

TOMMASO RAMELLA

«Imeneo sotto il platano»:
un motivo bucolico in Claudiano (*carm. min.* 25)

1. Introduzione

L'*Epitalamio per Palladio e Celerina*¹ è un carme nuziale di 145 esametri, composto – e probabilmente recitato – da Claudiano in occasione del matrimonio di due esponenti dell'*élite* aristocratica romana. Il testo è introdotto da una *praefatio* di 4 distici elegiaci, nella quale l'autore si rivolge direttamente al pubblico per comunicare la dedica ai suoi committenti, lo sposo e il padre della sposa, mettendo nel contempo in luce il diverso rapporto che lo lega a ciascuno di essi². L'*epitalamio* non è databile con precisione³.

La critica ha prestato finora scarsa attenzione a *Pall. Cel.* Nelle monografie su Claudiano si trovano soltanto rari accenni al carme, sui dati storici e biografici ricavabili piuttosto che sull'aspetto artistico-letterario⁴. Analisi più approfondite sono state condotte

¹ *Carm. min.* 25 Hall, d'ora in avanti abbreviato *Pall. Cel.* Per gli altri carmi di Claudiano adottato il sistema di abbreviazioni di Fo 1982, 1s. L'*Epitalamio per Stella e Violentilla* di Stazio (= *silu.* I 2) è abbreviato *Stell. Viol.*

² La *praefatio* di *Pall. Cel.* è analizzata in Felgentreu 1999, 182-186; Bianchini 2004, 161s.; Horstmann 2004, 185-189. Sulle *praefationes* di Claudiano in generale cf. Parravicini 1914; Herzog 1966, 119-134; Cameron 1970, 76-78; Schmidt 1976, 63-65; Döpp 1980, 14, nt. 6; 247; Perrelli 1992; Felgentreu 1999; Zarini 2000, 35-47; Ware 2004; Mondin 2008, 441-450; Dorf-bauer 2010, in part. 201-209; Charlet 2011; Fernandelli 2013, in part. 83-100.

³ Le datazioni proposte dagli studiosi si basano per lo più su argomenti non dimostrabili. Un elenco di riferimenti bibliografici sull'argomento in Horstmann 2004, 183, nt. 513, cui si deve aggiungere Felgentreu 1999, 183. L'unico termine cronologico sicuro è dato dal riferimento a Stilicone al v. 93, che consente di fissare il 408, anno della sua morte, come *terminus ante quem*. Il tono encomiastico dei v. 93s. e la menzione del generale vandalo in un contesto insolito fanno pensare che l'*epitalamio* sia stato composto quando Claudiano ne era già diventato il cantore, dunque non prima del 395. Anche abbassando il *terminus ante quem* al 404, anno dell'ultimo componimento datato di Claudiano (*VI Cons.*) e probabilmente della sua morte, l'arco temporale descritto comprenderebbe l'intera opera del poeta. Ne consegue l'impossibilità di stabilire la cronologia relativa del carme.

⁴ Cf. Birt 1892, XLIV-XLV; Fargues 1933, 257; 290s.; Romano 1958, 85s.; Cameron 1970, 401. In Döpp 1980 manca qualsiasi riferimento a *Pall. Cel.* Brevi analisi in Gualandri 1968, 7-16 e Fo 1982, 56-62. Le note di Ricci 2001, 110-129 e Bianchini 2004, 161-182 non forniscono un commento esauriente.

negli studi sulla storia del genere epitalamico in ambito latino di Camillo Morelli e Sabine Horstmann, pubblicati a quasi un secolo di distanza l'uno dall'altro, che rappresentano ancora oggi i contributi fondamentali sull'argomento⁵. Entrambi gli studiosi ritengono che *Pall. Cel.*, pur presentando alcuni spunti originali, sia un carme piuttosto convenzionale, la cui forma può essere ricondotta da un lato alla topica del *λόγος ἐπιθαλάμιος* tramandata dai manuali di retorica, dall'altra a un vero e proprio *generic pattern* dell'epitalamio epico, che sembra affermarsi per la prima volta in *Stell. Viol.* per assumere poi valore canonico nei carmi nuziali di epoca successiva⁶.

Alla fortuna del poemetto ha certamente nuociuto il confronto con il più celebre *Nupt.*, composto dallo stesso Claudiano nel 398 d.C. per celebrare il matrimonio di Onorio con Maria, figlia di Stilicone e Serena. L'accostamento dei due carmi nuziali non è suggerito soltanto dalla tematica comune, ma anche dalla somiglianza della *facies* stilistico-formale. Entrambi i componimenti rientrano nella categoria degli epitalami epici, così definiti dalla critica moderna in virtù dell'uso prevalente dell'esametro, del tenore narrativo e dell'apparato mitologico⁷. In questo tipo di epitalami, l'autore celebra il matrimonio di una coppia di sposi da lui personalmente conosciuta, rappresentandone le nozze attraverso la mitopoiesi. Il risultato è una forma poetica ibrida, nella quale *epos* e panegirico si confondono a fini encomiastici.

In entrambi gli epitalami, Claudiano pratica la fusione dei generi epico ed epidittico secondo la cifra stilistica comune a tutti i suoi principali carmi d'occasione⁸, che ha spinto alcuni studiosi a definirli come un genere letterario a sé stante⁹. A fronte di uno stile narrativo simile, *Nupt.* presenta una struttura più estesa ed elaborata rispetto a *Pall. Cel.*, un fatto che può certamente essere spiegato con il diverso grado sociale dei committenti

⁵ Cf. Morelli 1910, 367-371 e Horstmann 2004, 182-215.

⁶ In epoca tardoantica gli epitalami di Stazio e di Claudiano fungono da modelli per Sidon. *car. m.* 11 (*Epithalamium dictum Ruricio et Hiberiae*); 15 (*Epithalamium dictum Polemio et Araneolae*); Ennod. *car. m.* I 4 (*Epithalamium dictum Maximo*); Ven. Fort. *car. m.* VI 1 (*De nuptiis Sigiberti regis, Brunichildis reginae*). Sullo sviluppo dell'epitalamio latino dall'età imperiale alla tardoantichità cf. Vollmer 1898, 234-237; Morelli 1910, 328-432; Mangelsdorff 1913, 47-51; Keydell 1962, 932s.; 938-943; Pavlovskis 1965; Roberts 1989; Stehlíková 1990; Horstmann 2004, 97-334.

⁷ La definizione è discussa sinteticamente da Pavlovskis 1965, 164.

⁸ Sull'argomento in generale Cameron 1970, 253-255; 260-266; Fo 1982 *passim* e soprattutto 63-89.

⁹ Cf. e.g. Schmidt 1976, 21s.: «Claudian hat im Interesse seiner politischen Intention die traditionelle Form des Panegyricus neu definiert und damit ein von der Funktion her generell einheitliches, wenn auch momentan variables *neues Genus* geschaffen, das auf panegyrischen wie epischen Strukturen in je spezifischer Mischung basiert» (corsivo mio). Cf. inoltre Fo 1982, 65-79, che però precisa la nozione di originalità della soluzione claudiana alla luce del suo rapporto con la tradizione.

e, rispettivamente, con il maggiore o minore impegno profuso da Claudiano nei carmi a loro dedicati¹⁰. Ciò nonostante, vi sono all'interno di *Pall. Cel.* alcuni tratti caratterizzati da una particolare originalità, che sconsigliano dal riconoscere nel poemetto un mero adattamento del modello di *Nupt.* a una committenza di rango inferiore.

A distinguere *Pall. Cel.* dal resto della tradizione epitalamica sono soprattutto i due episodi che insieme costituiscono la prima parte del carme: il sonno di Venere (v. 1-25) e l'incontro della dea con Imeneo (v. 25-55). In queste sezioni predomina un'atmosfera bucolica, evocata da una serie di riferimenti tematici e formali al genere letterario che si fanno gradualmente più precisi.

2. *Il sonno di Venere (Pall. Cel. 1-25)*

Forte Venus blando quaesitum frigore somnum uitibus intexti gremio successerat antri densaque sidereos per gramina fuderat artus adclinis florum cumulo; crispatur opaca pampinus et musto sudantem umentilat uuam.	5
Ora decet neclecta sopor; fastidit amictum aestus et exuto translucet pectore frondes. Idaliae iuxta famulae triplexque uicissim nexa sub ingenti requiescit Gratia quercu. Pinnatis passim pueri quo quemque uocauit	10
umbra iacent; fluitant arcus ramisque propinquis pendentes placido suspirant igne pharetrae. Pars uigiles ludunt aut per uirgulta uagantur, scrutantur nidos auium uel roscida laeti mala legunt, donum Veneri, flexusque secuntur	15
palmitis et summas pinnis librantur in ulmos, defendunt alii lucum Dryadasque procaces spectandi cupidas et rustica numina pellunt siluestresque deos, longeque tuentibus antrum flammea lasciuis intendunt spicula Faunis,	20
cum subito uarius uicina clamor ab urbe et fausti iuuenum plausus mixtaeque choreis auditae per rura lyrae. Celerina per omnes Italiae canitur montes omnisque maritum Palladium resonabat ager.	25

¹⁰ Così Horstmann 2004, 189: «Die Vereinfachung der Struktur kann jedoch auch als bewusste und eventuell notwendige Anpassung an den geringeren sozialen Status der Adressaten dieses Epithalamiums im Vergleich zu *Hon. Mar.* angesehen werden».

Il carme si apre con un breve inquadramento narrativo (v. 1-4): Venere, in cerca di un luogo fresco dove riposare, si è addentrata in un antro cinto da tralci di vite; lì, distesa su un tenero manto d'erba e di fiori, la dea si è assopita¹¹. Questi primi versi suscitano reazioni contrastanti nel lettore: da un lato la scena ispira un senso di quieta bellezza, che promana dai tratti di una natura accogliente e soprattutto da Venere, «bella nel suo abbandono»¹²; dall'altro, l'impressione è quella di un *incipit ex abrupto*, contraddistinto da una certa durezza stilistica.

L'avverbio *forte* (v. 1) viene spesso usato a inizio di periodo proprio per introdurre una nuova scena all'interno del racconto, in rapporto temporale con la narrazione¹³. Il cambio di scena si configura come *digressio*; per mezzo di essa l'autore si distacca temporaneamente dall'oggetto del discorso per farvi poi ritorno con maggiore slancio¹⁴.

Con l'avverbio *forte* si apre anche l'epillio mitologico di *Stell. Viol.*, una sezione digressiva ben distinta da quella precedente, il cui primo motivo è proprio il sonno di Venere (v. 51-53)¹⁵:

Forte, serenati qua stat plaga lactea caeli,
alma Venus thalamo pulsa modo nocte iacebat
amplexu duro Getici resoluta mariti.

Riprendendo l'*incipit* della favola nuziale di *Stell. Viol.*, Claudiano sembra voler richiamare fin da subito la parte del carme di Stazio più significativa, quell'inserto epico che consente all'autore di trasfigurare le nozze reali attraverso il mito. L'allusione assume valore programmatico, poiché, suggerendo il confronto con il modello staziano, invita a riconoscere i termini dell'*imitatio*. La differenza più evidente tra *Pall. Cel.* e *Stell. Viol.* è di tipo strutturale: la narrazione mitologica, che nel carme di Stazio rappresenta una *digressio* dal discorso mimetico-drammatico iniziale, in *Pall. Cel.* funge da *exordium*. La rinuncia alla cornice epitalamica comporta, sul piano della tecnica narrativa, la possibilità di sviluppare l'*epos* in modo continuo all'interno del carme; dal punto di vista logico, invece, la conseguenza è l'effetto di straniamento che si determina quando

¹¹ Sulla figura di Venere negli epitalami di Claudiano, cf. in generale Riboldi 2006 e Garambois-Vasquez 2011.

¹² Cf. Morelli 1910, 368. Cf. inoltre Garambois-Vasquez 2011, 45, che parla di una «négligence soignée, qui ne cède pas complètement à l'abandon». Con un'immagine simile inizia Anth. 267 Shackleton Bailey.

¹³ Cf. e.g. Verg. *Aen.* III 22; VIII 102; XII 766; Ou. *ars* I 289; *fast.* VI 339; *Stell. Viol.* 51.

¹⁴ Sulla *digressio* e le sue funzioni retoriche, cf. Lausberg (1949) 1969, 242-244.

¹⁵ Il confronto tra *Pall. Cel.* 1 e *Stell. Viol.* 51 è stabilito già da Vollmer 1898, 235. Cf. anche Pavlovskis 1965, 166s.; Pederzani 1995, 59; Ricci 2001, 112 *ad l.*; Horstmann 2004, 190; Riboldi 2006, 18.

l'*exordium* non introduce la materia principale né la situazione in cui essa viene esposta.

In realtà, lo straniamento non si traduce in una violazione dell'*aptum*, perché l'autore ha già presentato nella prefazione il tema del proprio carne e la circostanza per cui esso è stato composto. Poiché la *praeformatio* forma un tutt'uno con l'epitalamio seguente nella *performance* recitativa, nel complesso è a essa che spetta il titolo di *exordium*; tuttavia, dal momento che il carne nuziale costituisce una parte autonoma sul piano letterario, per Claudiano è possibile dirigere l'attenzione del pubblico sulla funzione poetica del suo *incipit*.

La sensazione di estemporaneità prodotta dai primi versi dell'epitalamio corrisponde dunque a un preciso intento dell'autore, che la genera marcando il carattere digressivo del discorso ancor prima di aver cominciato la *narratio*. L'avverbio *forte* segnala un inizio *in medias res* che sembra cogliere un momento estrapolato dallo sviluppo cronologico degli eventi. Grazie a tale artificio il pubblico, quasi fosse uno spettatore non visto, può scorgere Venere nell'atteggiamento spontaneo e sensuale del riposo.

In *Stell. Viol.* l'episodio del sonno di Venere è collocato in un ben preciso contesto spazio-temporale: la dea si trova sul proprio letto nella Via Lattea e la notte ha ceduto da poco il posto al mattino (v. 51s.). Le coordinate fornite da Stazio precisano un quadro visualmente realizzato, dove Venere appare assopita in mezzo a una schiera di vivaci Amorini (v. 54 *Fulcra torosque deae tenerum premit agmen Amorum*). L'immagine, che l'autore rende vivida illuminando singoli gesti o pose dei soggetti rappresentati, prelude al tema erotico del successivo dialogo tra Venere e Amore¹⁶. Il tono sensuale della scena, tuttavia, non deriva tanto dai dettagli visivi, quanto dalle allusioni verbali; veniamo infatti a sapere che Venere si è appena liberata dall'abbraccio di Marte (v. 53) e giace sullo stesso letto che vide il suo amore adulterino scoperto dagli dèi (v. 59s. *fessa iacet stratis, ubi quondam conscia culpae | Lemnia deprenso repererunt uincola lecto*)¹⁷. Stazio riesce così nell'intento di comunicare la sensualità di Venere senza ricorrere a una descrizione esauriente; d'altra parte, l'intero episodio assume un carattere piuttosto astratto, poiché il nesso tra immagine e sentimento può essere colto solo sul piano intellettuale.

