



Università di Genova

Scuola di Scienze Umanistiche

Corso di Dottorato in Letterature e Culture Classiche e Moderne

Curriculum Filologia Classica

Ciclo XXXVI

Tesi di Dottorato

Claudiano, *Laus Serenae* (carm. min. 30).

Introduzione, edizione e commento

Relatrice:

Prof.ssa Lara Nicolini

Candidata:

Lisa Longoni

Anno accademico 2023/2024

Indice

Indice	2
Parte I	3
Capitolo 1: La <i>Laus Serenae</i>	4
a. La novità della <i>Laus Serenae</i> : un panegirico poetico al femminile	6
b. La <i>feminea virtus</i>	14
c. Gli intenti ideologici della <i>Laus Serenae</i> : la <i>regia adfinitas</i>	23
d. L'idea di κοινώνια: un “dittico” di panegirici?.....	26
e. La datazione della <i>Laus Serenae</i>	33
Capitolo 2: Lo stile	38
a. <i>Pathos</i> ed espressività	40
b. <i>Ordo verborum</i> e iconicità	45
c. Descrittivismo, <i>evidentia</i> e rapporti con l'arte figurativa	54
d. Motivi, campi semantici e <i>iuncturae</i> ricorrenti.....	58
e. Metrica	63
Parte II.....	65
Introduzione al testo	66
a. Cenni sulla tradizione.....	66
b. La presente edizione.....	69
Conspectus siglorum.....	72
<i>Laus Serenae</i>	75
Panegirico per Serena	88
Parte III.....	93
Abbreviazioni	313
Bibliografia.....	314
Ringraziamenti	334

PARTE I

INTRODUZIONE

Capitolo 1: La *Laus Serenae*

La vita di Claudio Claudiano, poeta originario di Alessandria, e quella di Serena, nobile moglie spagnola del potente Stilicone, si incrociarono a Milano poco dopo la morte di Teodosio, nel 395 d.C. Era un momento carico di tensioni per l'Impero Romano¹, che Teodosio aveva lasciato – poco dopo la battaglia del Frigido e la sconfitta dell'usurpatore Eugenio (394) – sotto la pressante minaccia dei Visigoti di Alarico e diviso tra i suoi due figli Onorio e Arcadio. A Occidente, il potere era di fatto nelle mani del generale Stilicone, reggente dell'undicenne Onorio, mentre a Oriente era l'ambizioso prefetto del pretorio Rufino a orientare le decisioni di Arcadio.

In tale contesto, Stilicone, che avanzava pretese di reggenza anche su Arcadio², dovette comprendere presto l'importanza di una propaganda che sostenesse i propri interessi e la propria ideologia. Fu così che, probabilmente, fece chiamare alla corte di Milano il poeta³. Questi si era, infatti, segnalato per il panegirico recitato a Roma nel gennaio del 395 per il consolato dei fratelli Anicii, Olibrio e Probino, in cui dimostrava la conoscenza di un latino impeccabile, che aveva imparato studiando gli autori classici nelle scuole di Alessandria, e una straordinaria abilità tecnica⁴.

Le informazioni che possediamo sulla vita di Claudiano sono molto scarse, e in gran parte ricavabili dalla sua stessa opera⁵. L'origine alessandrina, nonostante sia stata messa in dubbio⁶, è testimoniata da Sidonio Apollinare e dalle informazioni che si possono dedurre da alcuni *carmina minora* di Claudiano stesso⁷. Nonostante i pochi grecismi presenti nella sua produzione⁸ egli era, dunque, madrelingua greco, come testimoniano non solo i frammenti di una *Gigantomachia* greca e alcuni epigrammi nella stessa lingua che gli vengono attribuiti⁹, ma anche la lettera in cui il poeta scriveva a Probino di essere passato, sotto il suo consolato, dalla musa greca alla toga latina: *Romanos bibimus primum te consule fontes / et Latiae cessit Graia Thalia togae* (*carm. min.* 41, 13-14). Il suo legame con la tradizione sia greca sia latina emerge anche dall'iscrizione sotto la statua che il senato gli aveva fatto erigere nel foro di Traiano, in cui un distico in greco gli attribuisce la “mente di Virgilio” e la “Musa di Omero”: Εἰν ἐνὶ Βιργυλίῳ νόον / καὶ μοῦσαν Ὀμήρου /

¹ Sul contesto storico in cui visse Claudiano cfr. a es. DÖPP 1980, MORONI 1982, CHARLET 2000, pp. ix-xix, COOMBE 2018, pp. 1-32; sulla società del IV-V secolo cfr. BROWN 2017², pp. 91-101.

² Cfr. *III Cons.* 152-153, CAMERON 1970, pp. 49-52 e *infra*, cap. 2d.

³ Sul ruolo di Claudiano come poeta propagandista di Stilicone cfr. CAMERON 1970 (in particolare pp. 46-62); cfr. poi MORONI 1982, anche per il quadro del panorama critico delineatosi in merito alla questione.

⁴ Per il successo immediato che dovette avere il panegirico, imitato già in epoca antica, cfr. TAEGERT 1988, pp. 252-254.

⁵ Cfr. soprattutto CAMERON 1970, pp. 1-29.

⁶ CHRISTIANSEN 1997; cfr. però la confutazione di MULLIGAN 2007 e, sull'argomento, anche CHARLET 2013a.

⁷ Sidon. *carm.* 9, 274-276; Claud. *carm. min.* 19, 3 (*nostro...Nilo*); 20; 21; 22, 56 (*commune solum.../ nota Pharos...Nilus...*); 41, 13-14.

⁸ In tutta la produzione claudiana i grecismi sono, in larga parte, già presenti nel latino di Virgilio, Ovidio, Lucano e Stazio, cfr. MOES 1980, pp. iii e 334.

⁹ Sull'attribuzione di questi carmi cfr. CHARLET 2013a, pp. 324-325.

Κλαυδιανὸν Ῥώμη καὶ / βασιλῆς ἔθεσαν¹⁰. Dalla stessa iscrizione, ricaviamo anche che il poeta era stato insignito del titolo di *tribunus et notarius*: [*Cla*]udio Claudiano, *v(iro) c(larissimo), tri/[bu]no et notario*¹¹. Nulla è certo in relazione alla sua morte, ma è verosimile che sia da collocare nel 404, anno in cui recitò a Roma la sua ultima opera (il panegirico per il VI consolato di Onorio).

Nel periodo compreso tra il 396 e il 404, nel tempo che trascorse alla corte di Onorio a Milano come poeta ufficiale di Stilicone, Claudiano orientò la sua produzione soprattutto a sostegno dell'ideologia del generale e di sua moglie Serena.

Nipote e figlia adottiva di Teodosio, quest'ultima aveva sposato Stilicone nel 384 ed era poi divenuta suocera di Onorio, a cui aveva dato in sposa la figlia Maria. Cristiana intransigente, colta e ambiziosa, Serena era una testimone attiva dei rivolgimenti politici del suo tempo. Zosimo la dipinge come spregiudicata pur di ottenere il potere¹², ma la sua politica doveva essere volta in special modo a garantire la concordia tra le *partes* dell'Impero e tra Arcadio e Onorio¹³. Accusata di essere complice di Alarico, fu fatta uccidere nel 408¹⁴.

È soprattutto grazie a Claudiano che possiamo ricostruire gran parte della vita della donna. Serena compare spesso nei poemi della produzione maggiore dell'autore: è citata, come madre della sposa, nel *De nuptiis Honorii et Mariae*, mentre guida la figlia alla lettura di autori latini e greci (*nupt.* 232-233), e nello stesso carne è elogiata per la sua bellezza (*nupt.* 241-242). È presente, poi, nel panegirico di Stilicone, soprattutto nel passo in cui ne sono rievocate le nozze (*Stil.* 1, 72-88). Nel panegirico per il sesto consolato di Onorio, infine, è ricordato il momento in cui Serena accompagna il piccolo Onorio da Costantinopoli a Milano, e si prende cura di lui con atteggiamento materno (cfr. *VI Cons.* 92-100). Claudiano le dedica anche alcuni *carmina minora*: cfr. il *carm. min.* 45, *de concha Serenae*, e gli epigrammi che dovevano essere destinati ad accompagnare i doni di Serena a Onorio e Arcadio (*carm. min.* 46-48). A questi brevi carmi si aggiunge poi la più lunga lettera, in 62 versi, che il poeta le indirizza (*carm. min.* 31, *Epistula ad Serenam*), attribuendole il merito del proprio matrimonio; una lettera di Serena, infatti, gli aveva permesso di sposarsi con una ricca nobildonna senza bisogno delle ricchezze abitualmente ostentate dai pretendenti.

Se Serena è costantemente echeggiata nella poesia di Claudiano, la *Laus Serenae* costituisce un vero e proprio tributo a lei dedicato. Questa tesi è volta ad analizzare il modo in cui Claudiano, proprio per omaggiare Serena, finì col rinnovare in modo originale e vitalissimo un genere letterario da tempo standardizzato; particolare attenzione sarà volta,

¹⁰ Cfr. FO 1982, p. 179 per l'ipotesi che il distico sia stato composto da Claudiano stesso. Sul bilinguismo e biculturalismo del poeta cfr. anche HINDS 2013, pp. 171-174.

¹¹ *CIL* VI, 1710; l'onore tributatogli dal Senato è ricordato dal poeta stesso in *Get. praef.* 7-14.

¹² Zos. 5, 28, 2-3.

¹³ Sulla vita e la politica di Serena, cfr. MAZZARINO 1946 e MAGNANI 2002.

¹⁴ Zos. 5, 38, 1-5.

naturalmente, agli intenti ideologici che sono celati nel carme e ai tratti stilistici che collaborano alla loro trasmissione.

a. La novità della *Laus Serenae*: un panegirico poetico al femminile

Da un rapido sguardo ai 53 carmi che compongono la silloge dei *carmina minora*¹⁵ emerge subito come la *Laus Serenae* (il *carm. min.* 30) abbia ben poco a che fare con gli altri, prevalentemente epigrammi, esercizi letterari, brevi epistole o invettive. Con i suoi 236 esametri (che si rivelano poi 237), il carme è il più lungo della raccolta e, come l'epitalamio per Palladio e Celerina (*carm. min.* 25) e il poemetto mitologico incompiuto della *Gigantomachia* latina (*carm. min.* 53), mostra un'affinità maggiore con i carmi della produzione ufficiale del poeta (i cosiddetti *carmina maiora*)¹⁶. La *Laus Serenae* intende infatti presentarsi, sin dai suoi esordi, come un vero e proprio panegirico, che, benché dedicato a una donna, risulta del tutto assimilabile e paragonabile a quelli standard, intitolati agli uomini¹⁷.

