotica', raccogliendo insieme, in quell'espressione, il contenuto, la forma, l'*animus*, l'effetto¹¹³.

¹¹¹ Quanto alle sue altre obiezioni: la prima è legittima ma non cogente; la risposta alla terza è contenuta in quanto da me osservato prima su Centauri e Fauni; sulla quarta ritornerò tra poco. Relativamente alla simmetria che Charlet rileva tra, da una parte, *λόγος ἐπιθαλάμιος* e *κατευναστικός* e, dall'altra, 'epitalamio vero e proprio' e fescennini, va osservato che, appartenendo i fescennini alla tradizione culturale romana, non può essere trascurato il confronto con Catull. 61, dove il fescennino evidentemente precede l'epitalamio vero e proprio (cf. Fedeli 1972, 72ss.). Infine, quanto al modo come Sidonio si richiama al testo di Claudiano, l'argomento di Charlet è reversibile: proprio perché si tratta di *aemulatio*, il tono e il linguaggio di Sidonio potrebbero voler ristabilire i passaggi a suo parere corretti (*prima* il canto di Apollo, *poi* i fescennini) di una sequenza che nell'originale si presentava in modo ambiguo.

¹¹² La sua nota *ad l.* (p. 72) non rimanda alla discussione della *praefatio* ma si limita a mettere in dubbio la derivazione di *festumque canant* da Ou. *met.* V 113 *festumque canendo* (cf. già Charlet 1995, 127).

¹¹³ In *rapt.* I 246 (*Ipsa domum tenero mulcens Proserpina cantu*) si ha la sola altra occorrenza claudiana di *tener* riferito alla poesia: *animus* ed effetto ne risultano caratterizzati. Nel suo catalogo di *poetae teneri* Ou. *rem.* 757ss. intercala, tra gli elegiaci greci e latini, Saffo e Anacreonte; e

della festa, se la connessione con le sue fasi, data l'eccezionalità dell'evento celebrato, non poteva essere quella tradizionale. Non più concepita per preparare e accompagnare la prima notte di nozze, goduta come saggio di poesia nuziale ed encomiastica, l'esecuzione dei fescennini poteva essere meglio apprezzata – o tollerata – dall'ambiente di corte.

Appare sicuro, invece, che la 'rigidità' di Reto e Folo, mitici protagonisti di una festa finita male, è stata inventata da Claudiano sia per adombrare una situazione effettiva (la resistenza di certi dignitari al matrimonio) sia perché ne risultasse motivato e amplificato, subito dopo, il potere orfico del canto di Apollo – ovvero del poeta che, intonando ora il suo epitalamio, saprà piegare la resistenza dei più ostili e dei più sordi.

Cette préface s'adresse donc particulièrement à Stilicon pour lui rappeler qu'il a besoin des services de Claudien, surtout dans la position politique délicate qui est la sienne¹¹⁶.

È questa dunque, sul piano politico, l'implicazione più profonda dell'allegoria. Ma un tale messaggio si sfaccetta e si rinforza grazie all'impiego raffinato di mezzi che articolano la funzione di questa figura. Si è visto che la ricchezza di significato del testo può essere attinta solo dal lettore che sia e si senta diverso, per cultura e natura, dai Centauri e dai Fauni. In questa fase, mentre cioè ancora è in esecuzione la *praefatio* all'epitalamio, il canto è messo a tema e con esso i suoi effetti. Il ruolo del poeta – conciliatore di contrasti intestini come l'antico Terpandro, come l'ancor più antico cantore di A. Rh. I 494-515 – emerge all'attenzione insieme con l'arte che lo giustifica. Il carme 9 è insieme prefazione, preludio¹¹⁷ e poesia compiuta in se stessa.

Qui meglio che altrove la divisione del testo in due parti è superata grazie al nesso che lega tra loro lo strano particolare della rigidità e il potere orfico del canto di Apollo, ben colto e illuminato da Charlet. Mentre questo nesso si stringe, tutte le parti della rappresentazione subiscono un innalzamento, in modo sistematico. Non solo il protagonista della scena, Apollo, è superiore alla Musa; ma così pure il suo strumento¹¹⁸ e la sua condizione di solista, cui si lega – egli è unico in questo – la qualità particolare del suo canto, un epitalamio profetico. Il dio, così, non 'accompagna' la festa, ma la guida verso il suo vero fine: la gloria del nascituro, di Achille, il figlio destinato a superare, in grandezza, il proprio padre. E più vasto e alto, ora, è anche il paesaggio che accoglie la rappresentazione: dal Pelio (v. 1) si passa all'Olimpo (v. 21), cui si associano altre montagne imponenti e famose della geografia letteraria (v. 22).

Conformemente con ciò anche la letteratura chiamata a raccolta in questi versi ha uno spiccato carattere di sublimità; e qui, più che in altri casi, Claudiano lascia trasparire

¹¹⁶ Charlet 2000, 2, 174.

¹¹⁷ Frings 1975, 36.

¹¹⁸ Cf. Perrelli 1985, 123.

il suo metodo e il suo concreto operare poetico. I commentatori indicano come modelli per questa seconda parte della *praefatio* il carme 64 di Catullo e un luogo delle *Georgiche*, I 281s., ma in nessun caso è presa in considerazione l'analisi condotta dal poeta tardo su questi testi né la maniera in cui essi sono stati rielaborati e composti nel nuovo organismo espressivo e di senso.