Claudiano lega la sensualità della dea al paesaggio in una scena concreta; per fare ciò, egli si serve di un lessico che induce a percepire le immagini nella loro fisicità. Ad essere stimolati sono soprattutto il tatto e la vista: l'antro adornato dalla vite (v. 2 *uitibus intexti... antri*) è come un grembo materno (v. 2 *gremio*), al cui interno la dea trova un carezzevole refrigerio (v. 1 *blando... frigore*). Le membra lucenti (v. 3 *sidereos... artus*)¹⁸

¹⁶ Roberts 1989, 323 e nt. 9, riconduce la tecnica adottata da Stazio al tipo di *enargeia* descritto da Quintiliano in *inst.* VIII 3,63.

¹⁷ Il riferimento all'amore extra-coniugale di Venere e Marte, sorprendente all'interno di un epitalamio, potrebbe fare riferimento alla particolarità del rapporto coniugale tra Stella e Violentilla; cf. in proposito Roberts 1989, 324-328.

¹⁸ In *Ser.* 218 e c. m. 31,58 l'aggettivo *sidereus* è riferito a Serena. L'astro come immagine della

di Venere sembrano spandersi in liquidi rivoli (v. 3 *fuderat*) sul giaciglio di erba fitta (v. 3 *densaque... gramina*), mentre un cumulo di fiori (v. 4 *florum cumulo*) le fa da morbido e variopinto cuscino.

In questi versi l'intensità della presenza degli oggetti è tale da far passare in secondo piano la funzione logica del periodo; in senso stretto, infatti, non si tratta della descrizione di una scena, bensì del resoconto di eventi che, rispetto al tempo narrativo, sono già trascorsi, come indicano i due verbi al piuccheperfetto (v. 2 *successerat*; v. 3 *fuderat*). L'effetto ritardante dell'*incipit* digressivo risulta così amplificato, poiché l'attenzione del pubblico è orientata verso il momento in cui la narrazione introdurrà le nozze di Palladio e Celerina.

L'aspettativa generata dai v. 1-4 non si risolve nei versi immediatamente successivi, perché l'*evidentia* delle immagini evocate trasforma il racconto in una vera e propria ecfrasi¹⁹. Il passaggio a una dimensione fantastica atemporale è segnato, al v. 4, dal presente storico *crispatur*; tutte le azioni descritte da qui fino al v. 21, con il quale l'ecfrasi giunge al termine, si svolgono nella contemporaneità della percezione visiva. L'*incipit* di *Pall. Cel.* non può dunque dirsi propriamente narrativo, come afferma Pederzani²⁰, poiché in esso la narrazione è soltanto presupposta, e non realizzata.

I v. 4-7 completano il quadro di Venere assopita nell'antro introducendo gradualmente il tema della calura, finora soltanto suggerito. Nell'immagine dell'uva che matura ai raggi del sole trasudando mosto (v. 5 *musto sudantem... uuam*), protetta a stento dall'ombra del pampino (v. 4s. *opaca... pampinus*) e dall'alito di vento che esso produce ondeggiando (v. 4 *crispatur*; v. 5 *uentilat*), appare trasfigurato l'effetto del calore sulla dea. Anche Venere non è del tutto riparata dalla luce solare, che filtra attraverso le fronde illuminando il seno scoperto della dea (v. 7 *exuto translucent pectore frondes*). L'accostamento delle immagini di Venere e dell'uva spiega il legame che si istituisce nell'ecfrasi tra la dea e il paesaggio. Il potere incarnato da Venere, la passione amorosa suscitata dalla bellezza sensuale²¹, arroventa la natura circostante, cosicché la stessa dea ne subisce gli effetti fisici (v. 6s. *fastidit amictum | aestus*). La possibilità di rendere la fantasia mitologica il simbolo di un'idea astratta è data dall'ambivalenza semantica del termine *aestus*,

bellezza luminosa è un motivo topico attestato già in Hom. *Il.* VI 401 e XXII 25-32. È possibile che con l'espressione *sidereos... artus* Claudiano voglia alludere alla dimora celeste di Venere evocata in *Stell. Viol.* 51s. Lo stesso sintagma *sidereos artus* è riferito a Venere in *Stell. Viol.* 141; cf. Pederzani 1995, 94 e Riboldi 2006, 18.

¹⁹ Su *evidentia* (o *enargeia*) cf. Quint. *inst.* VIII 3,61-71. L'*evidentia* è la proprietà principale dell'ecfrasi secondo la teoria retorica antica; sull'argomento, cf. in generale Webb 2009.

²⁰ Cf. Pederzani 1995, 59.

²¹ Cf. Riboldi 2006, 17. Come nota Roberts 1989, 330, Venere è connessa al concetto di *luxuria* in *Nupt.* 54 *luxuriae Venerique uacat*. Frings 1975, 134 *ad l.* cita, per l'uso metonimico di *Venus* come *amor* in Claudiano, *Gild.* 182; *Rapt.* I 226; *Fesc.* 4,12.

che può indicare tanto la calura atmosferica quanto, in senso metaforico, il bruciante *affectus animi* suscitato dall'amore²². Tale concetto è il vero *Leitmotiv* dell'ecfrasi e funge da sfondo in tutte le scene che la compongono, contribuendo a determinarne l'aspetto figurativo e psicologico.

L'*aestus* rappresenta la qualità fondamentale di Venere così come essa si riflette nel paesaggio che, rispecchiando la natura della dea, assume i tratti ideali del *locus amoenus*²³. L'antro e la vite sono elementi distintivi di questo *topos* letterario fin dal suo archetipo omerico, la grotta della ninfa Calipso sull'isola di Ogigia (cf. *Od.* V 54-75)²⁴; ad essi sono collegati i motivi del riposo e dell'abbondanza spontanea, che contribuiscono a definire l'*amoenitas* di un luogo²⁵. Nei versi iniziali di *Pall. Cel.*, i due moduli letterari si combinano con il tema dominante dell'*aestus*, assumendo così connotazioni specifiche.

Il fatto che la dea si distenda all'ombra per sfuggire alla vampa del giorno richiama invece il *topos* bucolico del riposo meridiano²⁶. In generale, il riferimento al caldo soffocante delle ore centrali della giornata permette al poeta di sottolineare, per contrasto, la piacevole frescura che regna nel *locus amoenus*; quest'ultima può derivare dall'ombra di una grotta o di un albero, dal soffio del vento o ancora da un ruscello²⁷. Nell'ambito della poesia bucolica, tuttavia, il motivo del riposo meridiano trova una precisa giustificazione drammatica, che ne fa una componente topica del genere letterario²⁸. Quando il sole è alto nel cielo, i pastori devono proteggere dal caldo gli animali portandoli in un luogo ombroso, vicino a un corso d'acqua; qui, in attesa che l'aria rinfreschi col calar della sera, essi riposano assieme al loro gregge. In questa situazione si immagina che i pastori suonino il flauto policalamo e intonino canti amebei²⁹. Il motivo del riposo meridiano è dunque lo sfondo drammatico necessario perché il pastore si faccia poeta, la veste nella quale egli diventa un personaggio significativo per il genere bucolico³⁰.

²² I due significati del termine compaiono giustapposti in Apul. *apol.* 31,1s., p. 38 Helm. Cf. inoltre *Fesc.* 1,18-24, dove le Naiadi sono dette *aestuantēs* (v. 23) sia per il calore atmosferico, sia per il desiderio suscitato in loro dal giovane Onorio.

²³ Sul *topos* del *locus amoenus*, cf. in generale Curtius (1948) 1992, 219-223; Schönbeck 1962 e Hass 1998.

²⁴ Cf. Hass 1998, 11s.; sulla fortuna di questa tipologia di *locus amoenus*, cf. 38-45.

²⁵ Per i singoli aspetti che caratterizzano il *locus amoenus*, cf. Schönbeck 1962, 18-60.

²⁶ Con tale motivo si aprono le *Ecloghe* di Virgilio: cf. 1,1-5. Sull'argomento, cf. Curtius (1948) 1992, 215 e Schönbeck 1962, 16.

²⁷ Un regesto delle occorrenze del motivo del riposo associato a una fonte d'acqua e a un albero in Schönbeck 1962, 28s.

²⁸ Cf. e.g. Theocr. 6,3s.; 8,78; 9,9; Verg. *ecl.* 1,1-5; 41-58; 7,1; 10-13; 45-47.

²⁹ Sulla funzione dell'*otium* nel genere bucolico, cf. Rosenmeyer 1969, 65-97, soprattutto 76s. per il riposo meridiano.

³⁰ Cf. Schmidt 1972, 17: «Bukolik handelt nicht schlechthin von Hirten, sondern von Hirten, insofern diese Sängere sind».

La scena raffigurata da Claudiano è estranea al contesto appena delineato, né può dirsi in senso stretto bucolica; ciò nonostante, essa sembra rievocare un'atmosfera esteriormente riconducibile a quella del genere bucolico. Che Claudiano volesse introdurre, con questi versi iniziali, una nota bucolica nel carme, sembra inoltre suggerito, sul piano linguistico, dalla clausola *successerat antri* del v. 2, con la quale viene ripreso un sintagma che ricorre due volte nell'*incipit* dell'*Ecloga* V di Virgilio (cf. v. 6 *antro... succedimus*; v. 19 *successimus antro*).

Il quadro di Venere dormiente rappresenta il nucleo tematico, fisicamente racchiuso entro i limiti dell'*antrum*, a partire dal quale si sviluppa l'ecfrasi³¹. Nei versi successivi, lo sguardo del poeta si muove verso l'esterno, cogliendo una serie di scenette che si svolgono attorno al luogo di riposo della dea. Le diverse immagini sono giustapposte l'una all'altra, secondo quel «Prinzip der isolierten Bilder» che Mehmel ha riconosciuto come cifra caratteristica dello stile narrativo di Claudiano³².

Come nei v. 1-7, la descrizione delinea contemporaneamente il paesaggio ideale e i suoi abitanti, che ne rappresentano l'essenza³³. Protagonisti dei v. 8-20 sono le ninfe (v. 8 *Idaliae... famulae*), le Grazie (v. 8s. *triplexque... Gratia*) e soprattutto gli Amori (v. 10 *Pinnati... pueri*), alle cui peripezie è dedicata la maggior parte dell'ecfrasi (v. 10-20). Si tratta dei cosiddetti θεοὶ γαμήλιοι, divinità minori che formano il seguito di Venere e che assieme a essa sono tradizionalmente associate al matrimonio³⁴.

Le diverse azioni degli dèi sono inquadrare in una sorta di quinta arborea, che nel complesso può essere definita un tipo di «idealer Mischwald», o 'bosco composito'³⁵. Non vi è dunque una vera e propria *descriptio loci*, né si può ricavare una chiara impressione dello spazio entro il quale si muovono le divinità. Il paesaggio viene evocato attraverso le sue componenti essenziali: una grande quercia (v. 9 *ingenti... quercu*), i cespugli (v. 13 *uirgulta*), i tralci di vite (v. 15s. *flexusque... palmitis*), gli olmi (v. 16 *summas... ulmos*). Non mancano neppure i meli, dai quali gli Amori colgono i frutti sacri a Venere (v. 14s.)³⁶.

³¹ Il luogo di riposo è spesso il punto a partire dal quale viene descritto l'ambiente circostante; cf. Schönbeck 1962, 16, che cita, e.g., Plat. *Phaedr.* 230b-c; Theocr. 7,131-146; Hor. *epod.* 2,23-28; Verg. *eclog.* 7,10-13. Nella descrizione del regno di Venere in *Nupt.* 49ss. Claudiano usa la tecnica opposta, procedendo dall'esterno verso l'interno; cf. Roberts 1989, 330s. e Garambois-Vasquez 2011, 54.

³² Cf. Mehmel 1940, 105s.

³³ In ambito latino, questa tecnica è adottata sistematicamente da Ovidio; cf. Hölsken 1959, 184ss.

³⁴ Per l'uso di introdurre gli θεοὶ γαμήλιοι nelle orazioni nuziali, soprattutto descrivendo la camera nuziale, cf. Men.Rh. 2,404,15-29, p. 144; 407,4-24, p. 148-150; 411,7-13, p. 156 Russell - Wilson; Ps. Dion.Hal. *rh.* 235, p. 261s. Usener - Radermacher.

³⁵ Su questa tipologia di bosco nel *locus amoenus*, cf. Curtius (1948) 1992, 218s. e Schönbeck 1962, 53.

³⁶ In generale, gli alberi da frutto dimostrano la fertilità del *locus amoenus*, ma già in Sapph. *fr.*

I riferimenti all'ombra (v. 11) e ai nidi degli uccelli (v. 14) definiscono ulteriormente il quadro del *locus amoenus*; è significativo, tuttavia, che non si faccia menzione di fonti d'acqua o di brezze rinfrescanti, parti fondamentali nello svolgimento del *topos*. Sembra che Claudiano abbia voluto escludere dall'ecfrasi ogni elemento propriamente freddo per amplificare la percezione dell'*aestus*, il concetto chiave sotteso a tutte le scene; soltanto al v. 100 veniamo a sapere che vi sono dei *gelidi fontes* dove Venere compie le proprie abluzioni.

Nella sequenza dei quadri raffiguranti gli θεοὶ γαμήλιοι all'interno del *locus amoenus* si osserva un graduale passaggio dalla passività all'attività. Nei v. 8-12 il tema principale è ancora il *sopor*: le Grazie dormono abbracciate sotto la chioma di una quercia (v. 8s.), alcuni Amori giacciono in ordine sparso all'ombra, le corde allentate dei loro archi ondeggiavano nell'aria e le faretre pendono dai rami degli alberi (v. 10-12). Anche il lessico concorre a formare l'idea di sonnolenza, con termini come *requiescit* (v. 9), *iacent* (v. 11), *placido* (v. 12). Il verbo *fluitant* (v. 11) suggerisce la presenza di un alito di vento, ma predomina il calore dei raggi del sole, che fanno risplendere le parti metalliche delle faretre (v. 12). L'espressione metaforica *placido suspirant igne pharetrae*³⁷ chiarisce ulteriormente la tecnica poetica adottata da Claudiano nell'ecfrasi. Come nell'immagine dell'uva, il poeta conferisce tratti umanizzanti agli oggetti inanimati, ponendo così tutti gli elementi della scena sotto l'effetto della passione amorosa³⁸; quest'ultima viene indicata nel suo duplice aspetto, fisico e spirituale, sfruttando la potenzialità metonimica di termini come *aestus* o, in questo caso, *ignis*.