Se il panegirico era un genere molto praticato e ben canonizzato in età tardoantica, nessuna prescrizione era stata fornita dai retori in merito alla composizione di un panegirico femminile: fino a quel momento, all'elogio della donna si poteva solo riservare uno spazio, qualora fosse stata abbastanza virtuosa da meritarselo, all'interno del panegirico del marito¹⁸. Per realizzare un panegirico per Serena Claudiano dovette, pertanto, reiventare e reinterpretare un genere che era stato declinato prevalentemente al maschile.

Di fronte a questa necessità, il poeta si sforzò in primo luogo di dare al carme la stessa struttura che la precettistica retorica aveva canonizzato per gli encomi maschili e che lui aveva studiato durante la sua formazione ad Alessandria. Nel farlo, optò in particolare per lo schema del panegirico imperiale (il βασιλικὸς λόγος), lo stesso che aveva scelto per Onorio e, "impropriamente", anche per Stilicone¹⁹. Si tratta di una scelta significativa nel

¹⁵ Il numero e l'ordine dei carmi che si susseguono nella raccolta è stato canonizzato nell'edizione di BIRT 1892, sulla base del codice del xv secolo *Laurentianus* 33, 9 (*Flor.*). Sulla silloge dei *carmina minora*, sui componimenti che vi sono inclusi e su quelli che invece sono inseriti nell'*Appendix* cfr. lo studio di LUCK 1979 e l'edizione commentata di CHARLET 2018.

¹⁶ L'inclusione di questi tre carmi nella raccolta dei *carmina minora* è stata talvolta motivata in base alla loro minore lunghezza rispetto ai carmi ufficiali e in base alla loro incompiutezza, che, se è sospetta per il *carm. min.* 25, è certa per *Ser.* e per *carm. min.* 53 (cfr. LUCK 1979, pp. 205-206).

¹⁷ La *Laus Serenae* è stata per la prima volta specifico oggetto di studio di SZELEST 1977, che ha associato a una schematizzazione del carme una ricognizione del discorso encomiastico greco e latino, soffermandosi sull'individuazione di somiglianze e differenze tra il panegirico per Serena e l'elogio teocriteo per Tolomeo Filadelfo da un lato (*Theocr. Buc.* 17), quello staziano per Crispino dall'altro (*Stat. silv.* 5, 2). Commenti testuali della *Laus Serenae* sono invece quelli di HEUS 1982, CONSOLINO 1986 (che fornisce anche una disamina introduttiva sull'influenza esercitata dall'elegia sulla raffigurazione di Serena) e CHARLET 2018, pp. 159-174. Sul carme cfr. anche gli studi di MORONI 1985 e BUREAU 2008.

¹⁸ Cfr. Men. 2, 376, 9-13 e, sugli elogi femminili, PERNOT 1993, pp. 76-77.

¹⁹ Se è possibile individuare lo schema dell'encomio imperiale nei panegirici "maschili" di Claudiano (cfr. STRUTHERS 1919 e CAMERON 1970, p. 253), nella *Laus Serenae* tale struttura è seguita ancora più pedissequamente. Per l'applicazione dello schema alla *Laus Serenae* cfr. per primo STRUTHERS 1919, che la include nell'ambito del suo studio retorico sui panegirici di Claudiano; cfr. poi MORONI 1985 e i moderni

quadro della funzione propagandistica che spesso svolgevano i panegirici tardoantichi come veicolo dell'ideologia del loro dedicatario²⁰. Nella struttura stessa dell'encomio per Serena, prima ancora che nel contenuto, il poeta rivelava le sue intenzioni propagandistiche: realizzando per lei, come aveva fatto per il marito Stilicone, un encomio imperiale, assimilava la loro coppia a quelle regali, benché nessuno dei due potesse formalmente essere insignito del titolo imperiale.

Tra i manuali di retorica, quello che Claudiano sembra seguire più fedelmente è quello di Menandro di Laodicea²¹, del cui modello di panegirico imperiale ripropone la suddivisione in sezioni (κεφάλαια): il proemio (προοίμιον), la patria (πατρίς), la stirpe (γένος), la nascita (γένεσις), l'educazione o l'infanzia (ἀνατροφή), le abitudini (ἐπιτηδεύματα), le imprese (πράξεις) e la conclusione (ἐπίλογος)²².

Tale griglia canonica andava rivisitata al femminile, e per farlo Claudiano si mosse lungo due direzioni principali. Da un lato riprese, nelle singole sezioni, alcune scene che aveva già inserito nei suoi panegirici maschili e le riscrisse – impiegando spesso simili o identiche *iuncturae* – in prospettiva femminile; dall'altro sfruttò la commistione con altri generi letterari, tipica del gusto tardoantico e soprattutto dei suoi stessi panegirici²³. Non si limitò all'epica, che aveva già sfruttato nei panegirici maschili, ma mutuò immagini, *exempla* ed elementi anche dall'elegia e dall'epitalamio, entrambi generi più adatti a descrivere le virtù e i comportamenti di una donna²⁴.

Il carme inizia quindi con il proemio (vv. 1-33), in cui il nesso ossimorico *feminea virtus* presenta programmaticamente l'oggetto del panegirico, e l'indicazione retorica di inserire

commenti di HEUS 1982, CONSOLINO 1986 e CHARLET 2018, che dividono il carme in base alle sezioni dello schema retorico.

²⁰ In età tardoantica le cerimonie pubbliche che contemplavano la recitazione di panegirici divennero parte integrante della vita della popolazione, e il loro impatto sociale crebbe notevolmente, rendendole occasioni preziose per comunicare i messaggi di imperatori o alti dignitari, della cui volontà il panegirista si faceva interprete e portavoce. Lo scopo elogiativo o d'intrattenimento del discorso encomiastico non era più scindibile da quello pratico e il panegirico tardoantico poteva assumere funzione ascendente, se era volto a orientare le azioni del dedicatario, o discendente, se intendeva diffondere l'ideologia del celebrato. Dopo la recitazione, i panegirici venivano poi letti in tutto l'Impero (su questi argomenti cfr. CONSOLINO 2011 e TANTILLO 2011).

²¹ A Menandro di Laodicea sono attribuiti due trattati, convenzionalmente indicati come Menandro I e Menandro II (sull'argomento cfr. l'edizione di RUSSEL – WILSON 1981, pp. xxvi-xl), il secondo dei quali contiene indicazioni per i discorsi epidittici e dedica una lunga sezione all'encomio ufficiale dell'Imperatore (Men. 2, 368-377). Accanto a quelli di Menandro, celebri manuali di retorica che contengono prescrizioni per i panegirici sono a es. quelli di Libanio e di Aftonio (al quale si deve la schematizzazione accurata dei τόποι, cfr. SPENGLER 1853, pp. 36-37), ma la teorizzazione dell'encomio di persone è anche altrove (cfr. a es. Quint. *inst.* 3, 7, 10-18).

²² Per un'analisi delle varie sezioni dell'encomio di persone cfr. soprattutto PERNOT 1993, pp. 134 ss.

²³ Sulla commistione di generi letterari in età tardoantica cfr. CHARLET 1988, che, nell'ambito della sua analisi dello stile poetico latino del IV secolo, parla a questo proposito di neo-alessandrismo. I panegirici di Claudiano, in particolare, sono celebri per la fusione della tradizione retorico-epidittica con quella epica, e la conseguente creazione di un genere letterario misto; in relazione all'intersezione tra epica e retorica encomiastica nei panegirici di Claudiano cfr. a es. CAMERON 1970, pp. 254-255, 260-266 ("Claudian's panegyric are a new and hybrid form, children of the marriage between Greek panegyric and Latin epic", p. 255), PERRELLI 1992.

²⁴ MORONI 1985 evidenzia, in particolare, la presenza di elementi elegiaci ed epitalamici e la riscrittura di alcune scene dei panegirici di Onorio (cfr. *infra*).

un riferimento a Omero viene reinterpretata con una *synkrisis* tra Serena e Penelope²⁵, con la quale emerge l'innovativa idea che l'*Odissea* fosse stata composta per la sola gloria di Penelope, e in particolare per esaltarne la pudicizia e la fedeltà coniugale. La sezione della stirpe (vv. 34-49) precede quella della patria, diversamente dalle indicazioni di Menandro²⁶ ma coerentemente con tutti gli altri panegirici di Claudiano, a cui interessava soprattutto legittimare il potere del soggetto celebrato attraverso la descrizione della nobiltà della sua famiglia²⁷. Tale priorità era evidente nel caso di Serena, data la necessità di ricordarne l'appartenenza alla casa imperiale²⁸. Nella sezione della patria d'origine della donna (vv. 50-69), il poeta ha la premura di ricordare come la Spagna, già famosa per gli uomini a cui aveva dato i natali, si fosse distinta anche per le donne. A partire dalle sezioni successive, poi, Claudiano rende ancora più chiara l'intenzione di declinare al femminile scene e *topoi* che aveva già impiegato nei panegirici maschili. La descrizione della nascita di Serena e dei prodigi che l'avevano accompagnata (vv. 70-85) impiega motivi ed elementi lessicali già presenti nei panegirici per Onorio, reinterpretati secondo le nuove esigenze: al timore reverenziale della natura al momento della nascita dell'imperatore è sostituito, così, un fiorito paesaggio primaverile in cui la natura manifesta la sua gioia per l'avvento di Serena²⁹. Il presagio delle future nozze aleggia in tutta la scena, grazie alla presenza di elementi epitalamici. Particolarmente creativo un dettaglio nella sezione dell'infanzia (vv. 86-131), laddove il poeta sostituisce al contesto militare in cui il piccolo Onorio procedeva carponi l'immagine dei fiori sbocciati al gattonare dell'infante Serena³⁰. I fiori, come la menzione delle Ore e delle Grazie (vv. 87-88), rimandano, naturalmente, al genere dell'epitalamio. Nel narrare il trasferimento di Serena a Costantinopoli alla corte dello zio Teodosio, infine, Claudiano coglie l'occasione di reinterpretare anche il motivo del viaggio e dell'arrivo trionfale in città, spesso presente nei panegirici imperiali³¹: in particolare, all'arrivo di Onorio a Milano, dove veniva accolto da soldati in armi³², corrisponde l'arrivo di Serena alla reggia orientale dello zio, e la sua accoglienza all'arrivo richiama, tramite una similitudine e il riferimento a un casto corteo marino, un'atmosfera nuziale³³. I versi destinati alle abitudini (vv. 132-159) mostrano il rapporto privilegiato di Serena con Teodosio; la digressione sulle letture della protagonista mira a evidenziare anche

²⁵ Cfr. Men. 2, 369, 9, in cui il retore affermava che il proemio avrebbe dovuto includere un riferimento a Omero: ...ὅτι ταύτης μόνης ἔδειτο ἢ ὑπόθεσις, "poiché di questo solo ha necessità il soggetto".