Catullo era, con Stazio, il maestro dell'epitalamio latino. Ma l'epitalamio' del carme 64 presentava caratteri atipici ed eccezionali: atipici in relazione al mito, poiché non Apollo ma le Parche vi intonavano il peana nuziale; ed eccezionali in rapporto al tipo letterario perché il contenuto del canto è epico-profetico e perché, nel ritornello intercalato tra le 'stanze' del *Parzenlied*, l'invocazione tradizionale a Imeneo (cf. e.g. Catull. 61 *Io Hymen Hymenaeae io, | io Hymen Hymenaeae*; 62 *Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!*) è sostituita da un'incitazione ai fusi con cui le Parche tessono la trama del destino (*currite ducentes subtegmina, currite, fusi*)¹¹⁹.

Claudiano, nel suo testo, ripresenta Apollo; gli assegna il compito che nel carme 64 era stato delle Parche, cioè di cantare la gloria troiana di Achille, ma senza evocarne l'esito funesto; infine ristabilisce la presenza del dio nuziale nei canti che accompagnano il rito (v. 21): *Fronroso strepuit felix hymenaeus Olympo*¹²⁰.

Il Febo orfico di Claudiano (*tum Phoebus, quo saxa domat, quo pertrahit ornos, | pectine temptavit nobiliore lyram*), intona dunque un canto che 'battezza' il nascituro e ne annuncia le gesta (*uenturumque sacris fidibus iam spondet Achillem, | iam Phrygias caedes, iam Simoenta canit*)¹²¹; l'imeneo risuona sull'Olimpo (*Fronroso strepuit felix hymenaeus Olympo*), e la voce che di lì si propaga verso sud-sudovest echeggia significando che Teti è regina (*reginam resonant Othrys et Ossa Thetim*).

L'interesse principale di Claudiano, in questa seconda parte della *praefatio*, è di attribuirsi, *in persona Apollinis*, un ruolo importante: e ciò sia attraverso la profezia relativa al nascituro – cioè al discendente imperiale di Stilicone –, sia attraverso l'innalzamento, in figura, del nome di Maria, sia in generale attraverso il potere armonizzante del canto.

L'innalzamento che Apollo causa subentrando a Tersicore ha luogo su uno sfondo dove i luoghi del più grande dissidio della storia cosmica riappaiono come parti di un paesaggio armonizzato; e anzi come agenti dell'armonia essi stessi. Claudiano ottiene

¹¹⁹ Su tutto ciò cf. Fernandelli 2012, 73-75, 114-121, 281ss., con bibl.

¹²⁰ Con Charlet 2000 (e Hall 1985) stampo *hymenaeus* con iniziale minuscola, di contro a Birt 1892, Frings 1975 e altri. Il contesto fisico in cui il canto risuona (*Fronroso... Olympo*) implica la presenza del dio anche se nel testo occorre il nome comune (*hymenaeus*), il quale d'altra parte ha la capacità di marcare una certa fase del rito, successiva all'intonazione dell'epitalamio: esso sancisce l'avvenuta unione tra gli sposi.

¹²¹ Cf. in part. Catull. 64,338 *nascetur uobis expertis terroris Achilles, 357-360 testis erit magnis uirtutibus unda Scamandri [...] cuius iter caesis angustans corporum aceruis | alta tepefaciet permixta flumina caede*.

questo risultato incastonando la reminiscenza epitalamica catulliana, depurata di ogni tratto dissonante, nel quadro di una assai meditata *imitatio Vergilii*, essendo Virgilio, agli occhi di Claudiano, il maestro dell'armonizzazione pura, quella bucolica, ma anche il poeta capace di condensare, in un passo dalle profonde risonanze letterarie, la portata e la sublimità di un tema che gli era particolarmente caro: *caelestia bella*, la Gigantomachia. Non solo *georg.* I 280s., come segnalano i commenti, ma l'intera pericope 276-283, con il suo retroscena letterario, è studiata e rielaborata da Claudiano nella parte 'olimpica' della sua *praefatio*. Virgilio apriva qui una sezione dedicata ai 'giorni', vistosamente aderendo a un certo passaggio di Esiodo (*Op.* 802-804), ma non in modo simmetrico al modello. Lì infatti i *Giorni* cominciavano con il v. 765. Poco dopo (v. 770s.) era detto:

Πρῶτον ἔνη τετράς τε καὶ ἑβδόμη ἰερὸν ἡμᾶρ·
τῆι γὰρ Ἀπόλλωνα χρυσάορα γείνατο Λητώ.

I v. 802-804 costituivano un breve inserto dedicato a un giorno nefasto, il quinto, da evitare perché nel quinto giorno del mese le Erinni accudirono Horkos appena nato, il figlio di Eris, sciagura agli spergiuri.

Πέμπτας δ' ἐξάλεασθαι, ἐπεὶ χαλεπαὶ τε καὶ αἰναὶ
ἐν πέμπτηι γὰρ φασιν Ἐρινύας ἀμφιπολεύειν
Ἵρκον γεινόμενον, τὸν Ἔρις τέκε πῆμ' ἐπιόρκους.

Virgilio inizia la sua sezione con una movenza evocativa (v. 276-277a *Ipsa dies alios alio dedit ordine luna | felicitis operum*), cui si accosta direttamente il monito relativo al quinto giorno (v. 277b-278a *Quintam fuge: pallidus Horcus*¹²² | *Eumenidesque satae*), variato in modo significativo rispetto al modello: la variazione rende pertinente uno sviluppo (v. 278-283) di cui non è traccia negli *Erga*:

tum partu Terra nefando
Coeumque Iapetumque creat saeuomque Typhoëa
et coniuratos caelum rescindere fratres. 280
Ter sunt conati imponere Pelio Ossam
scilicet atque Ossae frondosum inuoluere Olympum;
ter pater exstructos disiecit fulmine montis.