Al v. 13 l'aggettivo *uigiles* segna una progressione psicologica nella descrizione. Una parte degli Amori è sveglia e si dedica a varie attività: alcuni giocano, altri si aggirano tra i cespugli, guardano i nidi degli uccelli, raccolgono delle mele per donarle a Venere, seguono i tralci di vite e volano sulle chiome degli alberi (v. 13-16). Il passo richiama da vicino la descrizione degli Ἐρωτες di Filostrato il Giovane, ambientata nel giardino di Afrodite³⁹. Poiché le rappresentazioni di Amori sono assai diffuse nelle arti figurative⁴⁰,

2 Voigt il bosco di Afrodite è composto soltanto da meli per motivi culturali; cf. Schönbeck 1962, 54, ntt. 1s. Sulla mela come simbolo d'amore e fertilità legato alla cerimonia nuziale, cf. Brazda 1977, 42.

³⁷ Gesner 1759, 509 *ad l.* nota come a sospirare siano in realtà gli amanti colpiti dalle frecce degli Amori.

³⁸ La stessa tecnica è usata in *Nupt.* 66-68, dove i verbi *nutant*, *suspirat* e *adsibilat* sono adatti a descrivere sia gli amori degli alberi sia quelli umani; cf. Roberts 1989, 330 e nt. 33.

³⁹ Cf. *im.* 770,2-771,18 p. 302 Kayser. Il confronto è richiamato da Gualandri 1968, 23s.

⁴⁰ Cf. Gualandri 1968, 24, nt. 14, che cita, *e.g.*, gli Amorini pescatori e gli Amorini vignaioli a Piazza Armerina (in Dorigo 1966, rispettivamente fig. 120 e 121) o gli Eroti nel porto della Villa del Nilo a Leptis Magna (*ibid.*, fig. 55). In generale, per le coincidenze tra i motivi descrittivi claudiane e quelli delle arti figurative, cf. Purgold 1878.

la somiglianza del testo di Claudiano con quello di Filostrato potrebbe spiegarsi come semplice ripresa di un modello iconografico comune. Tuttavia, il confronto con *Nupt.* 72-77 avvalorava l'ipotesi che Claudiano conoscesse effettivamente il passo citato; qui, infatti, il poeta introduce una distinzione tra i putti e Amore che ha precisi punti di contatto con quella fornita da Filostrato in *im.* 770,21-25, p. 301 Kayser⁴¹, affermando che i primi sono figli delle ninfe, il secondo di Venere⁴².

Come gli altri θεοὶ γαμήλιοι, anche gli Amori incorporano qualità astratte genericamente riferibili alla sfera erotica. In particolare, essi sono legati all'idea di *ludus*⁴³, un termine che in ambito elegiaco assume spesso il significato di 'gioco amoroso'⁴⁴. In *Pall. Cel.* questo concetto è pienamente armonizzato nel contesto figurativo e simbolico dell'ecfrasi, comunicando un senso di disimpegno che si addice tanto al *locus amoenus* quanto agli *otia* dei suoi abitanti.

I giochi degli Amori rappresentano il punto psicologicamente più distante dal *sopor* di Venere. Il passaggio dallo stato passivo della dea a quello attivo degli Amori sembra implicare uno spostamento fisico, che al v. 17 si manifesta con un cambiamento di prospettiva nell'ecfrasi. Il *locus amoenus*, che fino a questo momento è stato osservato dall'interno in modo analitico, viene ora colto nella sua interezza e definito come *lucus*, un bosco sacro per la presenza di divinità. La scena descritta ai v. 17-20 si svolge al limitare del *lucus*, dove gli Amori tengono a bada con le loro frecce i *rustica numina* che, dall'esterno, gettano sguardi lascivi nell'antro di Venere⁴⁵. Assumendo il punto di vista delle divinità campestri, il lettore-spettatore è portato a condividere la reazione di fronte alla bellezza di Venere⁴⁶.

L'ecfrasi raggiunge qui il suo limite strutturale, dove culminano le diverse linee di sviluppo che la caratterizzano. La rappresentazione del *locus amoenus*, cominciata dal suo più intimo recesso e proseguita verso l'esterno, è ormai completa: l'*antrum* si trova all'interno di un bosco composito che, visto nella sua totalità, appare come *lucus*. Dal sonno di Venere si è passati alla vigile guardia degli Amori e ai tentativi dei *rustica numina* di superarla, toccando così il polo opposto alla passività della dea. Inoltre, il concetto

⁴¹ Cf. Gualandri 1968, 23.

⁴² Cf. Frings 1975, 145 *ad l.*

⁴³ L'associazione è esplicita in *Nupt.* 72s. *mille pharetrati ludunt in margine fratres | ore pares, aeuo similes, gens mollis Amorum.*

⁴⁴ Per questa accezione del termine in Catullo e nei poeti elegiaci latini, cf. Pichon 1902, 192. Lo stesso Claudiano fa spesso uso del verbo *ludere* con un'accezione erotica; cf. a proposito Guipponi-Gineste 2010, 366, nt. 317, che cita, *e.g.*, *Fesc.* 4,33 ed *Eutr.* II 372.

⁴⁵ La scena ricorda il motivo erotico tradizionale del giovane cacciatore insidiato, durante il riposo meridiano, dalle ninfe lascive. Cf. *e.g.* Sen. *Phaedr.* 778-784 e *Fesc.* 1,18-24, che Charlet 2000, 2, 88 ritiene dipendere direttamente dal passo di Seneca.

⁴⁶ Cf. Roberts 1989, 334.

fondato sull'ambivalenza del termine *aestus* ha trovato nei v. 17-20 la sua piena spiegazione; qui, infatti, il potere di Venere non si riverbera più soltanto nell'aspetto fisico del paesaggio o di oggetti inanimati, come l'uva o le farette degli Amori, ma anche nei sentimenti delle divinità campestri.

Ai v. 21-25 un improvviso sviluppo narrativo, marcato dal *cum inuersum*⁴⁷ e dall'avverbio *subito* (v. 21), introduce la materia principale del carme, il matrimonio di Palladio e Celerina. Le campagne che circondano il *lucus* risuonano del clamore proveniente da una città vicina; si odono applausi e cori di giovani accompagnati dalle lire (v. 21-23), quindi un'eco universale porta dai monti alle valli i nomi di Celerina e Palladio (v. 23-25). In soli quattro versi, la tensione prodotta dall'*incipit* digressivo e amplificata attraverso l'effetto ritardante dell'*ecfrasi* trova il suo scioglimento.

L'argomento si definisce in modo progressivo, parallelamente all'espandersi del suono nello spazio. Il *uarius clamor* levatosi dalla città (v. 21) si precisa nelle sue diverse componenti (v. 22s. *fausti iuuenum plausus mixtaeque choreis | ... lyrae*), che insieme evocano lo svolgimento di un corteo nuziale. Claudiano richiama così il momento centrale della cerimonia, la *domum deductio*, attraverso alcuni dei suoi tratti più caratteristici: il canto, la danza e la musica. In tale contesto, è interessante notare l'uso ravvicinato dei grecismi *chorea*⁴⁸ (v. 22) e *lyrae* (v. 23), forse una testimonianza di come Claudiano, facendo riferimento al corteo nuziale, si sia ispirato a modelli greci. Nella rappresentazione letteraria della *νυμφαγωγία*, rito corrispondente alla *domum deductio* latina⁴⁹, i cori dei giovani e il suono degli strumenti a corda sono parte essenziale già in Omero (cf. *Il.* XVIII 490-496).

I v. 21-23 suggeriscono la presenza di un matrimonio, ma è soltanto con i v. 23-25 che prende forma, all'interno del carme, l'occasione specifica per il quale esso è stato composto. I nomi di Palladio e Celerina compaiono qui per la prima volta, proprio mentre la scena raggiunge la massima espansione. L'ingresso della realtà nel racconto è sottolineato, al v. 24, dal riferimento geografico all'Italia, con il quale il *lucus* di Venere e la campagna circostante trovano una precisa collocazione terrena. Anche la *uicina urbs* (v. 21), che per noi resta anonima⁵⁰, assume contorni reali quando si scopre che in essa si sta

⁴⁷ Sulla funzione stilistica del *cum inuersum*, cf. Hofmann – Szantyr II 623s.

⁴⁸ Il sostantivo, piuttosto raro in generale, è usato spesso da Claudiano: cf. *Gild.* 448; *Nupt.* 337; *Rapt.* III 102; *Ser.* 143; *Stil.* I 84; II 381.

⁴⁹ Sebbene i due riti siano accomunati dallo scopo principale, quello di accompagnare la sposa a casa dello sposo, vi sono alcune differenze nel loro svolgimento; cf. a proposito le considerazioni di Agnesini 2007, 66-75, con la bibliografia indicata.

⁵⁰ Sulla base degli idronimi menzionati ai v. 106-110 (v. 106 *Athesim, Larius*; v. 107 *Benacus*; v. 108 *Mincius*; v. 109 *Eridani, Padusae*) la città è stata identificata con Milano, la sede della corte imperiale; cf. Birt 1892, XLV; Ricci 1993, 250; Luceri 2001, 74. A sostegno di questa ipotesi si può ricordare che in *Fesc.* 2,9-12 i fiumi *Athesis, Mincius* e *Padus* vengono esortati a levare un

svolgendo il matrimonio di Palladio e Celerina.

I nomi degli sposi risuonano in due momenti distinti: una prima voce, proveniente dai monti, pronuncia il nome di Celerina (v. 23s. *Celerina per omnes | Italiae canitur montes*), quindi nelle valli si spande un'eco che, anziché riprodurla, risponde con il nome di Palladio (v. 24s. *omnisque maritum | Palladium resonabat ager*). La voce e la sua eco confondono nomi e paesaggi complementari, in un concento armonico che promana dall'unione nuziale e ne costituisce al tempo stesso la celebrazione⁵¹. Il passaggio dall'ecfrasi descrittiva alla *narratio* si realizza, in questi versi, nell'immagine di un mondo armonizzato, nel quale la distanza che separa il *lucus* di Venere dalla città degli uomini è colmata dal canto.

Associando i concetti di canto, eco e armonia, Claudiano introduce una seconda, più precisa nota bucolica all'interno del carme. Come si è detto, accenti bucolici erano presenti già nei primi versi dell'epitalamio, dove si sviluppavano i motivi del riposo meridiano e del *locus amoenus*⁵². Con il cambiamento di prospettiva (v. 17-20) e l'allargarsi dello sguardo al paesaggio circostante (v. 21-25), il *locus amoenus* è stato incluso in un paesaggio campestre (v. 23 *rura*), distinto dalla città (v. 21 *uicina... urbe*) e popolato da *rustica numina* (v. 17-20). Si è così delineata un'ambientazione corrispondente, nell'aspetto esteriore, a quella del genere bucolico.

Bisogna però notare come il motivo del riposo meridiano, il *locus amoenus* e il paesaggio campestre siano elementi propri, ma non distintivi della poesia bucolica; in essa, infatti, la tranquillità della scena rurale è piuttosto una convenienza drammatica che una componente essenziale del genere⁵³. Nei carmi bucolici, il paesaggio è sempre la scena al centro della quale si muovono i protagonisti umani, i pastori; sia il motivo del riposo meridiano, sia il *topos* del *locus amoenus*, sono tratti funzionali a rendere il pastore un poeta e a far sì che egli canti la propria canzone.

Quando il poeta-pastore inizia a cantare, la musica riempie il paesaggio che lo circonda. In Teocrito l'enfasi è in genere posta sul canto pastorale anziché sull'ambiente in cui esso si svolge; la bellezza del paesaggio prepara il lettore a percepire la musica ma, una volta che questa comincia, i dettagli visivi della scena tendono a rarefarsi⁵⁴. È solo con Virgilio che il rapporto tra musica e paesaggio diventa un motivo centrale del genere bucolico: nelle *Ecloghe* il paesaggio toccato dal canto del poeta-pastore non è più un

coro nuziale per il matrimonio di Onorio e Maria, che si svolse certamente a Milano. Tuttavia, l'ambito geografico definito dagli idronimi in *Pall. Cel.* 106-110 copre buona parte dell'Italia settentrionale, una regione che il poeta ebbe certamente modo di visitare; non è perciò possibile giungere a una conclusione sicura in merito al luogo delle nozze.

⁵¹ Cf. Fernandelli 2013, 116.

⁵² Sul *locus amoenus* e la sua funzione nel genere bucolico, cf. Rosenmeyer 1969, 186-203.

⁵³ Cf. Rosenmeyer 1969, 186.

⁵⁴ Cf. Rosenmeyer 1969, 187s.

elemento passivo, ma ascolta le parole umane e risponde con la propria voce, cioè l'eco⁵⁵. Ha così inizio una sorta di canto amebeo tra l'uomo e la natura, nel quale l'eco non riproduce semplicemente la voce del pastore, ma la completa. L'eco rappresenta perciò, in Virgilio, la relazione attiva tra il paesaggio naturale e i suoi abitanti umani, metafora dell'armonia realizzata attraverso il canto.

Nei vv. 23-25 di *Pall. Cel.*, dove l'inizio della narrazione coincide con l'ingresso della materia principale nel carme, Claudiano fa risuonare i nomi di Palladio e Celerina alla maniera di Virgilio, sfruttando l'ecolalia per legare i canti nuziali al paesaggio. Notevole è l'uso del verbo *resonare* con l'idionimo in funzione di oggetto interno (v. 25 *Palladium resonabat*), che rievoca il celebre Verg. *eccl.* 1,5 *formosam resonare doces Amaryllida siluas*, verso emblematico del ruolo ricoperto dall'eco nella poesia bucolica⁵⁶.

Claudiano adotta la stessa tecnica virgiliana in *Pr. Nupt.* 21s.⁵⁷:

Fronodoso strepuit felix hymenaeus Olympo:
reginam resonant Othrys et Ossa Thetin.

Come in *Pall. Cel.* 23-25, anche qui a una prima voce emessa risponde un'eco diversa. L'effetto armonizzante del canto, in questo caso, non serve a legare i nomi dei due sposi, Peleo e Teti, bensì i luoghi dove si svolse la gigantomachia, la più grande violazione dell'ordine cosmico narrata dal mito. Quando Apollo, subentrando a Tersicore, innalza il tono del canto nuziale e comincia a suonare la lira (v. 17s. *tum Phoebus, quo saxa domat, quo pertrahit ornos, | pectine temptavit nobiliore lyram*), l'Olimpo, l'Otris e l'Ossa diventano parte di un coro universale che celebra il matrimonio di Peleo e Teti e, con esso, l'avvento della *theoxenia*.