²⁶ Il retore prescriveva di trattare la patria, nel caso in cui fosse stata famosa, prima della stirpe: cfr. Men. 2, 369, 21-23.

²⁷ L'inversione non era operata invece nel principale modello di Claudiano, Iul. Or. 2 (su cui si veda *infra*), in cui la sezione relativa alla patria di Eusebia era trattata prima della sua nobiltà di nascita.

²⁸ Cfr. *infra*, cap. 1c.

²⁹ Cfr. III Cons. 18-19, *te nascente ferox toto Germania Rheno / intremuit*, e Ser. 70-72, *te nascente ferunt per pinguia culta tumentem / divitiis undasse Tagum. Callaecia risit / floribus...*

³⁰ Il collegamento tra le scene è sancito dal recupero del verbo *repto*: cfr. III Cons. 22, *reptasti per scuta puer*, e Ser. 89. In IV Cons. 158, Onorio gattonava invece verso la sedia curule: *mater et ad primas docuit reptare curules*, "tua madre ti insegnò a gattonare fino alla prima sedia curule".

³¹ Sul motivo cfr. GUALANDRI 1969, pp. 51-59 e nota 7; sulla sua interpretazione "al femminile" nella *Laus Serenae* cfr. MORONI 1985, pp. 140 nota 8, 142-143 (cfr. anche *infra*, nota a vv. 117-122).

³² III Cons. 110-141.

³³ Per queste riscritture delle sezioni della nascita e dell'infanzia cfr. già MORONI 1985, pp. 139-143.

nell'educazione e nell'auto-costruzione del carattere di Serena la ricerca di *exempla* femminili caratterizzati da una devozione assoluta al consorte; con parallelismo inverso, nei panegirici a lui dedicati, l'educazione di Onorio era improntata al successo militare³⁴.

Secondo Menandro, immediatamente dopo le "abitudini" il panegirista avrebbe dovuto inserire l'ultima sezione, quella delle "imprese". I vv. 159-211 non rientrano, però, tra le "imprese" di Serena, e sono di difficile classificazione. D'altra parte, anch'essi risultano evidentemente improntati a uno standard retorico: da un lato rovesciano al femminile la prescrizione di introdurre, all'interno del panegirico dell'imperatore, una parte dedicata alla moglie³⁵, poiché contengono un elogio di Stilicone, dopo averlo descritto come unico pretendente degno di Serena³⁶. Dall'altro, sono essenziali per ricordare il legame tra i coniugi. All'interno del carme è infatti assente qualsiasi altro riferimento al matrimonio tra Serena e Stilicone, e la sequenza temporale che narra gli eventi della vita della donna dal momento della sua nascita tralascia il momento delle nozze, per passare direttamente – dopo il riepilogo dell'inizio della carriera di Stilicone – alla narrazione dei periodi in cui Serena aspetta il ritorno del marito dalla guerra (vv. 212-236), e risulta dunque già sposata³⁷.

La sezione delle imprese (vv. 212-236) è, infine, quella che permette di osservare la più originale rielaborazione, da parte di Claudiano, del modello di encomio imperiale. Questa parte era fondamentale nel panegirico maschile³⁸, perché era quella deputata a far emergere le virtù: il coraggio (ἀνδρεία), la giustizia (δικαιοσύνη), la temperanza (σωφροσύνη), e la saggezza (φρόνησις)³⁹. Divise in due parti⁴⁰, le sezioni di questo genere dovevano presentare l'applicazione di tali virtù prima in tempo di guerra (κατὰ τὸν πόλεμον) e poi in tempo di pace (κατὰ τὴν εἰρήνην)⁴¹; nel caso in cui non si potesse parlare delle virtù di guerra, Menandro suggeriva di passare subito, "necessariamente", a descrivere quelle mostrate in tempo di pace⁴². Claudiano, tuttavia, non rinuncia a trattare le imprese di Serena come vere e proprie "imprese in tempo di guerra" e finisce per riscrivere al femminile anche una sezione che, secondo le indicazioni retoriche, avrebbe dovuto essere di fatto omessa. Nel farlo, sfrutta la commistione di elementi epici ed elegiaci per descrivere le

³⁴ Cfr. *III Cons.* 23, *exuviae tibi ludus erant*; *IV Cons.* 396 ss. e *Ser.* 146 ss. (cfr. in particolare 146-147, *Pierius labor et veterum tibi carmina vatium / ludus erat*).

³⁵ *Men.* 2, 376, 9-10.

³⁶ Si preferisce, per questo, intenderli come una sezione distinta dalle imprese; così fa anche CONSOLINO 1986, a differenza di CHARLET 2018.

³⁷ Il momento delle nozze è invece pienamente descritto in *Stil.* 1, 79-90 (cfr. KEUDEL 1970, pp. 39-41).

³⁸ *Ps.-Hermog.* 7, 7; STRUTHERS 1919, p. 49.

³⁹ *Men.* 2, 373, 7-8; sulla polisemica virtù della σωφροσύνη, spesso in stretta correlazione con quella della φρόνησις, cfr. GARCÍA RUIZ 2012.

⁴⁰ Aftonio (cfr. *Aphr.* 8, 3), invece, suggeriva di dividere le "imprese" in tre sezioni, dedicate rispettivamente all'anima (destinata a trattare le virtù del coraggio e della saggezza), al corpo (per elogiare bellezza, velocità e forza del soggetto lodato) e, infine, alla sorte (per trattare il potere, la ricchezza e gli amici).

⁴¹ *Men.* 2, 372, 25.

⁴² *Men.* 2, 372, 31-33: εἰς πόλεμος αὐτῷ πεπραγμένος τύχη, ὅπερ σπάνιον, ἥξεις ἐπὶ τὰ τῆς εἰρήνης ἀναγκαίως, "se per caso, invece, non ha mai combattuto nemmeno una guerra, fatto raro, procederai necessariamente a quelle in tempo di pace".

azioni e i comportamenti di Serena⁴³, mostrando che *arma* e *amor* sono per lei e Stilicone tutt'altro che inconciliabili: la donna, da casa, con coraggio e saggezza⁴⁴, collabora alla guerra nei limiti consentiti al suo genere (*feminea pro parte*, v. 227).

L'interruzione del carme *in medias res* al verso 236 impedisce di leggere non solo la conclusione del panegirico (ἐπίλογος), ma anche la descrizione delle virtù di cui Serena avrebbe dato prova in tempo di pace (a es., forse, la δικαιοσύνη). Dalla *Laus Serenae* emerge insomma con chiarezza la capacità creativa di Claudiano nello sfruttare a proprio vantaggio la meccanica precettistica dei retori: il poeta non si limita a seguirne gli schemi pedissequamente, bensì li interpreta a seconda delle esigenze, costruendo variazioni originali su temi classicissimi.

Stabilita quindi la griglia del suo panegirico e le principali modalità di variare sul genere, Claudiano si volse probabilmente alla ricerca di modelli di lodi femminili, e qui iniziavano i problemi. Se discorsi elogiativi incentrati su personaggi femminili sono rintracciabili nella letteratura latina fin dalle sue origini – basti pensare alle *laudationes funebres* – ed encomi di donne erano presenti tanto in prosa quanto in poesia (nell'elegia, negli epicedi e negli epitalami)⁴⁵, la *Laus* non poteva essere paragonabile a questi.

Il nuovo carme doveva essere interamente ed esclusivamente dedicato a una donna di potere ancora in vita⁴⁶, con tutte le conseguenze che da questo potevano derivare (a partire naturalmente dalla necessità di assecondarne la politica e di allinearsi alla sua ideologia). Per il primo elogio femminile rivolto a una regina “in vita” si poteva però guardare al panorama letterario greco: il primo elogio di questo tipo sembra, infatti, quello che Atena faceva di Arete in Hom. *Od.* 7, 54-77. La dea iniziava il suo elogio della moglie di Alcinoo ricordandone gli antenati, per descrivere poi l'onore tributatole dallo sposo, dai figli e dal popolo, e presentarne infine le virtù di accortezza (φρόνησις) e capacità di dirimere le liti grazie alla sua giustizia (δικαιοσύνη). I versi dell'elogio di Arete contenevano già, quindi, i *topoi* che Menandro avrebbe prescritto per il panegirico imperiale e sono la sede in cui si iniziano a definire alcuni degli elementi che ritorneranno negli elogi tardoantichi. L'elogio proposto da Atena si configurava, però, come finalizzato al raggiungimento di un intento pratico a vantaggio di chi l'avesse pronunciato: come emerge dai versi conclusivi⁴⁷, Odisseo avrebbe dovuto servirsi di questo espediente retorico per ottenere il ritorno a casa. Non è quindi forse casuale che Claudiano, tra tutti gli *exempla* che sceglie per Serena, non

⁴³ Si ispira a eroine elegiache come Laodamia (Ov. *epist.* 13, 31-42); Aretusa (Prop. 4, 3); Arianna (Ov. *epist.* 10, 37 e 137), e tra quelle epiche, soprattutto Argia in Stat. *Theb.* 4, 200-209 (cfr. *infra*, cap. 1b).

⁴⁴ Cfr. *infra*, nota a v. 226, *prudentia*.