Nel suo testo Virgilio giustappone una composita reminiscenza della *Teogonia*¹²³ e una

¹²² Così Geymonat e vari editori; altri leggono *Orcus*: sulla questione cf. Thomas 1988, 115, ad v. 277s.

¹²³ La frase virgiliana *tum partu Terra nefando | Coeumque Iapetumque creat saeuomque Typhoëa* (v. 278s.) contempera in sé Hes. *Th.* 134 Κοῖόν τε... Ἰαπετόν τε e 821 ὀπλότατον τέκε παῖδα Τυφώεα Γαῖα πελώρη mirando a rappresentare, nel giro di un verso e mezzo, la totalità dei racconti

rielaborazione di *Od.* XI 313-320, quest'ultimo un passo famoso che anche l'anonimo autore *Περὶ ὕψους* (8,2) prenderà in esame per esemplificare una certa forma del sublime:

οἱ ῥα καὶ ἀθανάτοισιν ἀπειλήτην ἐν Οὐλύμπωι
 φυλόπιδα στήσειν πολυαἰκὸς πολέμοιο.
 Ὅσσαν ἐπ' Οὐλύμπωι μέμασαν θέμεν, αὐτὰρ ἐπ' Ὅσσηι 315
 Πήλιον εἰνοσέφυλλον, ἴν' οὐρανὸς ἀμβατὸς εἴη.
 Καὶ νῦ κεν ἐξετέλεσσαν, εἰ ἦβης μέτρον ἴκοντο·
 ἀλλ' ὄλεσεν Διὸς υἱός, ὃν ἠύκομος τέκε Λητώ,
 ἀμφοτέρω, πρὶν σφωῖν ὑπὸ κροτάφοισιν ἰούλους
 ἀνθῆσαι πυκάσαι τε γένυς εὐανθεῖ λάχνηι. 320

Virgilio intende rappresentare nel suo testo tutta la tradizione greca più autorevole sulle lotte contro Zeus, complessivamente abbracciate, nella cultura comune, dalla nozione di 'Gigantomachia'; compone Esiodo con Omero, modificando il racconto odissiacò in alcuni particolari; e si serve di tutto ciò per amplificare quanto gli *Erga* dicevano sulla nefandezza del quinto giorno. Tra le 'correzioni' operate da Virgilio sul testo di Omero, notevoli sono quelle relative al paesaggio tessalo interessato dall'assalto degli Aloidi.

In primo luogo lo scopo dei fratelli è aggravato (*rescindere caelum*: cf. ἴν' οὐρανὸς ἀμβατὸς εἴη)¹²⁴; in conformità con ciò la cumulazione dei monti prevede una sequenza in crescita, che muta l'ordine omerico Olimpo-Ossa-Pelio in Pelio-Ossa-Olimpo, con distribuzione iconica degli oronimi (*Pelio Ossam* |... *Ossae... Olympum*), collocazione in clausola e in fine di frase dell'elemento principale (*Olympum*) e dislocazione dell'unico attributo presente nella scena omerica (cf. Πήλιον εἰνοσέφυλλον), ora riferito all'Olimpo (*frondosum... Olympum*).

La variazione di Claudiano – che pur conosceva bene i testi greci qui ricordati – si basa sui versi di Virgilio, del quale egli avrà particolarmente apprezzato l'arte dotta¹²⁵.

di Esiodo sulle sedizioni dei nati da Gaia (Titanomachia, Tifonomachia) e forse a suggerire, più particolarmente, che sia Titani sia Tifeo sono γηγενεῖς, i.e. *Gigantes*: cf. Thomas 1988, 115s., nt. ad v. 278-83 e 279s. Egli era ben consapevole che anche gli Aloidi erano Titani: cf. *Aen.* VI 580-584 [*Sibylla loq.*] *Hic genus antiquom Terrae, Titania pubes, | fulmine deiecti fundo uoluntur in imo. | Hic et Aloidas geminos immania uidi | corpora, qui manibus magnum rescindere caelum | adgressi superisque Iouem detrudere regnis.* Questo passo sarà oggetto di discussione in *Macr. Sat.* V 13,18-19, nell'ambito di una σύγκρισις con *Od.* XI 408-416.

¹²⁴ Per il ricorrere del sintagma *rescindere caelum* in Virgilio cf. nt. prec.

¹²⁵ Riflessi del modello virgiliano si notano anche altrove: cf. in part. *carm.* 21[*Stil.* I],10-12 *Equidem si carmen in unum | tantarum sperem cumulos aduoluere rerum, | promptius inponam glaciali Pelion Ossae* (finale di pericope con clausola virgiliana), 8[*IV Hon.*],108 *inuoluite Pelion Ossae* (c.s., ma con l'uso raro e pittorico di *inuoluo* mutuato dal virgiliano *Ossae frondosum inuoluere Olympum*). Più a distanza, ma sempre in modo da valorizzare, sul piano fonico e descrittivo,

Tanto più comprensivo e drammatico il quadro della Gigantomachia, tanto più significativo il suo ripresentarsi come κόσμος, come mondo armonizzato. Claudiano ha visto il riflesso della potenza di Giove nella capacità del *poeta* – cioè di Virgilio – di comprendere e riordinare la tradizione, di farsene sovrano. E ciò accade, nel testo delle *Georgiche*, a proposito di un tema che sigla la carriera poetica di Claudiano. Un tema che rappresentava il passaggio, attraverso un immane conflitto, dal disordine all'ordine cosmico e che come tale costituiva, ai suoi occhi, la vera prova del poeta epico – dell'erede di Omero e di Virgilio in un'epoca come la sua¹²⁶.