Le somiglianze del passo in questione con *Pall. Cel.* 23-25 non sono soltanto tematico-stilistiche, ma anche strutturali. Ancora una volta, il motivo virgiliano dell'eco nel paesaggio armonizzato compare quando la scena ha raggiunto la sua massima ampiezza, essendosi spostata dal Pelio (v. 1) all'Olimpo (v. 21) e da questo alle imponenti montagne della geografia letteraria. In *Pr. Nupt.* tale ampliamento di prospettiva è posto al culmine di una *climax* ascendente nella quale ogni elemento della rappresentazione mitologica subisce un innalzamento⁵⁸: dal canto accompagnato di Tersicore si passa all'assolo di Apollo che, intonato su uno strumento più nobile⁵⁹, profetizza la nascita di un figlio (Achille) destinato a superare la gloria del padre. Diversamente, in *Pall. Cel.* l'immagine del canto nuziale armonizzatore non è messa in risalto da una progressiva

⁵⁵ Sul motivo dell'eco nelle *Ecloghe* di Virgilio, cf. Breed 2006, 74-94; 168-172.

⁵⁶ Cf. Cucchiarelli 2012, 141.

⁵⁷ Cf. Fernandelli 2013, 116-119.

⁵⁸ Cf. Fernandelli 2013, 111.

⁵⁹ Cf. Perrelli 1985, 123.

amplificazione verticale, bensì dalla subitanità con cui essa irrompe nella dimensione atemporale dell'ecfrasi. In questo modo, Claudiano sfrutta l'*incipit* digressivo e l'effetto ritardante della descrizione ecfraistica per amplificare l'effetto dei versi che introducono l'occasione reale nel carne.

È importante notare, tuttavia, come l'ecfrasi abbia preparato, con il proprio sviluppo psicologico e tematico, il cambiamento di scena. Il passaggio dal *sopor* di Venere all'atteggiamento attivo degli Amori e dei *rustica numina* prelude all'attività che ferve tra gli uomini, impegnati a celebrare il matrimonio di Palladio e Celerina. Allo stesso modo, procedendo dall'interno del *lucus* verso l'esterno, l'ecfrasi guida lo spettatore verso il punto dal quale proviene il canto nuziale, la *uicina urbs* del v. 21. Inoltre, la valenza simbolica del quadro mitologico ne fa un proemio adatto al contesto dell'epitalamio. La bellezza sensuale di Venere, il motivo dell'*ardor amoris* implicato nel concetto di *aestus*, i *ludi* degli Amori e la lascivia delle divinità campestri sono tutti elementi propri del tema erotico, legato in modo indissolubile a quello nuziale⁶⁰.

3. *Venere e Imeneo* (*Pall. Cel.* 25-43)

Peruenit ad aures	25
uox iucunda deae strepituque excita resedit et reliquum nitido detersit pollice somnum utque fuit, turbata comas, intacta papillas, mollibus exurgit stratis interque suarum agmen et innumeros Hymenaeum quaerit Amores	30
(Hunc Musa genitum legit Cytherea ducemque praefecit thalamis; nullum iunxisse cubile hoc sine nec primas fas est attollere taedas.) Conspicitur tandem. Platano namque ille sub alta fusus inaequales cera texebat auenas	35
Maenaiosque modos et pastoralia labris murmura temptabat relegens orisque recursu dissimilem tenui uariabat harundine uentum. Restitit ut uidit Venerem, digitisque remissis ad terram tacito defluxit fistula lapsu.	40
Dulce micant oculi; niueas infecerat igni solque pudorque genas; dubiam lanuginis umbram caesaries intonsa tegit.	

⁶⁰ La possibilità di introdurre l'argomento del matrimonio attraverso concetti personificati è ammessa dai trattati di retorica; cf. Men.Rh. 2,400,1-6 p. 136 Russell - Wilson, dove vengono citati come esempi anche Afrodite e gli eroti. Sull'uso di allegoria e personificazione in Claudiano, cf. Christiansen 1969, soprattutto 49-124; Cameron 1970, 276-279.

Con i v. 25-30, l'episodio del sonno di Venere può dirsi definitivamente concluso. Il *uarius clamor* (v. 21) levatosi dalla città vicina e precisatosi prima come l'insieme di suoni e rumori che accompagnano il corteo nuziale (v. 21-23), quindi come celebrazione del matrimonio di Palladio e Celerina (v. 23-25), giunge infine alle orecchie della dea, destandola dal suo riposo (v. 25s.). Descrivendo il momento in cui il suono viene percepito da Venere, Claudiano lo definisce ulteriormente nei suoi due aspetti di *uox iucunda* e di *strepitus* (v. 26), il primo connotante l'occasione nuziale, il secondo adatto a spiegare, sul piano drammatico, il brusco risveglio della dea.

Nei v. 26-30 è possibile riconoscere uno di quei passaggi narrativi usati da Claudiano per collegare un quadro descrittivo all'altro. Mehmel ha paragonato tali sezioni ai recitativi secchi che separano le arie, alludendo alla sintassi paratattica, alla brevità delle frasi e allo stile prosastico⁶¹. Una serie di perfetti e di presenti storici indicano le azioni compiute da Venere non appena svegliatasi: la dea si siede (v. 26 *resedit*), deterge (v. 27 *detersit*) con il pollice il sonno residuo dagli occhi, si alza (v. 29 *exurgit*) dal proprio giaciglio e comincia a cercare (v. 30 *quaerit*) Imeneo in mezzo agli altri θεοὶ γαμήλιοι. A essere messo in risalto è il carattere rapido e improvvisato dei gesti, i quali si susseguono senza che l'autore intervenga per fornirne la spiegazione. Venere sembra agire in fretta, come se, una volta destata dal sonno, avesse immediatamente compreso di essere in ritardo.

Anche in questi versi di tono eminentemente narrativo, Claudiano non manca di introdurre alcuni dettagli visivi: il pollice passato sugli occhi (v. 27 *reliquum nitido detersit pollice somnum*), i capelli scomposti (v. 28 *turbata comas*)⁶², il seno scoperto (v. 28 *intecta papillas*). La raffinatezza delle immagini mette in guardia dal considerare l'aspetto improvvisato, nel contenuto e nello stile, della sequenza, come un effetto del disinteresse di Claudiano per la narrazione propriamente detta. Al contrario, l'autore fa qui un uso particolarmente consapevole dei propri mezzi espressivi, adattando lo stile all'*ethos* della dea e facendone trasparire, nel contempo, la sensualità naturale e spontanea⁶³.

I v. 31-33 sono di fondamentale importanza, poiché in essi trovano spiegazione sia il comportamento di Venere, sia il ruolo di Imeneo all'interno del carne. Il dio viene innanzitutto definito *Musa genitus*, quindi ne viene specificato l'incarico, conferitogli dalla stessa Venere, di *dux praefectus thalamis* (v. 31s. *Hunc Musa genitum legit Cytherea ducemque | praefecit thalamis*). La seconda parte del periodo chiarisce, in forma negativa, i poteri di Imeneo in quanto divinità preposta al matrimonio: in sua assenza non è lecito giungere alla *consummatio matrimonii* né levare le prime fiaccole nuziali (v. 32s.

⁶¹ Cf. Mehmel 1940, 106.

⁶² Sui problemi filologici posti da questo verso, ricostruito anche attraverso il confronto con *Ou. met.* IV 473-475 e *Tib.* I 3,91s., cf. Birt 1892, 303 e Hall 1986, 119.

⁶³ I versi sono da mettere in relazione, per forma e contenuto, con *Pall. Cel.* 99-102, dove viene descritta la *toilet* di Venere; cf. a proposito Guipponi-Gineste 2010, 347, che riconosce in tale scena un simbolo dell'estetica claudiana, e Riboldi 2006, 21.

nullum iunxisse cubile | hoc sine nec primas fas est attollere taedas). Il lessico è particolarmente ricco di valenze metaforiche, fondate sulla possibilità di attribuire ai termini *thalamus*, *cubile* e *taedae* il significato metonimico di matrimonio⁶⁴. In generale, Imeneo viene presentato come dio delle giuste nozze; tuttavia, l'accostamento delle espressioni *ducemque... thalamis* (v. 31s.), *iunxisse cubile* (v. 32) e *primas... attollere taedas* (v. 33) non è pleonastico, poiché ciascuna *iunctura* richiama un momento preciso della cerimonia nuziale. Nel titolo di *dux* attribuito a Imeneo è evidente l'allusione alla *domum deductio*, la fase in cui la sposa viene accompagnata in corteo a casa dello sposo. Con i sintagmi *iunxisse cubile* e *primas... attollere taedas*, Claudiano fa riferimento, attraverso un ὕστερον πρότερον, all'esito della *domum deductio* e al suo principio, rispettivamente il rapporto sessuale sul talamo e l'accensione delle prime torce al sorgere di Espero.

Sebbene le informazioni in nostro possesso circa il dio Imeneo siano estremamente ridotte e spesso contrastanti, il modo in cui Claudiano ne introduce la figura sembra coerente con la tradizione⁶⁵. La critica non è concorde sul problema dell'origine del dio: alcuni ritengono che il nome greco Ἵμέναιος (lat. *Hymenaeus*) derivi da ὑμέναιος, il canto intonato durante la νυμφαγωγία⁶⁶, altri sostengono che la divinità debba essere considerata primaria e il canto secondario⁶⁷.

Sembra che il dio Imeneo, al pari dell'omonimo canto nuziale, sia legato soprattutto al rito greco della νυμφαγωγία e a quello romano della *domum deductio*⁶⁸. La testimonianza più significativa del rapporto tra Imeneo e questo particolare momento della cerimonia è costituita, in ambito latino, dal carme 61 di Catullo, dedicato all'occasione reale del matrimonio tra Vinia Aurunculeia e Manlio Torquato⁶⁹. Come è stato notato da Muth, Catullo usa i ritornelli *o Hymenae Hymen*, *o Hymen Hymenae* e *io Hymen Hymenae* *io*, *io Hymen Hymenae* soltanto nell'inno cletico e nella rappresentazione della *domum*

⁶⁴ Cf. Vollrath 1910, 61.

⁶⁵ Sul dio Imeneo, cf. in generale Sauer 1884-1990, Schmidt 1886; Hild 1899; Jolles 1914; Maas 1914, 131; Muth 1954, soprattutto 9-11; Bremmer 1998, 784s.; Agnesini 2007, 181-185.

⁶⁶ Sembra che il termine ὑμέναιος derivi a sua volta dal grido rituale ὑμήν (o ὑμέν), levato dal corteo che accompagna la sposa a casa dello sposo durante la νυμφαγωγία; cf. Muth 1954, 7-22. Probabilmente in origine il termine era riferito soltanto ai canti intonati in questo specifico momento della cerimonia; già anticamente, tuttavia, esso poteva assumere il significato generico di 'canto nuziale', confondendosi così con l'accezione più ampia di ἐπιθαλάμιον. Sul problema della distinzione fra i due termini, oltre a Muth 1954, cf. Mangelsdorff 1913, 11-13; Horstmann 2004, 14-18; Agnesini 2007, 85-91.

⁶⁷ Per l'originarietà del canto cf. Jolles 1914, 126s.; Maas 1914, 131; Muth 1954, 8s.; Bremmer 1998, 784. Per quella del dio cf. Sauer 1884-1990, 2801s.

⁶⁸ Questa la tesi di Muth 1954, generalmente accettata dalla critica.

⁶⁹ Sul carme 61 di Catullo, cf. in generale Fedeli 1972 e Syndikus 1990, 1-49.

*deductio*⁷⁰. Nella sezione innica, il ritornello è certamente un'invocazione a Imeneo, e il fatto che il suo nome venga ripetuto durante il corteo nuziale dimostra lo stretto legame tra il dio e questa fase del matrimonio⁷¹.

Diversi indizi verbali suggeriscono che Claudiano, introducendo in *Pall. Cel.* 31-33 la figura di Imeneo, avesse in mente proprio il carme 61 di Catullo⁷². Definendo il dio *Musa genitus* e attribuendogli il ruolo di *dux*, infatti, Claudiano enuclea due concetti chiave dell'inno cletico catulliano. Il sintagma *Musa genitum* (v. 31) sembra riprendere la forma *Uraniae genus* (Catull. 61,2); è possibile che Claudiano abbia sfruttato l'incertezza riguardo le origini del dio per variare il modello e lasciare innominata la musa genitrice⁷³. Anche il titolo di *dux* era già stato riferito a Imeneo nell'inno cletico del carme 61, dove compariva nell'espressione *dux bonae Veneris* (v. 44). Il concetto, reso ambiguo dalla sua valenza metaforica, era immediatamente precisato da quello di *boni | coniugator amoris* (v. 44s.), che ne chiariva il senso figurato. La paronomasia sottolineava l'equivalenza di *bona Venus* e *bonus amor*, facendo di Imeneo il garante dell'amore legittimo proprio dell'unione nuziale⁷⁴. Il legame tra la *bona Venus* e Imeneo veniva poi esplicitato ai v. 62-65 (*nil potest sine te [i.e. Hymenaeo] Venus, | fama quod bona comprobet, | commodi capere, at potest | te uolente*), mentre ai v. 195-198 si ripeteva l'accostamento *bona Venus-bonus amor* (*bona te [i.e. Manlium] Venus | iuuerit, quoniam palam | quod cupis cupis et bonum | non abscondis amorem*)⁷⁵.

In *Pall. Cel.* 31-33 Claudiano riprende in modo preciso l'idea catulliana, ma il diverso contesto narrativo gli consente di piegarla a nuove esigenze drammatiche. Nel carme di Catullo, il piano umano su cui si svolgeva la cerimonia entrava in contatto con quello divino soltanto per mezzo del rito⁷⁶. L'inno cletico, i canti cultuali e le formule beneauguranti presupponevano l'esistenza di divinità preposte al matrimonio, ma queste non diventavano mai personaggi attivi nella finzione narrativa. Per questo motivo, quando Imeneo veniva definito *dux bonae Veneris*, l'enfasi era posta sul significato metaforico dell'epiteto, la cui spiegazione era affidata al successivo titolo di *boni*

⁷⁰ Cf. Muth 1954, 28s.

⁷¹ Si noti anche il rapporto istituito in Catull. 61,3s. *qui [i.e. Hymenaeus] rapis teneram ad uirum | uirginem* tra Imeneo e il rito della *raptio*, che si svolge all'inizio della *domum deductio*; cf. Fedeli 1972, 28. Sulla consuetudine romana della *raptio*, cf. *ibid.* 47s. e Agnesini 2007, 411s.

⁷² Per il confronto, cf. Horstmann 2004, 198; Luceri 2001, 82, nt. 25; Breitenstein 2005, 217.

⁷³ Già in Pind. *fr.* 128c Maehler l'identità della musa madre di Imeneo resta indefinita. La maternità di Imeneo viene altrove attribuita a Calliope, Clio o Tersicore; cf. Muth 1914, 127 e Sauer 1884-1990, 2800 per un regesto delle testimonianze.

⁷⁴ Cf. Fedeli 1972, 42.

⁷⁵ Cf. Fedeli 1972, 50; 106s.