⁴⁵ Cfr. *infra*, cap. 1b e, a es., Lucrezia in Liv. 1, 57, 3; Calpurnia in Plin. *epist.* 4, 19; Galla in Prop. 3, 12; Fabia nelle elegie ovidiane dell'esilio (a es. Ov. *trist.* 5, 5; 5, 14); Violentilla e Priscilla, rispettivamente in Stat. *silv.* 1, 2 e 5, 1.

⁴⁶ Cfr. PEPE 2015b, p. 11 nota 1: “l'elogio femminile resterà a lungo confinato al momento della morte e dei funerali. Bisognerà infatti attendere la seconda metà del IV secolo d.C. per trovare il primo esempio di elogio indirizzato ad una donna ancora in vita: si tratta della *Laus Serenae* di Claudiano”.

⁴⁷ Cfr. *Od.* 7, 75-77: εἴ κέν τοι κείνη γε φίλα φρονέησ' ἐνὶ θυμῷ, / ἐλπῶρή τοι ἔπειτα φίλος τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι / οἶκον ἐς ὑπόροφον καὶ σὴν ἐς πατρίδα γαῖαν, “qualora perciò ti abbia a ben volere nell'animo suo, c'è per te fondata speranza di vedere i tuoi cari e di giungere alla tua casa dall'alto soffitto e alla tua terra patria” (trad. di V. Di Benedetto).

citi mai Arete; forse egli ha inteso eliminare dalla lode qualsiasi riferimento a un beneficio concreto che avrebbe potuto derivargli dalla composizione del suo panegirico, in modo da scongiurare i sospetti di un esercizio squisitamente letterario e in certo modo ipocrita.

Tolti gli esempi letterari, un panegirico femminile dedicato a un'imperatrice vivente, e dunque l'unico vero esempio concreto di un tal genere, era quello, greco e prosastico, composto nell'inverno 356-357 d.C. dal futuro imperatore Giuliano per Eusebia, la moglie di Costanzo II⁴⁸. Giuliano aveva intrapreso – in maniera più discreta di quello che avrebbe fatto Claudiano – un tentativo di rovesciare gli schemi retorici, e il suo elogio per Eusebia è stato individuato a più riprese come modello per Claudiano⁴⁹. Molti degli *exempla* femminili di cui Giuliano si serve per mostrare le virtù dell'imperatrice e di sua madre sono ripresi puntualmente da Claudiano, da quello tradizionale di Penelope a quelli di Nausicaa, Evadne e Laodamia⁵⁰. Alcune tessere mostrano anche una possibile ripresa lessicale operata da Claudiano⁵¹. Su questo contesto di complessiva ispirazione al panegirico di Giuliano si innestano però importanti differenze. A livello contenutistico, emergono soprattutto le premesse che portarono al matrimonio delle due *laudandae*. Se in Iul. Or. 2, 109 era stato Costanzo a scegliere Eusebia come sposa, avendola valutata degna dell'unione “quando era già signora pressappoco di tutto l'universo”⁵², esattamente l'opposto accade in Ser. 159-185, in cui è Stilicone a mostrarsi degno di essere scelto da Teodosio come marito della sua nipote prediletta; il generale, poi, diventa potente solo in seguito – e forse anche grazie – al matrimonio con Serena. L'attenzione del poeta (e del pubblico) rimane quindi, nel panegirico di Claudiano, sempre rivolta a Serena, e persino l'elogio di Stilicone si inserisce e trae beneficio e accrescimento da quello della moglie, a differenza di quanto accadeva per l'elogio di Costanzo II, che lasciava intendere, al contrario, che il vero destinatario del panegirico di Eusebia fosse proprio l'imperatore. A livello strutturale, inoltre, si deve osservare come l'orazione di Giuliano si configurasse quasi più come una *gratiarum actio* che non come un vero e proprio panegirico⁵³: l'orazione appare come tale sin dall'esordio⁵⁴ e Giuliano mirava espressamente a ringraziare Eusebia per avergli consentito di incontrare Costanzo e discoltarsi dalle delazioni, oltre che per avergli permesso di continuare i suoi studi in Grecia⁵⁵. La componente soggettiva dell'autore, che

⁴⁸ BIDEZ 1932, p. 71 e nota 2.

⁴⁹ Cfr. MORONI 1985, pp. 138-139 e nota 4, che osservava le simili strategie impiegate nei proemi, e BUREAU 2008, pp. 206 nota 7, 213 nota 28.

⁵⁰ Iul. Or. 2, 104c (Penelope); 105a-106b (Nausicaa); 110b (Evadne e Laodamia).

⁵¹ Cfr. Iul. Or. 2, 110b, τὴν Θεσσαλὴν ἐκείνην Λαοδάμειαν e Claud. Ser. 13, *casta...Thessala*. Cfr. anche 104c per l'associazione a Omero del verbo ἐπαινέω, “lodare”, così come Claudiano definisce il poeta *laudator Homerus* (v. 139).

⁵² Iul. Or. 2, 109; trad. di A. Filippo.

⁵³ I confini tra i generi sono naturalmente sfumati, tanto che il primo dei cosiddetti *Panegyrici Latini*, quello di Plinio per Traiano, è in realtà una *gratiarum actio* (cfr. PERNOT 1993, p. 109). Se però si intende considerare il panegirico imperiale secondo le indicazioni di Menandro Retore, tale componente soggettiva è in realtà assente.

⁵⁴ Cfr. Iul. Or. 2, 102; l'esordio è dedicato, infatti, al biasimo dell'ingratitude, declinato secondo *topoi* consolidati. Sull'argomento cfr. FILIPPO – UGENTI 2016, p. 13.

⁵⁵ FILIPPO – UGENTI 2016, p. 11; GARCÍA-RUIZ 2012, p. 72.

da un lato si dilunga nel racconto di aneddoti che lo coinvolgono in prima persona, e dall'altro enfatizza la necessità di ringraziare Eusebia, giustificando costantemente l'atto di realizzare un encomio femminile, aveva quindi un'importanza prevalente e sottraeva spazio a Eusebia⁵⁶. Claudiano depura il modello di Giuliano di qualsiasi elemento soggettivo e autobiografico, e la figura di Serena rimane centrale in tutto il carme⁵⁷. Tale intento è evidente anche dalla scelta di affidare ogni motivo estraneo alla lode di Serena (quali appunto l'elemento autobiografico del poeta e la motivazione che l'ha spinto a ringraziare la sua patrona dedicandole un panegirico), alla *praefatio* al carme e cioè all'*Epistula ad Serenam*⁵⁸. Giuliano, peraltro, dichiarava espressamente di volersi richiamare all'elogio di Arete⁵⁹: una tale affermazione in un modello a lui così ben noto non poteva passare inosservata a Claudiano, che quindi – si può dedurre – sceglie consapevolmente di omettere l'*exemplum* di Arete, la cui assenza si giustifica come detto sopra in ragione della maggiore autonomia letteraria che il poeta voleva conferire al suo innovativo panegirico femminile.

Si devono poi ricordare gli elogi tardoantichi di due imperatrici insignite del titolo di *Augustae*. Il primo è quello dell'encomio di Elena inserito da Eusebio di Cesarea all'interno della *Vita di Costantino*: nonostante l'autore riservi alla madre dell'imperatore un'ampia sezione⁶⁰, la sua celebrazione era all'interno di quella di Costantino, ed era ben lontana dall'essere un panegirico compiuto e indipendente. Elena veniva celebrata per i benefici e le elargizioni di cui si rendeva meritevole nei confronti del suo popolo, per la sua pietà cristiana e per il suo ruolo di madre. Per questi aspetti l'encomio di Elena ha poco in comune con la *Laus Serenae*, poiché il poeta pagano esclude dal proprio panegirico qualsiasi riferimento al cristianesimo di Serena⁶¹. Composto in anni precedenti all'epoca teodosiana ma che contenevano già in sé le premesse del ruolo che le imperatrici avrebbe presto ottenuto sul piano politico, tuttavia, l'encomio di Elena celebra una donna insignita del titolo di *Augusta Imperatrix* e autorizzata a disporre del tesoro imperiale⁶²; per questi motivi sembra anticipare in qualche modo le caratteristiche che avranno le imperatrici teodosiane (e che Claudiano avrebbe voluto attribuire a Serena).

⁵⁶ Ha ben sottolineato questo aspetto del panegirico Ugenti, che giunge a mettere in dubbio l'appartenenza del testo al genere encomiastico (FILIPPO – UGENTI 2016, p. 12).

⁵⁷ Serena, inoltre, è apostrofata da Claudiano in seconda persona, mentre con Eusebia Giuliano impiegava la terza persona, rivolgendosi dunque piuttosto al pubblico, e non a lei direttamente (sull'uso della terza persona nell'encomio di Giuliano cfr. FILIPPO – UGENTI 2016, p. 13).

⁵⁸ Il procedimento è, in realtà, tipico della modalità compositiva di Claudiano, che riserva a sé stesso unicamente lo spazio delle *praefationes* dei suoi carmi; su questo aspetto e sull'*Epistula ad Serenam* cfr. *infra*, cap. 1c.

⁵⁹ Iul. Or. 2, 106, 70-74.

⁶⁰ Eus. VC. 3, 41, 2 - 45.

⁶¹ Claudiano, come si può osservare anche nel panegirico per i cristiani Olibrio e Probino, evita per quanto possibile di fare riferimenti alla religione cristiana (cfr. CHARLET 2009, pp. 3-4). Sull'argomento controverso della fede di Claudiano e del suo impiego di immagini pagane al servizio di una corte cristiana cfr. *infra*, nota a v. 223, *numinibus votisque*; CAMERON 1970, pp. 189-227; MORESCHINI 2004.

⁶² Cfr. Eus. VC. 3, 44 e FRANCO 2009, p. 299 nota 65: "la sovrana (che era già stata insignita del titolo di *Augusta Imperatrix* in occasione del ventennale del regno) nel corso della sua vita distribuì donativi ai soldati [...] Costantino le diede piena facoltà di disporre del tesoro imperiale".