Forse Claudiano tenne conto del modo come il passo delle *Georgiche* esordiva, con quella implicazione del testo di Esiodo che indicava il settimo giorno del mese tra i giorni fausti (Πρώτον ἔνη τετράς τε καὶ ἐβδόμη ἱερὸν ἡμᾶρ· τῆι γὰρ Ἀπόλλωνα χρυσάορα γείνατο Λητώ)¹²⁷. È possibile che da questo plesso poetico egli abbia tratto lo spun-

la relazione tra Ossa e Olimpo, *carm.* 5[*Ruf.* II], 181s. *clamore niualis* | *Ossa tonat pulsoque fragor geminatur Olympo, rapt.* II 256s. *nec robore nostro* | *Ossa pruinosum uexit glacialis Olympum* e 182s. *tum forti saucius ictu* | *dissiluit gelido uertex* Ossaeus Olympo. In *carm.* 26[*Get.*], 74-76, invece, l'episodio degli Aloidi è proposto seguendo la versione omerica (è Apollo a ucciderli), non quella virgiliana: *dum uellere Pelion Otus* | *nititur, occubuit Phoebos, moriensque Ephialtes* | *in latus obliquam proiecit languidus Ossam*. Questa orografia omerico-virgiliana è insignificante invece nelle Gigantomachie di Claudiano (su cui vd. n. seguente), salvo per la menzione dell'Ossa in *carm. min.* 53,68.

¹²⁶ Mentre la tenue Talia è la Musa *intima* di Claudiano, la Gigantomachia è *idealmemente* il suo tema: «the combination of gods and battle makes the Gigantomachy the grandest theme of martial epic» (Innes 1979, 166), «the quintessentially epic theme» (Ware 2012, 129). Che egli non sia riuscito a portare a termine un poema su questo soggetto, né in una lingua né nell'altra, non può dunque stupire. In *carm.* 27[*VI Hon. praef.*], 13-20 egli sogna di presentare in cielo, davanti a Giove, agli dèi e ai cori delle Muse, un poema che canta la vittoria del dio supremo su Encelado e Tifeo; in *carm. min.* 31[*Epistula ad Serenam*] 25-28, Orfeo canta alla festa per le proprie nozze, in onore di Giunone, Giove vittorioso contro i Giganti: cf. Perrelli 1992, 130s., Dewar 1996, 50s., 56-60, *ad v.* 17-20, Felgentreu 1999, 142-155, Ricci 2001, 227, *ad v.* 27s. Cameron 1970a, 467-469, riporta un elenco dei luoghi in cui Claudiano menziona la Gigantomachia o vi allude; ad essi può aggiungersi pertanto *carm.* 9,21s. Cf. anche Hardie 1986, 101s., 384s., Livrea 1998, Ricci 2001, Ware 2012, 128-141 (con bibl.). A tutto ciò va aggiunto un altro dato. Nel carme che apriva il II libro degli *Amores*, qui già citato, in un passo di spirito callimacheo e per certi versi simmetrico al preambolo dell'*Ecloga* 6, Ovidio dichiarava di essere passato all'elegia dopo aver osato cantare epicamente la Gigantomachia (v. 11-14, cf. in part. 13s. *cum male se Tellus ulta est ingestaque Olympo* | *ardua deuexum Pelion Ossa tulit*), al punto che *in manibus nimbos et cum Ioue fulmen habebam*, | *quod bene pro caelo mitteret ille suo* (v. 15s.). L'immagine del poeta che brandisce il fulmine di Giove, qui evidentemente memore di un noto luogo degli *Aitia*, è l'unica premessa a me nota del luogo di *III Hon. praef.* discusso sopra, 85s. Sulla cultura e i significati del passo ovidiano, esauriente McKeown 1998, 10-14.

¹²⁷ Sulle associazioni del numero sette con Apollo, cf. Ercolani 2010, 418s., *ad v.* 770s.

to per tradurre in linguaggio mitologico (*Septima lux aderat [...] Tum Phoebus*), adatto all'epitalamio, i termini del rituale cristiano¹²⁸. Certo è invece che Claudiano ha assunto il paesaggio omerico-virgiliano della Gigantomachia come cornice ideale del matrimonio tra la figlia di Stilicone e l'imperatore. Questo paesaggio è convertito in cosmo dal canto di un Apollo 'orfico' che, cantando un unico tema – la gloria del nascituro –, piega ciò che resiste e armonizza il grande mondo che lo circonda: un mondo misurato dal canto e un mondo echeggiante la melodia epitalamica, il canto che celebra l'unione dell'eroe con la dea. Il ritornello del carne 64, depurato di ogni contenuto ambiguo (vd. *supra*) e riportato alla sua schietta funzione epitalamica, offre il motivo armonizzatore, la voce che *ritorna*, ma che ritorna in modo naturale e amplificato, perché restituita dall'eco.

Fronoso strepuit felix hymenaeus Olympo;
reginam resonant Othrys et Ossa Thetim.

L'eco come immagine del mondo armonizzato è, per Claudiano, un lascito delle *Ecloghe*¹²⁹. Lo chiarisce il confronto di questi versi con due luoghi di *carminum* 25. Venere è svegliata da un vicino fragore (v. 21-23 *uicina clamor ab urbe | et fausti iuuenum plausus mixtaeque choreis | auditae per rura lyrae*). Si tratta dei festeggiamenti per le nozze di Palladio con Celerina (v. 23-25):

Celerina per omnes
Italiae canitur montes omnisque maritum
Palladium resonabat ager.