⁷⁶ Fedeli 1972, 117s. dimostra che l'inno cletico costituisce una parte a sé stante nel carme, estranea all'azione vera e propria.

coniugator amoris. Nell'epitalamio di Claudiano, invece, non esiste alcuna separazione tra il mondo umano e quello divino, che formano un tutt'uno all'interno dell'*epos* mitologico. Di conseguenza, ogni riferimento agli dèi non ha solo un senso figurato, ma può anche essere inteso letteralmente come parte della narrazione fantastica. Così, quando Claudiano afferma che Venere ha nominato Imeneo *dux praefectus thalamis*, si immagina che l'investitura sia un fatto reale, accaduto in un momento precedente a quello del racconto.

Si può dunque comprendere perché Venere, dopo essere stata svegliata dalla musica e dai rumori dei v. 21-25, si metta frettolosamente a cercare Imeneo. Al pari del lettore, Venere riconosce negli applausi beneauguranti dei giovani (v. 21 *fausti iuuenum plausus*), nei cori accompagnati dalle lire (v. 21s. *mixtaeque choreis... lyrae*) e infine nei canti che fanno risuonare i nomi di Palladio e Celerina (v. 23-25) il segnale dell'inizio di un corteo nuziale. La dea, assumendo il ruolo di *pronuba* che le compete, si stupisce di essere stata colta di sorpresa dalle celebrazioni; essa va dunque in cerca di Imeneo, il dio al quale ha affidato l'incarico di guidare la *domum deductio* e, più in generale, di presiedere ai matrimoni (v. 31-33). Venere deve agire rapidamente, perché il corteo che porterà la sposa a casa dello sposo è già cominciato, ma senza la *bona Venus* e il suo *dux*, Imeneo, la cerimonia non può compiersi in modo propizio.

Al v. 34 il verbo *conspicitur* coglie l'attimo nel quale Venere scorge Imeneo. Ha così inizio una nuova ecfrasi, dove la dea non è più l'oggetto osservato bensì il soggetto osservante. L'atteggiamento di Imeneo è del tutto inusuale per il dio delle nozze: disteso sotto un alto platano (v. 34s. *platano... sub alta fusus*), egli è intento a saldare con la cera le canne di una *fistula*⁷⁷ (v. 35 *inaequales cera texebat auenas*) e a modulare su di essa toni pastorali (v. 36-38). Privo dei propri attributi tipici, quali la fiaccola nuziale, la corona di fiori e il *flammeum*, Imeneo sembra uno dei poeti-pastori che popolano i carmi bucolici⁷⁸.

Il fatto che Imeneo si trovi in un ambiente campestre, all'ombra di un albero, è pienamente giustificato dal punto di vista narrativo. Venere, infatti, cerca il dio delle nozze tra gli altri *θεοὶ γαμήλιοι* che popolano il suo *lucus* (v. 29s. *interque suarum | agmen et innumeros Hymenaeum quaerit Amores*), alcuni dei quali riposano nella stessa posizione (v. 8-11 *triplexque uicissim | nexa sub ingenti requiescit Gratia quercu. | Pinnati passim pueri quo quemque uocauit | umbra iacent*). Si è già rilevato come lo scenario evocato nell'ecfrasi dei v. 1-20 fosse esteriormente assimilabile al paesaggio bucolico, in virtù dell'ambientazione agreste e del motivo del riposo meridiano. Ai v. 23-25 la natura aveva assunto un tratto caratteristico del mondo delle *Ecloghe* di Virgilio, riecheggiando

⁷⁷ Per l'aspetto e il funzionamento della *fistula* (gr. *σῦριγξ*), cf. Smith 1970, 498s.

⁷⁸ Per l'iconografia tradizionale di Imeneo, cf. Sauer 1884-1890, 2803s.; Jolles 1914, 129s.; Linant de Bellefonds 1990.

i canti nuziali che all'improvviso l'avevano riempita. Ora, con l'immagine di Imeneo in veste di poeta-pastore, Claudiano pone l'intera sezione introduttiva sotto il segno della poesia bucolica e, più precisamente, virgiliana.

L'allusione al genere letterario e al modello specifico non è più superficiale, ma procede condensando in pochi versi riferimenti verbali inequivocabili. Il motivo del riposo è associato al platano, un albero che entra a far parte della poesia bucolica con Mosco (*fr.* 1,11-13 Gow) e compare poi, in ambito latino, nei carmi di Calpurnio Siculo (*ecl.* 4,2s.) e Nemesiano (*ecl.* 1,72; 2,17s.)⁷⁹. La costruzione della *fistula* per mezzo della cera (v. 35) è un *topos* di derivazione teocritea, presente in Virgilio e nei suoi imitatori di età imperiale⁸⁰. Le espressioni con cui Claudiano definisce il canto di Imeneo, *Maenaiosque modos* (v. 36) e *pastoralia... murmura* (v. 36s.), non lasciano dubbi circa la sua ispirazione bucolica. I *Maenaios modi* traggono il loro nome dal Menalo, il monte dell'Arcadia dove tradizionalmente risiedono Pan e i poeti-pastori; Claudiano allude probabilmente al ritornello del canto di Damone nell'*Ecloga* VIII di Virgilio⁸¹:

Incipe Maenaios mecum mea tibia uersus.

Anche l'aggettivo *pastoralis* può indicare la poesia bucolica, un uso attestato, ad esempio, da Nemes. *ecl.* 4,15s. *cur nostros calamos, cur pastoralia uitas | carmina*⁸². Come ha notato Luceri, il nesso *labris... relegens* (v. 36s.) è distribuito su due versi contigui per simulare, attraverso i due termini che racchiudono il periodo, lo scivolamento delle labbra sulla *fistula*: la bocca procede da un'estremità all'altra (v. 37 *relegens*), quindi fa ritorno al punto di partenza con un movimento opposto (v. 37 *orisque recursu*)⁸³. L'immagine, assai raffinata, trova riscontro in un verso di Calpurnio Siculo (*ecl.* 3,58) già ripreso letteralmente da Nemesiano (*ecl.* 2,39): *inter calamos errantia labra*.

Dopo aver descritto la costruzione della *fistula* e il moto delle labbra su di essa, Claudiano conclude la scena del canto di Imeneo facendo riferimento all'atto di soffiare nelle canne (v. 38 *dissimilem tenui uariabat harundine uentum*). Come il quadro del dio delle nozze in veste di poeta-pastore precisa le note bucoliche precedentemente introdotte nel carne, così il v. 38 sembra suggellare il quadro con un omaggio a Virgilio, maestro indiscusso del genere letterario (cf. *ecl.* 6,8):

⁷⁹ Luceri 2001, 79 ritiene che Claudiano si richiami soprattutto all'*incipit* dell'*Ecloga* IV di Calpurnio Siculo, dove il *fagus* virgiliano è sostituito dal platano.

⁸⁰ Cf. e.g. Theocr. 1,128s.; Verg. *ecl.* 2,32s.; Calp. *ecl.* 1,18; Nemes. *ecl.* 1,58. Ampio elenco di *loci similes* in Smith 1970, 499 e nt. 8.

⁸¹ Cf. Luceri 2001, 80s.

⁸² Cf. Luceri 2001, 80s. e nt. 22.

⁸³ Cf. Luceri 2001, 79, nt. 18.

agrestem tenui meditabor harundine Musam.

Nell'imitare il proprio modello, Claudiano non si limita a citare il sintagma qualificante *tenui... harundine*, ma riproduce anche la struttura aurea del verso virgiliano e la sua collocazione in chiusura di periodo⁸⁴. Così facendo, Claudiano mette stilisticamente in risalto l'espressione dove l'epitalmio si avvicina di più alla poesia bucolica e, in particolare, alle *Ecloghe* di Virgilio.

I v. 39-43 descrivono la reazione di Imeneo nel momento in cui si accorge che Venere lo sta guardando. Il verbo *uidit* (v. 39) sembrerebbe introdurre un cambiamento di prospettiva nella scena, ma Claudiano preferisce mantenere il punto di vista di Venere, impostato al v. 34 dal verbo *conspicitur*. Ciò consente al poeta di rappresentare l'evoluzione psicologica di Imeneo attraverso pochi dettagli visivi, come la *fistula* che scivola tra le sue dita (v. 39s. *digitisque remissis | ad terram tacito defluxit fistula lapsu*) e l'improvviso rossore che gli accende le gote (v. 41s. *niueas infecerat igni | solque pudorque genas*).

La parola chiave, in questi versi, è *pudor* (v. 42): il dio, evidentemente consapevole del ruolo assegnatogli da Venere (v. 31s.), prova vergogna per l'atteggiamento nel quale è stato sorpreso dalla dea⁸⁵. Il motivo della pudicizia, qui giustificato dal contesto narrativo, si inserisce armonicamente nella raffigurazione di Imeneo come giovane dai tratti femmininei. Seguendo l'iconografia tradizionale, dove l'ermafroditismo del dio delle nozze simboleggia l'unione dei sessi⁸⁶, Claudiano descrive Imeneo *pulchritudine muliebri*: i suoi occhi splendono dolcemente (v. 41 *dulce micant oculi*), le sue guance sono bianche come la neve (v. 41s. *niueas... genas*) e il rossore che le tinge ricorda il *pudor* della *noua nupta*⁸⁷.

Al v. 44 comincia il dialogo tra Venere e Imeneo, che costituisce l'episodio centrale di *Pall. Cel.* A prendere la parola è Venere, che prima rimprovera Imeneo per il comportamento inappropriato alle sue mansioni di *dux praefectus thalamis* (v. 44-49), quindi ribadisce le *δυνάμεις* del dio e lo esorta a presentare gli sposi e le loro famiglie (v. 50-55). Imeneo, assumendo improvvisamente il ruolo che gli compete, rovescia le accuse di Venere e afferma di essersi a propria volta stupito dell'indifferenza mantenuta fino a quel momento dalla dea (v. 56-58). Soltanto a questo punto il dio delle nozze risponde alla richiesta di Venere pronunciando gli encomi degli sposi e delle rispettive *domus* (v. 58-94). Una volta concluso il proprio discorso, Imeneo incita a sua volta Venere a

⁸⁴ Cf. Fernandelli 2013, 117. Uno studio approfondito sul verso aureo è in Conrad 1965, soprattutto 234ss. La predilezione di Claudiano per questo tipo di verso, soprattutto in chiusura di periodo, è notata da Fo 1982, 145-149.

⁸⁵ Cf. Luceri 2001, 81.

⁸⁶ Cf. in proposito Serv. *Aen.* IV 127.

⁸⁷ Significativo è il confronto con Catull. 61,6-15, dove Imeneo ha l'abbigliamento e gli attributi tipici della sposa; cf. Fedeli 1972, 28. Simile è la descrizione del dio Γάμος in Men.Rh. 2,404,29-405,2, p. 144 Russell - Wilson.

svolgere il proprio compito di *pronuba* e unirsi alle celebrazioni con il proprio corteo, al quale egli stesso desidera partecipare (v. 94-99).

Morelli e la Horstmann hanno concentrato la loro attenzione sul nucleo encomiastico racchiuso nel discorso di Imeneo (v. 58-94), che costituisce la sequenza tematicamente omogenea più estesa all'interno del carme⁸⁸. Entrambi hanno giustamente messo in luce come Claudiano, nel risolvere la *laus sponsorum* all'interno del dialogo tra Venere e Imeneo, si sia ispirato al modello staziano del dialogo tra Venere e Amore⁸⁹. Tuttavia, ritenendo che la scena facesse parte di quello schema fisso dell'epitalamio istituito da *Stell. Viol.*, Morelli e la Horstmann hanno ridotto l'*imitatio* claudiana alla semplice sostituzione di Amore con Imeneo.

Questa tesi, fondata sul falso presupposto che il carme di Stazio rappresentasse, *tout court*, un modello normativo per i successivi autori di epitalami, non rende conto dell'originale rappresentazione di Imeneo come poeta-pastore. Secondo Morelli, la musicalità del dio delle nozze non sarebbe che un altro indizio della sua affinità con Amore, spesso raffigurato come suonatore di lira o di altri strumenti⁹⁰. La Horstmann, pur notando come la spiegazione di Morelli non sia sufficiente a motivare l'insolito ritratto di Imeneo⁹¹, ribadisce la sostanziale affinità di quest'ultimo con l'Amore staziano sulla base del contenuto encomiastico del suo discorso. Per quanto riguarda il contesto bucolico nel quale Imeneo fa la sua comparsa, la studiosa riporta un'ipotesi di Roberts⁹²: è possibile che lo sposo, Palladio, fosse autore di poesie bucoliche, e che Claudiano lo abbia voluto omaggiare in quanto tale introducendolo nel carme sotto le vesti del dio. Se così fosse, nel rimprovero con il quale Venere invita Imeneo a dedicarsi al matrimonio anziché all'arte delle muse vi sarebbe una *pointe* licenziosa, l'esortazione rivolta da Claudiano all'amico Palladio ad assolvere il proprio dovere coniugale.

L'ipotesi di Roberts è basata su una possibile interpretazione di *Pr. Pall. Cel. 5*:

hunc [*i.e. Palladium*] mihi coniungit studiis communibus aetas

Cameron ha suggerito per primo che Claudiano, parlando di *studia communia*, potrebbe alludere agli interessi letterari di Palladio, e non al suo incarico di *tribunus et notarius*⁹³. Più deciso è il giudizio di Fritz Felgentreu, che sottolinea come *studium* non possa essere usato nel senso di *officium* o *negotium* e sia dunque da escludere un riferimento

⁸⁸ Cf. Morelli 1910, 369-371; Horstmann 2004, 198-201.

⁸⁹ Cf. Morelli 1910, 370s.; Horstmann 2004, 198.

⁹⁰ Cf. Morelli 1910, 370.

⁹¹ Cf. Horstmann 2004, 194.

⁹² Cf. Roberts 1989, 335; Horstmann 2004, 200.

⁹³ Cf. Cameron 1970, 401 e nt. 2. Per la prosopografia di Palladio, cf. *PLRE* II 819, *s.u.* 'Palladius 2' e 822-824, *s.u.* 'Palladius 19'; Mazzarino 1942, 389; Ensslin 1949a e 1949b; Bagnall - Cameron - Schwartz - Worp 1997, 366.

al tribunato⁹⁴. La Breitenstein, al contrario, ritiene che in Claudiano il termine *studium* indichi quasi sempre un'occupazione militare o comunque professionale, mentre per riferirsi all'attività letteraria esso debba essere specificato dal genitivo *Musarum*⁹⁵.

Il significato di *studium* sembra troppo generico per dedurre dall'*usus scribendi* claudiano il valore specifico dell'espressione *studia communia*; propriamente, infatti, il termine indica l'impegno profuso in un'azione⁹⁶, quindi il suo uso metonimico si adatta a qualsiasi azione richieda impegno per essere compiuta. Tuttavia, poiché Claudiano afferma che è l'*aetas* a legarlo a Palladio in *studia communia*, ritengo preferibile interpretare il sintagma come un riferimento agli *officia* dei tribuni: mentre il *cursus honorum* è strettamente collegato all'età del cittadino, non vi è alcun legame tra quest'ultima e i suoi interessi letterari.