Simile a quella di Elena è l'immagine di Flaccilla che emerge dall'orazione funebre per lei composta da Gregorio di Nissa intorno al 397 d.C. Anche l'epitaffio per Flaccilla, benché scritto per una donna che era, come Serena, appartenente alla famiglia di Teodosio (anche se a tutti gli effetti imperatrice) e dunque pienamente portatrice di quel nuovo modello di virtù femminile che si definisce compiutamente in età teodosiana, è molto distante da ciò che Claudiano realizzerà per Serena. Al di là dell'appartenenza a generi letterari diversi⁶³, l'orazione di Gregorio si configurava a più riprese come polemica, pronunciata in ottica antimperiale e carica di biasimo nei confronti di Teodosio⁶⁴. Gregorio ricordava, però, anche come Flaccilla fosse stata elevata dal marito a condividere con lui il potere: facevano a gara in filantropia, ardore religioso e giustizia, e per la coppia erano essenziali la reciprocità nella riconoscenza e nell'ammirazione⁶⁵. Emergeva anche qui, allora, la fondamentale idea di *κοινωνία*⁶⁶, in base alla quale alla donna era riconosciuta la condivisione del potere o della dignità imperiale.

Da un lato, quindi, vi sono gli encomi per Arete e per Eusebia, che, letti alla luce dei precetti dei manuali di retorica per i panegirici maschili, si rivelano per Claudiano precedenti illustri per creare la struttura di un panegirico femminile regale: il poeta, tuttavia, porta questi modelli a un livello superiore, e realizza per Serena un vero e proprio panegirico imperiale, una struttura fedele alle indicazioni di Menandro e depurata delle componenti estranee ancora presenti nei suoi predecessori, con la prerogativa precipua di diffondere l'ideologia di Serena. Dall'altro lato, Claudiano può guardare all'esperienza di encomi femminili dedicati a imperatrici cristiane come Elena e Flaccilla, *Augustae* che, nella nuova epoca teodosiana, rivelano maggiore autonomia politica e una vera dignità regale.

Saranno però gli elogi femminili della letteratura latina, pur non strettamente annoverabili nel genere panegiristico, a fornire al poeta – come si vedrà a breve – un patrimonio di descrizioni dell'ideale di virtù femminile a cui attingere. La rappresentazione di tale virtù risulterà anch'essa, tuttavia, adattata al mutato contesto e alla mutata funzione dell'encomio di Claudiano.

⁶³ Sul genere letterario dell'orazione per Flaccilla cfr. però CACACE 2006, p. 204, secondo cui l'autore si sarebbe trovato di fronte al dilemma se pronunciare un encomio o dare spazio alla componente consolatoria.

⁶⁴ Per quest'interpretazione dell'epitaffio per Flaccilla cfr. CACACE 2006, pp. 74-76, che mette in luce l'assenza di legami tra Teodosio e le orazioni nissene successive al 387, data a cui probabilmente risale l'orazione.

⁶⁵Cfr. Greg. *OrFl.* 478-479; cfr. in particolare 478 con CACACE 2006, p. 212 per l'idea di *κοινωνία*: ἐπὶ τὸν ὑψηλὸν θρόνον τῆς βασιλείας ἀνάγεται [...] καὶ τῷ κατὰ θεῖαν ψῆφον τῆς οἰκουμένης ἀπάσης προτεταγμένῳ εἰς βίου τε καὶ βασιλείας κοινωνίαν συναρμοσθεῖσα, “la elevò all'eminente trono dell'impero [...] ed ella, unita a condividere la vita e l'impero con colui che per divina volontà è stato posto a capo dell'intera ecumene...” (trad. di A. Cacace).

⁶⁶ Per l'importanza dell'idea di *κοινωνία* per la coppia Serena-Stilicone cfr. *infra*, cap. 1d.

b. La *feminea virtus*

È nel proemio, ovvero nella sede tradizionalmente deputata alle informazioni programmatiche, che Claudiano impiega il nesso ossimorico con cui associa l'aggettivo *femineus* a un sostantivo etimologicamente connesso al genere maschile, *virtus*⁶⁷. Il poeta annuncia così, con orgoglio, l'oggetto del suo innovativo panegirico, e pone l'accento sul fatto che nel carne canterà la virtù di una donna⁶⁸. L'obiettivo, tuttavia, poneva Claudiano di fronte all'esigenza di ricercare difficili bilanciamenti.

Rappresentare la *feminea virtus*, innanzitutto, imponeva di tenere conto dell'*Idealtypus* femminile che era diffuso fin dalle origini di Roma, e che perdurava, pressoché immutato, ancora in epoca tardoantica e cristiana⁶⁹. Tale modello di donna ideale era sempre stato, per forza di cose, distante dalla realtà dei fatti⁷⁰, e a maggior ragione lo era in un'epoca come quella teodosiana⁷¹, che fu teatro di una significativa evoluzione del ruolo politico delle donne di corte. A favorire l'evoluzione era stata la politica dell'imperatore Teodosio, che, per assicurare il consenso alla dinastia nel momento di crisi in cui versava l'Impero, si era prodigato per la creazione di una stretta rete di relazioni basate sull'*adfinitas* (la greca κηδεῖα)⁷². Le naturali conseguenze di questa politica erano state l'accresciuta importanza del matrimonio e, appunto, delle donne di potere, che erano divenute parte integrante della politica imperiale. Alla prima moglie di Teodosio, Flaccilla, era stato così conferito il titolo di *Augusta* (383 d.C.), poi attribuito anche ad altre donne della casa imperiale, nella significativa ripresa di una pratica che, nata già in età giulio-claudia, si era interrotta dopo la morte di Costantino⁷³. È naturale che, nel contesto di un così accresciuto ruolo politico, l'immagine di una donna di potere come era Serena non potesse essere del tutto conforme a quella tradizionale. Il ricordo del modello femminile ideale, tuttavia, anche nelle mutate

⁶⁷ Cfr. Cic. *Tusc.* 2, 43: *appellata est enim ex viro virtus; viri autem propria maxime est fortitudo...* Claudiano sfrutta il gioco di parole con il duplice scopo di ricordare che le azioni e i comportamenti di Serena non travalicavano mai i confini imposti al genere femminile, e di sottolineare, allo stesso tempo, la novità che il carne rappresentava.

⁶⁸ Il nesso acquista maggior significato se confrontato con l'espressione che Stazio aveva riferito ad Argia, affermando che la moglie di Polinice si era distinta per una virtù "non" femminile (*Theb.* 12, 177-179).

⁶⁹ La continuità di gran parte dei tratti caratteristici di questo modello femminile ideale dall'epoca pagana all'epoca cristiana è stata studiata da LIGHTMAN – ZEISEL 1977. Cfr. anche RAFFAELLI 1995, pp. 159-161, che ricorda alcuni esempi di pudore femminile tale da portare alla morte, presenti in testi cristiani, come a es. *Pass. Perp.* 20, 2-4 o *Prud. perist.* 14, 36-37, 69-78. In età tardoantica, cfr. anche l'elogio di Ausonio della madre, presentata come pudica, esperta nel filare, fedele al marito, sollecita nell'allevare i figli (*Parent.* 2, 3-5); quello della madre di Agostino, di cui sono esaltate la *fides* e la *pudicitia* (*Aug. conf.* 9, 19-22); quello della *lanifica* figlia di Simmaco in *Symm. epist.* 6, 67; cfr. poi MASCOLI 2000 per i personaggi femminili in Sidonio Apollinare.

⁷⁰ Cfr. CENERINI 2009², p. 38.

⁷¹ Con questa definizione ci si riferisce abitualmente agli anni 379-455 d.C., e dunque a un arco di tempo più ampio rispetto all'effettivo regno di Teodosio il Grande (cfr. HOLUM 1989, p. 2).

⁷² HOLUM 1989, pp. 46-49.

⁷³ La pratica di attribuire all'imperatrice il titolo di *Augusta* si era appunto diffusa nell'età di Costantino, ma è ugualmente, in questo momento storico, una grossa novità (HOLUM 1989, pp. 31-33). Inoltre, fu Flaccilla la prima imperatrice a essere ritratta con il *paludamentum* e la fibula a tre pendenti, entrambi simboli della dignità imperiale maschile, e soprattutto con il diadema (cfr. CACACE 2006, p. 34), a chiaro indizio di come Teodosio volesse coinvolgere la moglie nel progetto propagandistico.

circostanze, non era meno radicato in ogni strato sociale e spazio geografico, né poteva essere trascurato da chi avesse la necessità di andare incontro alle aspettative del pubblico⁷⁴.

Al bilanciamento tra tipo ideale e realtà dei fatti si aggiungeva, per Claudiano, anche quello con le esigenze di propaganda che gli imponeva il genere letterario del carne, destinato a diffondere un'immagine di Serena prima di tutto conveniente (per lei stessa ma anche per il marito e la loro comune ideologia).

L'immagine di Serena, così, è realizzata innanzitutto tramite un'attenta selezione delle *virtutes* femminili tradizionali (attinte dagli esempi di elogi femminili di epoche differenti e di diversi generi letterari), che il poeta include o esclude dal ritratto a seconda delle esigenze⁷⁵.

I primi esempi di elogi femminili che delineano il modello ideale tradizionale di donna virtuosa⁷⁶ sono le *laudationes funebres* di età repubblicana, documentate da fonti epigrafiche più o meno frammentarie e da testimonianze indirette che permettono in parte di ricostruirle⁷⁷. La retorica funeraria forniva uno schema ricorrente, volto a mettere in evidenza alcuni specifici aspetti e virtù della defunta, che permettessero di lodarla come una *proba femina*. È in queste *laudationes* che va quindi ricercata la prima manifestazione dell'idea più radicata nella mentalità romana, ossia che l'unica sfera consentita alla donna virtuosa fosse quella domestica⁷⁸. Questo si rifletteva nella costante attenzione, da parte di chi intendesse tessere l'elogio di una donna, a rappresentarla come moglie o madre *domiseda*, dotata di caratteristiche quali la *fides*, intesa come fedeltà coniugale (la donna era quindi presentata come *univira* o *uninupta*)⁷⁹, la *pietas* nei confronti del coniuge (la devozione coniugale), la *pietas parentum* (il rispetto nei confronti dei membri della

⁷⁴ Sul pubblico di Claudiano cfr. CAMERON 1970, pp. 228-252; GRUZELIER 1990, pp. 91-92; CHARLET 2009, che ha individuato tre livelli di ricezione dei panegirici del poeta: il destinatario vero e proprio, a cui sono indirizzate le prefazioni, il pubblico che, per i carmi ufficiali, assisteva alla recitazione (a es. i senatori o i grandi personaggi di corte) e, infine, il pubblico colto e d'alto rango di tutto l'impero, che avrebbe letto il testo scritto che circolava dopo la *recitatio*.