Anche qui, come nella *praefatio* all'epitalamio imperiale, è in atto una spartizione, tra una prima voce emessa (*Celerina per omnes | Italiae canitur montes*: cf. *Fronoso strepuit felix hymenaeus Olympo*) e un'eco che, non riproducendola, si spande per un paesaggio diverso (*omnisque maritum | Palladium resonabat ager*: cf. *reginam resonant Othrys et Ossa Thetim*). Ma il nome echeggiato e il paesaggio che esso 'riempie' sono complementari al nome e al paesaggio di prima. Si forma così la totalità armonica che insieme promana dall'unione nuziale e ad essa risponde. Venere si mette allora alla ricerca di Imeneo. È interessante osservare come, in un inciso, Claudiano presenti le origini del dio e l'*aition* del suo compito (v. 31-33):

¹²⁸ Cf. *supra*, 108. Se è così, *Ou. am.* II 6,45 *Septima lux uenit non exhibitura sequentem*, *Stat. silu.* II 1,146 *Septima lux, et iam frigentia lumina torpent* (in entrambi i casi si tratta del giorno critico di una malattia: cf. McKeown 1998, 135, *ad v.* 45s.) e gli altri testi che hanno contribuito a stabilire nella tradizione la formula temporale (cf. Bianchini 1997, 79, *ad v.* 15) hanno offerto solo la veste esterna per la complessa elaborazione di Claudiano.

¹²⁹ Per il motivo dell'eco nelle *Ecloghe*, cf. in part. Breed 2006, 74-94, 168-172.

(hunc Musa genitum legit Cytherea ducemque
 praefecit thalamis; nullum iunxisse cubile
 hoc sine nec primas fas est attollere taedas).

Imeneo è dunque figlio di una Musa, della quale non è detto il nome¹³⁰. Ma si può intuire chi ella sia. Venere trova Imeneo intento a comporre canzoni bucoliche, e la sua attività è descritta con un'espressione (v. 38) che ci riporta infallibilmente alla 'prefazione' dell'*Ecloga 6*:

dissimilem tenui uariabat harundine uentum.

La ripetizione di parole qualificanti, l'assetto aureo del verso, la sua collocazione in chiusura di periodo sono palesemente modellati sul v. 8 di Virgilio (*agrestem tenui meditabor harundine Musam*), dove è appena stata enunciata l'identità della *Musa agrestis*.

Venere riporta all'ordine, allora, il dio dimentico della cetra perché troppo dedito al canto pastorale (v. 48s.):

iamne tibi sordent citharae? iam lustra Lycae
 atque pecus cordi redituraque rupibus echo?

L'eco dunque è particolarmente legata, nella visione di Claudiano, alla melodia pastorale, che il figlio della Musa – certo capace anche di un canto più alto, da accompagnarsi con la cetra – pratica appena può. In quanto poesia praticata per se stessa, indipendente dalle 'occasioni', il canto pastorale appare qui come canto puro o addirittura come il canto per eccellenza (v. 44-47):

«numquamne, puer, dilecta relinques
 carmina? maternis numquam satiabere donis, 45
 dedite Musarum studio nimiumque parentis
 aemule?».

La poesia pastorale, e la bucolica virgiliana in ispecie, è il regno dell'armonia realizzata con mezzi verbali; l'ecolalia, tra di essi, ha il compito di legare il canto al paesaggio.

Il finale dell'*Ecloga 6* non è modello diretto per il finale del carme 9 di Claudiano, ma certo lì questo poeta aveva visto ingrandirsi, grazie all'eco, lo scenario del canto, e raggiungere la scala cosmica (v. 82-86):

Omnia quae, Phoebus quondam meditante, beatus
 audiit Eurotas iussitque ediscere lauros,

¹³⁰ Cf. invece Catull. 61,2 *Vraniae genus*.

ille canit; pulsae referunt ad sidera ualles,
 cogere donec ouis stabulis numerumque referre 85
 iussit et inuito processit Vesper Olympo.

Concludo. La melodia che un tempo questo Apollo 'orfico' intonò, incantando il fiume, ammaestrando i lauri e facendo echeggiare le valli fino alle stelle, risuona nella voce di Sileno e ammalia l'Olimpo¹³¹. Titiro, infine, l'alunno di Talia, trasmette questo canto a noi, riportandolo sulla pagina del libro bucolico, condensato e in esametri, ma ancora dotato del suo carattere antico per chi sa ascoltarlo; ovvero per chi sa farlo *risuonare* dentro di sé¹³².

Il testo di Virgilio era noto a Claudiano, anch'egli un adepto di Talia, che però non disponeva di un concetto simbolico dell'eco altrettanto ricco. Certo è, tuttavia, che Claudiano aveva fatto proprio il motivo bucolico del canto armonizzatore e dell'eco come immagine del mondo armonizzato. Nel finale del carme 9 le catene risonanti della Grecia – la cornice geografica e poetica più nobile – fanno da contesto a una scena di concordia esemplare, alle nozze di Peleo con Teti, dell'uomo con la dea: questo matrimonio, che Catullo canta nel carme 64, darà inizio all'età teossenica, al tempo degli eroi; da questo matrimonio nascerà Achille, l'eroe più grande, il vincitore di Troia.

Non vi è accenno – a differenza di quanto accadeva nel canto delle Parche catulliane – alla morte dell'invincibile figlio della coppia né alla fine di quell'epoca gloriosa. La scena mitologica, allegoria delle nozze imperiali, è ambientata nel paesaggio della Gigantomachia, che ora appare idealmente conciliato dalla melodia del supremo cantore, l'Apollo 'orfico' dei v. 15-20, maschera, a propria volta, del poeta epitalamico. Sua è l'armonizzazione di questo paesaggio preso a prestito da Virgilio, che a sua volta l'aveva tratto da Omero, conciliando, nel testo delle *Georgiche*, motivi esiodei e omerici.