In assenza di notizie più precise sulla figura di Palladio, non è possibile stabilire con certezza se egli fosse o meno un poeta; ciò nonostante, a prescindere dal significato che si attribuisce alla forma *studia communia*, l'ipotesi di Roberts appare incongruente con il contesto narrativo dell'epitalamio. In primo luogo, Palladio è rappresentato come personaggio all'interno del carme, cosicché risulta difficile credere che egli possa essere impersonato da un'altra figura. Al v. 25 lo sposo viene soltanto nominato, ma è senza dubbio presente nelle scene della *dextrarum iunctio* (v. 128s.), dell'*allocutio sponsalis* (v. 130-138) e del ferimento degli sposi con le frecce d'amore (v. 139-145). Inoltre, se Imeneo rappresentasse Palladio, non si spiegherebbero i riferimenti alle *δυνάμεις* proprie del dio delle nozze (v. 31-33; 54s.), che non hanno alcun legame con la poesia bucolica.

La proposta di Roberts, sebbene poco fondata, ha il merito di porre l'accento sul modo in cui viene raffigurato Imeneo anziché concentrarsi unicamente sulla funzione encomiastica del suo discorso. Più recentemente, Luceri e la Breitenstein hanno fornito due interpretazioni dell'episodio, simili tra loro, riprendendo l'assunto sotteso all'ipotesi di Roberts⁹⁷: il quadro bucolico nel quale Claudiano inserisce Imeneo non sarebbe soltanto parte della scenografia del carme, ma costituirebbe una chiara allusione al genere letterario. Come Roberts, i due studiosi ritengono che Imeneo sia figura di un poeta bucolico reale, ma quest'ultimo non viene identificato con Palladio, bensì con Claudiano. La scena di Venere e Imeneo avrebbe dunque un significato poetologico, ricostruibile attraverso diversi indizi verbali presenti sia nella rappresentazione del dio delle nozze, sia nel dialogo successivo.

Luceri e la Breitenstein riconoscono due tratti essenziali di Imeneo che lo rendono una controfigura adatta per un poeta⁹⁸:

⁹⁴ Cf. Felgentreu 1999, 182 e nt. 362.

⁹⁵ Cf. Breitenstein 2005, 216, nt. 9.

⁹⁶ Cf. Forcellini IV 513.

⁹⁷ Cf. Luceri 2001; Breitenstein 2005.

⁹⁸ Cf. Luceri 2001, 84s.; Breitenstein 2005, 217s.

- 1) è figlio di una musa;
- 2) il suo atteggiamento è simile a quello dei poeti-pastori bucolici.

Per quanto riguarda il primo punto, Claudiano definisce il dio come *Musa genitus* (v. 31) subito dopo averlo nominato per la prima volta nel carme. In quanto figlio di una musa, Imeneo fa certamente parte del mondo dei poeti assieme a Claudiano, cosicché non sorprende vederlo impegnato in un canto. Il nesso tra l'origine di Imeneo e la sua attività poetica diventa esplicito nel rimprovero con cui Venere lo esorta a cessare i suoi *dilecta carmina* (v. 43-55):

Prior ipsa silentem	
compellat: «Numquamne, puer, dilecta relinques carmina? Maternis numquam satiabere donis,	45
dedite Musarum studio nimiumque parentis aemule? Quid medio tecum modularis in aestu? Iamne tibi sordent citharae? Iam lustra Lycaei atque pecus cordi redituraque rupibus echo?	
Huc ades et tantae nobis edisserere causas	50
laetitiae, cui pompa uiro tam clara resultet, quae noua dotetur uirgo; patriamque genusque pande, quibus terris orti, quo semine ducti. Haud ignarus enim, nec te conubia fallunt ulla; tuo primae libantur foedere noctes.»	
	55

I *materna dona* (v. 45) sono facilmente riconoscibili come i frutti dell'ispirazione, mentre le espressioni *dedite Musarum studio* (v. 46) e *parentis | aemule* (v. 46s.) alludono in modo inequivocabile all'atto creativo del poeta⁹⁹. La natura bucolica del canto di Imeneo, già messa in luce ai v. 34-38, viene ribadita da Venere ai v. 47-49, dove la dea fa riferimento al genere letterario attraverso gli stessi *topoi* precedentemente sviluppati da Claudiano nell'epitalamio: il motivo del riposo meridiano (v. 47 *Quid tecum modularis in aestu?*), l'ambientazione pastorale (v. 46 *lustra Lycaei*; v. 47 *pecus*) e il tema dell'eco che si propaga nel paesaggio (v. 47 *redituraque rupibus echo*)¹⁰⁰.

Quanto alla somiglianza di Imeneo con i poeti-pastori bucolici, Luceri e la Breitenstein ricordano come spesso tali personaggi divengano maschere dell'autore, che attraverso le loro parole esprime le proprie idee politiche e letterarie¹⁰¹. L'affermazione in realtà non vale tanto per le *Ecloghe* di Virgilio, dove il pastore è piuttosto simbolo del poeta in

⁹⁹ Luceri 2001, 85 ricorda che Claudiano usa termini simili per descrivere la sua attività di poeta in *Pr. VI Cons.* 11s. *me quoque Musarum studio sub nocte silenti | artibus adsuetis sollicitare iubet.*

¹⁰⁰ Cf. Luceri 2001, 87; Breitenstein 2005, 218.

¹⁰¹ Cf. Luceri 2001, 84s.; Breitenstein 2005, 218.

quanto tale che controfigura dell'autore¹⁰², quanto per la poesia bucolica di età imperiale, sempre più vicina ai toni del panegirico¹⁰³. Come esempi di questa tendenza possono essere citati il Coridone dell'*Ecloga* IV di Calpurnio Siculo o il Timeta dell'*Ecloga* I di Nemesiano, travestimenti pastorali dei due autori che si ispirano al Titiro virgiliano¹⁰⁴.

Sulla base di questi due indizi, Luceri e la Breitenstein identificano Imeneo con Claudiano, quindi riconoscono nel dialogo tra Venere e il dio delle nozze una riflessione dell'autore sulla poetica espressa nell'epitalamio. Lo sviluppo del pensiero di Claudiano può essere seguito attraverso tre frasi significative:

- 1) v. 38 *dissimilem tenui uariabat harundine uentum*;
- 2) v. 48 *Iamne tibi sordent citharae?*;
- 3) v. 98s. *Haec quoque non uilem iam fistula commodat usum, | responsura choris.*

Al v. 38, come già sottolineato, Claudiano allude alla poesia bucolica imitando il celebre verso virgiliano *agrestem tenui meditabor harundine Musam* (*ecl.* 6,8). In questo modo, l'autore fa riferimento alla formula che sintetizza il complesso scenario intellettuale delineato nel prologo dell'*Ecloga* VI¹⁰⁵. Il testo claudiano non è altrettanto ricco di significati, ma ha certamente fatto propria l'immagine allegorica della *tenuis harundo*, dove la sottigliezza materiale delle canne è pensata come figura di una poetica callimachea, stilisticamente raffinata e consapevole di sé¹⁰⁶. La *tenuis harundo* è dunque uno strumento adatto a simboleggiare il *genus tenue* della poesia bucolica, che occupa una posizione subordinata nel sistema gerarchico dei generi letterari. Luceri e la Breitenstein ritengono che Claudiano, rappresentando se stesso sotto le spoglie di Imeneo suonatore di *tenuis harundo*, faccia riferimento al carattere bucolico della propria ispirazione attraverso un'allegoria metapoetica, nella quale l'atto compositivo del dio procede parallelamente a quello dell'autore.

Una volta stabilita l'appartenenza del canto, sia quello di Imeneo sia quello di Claudiano, al *genus tenue*, la successiva *lis* tra il dio delle nozze e Venere può essere interpretata come un'invenzione narrativa per discutere la poetica dell'epitalamio¹⁰⁷. L'originalità della scena claudiana consiste, in questo caso, nel modo in cui essa rovescia il *topos* dell'*excusatio*¹⁰⁸. Introdotto nella letteratura latina dal prologo dell'*Ecloga* VI di

¹⁰² Cf. Schmidt 1972, soprattutto 107-119.

¹⁰³ Cf. Luceri 2001, 84s.

¹⁰⁴ Per Calp. *ecl.* 4, cf. Esposito 1996; per Nemes. *ecl.* 1, Luiselli 1958.

¹⁰⁵ Sull'argomento, cf. in generale Cucchiarelli 2012, 323-333. L'importanza del preambolo dell'*Ecloga* VI per Claudiano è sottolineata in Fernandelli 2013, soprattutto 75-83.

¹⁰⁶ Per l'aggettivo *tenuis* riferito all'ideale stilistico callimacheo delle *Ecloghe*, cf. Schmidt 1972, 19-32. Verg. *ecl.* 6,8 riecheggia 1,2 *siluestrem tenui Musam meditaris auena*. Sulla funzione strutturale di questa ripresa nel libro delle *Ecloghe*, cf. Cucchiarelli 2012, 329 *ad v.* 8.

¹⁰⁷ Cf. Luceri 2001, 86-89; Breitenstein 2005, 220s.

¹⁰⁸ Sull'*excusatio* come *topos* distinto dalla *recusatio* polemica, cf. D'Anna 1988, 412s.; 1989.

Virgilio, lo schema dell'*excusatio* prevede l'intervento di una divinità, in genere Apollo, che ammonisce il poeta intento a coltivare un genere di poesia troppo elevato per le sue capacità. Al rimprovero del dio il poeta aderisce senza riserve, dichiarandosi consapevole dei propri limiti e pronto a dedicarsi a toni e argomenti più umili. Claudiano, invece, nel presentare la propria controfigura divina, usa un lessico inerente alla sfera della modestia che non lascia dubbi circa l'umiltà con cui Imeneo impersona il ruolo di poeta-pastore¹⁰⁹. Il dio delle nozze suona la semplice *fistula* e i suoi canti non sono che *murmura* (v. 37)¹¹⁰; non appena egli scorge Venere, abbandona il proprio strumento (v. 39s. *digitisque remissis | ad terram tacito defluxit fistula lapsu*), arrossisce pudicamente (v. 41s. *niueas infecerat igni | solque pudorque*) e ascolta in silenzio le parole della dea (v. 43s. *prior ipsa silentem | compellat*). Il rovesciamento dello schema tradizionale dell'*excusatio* procede quando Venere, anziché esortare Imeneo ad abbassare il tono del proprio canto, sembra invitarlo a sostituire la *fistula* con la *cithara*, strumento più nobile e adatto ad accompagnare una poesia elevata¹¹¹. A giustificare questa interpretazione, secondo Luceri e la Breitenstein, è la domanda che Venere rivolge a Imeneo: *Iamne tibi sordent citharae?* (v. 48)¹¹². Il senso complessivo del rimprovero della dea sarebbe dunque il seguente: Imeneo, *alter ego* di Claudiano, deve abbandonare lo stile dimesso della poesia bucolica per celebrare come si conviene le importanti *domus* degli sposi, adottando cioè il tono sostenuto del panegirico.

Quando Imeneo pronuncia la *laus sponsorum*, egli sembra obbedire al monito di Venere e portare così a compimento lo schema dell'*excusatio* inversa, il cui esito non è l'abbassamento, bensì l'innalzamento dello stile. Tuttavia, quando il dio delle nozze cessa il proprio canto encomiastico, lo strumento che egli ha in mano è ancora la *fistula*, né vi è alcun indizio che egli abbia mai suonato la *cithara*¹¹³. Lo stesso tono con il quale Imeneo annuncia a Venere *Haec quoque non uilem iam fistula commodat usum, | responsura choris* (v. 98s.) non lascia trasparire la remissività del poeta che, completando il modulo

¹⁰⁹ Cf. Luceri 2001, 80s.

¹¹⁰ Luceri 2001, 80 nota che *murmur* viene usato in genere per indicare il suono basso della *tuba* o del *lituus*, mai il soffio della *fistula*; cf. in proposito *ThlL* VIII 1676,10-18. Sembra che in questo caso il termine *murmura* indichi l'inadeguatezza melodica dei sibili prodotti dalla *fistula*, definiti da Nemesiano *flamina* (*ecl.* 1,16) o *sibila* (*ecl.* 3,10) *dissona*.

¹¹¹ La superiorità degli strumenti a corda (*cithara*, *lyra* e *barbiton*), tradizionalmente associati ad Apollo, rispetto alla *fistula*, trova la sua giustificazione negli episodi mitici che vedono i primi trionfare sulla seconda. Esempi celebri sono le contese di Apollo con Marsia e Pan, dalle quali il dio della poesia esce vittorioso intonando un canto sulla cetra; cf. *e.g.* Ou. *met.* VI 382ss.; XI 146ss.

¹¹² Cf. Luceri 2001, 83; Breitenstein 2005, 220.

¹¹³ Mentre in Luceri 2001, 88 si tiene conto di questo aspetto, esso viene trascurato in Breitenstein 2005, 221s.

dell'*excusatio*, riconosce i propri limiti secondo il volere del dio. La *lis* tra Imeneo e Venere si risolve a tutto vantaggio del dio delle nozze, che dimostra la versatilità della *fistula* intonando su di essa sia i *pastoralia murmura*, sia la magniloquente *laus sponsorum*. Lo strumento è inteso come simbolo della poesia bucolica che, pur appartenendo al *genus tenue*, può estendere il proprio registro fino a dire qualsiasi tema, a patto di farlo in modo breve e raffinato. Per voce del dio delle nozze, Claudiano rivendica la possibilità di adattare i toni bucolici alle esigenze encomiastiche dell'epitalamio, facendo uso della *fistula* anziché della *cithara*¹¹⁴.

Fino a questo punto, le teorie di Luceri e della Breitenstein sono sostanzialmente equivalenti; diverse, tuttavia, sono le opinioni degli studiosi circa il significato ultimo della riflessione poetologica di Claudiano. Luceri insiste sulla volontà dell'autore di ibridare ulteriormente la forma dell'epitalamio, già contaminata da *epos* e panegirico, inserendovi tratti tipicamente bucolici¹¹⁵. Tale operazione sarebbe motivata sia dalla ricerca di originalità, sia dal tentativo di temperare le severe atmosfere dell'epica panegiristica con quelle più lievi della poesia bucolica, affini al genere epitalamico¹¹⁶. La Breitenstein dà invece minore importanza all'aspetto specificamente bucolico del carne, sottolineando piuttosto come i due registri stilistici usati da Claudiano, il *genus tenue* e il *genus sublime*, corrispondano al doppio programma poetico impostato nella *praefatio*: all'amico Palladio, al quale è legato dall'*amor*, l'autore può dedicare i modi informali della poesia bucolica, mentre la *reuerentia* nei confronti del padre di Celerina esige l'ufficialità dell'encomio¹¹⁷.