⁷⁵ Anche la *Laus Serenae*, come tutti i panegirici di Claudiano, ha quindi forma greca (quella della struttura canonizzata per i panegirici) e spirito romano (*virtutes* e modelli appartengono alla tradizione romana): cfr. CAMERON 1970, p. 254.

⁷⁶ Per una più completa trattazione di questo tema, ampiamente studiato anche in anni recenti, si vedano gli studi di BALSDON 1962, TREGGIARI 1991 (in particolare pp. 232-237), LIGHTMAN – ZEISEL 1977; CENERINI 2009² (in particolare pp. 17-38), LAMBERTI 2014.

⁷⁷ Sulla *laudatio funebris* cfr. soprattutto KIERDORF 1980, che dedica un paragrafo anche all'elogio funebre femminile (pp. 111-117) e fornisce un elenco di *laudationes* (tra cui cfr. quelle di Turia, Muria e Matidia), cfr. pp. 137-149. Sulle *laudationes* femminili cfr. a es. HILLARD 2001; LINDSAY 2004, in cui il modello canonico di virtù femminile è studiato in relazione alla *laudatio Murdiae*, e soprattutto PEPE 2015 e PEPE 2015b, anche per ulteriore bibliografia.

⁷⁸ Cfr. soprattutto la *laudatio Claudiae* in *CIL VI* 15346, che cristallizza l'*Idealtypus* nella descrizione della donna che è dedita alla casa e alla lana (*domum servavit lanam fecit*); cfr. anche CANTARELLA 2010, p. 199.

⁷⁹ Si tratta degli epiteti ricorrenti più di frequenti nelle epigrafi. Su questa caratteristica prima della donna romana, strettamente correlata alla sua *castitas* e al suo *pudor*, cfr. a es. TREGGIARI 1991, in particolare pp. 232-237.

famiglia), la *fecunditas* e l'*amor maternus*⁸⁰. Essenziali erano poi le virtù della *modestia* e della *pudicitia* – rispettivamente il disinteresse per le ricchezze e l'onestà, strettamente correlata alla sfera della *castitas* – e, dal punto di vista pratico, l'abilità dimostrata nel *lanificium* e nella gestione del patrimonio. Si tratta di virtù che ricorrono in qualsiasi epigrafe funeraria femminile, a tracciare un canone ben definito, caratterizzato da un linguaggio quasi formulare, dal quale raramente era consentito discostarsi⁸¹.

L'elemento della *fides* emerge fin dai primi versi della *Laus Serenae*, nei quali la donna è messa sullo stesso piano di Penelope, modello di fedeltà coniugale per eccellenza (v. 28). Il tradizionale paragone era reso in modo simile nell'elegia di Propertio per Elia Galla, che attendeva a casa il marito Postumo partito per la guerra: un rapido resoconto delle peregrinazioni di Ulisse, che l'avrebbero riportato dalla casta Penelope, era seguito dall'affermazione che Galla superasse la fedeltà di Penelope⁸². Propertio celebrava anche la fedeltà coniugale di Aretusa (Prop. 4, 3, 11), mentre Stazio elogiava i *morum fideique modus* di Violentilla (Stat. *silv.* 1, 2, 164), o il fatto che Priscilla avesse conosciuto un solo letto coniugale (Stat. *silv.* 5, 1, 55-56).

Alla *fides* è strettamente connessa la *pietas* nei confronti del marito⁸³, i cui *exempla* mitici per eccellenza (Penelope, Evadne, Alceste e Laodamia), paragonati da Claudiano a Serena, erano stati scelti anche per Fabia nelle elegie ovidiane dell'esilio⁸⁴. Serena, in gioventù, leggeva le storie di mogli devote e pronte a sacrificare la propria vita per il legittimo sposo, e le preferiva, come *exempla* da seguire, a Elena e Didone. Non era disposta, dunque, a differenza della donna troppo erudita criticata da Giovenale, a perdonare Didone pur di sfoggiare la propria cultura (*periturae ignoscit Elissae*, cfr. Iuv. 6, 435), ma selezionava le proprie letture: a costo di mettere in secondo piano persino Virgilio, cercava i modelli di una devozione coniugale estrema e assoluta. Anche la presentazione di Serena come *docta puella*, grazie alla coscienza critica ben definita che la donna dimostra, è così orientata da Claudiano ai propri fini. Serena, poi, potrà dare prova effettiva della sua devozione coniugale quando Stilicone sarà impegnato in guerra, e lei si adopererà in ogni modo per il marito lontano (*Ser.* 212-236).

È possibile intravedere anche manifestazioni della *pietas parentum* nel legame tra Serena e lo zio Teodosio, descritto in vivide scene d'affetto; in particolare, possono rimandare a questa *virtus* la scena dei vv. 134-139, in cui Serena è descritta mentre, unica

⁸⁰ Cfr. PEPE 2015, p. 199, che evidenzia come questi aspetti siano essenziali in ogni elogio, a partire dalla *laudatio Murdiae*, lodata soprattutto per il suo *amor maternus*, e dalla *laudatio* dell'imperatore Adriano per Matidia (ricordata come *mater indulgentissima*).

⁸¹ Il carattere generico e ripetitivo di queste virtù è da imputarsi da un lato al valore paideutico di queste *laudationes*, dall'altro al carattere monotono della vita femminile stessa (PEPE 2015, pp. 203-204).

⁸² Prop. 3, 12, 38.

⁸³ Si tratta della devozione coniugale, che corrispondeva alla greca *φιλανδρία* nella sua concezione più tradizionale. Un diverso significato era stato invece attribuito alla *φιλανδρία* di Flaccilla da Gregorio di Nissa (cfr. CACACE 2006, p. 32).

⁸⁴ Anche queste eroine potevano, come Fabia, dar prova della loro virtù grazie alle sventure che le avevano colpite: cfr. Ov. *trist.* 5, 5, 51-60; 5, 14, 36-42.

tra i familiari dell'imperatore, è in grado di placarne l'ira, ma anche la *reverentia* per cui la donna viene paragonata a Nausicaa (v. 140).

La pudicizia e la castità sono, poi, onnipresenti nel carne: *iuncturae* che rimandano a queste virtù ricorrono con frequenza⁸⁵, riferite a Serena o agli *exempla* per lei impiegati. Anche la notte che segue il ritorno a casa di Stilicone dalla guerra si consuma solo nei racconti dei coniugi (vv. 219-220), e l'atmosfera di castità che aleggia sulla scena del ricongiungimento tra gli sposi è rafforzata dalla censura dei modelli impiegati, ai quali è sottratta ogni componente erotica⁸⁶. La *castitas* e la *pudicitia* erano, d'altra parte, le virtù che con più assiduità ricorrevano negli elogi di donne ideali, epigrafici⁸⁷ e letterari, e caratterizzavano tutti i personaggi femminili a cui Claudiano si ispira: il paradigma fondamentale era Lucrezia, che Serena sceglie espressamente come modello (vv. 153-157)⁸⁸; Galla era definita *casta* in Prop. 3, 12, 15; di Violentilla era elogiata la *modestia lectu* (Stat. *silv.* 1, 2, 164)⁸⁹.

Serena, in ultimo, è a tutti gli effetti *domiseda*, anche quando le sue azioni più si allontanano dal canone tradizionale. Nei momenti in cui la donna si prodiga per Stilicone lontano, spiando i nemici e affrettandosi a comunicare notizie al marito, Claudiano si premura di sottolineare che le sue azioni rimangono confinate all'ambito domestico (v. 232, *domi*). Il *topos* della donna che siede in casa è celebre, non solo nelle *laudationes funebri* femminili⁹⁰: Lucrezia, in Liv. 1, 57, 9, è descritta mentre siede a casa con le sue ancelle (*in medio aedium sedens*), e nell'elegia il motivo traspare negli atteggiamenti delle eroine che attendono il marito lontano: Galla, in Prop. 3, 12, 37, come Penelope, rimane casta a casa nell'attesa del marito (*casta domi persederat uxor*); Aretusa, in Prop. 4, 3, 31 ss., è seduta nella casa silenziosa accanto alla sorella (*assidet una soror*, v. 41); Penelope, in Ov. *epist.* 1, 7-10, attende Ulisse in un letto deserto mentre inganna il tempo tessendo la tela⁹¹, e invoca il ritorno del marito perché non ha la forza di cacciare i nemici dalla casa (*nec mihi sunt vires inimicos pellere tectis*, v. 109).

A mancare, nella *Laus Serenae*, sono invece la *modestia*, intesa come la rinuncia al lusso, la *fecunditas*, o più in generale la descrizione di Serena come madre, e la sua abilità nel *lanificium*. Quale spiegazione si potrebbe dare per queste assenze?

⁸⁵ Cfr. v. 13, *casta...Thessala*; v. 26, *scaena pudicitiae*; v. 29, *castosque...mores*; v. 125, *castarum...dearum*; v. 149, *animos...pudicos*; v. 153, *casto...ferro*; v. 157, *ulta pudicitiam*; v. 219, *castae...noctis*.

⁸⁶ Cfr. *infra*, nota a vv. 217-220; CONSOLINO 1986, p. 23.

⁸⁷ Cfr. LAMBERTI 2014, pp. 68-69 e nota 28, che individua almeno 70 epigrafi che contengano il lemma *pudicitia*: cfr. es. CIL 2, 1699, *...priscae precipuae fama pudicitia*; CIL 3, 5825, *...coniugi carissimae... feminae rarissimae singularis exempli pudicitiae... fecit*.

⁸⁸ Val. Max. 6, 1, 1: *dux Romanae pudicitiae Lucretia*.

⁸⁹ Persino nel romanzo erano celebrate queste *virtutes*, cfr. a es. Plotina in Apul. *met.* 7, 6, elogiata perché *rarae fidei atque singularis pudicitiae femina* (Apul. *met.* 7, 6), o la moglie di Tlepolemo in Apul. *met.* 8, 8, *umbra...Tlepolemi...quietem pudicam interpellat uxoris*, "l'ombra di Tlepolemo...venne a interrompere il sonno della sua casta moglie" (trad. di L. Nicolini).