Strumento privilegiato di tale armonizzazione, volta ad amplificare il significato delle nozze portandolo sulla scala cosmica, come si è detto, è il motivo dell'eco:

Fronodoso strepuit felix hymenaeus Olympo;
 reginam *resonant* Othrys et Ossa Thetim.

L'eco si realizza effettivamente oppure è suggerita sul piano formale attraverso procedimenti di strutturazione in parallelo (simmetria della costruzione a cornice: *Fronodoso... Olympo*; | *reginam... Thetim*), omologazione tendenziale dei suoni (*Fronodoso... Olympo*; | *resonant Othrys et Ossa*, con l'Otri che nella serie orografica prende il posto

¹³¹ Si noti tra l'altro come il verso conclusivo dell'ecloga riprenda, rovesciandone il senso, la clausola di Catull. 62,1 (*Vesper adest, iuuenes; consurgite*: *Vesper Olympo* | *expectata diu uix tandem lumina tollit*. | *Surgere iam tempus, iam pinguis linquere mensas*: cf. Agnesini 2007, 163-165, *ad l.*). In entrambi i casi si trattava di testi interessanti per Claudiano.

¹³² Cf. Fernandelli (2011) 2012, 3-10; e *supra*, 76.

dell'omerico-virgiliano Pelio), ripetizione suggestiva (*reginam resonant*), evocazione dotta (*resonare* con l'idionimo in funzione di oggetto interno è per sempre ricordo di *ecl.* 1,5 *formosam resonare doces Amaryllida siluas*: verso-icona dell'eco e del suo significato nel paesaggio pastorale)¹³³.

La rotondità della forma finale, il compimento nello spazio del processo amplificativo, la fissazione dell'altezza epica coincidono così nel distico conclusivo di questa *praefatio*.

Esso contiene un leggero paradosso che è come la sigla apposta da Claudiano alla sua riscrittura, ricca di implicazioni politiche e poetologiche, di questo grande tema: l'imeneo risonante sull'Olimpo annuncia al mondo che Teti, cioè Maria, è diventata regina – lei, la dea sposata dal mortale.

¹³³ Cf. anche Prop. I 18,31 (*resonent mihi «Cynthia» siluae*); Cucchiarelli 2012, 141.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agnesini 2007

Il carme 62 di Catullo, Edizione critica e commento a cura di A.Agnesini, Cesena 2007.

Bertini Conidi 1988

Claudio Claudiano, *Fescennini e Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria*, Introduzione, testo, traduzione e note a cura di R.Bertini Conidi, Roma 1988.

Bianchini 1997

Claudio Claudiano, *Epitalamio e Fescennini per le nozze di Onorio e Maria*, Introduzione, traduzione e commento a cura di E.Bianchini, Pistoia 1997.

Birt 1892

Claudii Claudiani *Carmina*, recensuit Th.Birt, Berlin 1892, rist. München 1995.

Breed 2006

B.W.Breed, *Pastoral Inscriptions. Reading and Writing Virgil's Eclogues*, London 2006.

Cameron 1970a

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

Cameron 1970b

A.Cameron, *Pap. Ant. III 15 and the Iambic Prologue in Late Greek Poetry*, «CQ» n.s. XX (1970), 119-129.

Charlet 1988

J.-L.Charlet, *Aesthetic Trends in Late Latin Poetry (325-410)*, «Philologus» CXXXII (1988), 74-85.

Charlet 1995

J.-L.Charlet, *Un exemple de la lecture d'Ovide par Claudien: l'Épithalame pour les noces d'Honorius et Marie*, in I.Gallo – L.Nicastri (ed.), *Aetates Ovidianae: lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, Salerno 1995, 121-131.

Charlet 2000, 1 e 2

Claudien, *Œuvres*, Tome II, 1-2, *Poèmes politiques (395-398)*, Texte établi et traduit par J.-L.Charlet, Paris 2000.

Charlet 2002

J.-L.Charlet, *Jupiter, les aigles, l'empereur et le poète: signification de la préface de Claudien au Panégyrique pour le consulat de Manlius Theodorus*, in A.Isola – E.Menestò – A.Di Pilla (ed.), *Curiositas. Studi di cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani*, Napoli 303-309.

Charlet 2011

J.-L.Charlet, *Genre littéraire, forme métrique et destination du poème: à propos des distiques élégiaques de Claudien*, in F.Garambois-Vasquez (ed.), *Claudien: Mythe, histoire et science* («Journée d'étude du jeudi 6 novembre 2008, Université Jean Monnet de Saint-Étienne»), Saint-Étienne 2011, 15-25.

Cristante 2010

L.Cristante, *La praefatio (carm. 16) del Panegirico di Claudiano per il consolato di Mallio Teodoro tra retorica e ideologia*, «QUCC» n.s. XCV (2010), 85-97.

Cucchiarelli 2012

Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, Introduzione e commento di A.Cucchiarelli, Traduzione di A.Traina, Roma 2012.

Dewar 1996

Claudian, *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, edited with introduction, translation and literary commentary by M.Dewar, Oxford 1996.

Döpp 1980

S.Döpp, *Zeitgeschichte in den Dichtungen Claudians*, Wiesbaden 1980.

Ercolani 2010

Esiodo, *Opere e giorni*, Introduzione, traduzione e commento di A.Ercolani, Roma 2010.