Gli studi di Luceri e della Breitenstein mettono in luce un ampio sistema di riferimenti metapoetici nell'episodio centrale di *Pall. Cel.* L'uso di un linguaggio allegorico, lo sviluppo del *topos* poetologico dell'*excusatio*, il riferimento a una precisa gerarchia dei generi, sono tutti indizi di una poesia dotta e consapevole, ben lontana dalla convenzionalità che le è stata attribuita. Il fatto stesso che Claudiano si richiami al preambolo dell'*Ecloga* VI di Virgilio, sia attraverso allusioni verbali sia nell'articolazione generale del pensiero, suggerisce la necessità di una lettura critica approfondita. Mi sembra, tuttavia, che l'interpretazione fornita da Luceri e dalla Breitenstein non tenga sufficientemente conto del contesto narrativo nel quale il dialogo tra Venere e Imeneo è inserito, rischiando così di ridurre la forma poetica del testo a un dibattito letterario

¹¹⁴ Cf. Luceri 2001, 88.

¹¹⁵ Cf. Luceri 2001, 88-93.

¹¹⁶ Luceri 2001, 75-77 e 90s. ritiene che l'inserimento di elementi bucolici nell'epitalamio possa essere stato suggerito a Claudiano dalla lettura dell'*Ἐπιθαλάμιος εἰς Σεβήρον* (= *or.* 9 Colonna) di Imerio. Passi ritenuti particolarmente significativi in questo senso sono *Him. or.* 9,3, p. 75; 5, p. 76s.; 19, p. 84s.; 20, p. 85s. Colonna. In generale, sul legame tra epitalamio e poesia bucolica, cf. Wilson 1948.

¹¹⁷ Cf. Breitenstein 2005, 221s.

astratto. Pur condividendo nelle sue linee generali la lettura poetologica proposta, ritengo dunque necessario approfondire la funzione narrativa dell'episodio.

Il punto più debole del ragionamento è senza dubbio la lettura della domanda *Iamne tibi sordent citharae?* (v. 48) come un'esortazione rivolta da Venere a Imeneo per convincerlo a suonare la cetra. È evidente, infatti, che il plurale *citharae* non può riferirsi a un singolo strumento, né una tale obliquità di pensiero sembrerebbe necessaria, se Venere volesse chiedere a Imeneo di sostituire la *fistula* con la cetra. Luceri e la Breitenstein ritengono che, a differenza della *fistula*, la cetra sia uno strumento appropriato per Imeneo e che il dio delle nozze sia certamente in grado di suonarla. Tuttavia, prima di *Pall. Cel.* non vi è alcuna testimonianza, letteraria o figurativa, nella quale Imeneo sia raffigurato come citaredo né, più in generale, come musico¹¹⁸. Si tratta di una constatazione notevole, dal momento che Imeneo è da sempre divinità associata alla musica, sia in quanto personificazione del canto rituale, sia perché figlio delle muse e di altre divinità legate al canto, come Dioniso e Apollo¹¹⁹. In *Pall. Cel.* la musicalità di Imeneo è giustificata dal suo essere *Musa genitus*, aspetto sul quale insiste Venere nel suo rimprovero. Ciò nonostante, non si capisce perché la dea dovrebbe considerare soltanto la *fistula*, e non anche la *cithara*, uno strumento associato alla madre di Imeneo¹²⁰.

Se si esclude il v. 48, dove si parla di *citharae* al plurale, nel dialogo tra Venere e Imeneo la cetra non viene mai nominata. Ai v. 98s., con i quali si conclude l'episodio, il dio ha in mano la stessa *fistula* che gli è caduta a terra alla vista di Venere (v. 39s.), come dimostra l'uso del pronome *haec* (v. 98). È vero che lo stile della *laus sponsorum* può essere avvicinato al *genus sublime* simboleggiato dalla cetra, ma le parole di Imeneo lasciano intendere che tale canto è stato intonato sulla *fistula*. Non vi sono dunque indizi per supporre che Imeneo abbia mai suonato la *cithara*, né che Venere gli abbia chiesto di farlo.

Per interpretare correttamente il rimprovero di Venere è necessario risalire alle cause che hanno spinto la dea a cercare Imeneo. Venere è stata svegliata dal rumore inconfondibile di un corteo nuziale, composto dagli applausi dei giovani, dai cori e dal suono delle *lyrae* che li accompagnano (v. 22s. *mixtaeque choreis | auditae per rura lyrae*). Il rumore è poi culminato in un'eco universale, che ha portato alle orecchie della dea i nomi degli sposi, Palladio e Celerina (v. 23-25). Avendo compreso che si sta svolgendo un matrimonio, Venere si è affrettata a trovare Imeneo, da lei stessa

¹¹⁸ Solo il più tardo Marziano Capella, nel suo *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, rappresenterà Imeneo come suonatore di cetra, definendolo *psallens thalamis*; cf. I 1,1, p. 2 Cristante.

¹¹⁹ Schmidt 1886, 6s. ha notato che nella maggior parte delle testimonianze in cui la madre di Imeneo è una musa, il padre è Apollo. Secondo una delle tradizioni, Imeneo sarebbe figlio di Apollo e Calliope, quindi fratello di mitici cantori come Ialemo, Lino e Orfeo; cf. *Schol. in Eur. Rhes.* 395; *Schol. in Pind. Pyth.* 4,313.

¹²⁰ Cf. Breitenstein 2005, 218: «Überraschend ist allerdings... dass die *cithara* hier nicht als zur Musenkunst gehörig apostrophiert wird».

nominato *dux praefectus thalamis* (v. 31s.), senza il quale la cerimonia non può compiersi sotto buoni auspici (v. 32s.).

Quando Venere trova Imeneo, quest'ultimo si sta dedicando agli *otia* pastorali; ciò non è in contrasto con la natura del dio, che è pur sempre figlio di una musa, bensì con il suo *officium*, che gli impone di presiedere alla cerimonia nuziale in corso. È precisamente su questo aspetto che si concentra il rimprovero di Venere: la dea accusa Imeneo di non interrompere *mai* i propri canti bucolici (v. 44s. *numquamne, puer, dilecta relinques | carmina? Maternis numquam satiabere donis...?*), di dedicarsi *troppo* alle arti materne (v. 46s. *nimumque parentis | aemule*). L'uso degli avverbi indica chiaramente che l'atteggiamento di Imeneo è inappropriato all'occasione, non al personaggio.

Si arriva così alla sequenza di frasi interrogative dei v. 47-49:

- 1) *Quid medio tecum modularis in aestu?* (v. 47);
- 2) *Iamne tibi sordent citharae?* (v. 48);
- 3) *Iam lustra Lycaei | atque pecus cordi redituraque rupibus echo?* (v. 48s.)

Il confronto della seconda domanda con le altre due chiarisce il motivo per cui Venere fa riferimento alle *citharae*. Non vi è qui alcun riferimento alla poesia bucolica come *genus tenue*, né viene citata la *fistula* che lo simboleggia. In tale contesto, riconoscere nelle *citharae* il simbolo del *genus sublime* non spiegherebbe la relazione esistente fra i tre quesiti.

La prima e la terza domanda vertono sull'ambientazione del canto pastorale, mettendone in risalto il carattere agreste e isolato¹²¹. Al v. 47 tali aspetti sono evocati dal motivo del riposo meridiano del poeta-pastore bucolico, mentre nei v. 48s. le immagini del Liceo, dimora tradizionale di Pan¹²², e dell'eco che risuona tra le rocce, richiamano infallibilmente i *loca deserta* della nota eziologia lucreziana (cf. Lucr. IV 572-594). Perché le *citharae* possano fungere da contrappunto a questo scenario, esse devono simboleggiare un luogo piuttosto che uno stile. Ciò è possibile se, anziché leggere la parola *citharae* come un plurale generico¹²³, vi si riconosce una specifica allusione alle *lyrae* del v. 23, il cui suono proviene dalla *uicina urbs* (v. 21) dove si sta celebrando il matrimonio di Palladio e Celerina. Sebbene i termini *cithara* e *lyra* non indichino originariamente lo stesso strumento¹²⁴, al tempo di Claudiano essi sono diventati da lungo tempo interscambiabili; si può dunque interpretare la loro alternanza come semplice *uariatio*, dalla quale non risulta inficiata la riconoscibilità del riferimento. Questa lettura non rende soltanto conto del plurale *citharae*, ma spiega anche la relazione tra le domande di Venere: esse sono disposte secondo lo schema ABA, nel quale il primo

¹²¹ Cf. Guipponi-Gineste 2010, 399.

¹²² Cf. e.g. Verg. *georg.* I 16s. *ipse nemus linquens patriam saltusque Lycaei | Pan.*

¹²³ Per questa lettura, oltre ai già citati Luceri 2001 e Breitenstein 2005, cf. Platnauer 1922, 208, nt. 1 e Ricci 2001, 118 *ad l.*

¹²⁴ Sul significato dei diversi termini greci usati per indicare gli strumenti a corda (*κίθαρις*, *λύρα*, *φόρμιγγις*, *χέλυσ* etc.), cf. Huchzermeyer 1931; Neubecker 1977; West 1984.

e il terzo elemento definiscono il contesto rurale nel quale si trovano Venere e Imeneo, mentre il secondo indica la città in cui hanno luogo le nozze. Il senso del rimprovero di Venere appare dunque chiaro: Imeneo, *dux praefectus thalamis*, deve abbandonare il suo luogo di riposo campestre per prendere parte al più presto alla cerimonia nuziale che si sta celebrando in città.

Dopo la lunga serie di domande dei v. 44-49¹²⁵, al v. 50 l'espressione iniziale *huc ades* segna un cambiamento di tono nel discorso di Venere, che diventa ora imperativo. Il fatto che la prima richiesta fatta a Imeneo sia quella di compiere uno spostamento conferma quanto è stato precedentemente suggerito dalle interrogative dei v. 47-49, ovvero che la colpa principale di Imeneo è quella di trovarsi nel luogo sbagliato al momento del matrimonio. Le successive esortazioni pronunciate da Venere testimoniano per la prima volta in modo esplicito che la dea ha riconosciuto l'occasione nuziale dal rumore dei festeggiamenti (v. 50s. *tantae nobis edisserere causas | laetitiae, cui pompa uiro tam clara resultet*), ma non sa ancora chi siano gli sposi. Venere chiede perciò a Imeneo di rivelare le identità del *uir* (v. 51) e della *noua uirgo* (v. 52), prestando particolare attenzione alle loro origini (v. 52s. *patriamque genusque | pande, quibus terris hortis, quo semine ducti*).

Ai v. 54s., prima che Imeneo risponda esaurientemente a tali richieste nella *laus sponsorum*, Venere spiega la ragione per cui egli è certamente in possesso di tali informazioni. Le *δυνάμεις* attribuite al dio corrispondono a quelle enunciate ai v. 31-33 e ne ribadiscono il ruolo di *dux praefectus thalamis*. È interessante notare come in entrambi i passi Claudiano riprenda alcuni tratti caratteristici dello stile innico adottato da Catullo nell'*ἕμνος κλητικός* del carme 61. Si è già detto dei numerosi punti di contatto fra i v. 31-33 e il testo catulliano, quali gli epiteti di *Musa genitus* e di *dux* riferiti a Imeneo, l'uso di citare fin da subito l'origine della divinità, la menzione dei suoi poteri. In tale contesto, l'anafora del pronome dimostrativo (v. 31 *hunc*; v. 33 *hoc*) sembra un espediente per adattare il *Du-Stil* innico alla narrazione impersonale dell'epitalamio epico¹²⁶. Quando però, nei v. 54s., il discorso diretto di Venere introduce una *persona loquens*, l'enunciazione delle *δυνάμεις* di Imeneo può avvenire secondo il caratteristico *Du-Stil* (v. 54 *te*; v. 55 *tuo*). Anche la formula imperativa *huc ades* (v. 50) e la proposizione epesegetica che motiva l'appello alla divinità (v. 54 *haud ignarus enim*) appartengono allo stile della preghiera¹²⁷ e trovano riscontro nell'inno catulliano¹²⁸.

¹²⁵ L'accumulazione di frasi interrogative è caratteristica dello stile enfatico claudiano; cf. Fo 1982, 158-163.

¹²⁶ Sull'uso del *Du-Stil* negli inni sacri greci e in altri contesti di carattere religioso, cf. Norden (1913) 1996⁷, 143-167.

¹²⁷ Il verbo *ades* corrisponde all'imperativo *ueni* o alle forme greche *ἔλθε*, *βαῖνε*, *ἰκοῦ*, *μόλε*, tutte frequenti in ambito innico; cf. e.g. le testimonianze greche citate da Ausfeld 1903, 516s. Per le proposizioni epesegetiche nelle preghiere, Norden (1913) 1996⁷, 152ss.

¹²⁸ Cf. Catull. 61,8s. *huc | huc ueni*, poi ripreso in 26 *huc aditum ferens* e 43 *huc aditum ferat*,

Sulla base di queste considerazioni, mi sembra possibile avanzare l'ipotesi che l'idea drammatica sottesa all'episodio di Venere e Imeneo sia stata suggerita a Claudiano dal carme 61 di Catullo. L'importanza del modello è dimostrata dalla ripresa di elementi tematici significativi nella rappresentazione di Imeneo, quali gli epiteti di *Musa genitus* e di *dux*, il suo aspetto femminile e le *δυνάμεις* attribuitegli. I temi citati emergono in momenti di grande importanza per lo sviluppo della narrazione: subito dopo che Venere si è messa in cerca di Imeneo (v. 31-33), quando quest'ultimo si accorge di essere stato sorpreso nei suoi *otia* bucolici (v. 41-43), infine nelle parole con cui Venere lo esorta a svolgere le sue mansioni (v. 54s.).

Si è detto come il discorso di Venere verta sulla necessità che Imeneo abbandoni i luoghi solitari dove si sta dedicando alle arti materne per partecipare alla cerimonia nuziale nell'*urbs*. In tale richiesta è riconoscibile il motivo centrale dell'inno cletico catulliano, la preghiera con cui l'io poetico evoca la divinità. Sebbene Imeneo non intervenga nell'azione del carme 61 di Catullo, tuttavia nella parte innica l'effetto dell'invocazione è pensato drammaticamente come spostamento del dio dalla sua dimora sull'Elicona al luogo dove si svolgono le nozze. Ciò risulta con particolare chiarezza dalla strofe in cui la dimora di Imeneo assume i tratti del *locus amoenus* (Catull. 61,26-30)¹²⁹:

Quare age, huc aditum ferens,
perge linquere Thespieae
rupis Aonios specus,
nympha quos super irrigat
frigerans Aganippe.