⁹⁰ Cfr. a es. CIL 6, 11602 (*hic iacet Amygone uxor Barbari pulcherrima, pia, frugi, casta, lanifica, domiseda*).

⁹¹ Su questo nuovo inganno di Penelope e sull'ardita espressione *fallere noctem* di Ov. *epist.* 1, 9 cfr. BARCHIESI 1987, pp. 72-73.

Quella della virtù della *modestia*, per cominciare, è spiegabile con la necessità di rappresentare, in ottica propagandistica, la regalità di Serena⁹². A differenza di Stazio, che insisteva sulla *paupertas pudica* di Priscilla – della quale ricordava espressamente la *modestia* anche quando la sua fortuna si era accresciuta⁹³ – Claudiano cita a più riprese i gioielli indossati da Serena per adornare la propria chioma⁹⁴, in un disegno ben preciso, che la rappresentazione della *modestia* della *regina* Serena avrebbe invece ostacolato. D'altra parte, Serena si dimostra capace di mettere da parte i suoi gioielli quando il dolore per la lontananza del marito le impone di assumere un atteggiamento più umile, e nei vv. 221-224 Claudiano la dipinge con i tratti caratteristici della tradizionale *puella impexa* elegiaca, con una bellezza trascurata in assenza del marito e i capelli che spazzano il pavimento. Il tratto della *modestia*, sottratto fino a quel momento all'immagine della donna a fini ideologici, ritorna così – ed è pertanto messo ancora più in risalto – nel momento in cui il poeta ha la necessità di sfruttarlo.

Veniamo poi a *fecunditas* e *lanificium*⁹⁵. Innanzitutto, l'incompiutezza del panegirico non permette di sapere con certezza se, nelle intenzioni di Claudiano, il carme prevedesse un riferimento ai figli che Serena aveva dato a Stilicone. I fatti narrati nel panegirico si interrompono al 391, ben quattro anni prima della nomina di Eucherio a *tribunus ac notarius*; è probabile che il poeta, se avesse voluto inserire un riferimento a questa *virtus* di Serena, l'avrebbe fatto in concomitanza con la narrazione di quell'evento, vero segno – più che la nascita in sé del bambino, avvenuta nel 389 – del ruolo che la donna aveva avuto nel generare un erede a cui Stilicone potesse trasmettere un giorno il suo potere⁹⁶.

D'altra parte, anche in caso di incompiutezza del carme, l'assenza di riferimenti al *lanificium* è invece quella che più colpisce, poiché è probabile che, se Claudiano avesse voluto inserirli, sarebbero già stati presenti nell'elogio al momento della sua interruzione. Si tratta, in fondo, di elementi passibili di essere immessi ovunque e soprattutto nella parte iniziale, dove invece trova posto solo un rapido cenno alla tela di Penelope (*stamina nocturnae relegens Laertia telae*, v. 32), da cui Serena è presto discostata in quanto superiore (*non tamen audebunt titulis certare Serenae*, v. 33). La mancanza del *lanificium* si potrebbe, però, interpretare proprio in virtù del genere letterario: si osservi soprattutto la sezione delle imprese di Serena (vv. 212-236), in cui la donna ha l'occasione di dimostrare attivamente le proprie *virtutes*. Molte delle donne virtuose che sono menzionate come *exempla* di Serena, o a cui Claudiano si è ispirato come modelli per comporne il ritratto, si trovano, come lei, a dover attendere a casa il marito impegnato in guerra. Tradizionalmente, gli atteggiamenti di tutte queste donne comprendevano elementi come il pianto, l'aspetto

⁹² Cfr. *infra*, cap. 1c.

⁹³ Cfr. rispettivamente Stat. *silv.* 5, 1, 62; 5, 1, 117-119; sull'argomento cfr. LA PENNA 1981, p. 227.

⁹⁴ Cfr. *Ser.* 3-5 e *infra*, nota relativa.

⁹⁵ Serena compare altrove, nell'opera di Claudiano, come madre (*nupt.* 120; 241-242), e un riferimento alla sua abilità nel *lanificium* è nei *carm. min.* 46-48, in cui sono descritti i doni di Serena per Onorio, tra cui la clamide da lei stessa tessuta (*carm. min.* 46, 15).

⁹⁶ Si trattava della principale ragione per cui tra i requisiti fondamentali di una donna – specialmente se di potere – vi era quello della *fecunditas* (cfr. a es. CACACE 2006, p. 32).

fisico trascurato e la fedeltà al coniuge, ma anche i voti alle divinità, l'attesa angosciata di notizie, l'espressione del desiderio di poter colmare il distacco che le separava dall'amato sposo e l'elenco dei pericoli che sarebbero state disposte a correre⁹⁷ e, infine, proprio la tessitura della *lacerna* da inviare al marito⁹⁸: Galla si consumava per le false notizie che riceveva riguardo a Postumo (Prop. 3, 12, 9); Aretusa compiva offerte votive e tesseva mantelli da inviare a Licota (Prop. 4, 3, 17-18), poi, ancora, era descritta mentre di notte cuciva per lui (vv. 33-34) e studiava le cartine per tentare a suo modo di colmare il distacco (vv. 35-40)⁹⁹; Priscilla desiderava di poter accompagnare il marito e pregava le divinità e l'imperatore (Stat. *silv.* 5, 1, 65-75 e 127-134). Il caso di Lucrezia era poi, anche a questo proposito, paradigmatico: la donna veniva descritta da Ovidio mentre, anche a tarda notte, era a dedita alla lana, e nell'affrettarsi a finire il mantello da mandare allo sposo, angosciosamente domandava alle ancelle notizie sulla guerra¹⁰⁰. Il *lanificium* era, quindi, simbolo della passività domestica a cui la donna si abbandonava nei momenti di guerra.

Negli atteggiamenti di Serena quando Stilicone è impegnato a combattere, è presente gran parte della topica sfruttata dagli autori in questi casi: Serena piange, trascura la propria bellezza e prega le divinità (vv. 212-225). Al termine della descrizione di questi comportamenti, però, Claudiano sottolinea come la donna non si consumi in un'inerte preoccupazione. È dunque forse con uno scopo preciso che non mostra la donna intenta alla lana¹⁰¹: Serena dimostra la sua devozione coniugale, piuttosto, sventando gli intrighi che potrebbero nuocere a Stilicone e preparandogli in prima persona un sicuro rientro a casa. La donna non manda alcuna *lacerna* al marito: gli invia invece *mandata* e *scripta* (v. 236); né domanda notizie sulla guerra, ma è lei stessa a fornire a Stilicone informazioni preziose. È questo il nuovo modo, intraprendente e coraggioso, con cui la *domiseda* Serena veglia sulla casa. Ma da dove trae ispirazione il poeta per le virtù che compensano l'assenza del *lanificium*?

Per queste virtù di Serena, che non rientrano del tutto tra quelle tradizionali, fornisce lo spunto lo schema retorico per il panegirico. Menandro, come si accennava, suggeriva di far emergere, tra le virtù dell'Imperatore, la temperanza (σωφροσύνη), il coraggio (ἀνδρεία), la saggezza (φρόνησις) e la giustizia (δικαιοσύνη)¹⁰². Claudiano, dunque, avrà voluto, nel suo ritratto di Serena, tentare un rivolgimento al femminile di queste virtù "imperiali". Il

⁹⁷ Si tratta del cosiddetto "motivo di Fedra", su cfr. ROSATI 1996b, pp. 145-146; cfr. Aretusa in Prop. 4, 3; Priscilla in Stat. *silv.* 5, 1, 127 ss.; Imilce in Sil. 3, 90-92.

⁹⁸ Su questo motivo tradizionale cfr. anche a es. Issipile in Val. Fl. 2, 403 ss. e LA PENNA 1981, p. 248.

⁹⁹ Cfr. ROSATI 1996b.

¹⁰⁰ Ov. *fast.* 2, 741-748: *petitur Lucretia, cuius / ante torum calathi lanaque molli erat. / Lumen ad exiguum famulae data pensa trahebant, inter quas tenuit sic ai tilla sono: "mittenda est domino – nunc, nunc properate, puellae! Quamprimum nostra facta lacerna manu. Quid tamen auditis? Nam plura audire potestis: quantum de bello dicitur esse super?*, "si recano in casa di Lucrezia: accanto al suo letto v'erano cesti di morbida lana. Preso un fioco lume le ancelle filavano ognuna la propria matassa, ed ella, fra loro, con dolce voce così disse: "affrettatevi, sì, affrettatevi fanciulle, ché devo mandare quanto prima allo sposo il mantello fatto con le mie mani. Ma voi cosa sentite dire? Infatti certo potete ascoltare maggiori notizie. Quanto si dice che durerà la guerra?" (trad. di L. Canali).

¹⁰¹ Cfr. a es. Galla in Prop. 3, 12, 9, *tabescet*, e Serena in *Ser.* 225-226, *nec...marcet amor*.

¹⁰² Men. 2, 373, 7-8.

termine greco σωφροσύνη è polisemico, ed è applicabile tanto al maschile, come “temperanza dimostrata nel legiferare o amministrare gli affari pubblici”, quanto al femminile. La seconda accezione corrispondeva sostanzialmente alla *pudicitia*, o alla *castitas*, che è come si è visto centrale nel panegirico per Serena e, fondamentale nel canone delle virtù femminili, non poneva problemi a Claudiano per la sua rappresentazione¹⁰³. Le nuove manifestazioni di devozione coniugale di Serena dimostrano invece proprio il coraggio e la saggezza, con cui la donna osservava gli intrighi orditi contro Stilicone. All’immagine della regalità di Serena sarebbe stata poco confacente una sua descrizione come *lanifica*, mentre le virtù di φρόνησις e ἀνδρεία contribuiscono a mostrare come fosse perfettamente degna di ricevere un panegirico imperiale in piena regola; in aggiunta, permettono al poeta di rappresentare il nuovo ruolo politico ricoperto da una donna di stirpe regale in età teodosiana (l’assenza della δικαιοσύνη potrebbe, invece, essere davvero da imputare all’incompiutezza del carne, perché avrebbe dovuto trovare posto tra le “imprese in tempo di pace”).