Fedeli 1972

P.Fedeli, *Il carme 61 di Catullo*, Friburgo 1972, trad. ingl., *Catullus' carmen 61*, Amsterdam 1983.

Fedeli 1982

P.Fedeli, *Presenza delle tradizioni popolari e del folklore nella poesia latina*, in V.F.Cicerone (ed.), *Didattica del latino: prospettive, modelli ed indicazioni metodologiche per lo studio e l'insegnamento della letteratura e della cultura latina* («Atti del Convegno di studi, Foggia, 13-19 settembre 1979»), Foggia 1982, 127-142.

Fedeli 2005

Properzio, *Elegie, Libro II*, Introduzione, testo e commento a cura di P.Fedeli, Cambridge 2005.

Fedeli – Ciccarelli 2008

Q. Horatii Flacci *Carmina, Liber IV*, Introduzione di P.Fedeli, Commento di P.Fedeli e I.Ciccarelli, Firenze 2008.

Felgentreu 1999

F.Felgentreu, *Claudians praefationes. Bedingungen, Beschreibungen und Wirkungen einer Poetischen Kleinform*, Stuttgart-Leipzig 1999.

Fernandelli (2011) 2012

M.Fernandelli, *Xenomedea, Callimaco e le voci dell'Ecloga 6*, in F.Bottari – L.Casarsa – L.Cristante – M.Fernandelli (ed.), *Dignum laude virum. Studi di filologia classica e musica offerti a Franco Serpa*, Trieste 2011, 47-56, poi in *Via Latina. Studi su Virgilio e sulla sua fortuna*, Trieste 2012, 3-10, con modifiche.

Fernandelli 2012

M.Fernandelli, *Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim-Zürich-New York 2012.

Fo 1981

A.Fo, *La visita di Venere a Maria nell'Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti di Claudiano*, «Orpheus» n.s. II (1981), 157-169.

Fo 1982

A.Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, con una prefazione di B.Luiselli, Catania 1982.

Frings 1975

Claudius Claudianus. *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, Einleitung und Kommentar von U.Frings, Meisenheim am Glan 1975.

Garambois-Vasquez 2007

F.Garambois-Vasquez, *Les invectives de Claudien. Une poétique de la violence*, Bruxelles 2007.

Gentili – Angeli Bernardini – Cingano – Giannini (1995) 1998²

Pindaro, *Le Pitiche*, Introduzione, testo critico e traduzione di B.Gentili, Commento a cura di P.Angeli Bernardini, E.Cingano, B.Gentili, P.Giannini, Milano (1995) 1998².

Gesner

Cl. Claudiani *quae exstant varietate lectionis et perpetua adnotatione illustrata* a Io. Matthia Gesnero, I-II, Lipsiae 1759, rist. Hildesheim 1969.

Gioseffi 2004

Claudiano, *Contro Eutropio*, a cura di M.Gioseffi, Milano 2004.

Gualandri 1968

I.Gualandri, *Aspetti della tecnica compositiva in Claudiano*, Milano-Varese 1968.

Gualandri 1981

I.Gualandri, *A proposito di un nuovo libro su Claudiano*, «BStudLat» XI (1981), 53-59.

Gualandri 2004

I.Gualandri, *Claudian's Greek World: Callimachus*, in W.W.Ehlers – F.Felgentreu – S.M.Wheeler (ed.), *Aetas Claudiana* («Eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30 Juni 2002»), München-Leipzig 2004, 78-95.

Hall 1985

Claudii Claudiani *Carmina*, edidit J.B.Hall, Leipzig 1985.

Harder 2012, I e II

Callimachus, *Aetia*, Introduction, Text, Translation, and Commentary, by M.A.Harder, I-II, Oxford 2012.

Hardie 1986

P.Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1986.

Hersch 2010

K.K.Hersch, *The Roman Wedding: Ritual and Meaning in Antiquity*, Cambridge-New York 2010.

Herzog 1966

R.Herzog, *Allegorische Dichtkunst des Prudentius*, München 1966.

Horstmann 2004

S.Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, München-Leipzig 2004.

Höfer 1916-1924

O.Höfer, *Thaleia, Thalia*, in *Roscher* V (1916-1924), 449-457.

Innes 1979

D.C.Innes, *Gigantomachy and Natural Philosophy*, «CQ» n.s. XXIX (1979), 165-171.

Jachmann 1922

G.Jachmann, *Die dichterische Technik in Vergils Bukolika*, «NJB» XLIX (1922), 101-119, poi in Id., *Ausgewählte Schriften*, Königstein 1981, 303-322.

Keydell 1962

R.Keydell, *Epithalamium*, *RAC* V (1962), 927-943.

Koch 1889a

J.Koch, *De codicibus Cuiacianis quibus in edendo Claudiano Claverius usus est*, Marpurgi 1889.

Koch 1889b

J.Koch, *Claudian und die Ereignisse der Jahre 395-398*, «RhM» XLIV (1889), 572-612.

Lehnus 1981

Pindaro, *Olimpiche*, Traduzione, commento, note e lettura critica a cura di G.Lehnus, Milano 1981.

Lieberman 2010

Stace, *Siluae*, Édition et commentaire critique par G.Lieberman, Paris 2010.

Livrea 1998

E.Livrea, *La chiusa della Gigantomachia greca di Claudiano e la datazione del poemetto*, «SIFC» XCI, III ser. XVI (1998), 194-201.

Long 2004

J.Long, *Claudian and the City: Poetry and Pride of Place*, in W.W.Ehlers – F.Felgentreu – S.M.Wheeler (ed.), *Aetas Claudiana* («Eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30 Juni 2002»), München-Leipzig 2004, 1-15.