Sembra che in *Pall. Cel.* Claudiano abbia ripreso la concezione generale dell'inno cletico di Catullo, sfruttando le possibilità offerte dalla forma staziana dell'epitalamio epico per fare dell'invocazione a Imeneo un episodio organico al racconto. Una volta scomparsa la rigida distinzione fra mondo umano e divino, Imeneo può diventare un personaggio drammatico che si muove liberamente tra il *lucus* di Venere e la *vicina urbs* di Palladio e Celerina.

L'intervento di Venere, che nel contesto narrativo di *Pall. Cel.* ha uno scopo simile all'invocazione, fa sì che il dio delle nozze dismetta le vesti di poeta-pastore e assuma il ruolo di *dux praefectus thalamis* che gli compete. Tale cambiamento non risulta soltanto dalla *laus sponsorum* pronunciata da Imeneo, ma anche dal modo in cui egli abbandona

con Fedeli 1972, 24-26. Nel ritornello di Catull. 62 *Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!* l'invocazione a Imeneo è espressa dal verbo *ades*; per l'identità tra funzione conativa e referenziale in questa formula, cf. Agnesini 2007, 182s.

¹²⁹ Fedeli 1972, 39 ritiene che Catullo si sia ispirato alle descrizioni paesaggistiche di Teocrito e richiama e.g. 22,37ss.

l'atteggiamento modesto tenuto fino a questo momento nei confronti di Venere. Già nelle prime parole del suo discorso, Imeneo rovescia il rimprovero che gli è stato rivolto (v. 56-58):

Ille refert: «Equidem dudum te, diua, morantem
mirabar, quod adhuc tanti secreta maneres
coniugii.

L'accento è ora posto sull'assenza di Venere dal luogo del matrimonio (cf. v. 56 *morantem*; v. 57 *secreta*). Imeneo, ormai entrato nel ruolo di *dux*, ha il compito di guidare la *bona Venus* alla cerimonia nuziale perché vi presieda come *pronuba*. Nel contesto narrativo di *Pall. Cel.*, la successiva *laus sponsorum* è di fatto una *suasoria* con la quale Imeneo convince Venere a raggiungere il luogo delle nozze. Ciò è dimostrato dal rapporto di causa-effetto stabilito, all'inizio e alla fine del discorso, tra l'importanza del matrimonio e la necessità che la dea vi presieda (cf. v. 56-58; v. 96s. *tali nubente puella | nonne tibi cessare nefas?*).

I v. 95-99, con i quali si conclude l'encomio, rivelano come Claudiano abbia attribuito una funzione 'innica' al rimprovero di Venere e abbia giustificato sul piano drammatico l'epiteto di *dux* attribuito a Imeneo:

Duc protinus omnes, 95
duc age, marcentes cupio quassare coronas
et uibrare faces et noctem ducere ludo.
Haec quoque non uilem iam fistula commodat usum,
responsura choris.»

Si è già detto del significato poetologico attribuito ai v. 98s., nei quali è stata riconosciuta la rivendicazione, da parte di Claudiano, della possibilità di adattare i toni bucolici all'epitalamio epico-panegiristico. Ciò che invece sembra essere sfuggito alla critica è la presenza, ai v. 95-97, di chiare reminiscenze catulliane. Imeneo esercita ora alla lettera il ruolo di *dux bonae Veneris*, esortando la dea a recarsi col proprio seguito alla cerimonia (v. 95s. *Duc protinus omnes, | duc age*). Anche nella descrizione dell'*incessus* del dio, tema tradizionale della tecnica innica¹³⁰, Claudiano riprende un elemento innovativo del carne 61, ovvero il trasferimento del motivo della danza da cori di giovani e di vergini a Imeneo stesso¹³¹. Con quest'ultima allusione al poemetto di Catullo si conclude l'intero episodio; non appena Imeneo finisce di parlare, Venere obbedisce alla sua richiesta, raduna il proprio corteo e raggiunge in volo gli sposi.

¹³⁰ Sul *topos* si sofferma Fraenkel 1957, 204, nt. 4.

¹³¹ Cf. Fedeli 1972, 28s. a proposito di Catull. 61,6-15.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Avvertenza. I testi antichi di maggiore importanza per lo svolgimento dell'analisi sono citati dalle seguenti edizioni: Hall 1985 (Claudio); Marastoni (1961) 1970² (Stazio); Geymonat (1973) 2008² (Virgilio); Mynors 1958 (Catullo); Russell – Wilson 1981 (Menandro Retore); Usener – Radermacher 1904-1929 (Pseudo-Dionisio); Kayser 1871 (Filostrato il Giovane); Colonna 1951 (Imerio); Korzeniewski 1971 (Calpurnio Siculo); Cupaiuolo 1997 (Nemesiano); Gow (1952) 1962² (Teocrito e Mosco).

Agnesini 2007

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

Ausfeld 1903

C. Ausfeld, *De Graecorum precationibus quaestiones*, «Jahrbücher für klassische Philologie» Suppl. XXVIII (1903), 505-547.

Bagnall – Cameron – Schwartz – Worp 1987

R. Bagnall – A. Cameron – S. R. Schwartz – K. A. Worp (ed.), *Consuls of the Later Roman Empire*, Atlanta 1987.

Birt 1892

Claudii Claudiani *Carmina*. Recensuit Th. Birt, Berolini 1892 [rist. München 1995].

Brazda 1977

M. K. Brazda, *Zur Bedeutung des Apfels in der antiken Kultur*, Bonn 1977.

Breed 2006

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

Breitenstein 2005

N. Breitenstein, *Hymenaeus und die Panflöte - Claudians Epithalamium an Palladius und Celerina (c.m. 25)*, «MH» LXII (2005), 214-222.

Bremmer 1998

J. N. Bremmer, s.u. 'Hymenaios', *DNP* V (1998), 784-787.

Cameron 1970

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

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 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.

Christiansen 1969

P.G.Christiansen, *The Use of Images by Claudius Claudianus*, Den Haag 1969.

Colonna 1951

Himerii *Declamationes et orationes*. Cum deperditarum fragmentis A.Colonna recensuit, Roma 1951.

Conrad 1965

C.Conrad, *Traditional Patterns of Word-Order in Latin Epic from Ennius to Vergil*, «HS» LXIX (1965), 195-258.

Cucchiarelli 2012

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

Cupaiuolo 1997

Marco Aurelio Olimpico Nemesiano, *Eclogae*. A cura di G.Cupaiuolo, Napoli 1997.

Curtius 1992 [1948]

E.R.Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, tr. it Firenze 1992 [ed. orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948].

D'Anna 1988

G.D'Anna, s.u. 'recusatio', *EV* IV (1988), 411-413.

D'Anna 1989

G.D'Anna, *La genesi dell'excusatio*, in id. (ed.), *Virgilio. Saggi critici*, Roma 1989, 79-92.

Döpp 1980

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

Dorigo 1966

W.Dorigo, *Pittura tardo-romana*, Milano 1966.

Ensslin 1949a

W.Ensslin, s.u. 'Palladios 38', *RE* XVIII 2,2 (1949), 220.

Ensslin 1949b

W.Ensslin, s.u. 'Palladios 39', *RE* XVIII 2,2 (1949), 220s.

Esposito 1996

P.Esposito, *Per la storia della ricezione di Virgilio bucolico: l'ecloga IV di Calpurnio Siculo*, «Orpheus» XVII (1996), 13-34.

Fargues 1933

P.Fargues, *Claudien. Études sur sa poésie et son temps*, Paris 1933.

Fedeli 1972

P.Fedeli, *Il carme 61 di Catullo*, Friburgo 1972.

Felgentreu 1999

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

Fernandelli 2013

M.Fernandelli, *Cultura e significati della praefatio all'Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria di Claudiano*, in L.Cristante – T.Mazzoli (ed.), *Il calamo della memoria V. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, Trieste 2013, 75-125.

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 a. G. 1975.

Fraenkel 1957

E.Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957.

Garambois-Vasquez 2011

F.Garambois-Vasquez, *Claudien et le mythe de Vénus: entre ornement poétique et propagande politique*, in Id. (ed.), *Claudien: Mythe, histoire et science*, Saint-Étienne 2011.

Gesner 1759

Cl. Claudiani *Quae exstant*. Edidit et illustravit J.M.Gesner, Lipsiae 1759, rist. Hildesheim 1969.

Geymonat (1973) 2008²

P. Vergili Maronis *Opera*. Post Remigium Sabbadini et Aloisium Castiglioni recensuit M.Geymonat, Torino 1973; P. Vergili Maronis *Opera*. Edita anno 1973 iterum recensuit M.Geymonat, Roma 2008², da cui si cita.

Gow 1962² (1952)

Bucolici Graeci. Recensuit A.S.F.Gow, Oxonii 1962² [1952¹].

Gualandri 1968

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

Guipponi-Gineste 2010

M.F.Guipponi-Gineste, *Claudien. Poète du monde à la cour d'Occident*, Paris 2010.

Hall 1985

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

Hall 1986

J.B.Hall, *Prolegomena to Claudian*, «BICS» Suppl. XLV (1986).

Hass 1998

P.Hass, *Der locus amoenus in der antiken Literatur: zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg 1998.

Herzog 1966

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

Hild 1899

J.-A.Hild, *s.u.* 'Hymenaeus', *Daremberg - Saglio* III 1 (1899), 333-336.

Hölsken 1959

H.G.Hölsken, *Beobachtungen zur Landschaftsgestaltung römischer Dichter*, Freiburg 1959.

Horstmann 2004

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

Huchzermeyer 1931

H.Huchzermeyer, *Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit*, Emsdetten 1931.

Jolles 1914

A.Jolles, s.u. 'Hymen, Hymenaios', *RE IX 1* (1914), 126-130.

Kayser 1871

Flauii Philostrati *Opera*. Auctiora edidit C.L.Kayser, Vol. II, Lipsiae 1871 [rist. Hildesheim 1964].

Keydell 1962

R.Keydell, s.u. 'epithalamium', *RAC V* (1962), 927-943.

Korzeniewski 1971

Hirtengedichte aus neronischer Zeit. Titus Calpurnius Siculus und die Einsiedler Gedichte. Herausgegeben und übersetzt von D.Korzeniewski, Darmstadt 1971.

Lausberg 1969 [1949]

H.Lausberg, *Elementi di retorica*, tr. it. Bologna 1969 [ed. orig. *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1949].

Linant de Bellefonds 1990

P.Linant de Bellefonds, s.u. 'Hymenaios', *LIMCV 1* (1990), 583-585.

Luceri 2001

A.Luceri, *Ipastoralia murmura di Imeneo tra idillio ed encomio: per una interpretazione di Claudiano*, *Pall. Cel. Hall*, «RPL» XXIV (2001), 74-93.

Luiselli 1958

B.Luiselli, *L'identificazione del Melibeo di Nemesiano e la data di composizione della I ecloga*, «Maia» III (1958), 189-208.

Maas 1914

P.Maas, s.u. 'Hymenaios', *RE IX 1* (1914), 130-134.

Mangelsdorff 1913

E.A.Mangelsdorff, *Das lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechischen und Römern*, Hamburg 1913.

Marastoni (1961) 1970²

P. Papini Stati *Siluae*. Recensuit A.Marastoni, Leipzig (1961) 1970².

Mazzarino 1942

S.Mazzarino, *Stilicone. La crisi imperiale dopo Teodosio*, Roma 1942.

Mehmel 1940

F.Mehmel, *Virgil und Apollonius Rhodius. Untersuchungen über die Zeitvorstellung in der antiken epischen Erzählung*, Hamburg 1940.

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, 397-494.

Morelli 1910

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

Muth 1954

R.Muth, "Hymenaios" und "Epithalamion", «WS» LXVII (1954), 5-45.

Mynors 1958

C. Valerii Catulli *Carmina*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit R.A.B.Mynors, Oxford 1958.

Neubecker 1977

A.Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt 1977.

Norden 1996⁷ (1913)

E.Norden, *Agnostos theos: Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Stuttgart 1996⁷ [1913].

Parravicini 1914

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

Pavlovskis 1965

Z.Pavlovskis, *Stattius 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.

Pichon 1902

R.Pichon, *Index uerborum amatorium*, Paris 1902.

Platnauer 1922

Claudian, II. With an English Translation by M.Platnauer, London-Cambridge 1922.

Purgold 1878

K.Purgold, *Archaeologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius*, Gotha 1878.

Riboldi 2006

C.Riboldi, *Venere nei carmi nuziali di Claudiano*, in L.Castagna (ed.), *Quesiti, temi, testi di poesia tardolatina. Claudiano, Prudenzio, Ilario di Poitiers, Sidonio Apollinare, Draconzio, Aegritudo Perdicæ, corpus dei Ritmi Latini*. Con la collaborazione di C.Riboldi, Frankfurt am Mein-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien 2006.

Ricci 2001

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

Roberts 1989

M.Roberts, *The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus*, «TAPhA» CXIX (1989), 321-348.

Romano 1958

D.Romano, *Claudiano*, Palermo 1958.

Rosenmeyer 1969

T.G.Rosenmeyer, *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley 1969.

Russell – Wilson 1981

Menander Rhetor. Edited with Translation and Commentary by D.A.Russell and N.Wilson, Oxford 1981.

Sauer 1884-1890

B.Sauer, s.u. 'Hymenaios', Roscher I (1884-1890), 2800-2804.

Schmidt 1886

R.Schmidt, *De Hymenæo et Talasio dis ueterum nuptialibus*, Kiel 1886.

Schmidt 1972

E.A.Schmidt, *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik*, München 1972.

Schmidt 1976

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

Schönbeck 1962

G.Schönbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Heidelberg 1962.

Smith 1970

P.L.Smith, *Vergil's Avena and the Pipes of Pastoral Poetry*, «TAPhA» CI (1970), 497-510.

Stehlíková 1990

E.Stehlíková, *The Metamorphoses of the Roman Epithalamium*, «Eirene» XXVII (1990), 35-45.

Syndikus 1990

H.P.Syndikus, *Catull: eine Interpretation, II: Die grossen Gedichte (61-68)*, Darmstadt 1990.

Usener – Radermacher 1904-1929

Dionysii Halicarnasei *Quae exstant*. Vol. VI. *Opusculorum* uolumen II. Ediderunt H.Usener et L.Radermacher, Stutgardiae 1804-1829 [rist. 1965].

Vollmer 1898

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

Vollrath 1910

O.Vollrath, *De metonymiae in Cl. Claudiani carminibus usu*, Jena 1910.

Ware 2004

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

Webb 2009

R.Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington 2009.

West 1984

M.L.West, *Music in Archaic Greece*, in J.Harmatta (ed.), *Actes du VIIe Congrès de la Fédération Internationale des Associations d'Études classiques*, I, Budapest 1984, 213-220.

Wilson 1948

E.F.Wilson, *Pastoral and Epithalamium in Latin Literature*, «Speculum» XXIII (1948), 35-57.

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.