McKeown 1989

Ovid: *Amores, Text, prolegomena and commentary in four volumes, Volume II: A Commentary on Book One*, [by] J.C.McKeown, Leeds 1989.

McKeown 1998

Ovid: *Amores, Text, prolegomena and commentary, Volume III: A Commentary on Book Two*, [by] J.C.McKeown, Leeds 1998.

Mondin 2008

L.Mondin, *La misura epigrammatica nella tarda latinità*, in A.Morelli (ed.), *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità. From Martial to Late Antiquity* («Atti del Convegno internazionale, Cassino, 29-31 maggio 2006»), Cassino 2008, 397-404.

Morelli 1910

C.Morelli, *L'epitalamio nella tarda poesia latina*, «SIFC» XVIII (1910), 319-432.

Müller 2011

G.M.Müller, *Lectiones Claudianae. Studien zu Poetik und Funktion der politisch-zeitgeschichtlichen Dichtungen Claudians*, Heidelberg 2011.

Newland 2002

C.E.Newland, *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge 2002.

Onorato 2008

Claudio Claudiano, *De raptu Proserpinae*, a cura di M.Onorato, Napoli 2008.

Parravicini 1914

A.Parravicini, *Le prefazioni di Claudio Claudiano*, «Athenacum» II (1914), 183-194.

Pavloskis 1965

Z.Pavloskis, *Statius and the Late Latin Epithalamia*, «CPh» LX (1965), 164-177.

Pederzani 1995

O.Pederzani, *Il talamo, l'albero e lo specchio. Saggio di commento a Stat. Silv. I 2, II 3, III 4*, Bari 1995.

Perrelli 1985

R.Perrelli, *Sulla praefatio dell'Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti di Claudiano*, «Koinonia» IX (1985), 121-130.

Perrelli 1992

R.Perrelli, *I proemî claudianeî. Tra epica ed epidittica*, Catania 1992.

Perutelli 1989

A.Perutelli, *Il primo coro della Medea di Seneca*, «MD» XXIII (1989), 99-117.

Perutelli 2003

A.Perutelli, *Il prologo dell'Andria*, «Maia» n.s. LV (2003), 443-461.

Reitzenstein 1900

R.Reitzenstein, *Die Hochzeit des Peleus und der Thetis*, «Hermes» XXXV (1900), 73-105.

Ricci 1989

M.L.Ricci, *Claudiano e i distici elegiaci*, in G.Catanzaro – F.Santucci (ed.), *Tredici secoli di elegia latina* («Atti del convegno internazionale, Assisi, 22-24 aprile 1988»), Assisi 1989, 289-300.

Ricci 2001

Claudii Claudiani, *Carmina minora*, Introduzione, traduzione e commento a cura di M.L.Ricci, Presentazione di L.Piacente, Bari 2001.

Ripoll - Soubiran 2008

F.Ripoll - J.Soubiran (ed.), *Stace, Achilléide*, Louvain-Paris-Dudley Ma. 2008.

Roberts 1989

M.Roberts, *The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus*, «TAPhA» CXIX (1989), 321-349.

Rosati 2009

G.Rosati, *The Latin Reception of Hesiod*, in F.Montanari – A.Rengakos – Ch.Tsagalis (ed.), *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden-Boston 2009, 343-374.

Scarpi (1996) 19984

Apollodoro, *I miti greci*, a cura di P.Scarpi. Trad. di M.G.Ciani, Milano 1996, 1998⁴.

Schmidt 1976

P.L.Schmidt, *Politik und Dichtung in der Panegyrik Claudians*, Konstanz 1976.

Schrijvers 1988

P.H.Schrijvers, *Horace et Claudien: à propos de Praefatio de tertio consulatu Honorii*, in R.Chevallier (ed.), *Présence d'Horace*, Tours 1988, 247-254.

Serrao 1990

G.Serrao, *Teocrito*, in *Enciclopedia virgiliana*, V* (1990), 110-118.

Thomas 1988

Virgil, *Georgics, Volume 1, Books I-II*, edited by R.F.Thomas, Cambridge 1988.

Treggiari 1991

S.Treggiari, *Roman Marriage: Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford 1991.

Tufte 1970

V.Tufte, *The Poetry of Marriage. The Epithalamium in Europe and Its Development in England*, Los Angeles 1970.

Viljamaa 1968

T.Viljamaa, *Studies in Greek Encomiastic Poetry of the Early Byzantine Period*, Helsinki 1968.

Vollmer 1898

P.Papinii Statii *Siluarum libri*, herausgegeben und erklärt von F.Vollmer, Leipzig 1898.

Ware 2004

C.Ware, *The Epic Poet in the Prefaces*, in M.Gale (ed.), *Latin Epic and Didactic Poetry*, Swansea 2004, 181-202.

Ware 2012

C.Ware, *Claudian and the Roman Epic Tradition*, Cambridge 2012.

West (1969) 1990

D.West, *Multiple-Correspondence Similes in the Aeneid*, «JRS» LIX (1969), 40-49, poi in S.J.Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford 1990, 429-444.

Wheeler 1930

A.L.Wheeler, *Tradition in the Epithalamium*, «AJPh» LI (1930), 205-223.

Zarini 2000

V.Zarini, *Les préfaces des poèmes épico-panégyrique dans la latinité tardive (IV^e-VI^e s.): esquisse d'une synthèse*, in L.Kohn-Pireaux (ed.), *Le texte préfaciel*, Nancy 2000, 35-47.