Su tutto aleggia, però, l’idea fondamentale che ogni azione intraprendente della donna fosse indirizzata e spinta dall’amore per il marito, quindi da una devozione coniugale reinterpretata per adattarla al nuovo contesto.

L’idea di un casto amore coniugale che infondeva virtù e coraggio alla donna aveva trovato espressione soprattutto nell’epica flavia, i cui personaggi femminili sono spesso di ispirazione a Claudiano per il ritratto di Serena¹⁰⁴. Nella *Tebaide* Argia, proprio perché spinta dall’amore per Polinice, aveva travalicato i limiti del suo genere per andare a cercare il cadavere del marito e, abbandonata la casa, risultava caratterizzata da una virtù “non femminile”¹⁰⁵. Imilce, nei *Punica*, era paradigma di *fides* coniugale, e al marito che avrebbe voluto rimandarla a Cartagine rispondeva invitandolo ad avere più fiducia nel *vigor femineus*, perché l’amore casto può vincere qualsiasi fatica¹⁰⁶. Accettava però, subito dopo, di rimanere fedele al suo sesso e di seguire le indicazioni di Annibale¹⁰⁷, al quale però domandava di non esporsi troppo al pericolo. Tra i suoi modelli, la Cornelia ma soprattutto

¹⁰³ La virtù della σωφροσύνη, centrale negli encomi di Giuliano per Eusebia (cfr. Iul. Or. 2, 123a-b) e per Costanzo II, è stata analizzata da GARCÍA RUIZ 2012, che ha messo in luce come il termine racchiuda in sé due significati fondamentali: “el control de los apetitos especialmente entre los jóvenes y la moderación en el uso del poder en el periodo de la madurez” (p. 70).

¹⁰⁴ Sui personaggi femminili nella poesia di epoca flavia cfr. LA PENNA 1981. Violentilla, Priscilla, Argia e Imilce, ma anche tratti dell’Issipile di Valerio Flacco (cfr. l’addio a Giasone in Val. Fl. 2, 403 ss.) contribuiscono all’immagine complessiva di Serena. Sull’amore come motore in grado di infondere virtù maschili alle donne cfr. BESSONE 2015, pp. 133-134.

¹⁰⁵ Stat. Theb. 12, 177-179: *hic non femineae subitum virtutis amorem / colligit Argia, sexuque immane relicto / tractat opus*, “ma a questo punto Argia è colta da un improvviso sentimento di coraggio, inconsueto in una donna, e concepisce un’impresa grandiosa, spogliandosi dei limiti del proprio sesso” (trad. di L. Micozzi); l’evoluzione di Argia è studiata da BESSONE 2002 e 2015.

¹⁰⁶ Sil. 3, 112-113, *crede vigori / femineo. Castum haud superat labor ullus amorem*, “abbi fiducia nella forza di una donna; non c’è impresa, pur difficoltosa, che possa vincere un amore fedele” (trad. di M. A. Vinchesi).

¹⁰⁷ Sil. 3, 114, *sin solo adspicimur sexu fixumque relinqui / cedo equidem nec fata moror*, “ma se tu mi consideri solo in base al mio sesso e hai deciso di lasciarmi, mi arrendo e non ritardo oltre i destini” (trad. di M. A. Vinchesi).

la Marcia di Lucano¹⁰⁸, che avrebbe voluto seguire Catone nei pericoli della guerra civile¹⁰⁹.

Claudiano, però, prende le distanze da entrambe le eroine dell'epica flavia. Serena collabora davvero alla guerra, ed è lontana dal chiedere al marito di non mettersi a rischio: piuttosto, cerca di aiutarlo e di garantirgli la sicurezza per il ritorno (vv. 231-232). La sua maggiore intraprendenza è accompagnata, però, da una cornice del tutto tradizionale, per garantirle la quale il poeta mette in luce la distanza dei comportamenti di Serena da quelli di Argia: le azioni della protagonista del panegirico rimangono, in ogni circostanza, femminili.

La strategia impiegata da Claudiano ricorda allora, per certi versi, quella dell'autore della cosiddetta *Laudatio Turiae*, epigrafe funeraria del I a. C., che proponeva un modello di virtù femminile eccentrico rispetto a quello canonico¹¹⁰. Il marito della defunta, che ne tesseva l'elogio, la rappresentava come coraggiosa e indipendente in sua assenza, arrivando quasi a mettere in dubbio gli usuali confini tra le virtù tipicamente maschili e quelle invece femminili¹¹¹.

*[Amplissima subsi]dia fugae meae praestitisti [...] [callide
deceptis a]dversariorum custodibus apsentiam meam
locupletasti. [Pro vita rogabas apse]ntis,—quod ut
conarere virtus tua te hortabatur; [...] [Interea agmen ex
repe]rtis hominibus a Milone [...] belli civilis occasionibus
inrupturum [...]recieist]i [atque defe]ndisti domum
nostram¹¹².*

Turia era impegnata nella difesa del marito e della casa, quando questi era assente, e a definirla erano termini come *firmitas animi*, *constantia*, *patientia*, ma anche altri appartenenti espressamente all'ambito militare, quali *speculatrix*, che evocava l'azione di spiare segretamente, e *propugnatrix*¹¹³. Le azioni compiute da Turia per aiutare il marito

¹⁰⁸ Cfr. rispettivamente Lucan. 5, 722-815 e Lucan. 2, 346-349.

¹⁰⁹ Sul rapporto tra le scene lucanee cfr. BRUÈRE 1951, p.222; per i modelli di Silio nel passo cfr. LA PENNA 1981, pp. 234-237.

¹¹⁰ Sulla *laudatio Turiae* cfr. le edizioni di FLACH 1991, di DURRY – LANCEL 1992² e il più recente lavoro di OSGOOD 2014. Sui problemi posti dalla ricostruzione dell'identità della defunta (il cui nome stesso è sconosciuto) cfr. FLASCH 1991, pp. 1-8.

¹¹¹ *Laud. Turiae* 1, 38-39: *officia [ita par]titi sumus ut ego tu[t]elam tuae fortunae gererem, tu meae custodiam susti[ineres]*, “ci siamo divisi i compiti in modo tale che io tutelassi il tuo patrimonio, tu custodissi il mio”; sull'argomento cfr. HEMELRIJK 2004.

¹¹² *Laud. Turiae* 2, 2a-11a; “Hai dato alla mia fuga un grandissimo aiuto [...] Mi hai arricchito, mentre ero lontano [...] ingannando astutamente le guardie dei nemici. Supplicavi per la mia vita mentre ero lontano, cosa che il tuo coraggio ti ha esortata a tentare [...] nel frattempo hai respinto la schiera di uomini procurati da Milone, che stava per fare irruzione con l'occasione della guerra civile, e hai difeso la nostra casa”.

¹¹³ *Virtus* (2, 6a); *firmitas animi* (2, 8a); *constantia* (1, 25); *patientia* (2, 21); *speculatrix* e *propugnatrix* (2, 61); cfr. *Ser.* 227 e 235 per l'atto di Serena di spiare, come una vera *speculatrix*, i nemici del marito.

proscritto sono ricordate con abbondanza di dettagli¹¹⁴, che mettono in luce qualità della donna lontane dal canone sopra esaminato.

*...ut repentinis nu[nt]iis ad praesentia et imminetia
pericula evocatus tuis consiliis cons[er]vatus sim? [...] fida
receptacula pararis¹¹⁵.*

Il marito, tuttavia, per non incorrere nel rischio di eccedere nella rappresentazione delle virtù proprie e specifiche di Turia, inusuali al genere femminile, si premurava di inserirle accanto a quelle appartenenti al canone tradizionale, che venivano così rapidamente elencate in un'accumulazione asindetica che non tralasciava nessuna delle *virtutes* femminili per eccellenza.

*domestica bona pudici[t]iae, opsequi, comitatis, facilitatis,
lanificii, stud[i religionis] sine superstitione, o[r]natus non
conspiciendi, cultus modici cur [memorem? Cur dicam de
cari]tate, familiae pietate [...]¹¹⁶.*

Le attività di Turia che si allontanavano dal modello canonico, così, giustificabili in presenza di eventi straordinari, rientravano ugualmente tra quelle consone a una buona moglie, dedita alla casa e al marito¹¹⁷.

Anche nel panegirico di Claudiano è individuabile la volontà di inscrivere qualità specifiche di Serena correlate al suo ruolo di potere a corte in quella cornice tradizionale di virtù femminile che emergeva già nelle epigrafi funerarie di età repubblicana, in un tentativo simile a quello compiuto dall'autore della *laudatio Turiae*.

Per riassumere, dietro la *feminea virtus* di Serena si possono individuare l'influsso della precettistica retorica greca e secoli di tradizione letteraria latina: dalla *laudatio Turiae*, a Properzio con Galla e Aretusa, a Ovidio con Lucrezia, Laodamia e Fabia, a Stazio con Violentilla, Priscilla e Argia; si intravede anche Silio con Imilce, a sua volta debitore di Lucano con Cornelia e Marcia. La virtù di Serena si delinea attraverso un'attenta selezione e riscrittura di questi modelli, e si compone di tutte le caratteristiche precipue della donna *domiseda*: le tradizionali *pudicitia* e *castitas* – che pure già rimandano alla greca *σωφροσύνη* –, la *fides*, la *pietas parentum* e la devozione coniugale. Si tratta però di un nuovo tipo di *domiseda*: attraverso la reinterpretazione del concetto stesso di devozione coniugale, avvenuta in una cornice tradizionale salda e che non rischia di far travalicare i

¹¹⁴ La donna, secondo il racconto del marito, l'ha aiutato nella fuga, gli ha donato i suoi gioielli e gli ha inviato denaro e provviste (2, 2a), ingannando le guardie (2, 5a); gli ha fornito, poi, strategici consigli nel momento del pericolo (2, 8), preparandogli un nascondiglio sicuro. Cfr. HEMELRIJK 2004, pp. 188-190.

¹¹⁵ *Laud. Turiae* 2, 5-6; "...come sono stato salvato dai tuoi piani quando sono stato trascinato in pericoli minacciosi e imminenti da notizie inaspettate [...] come hai preparato rifugi sicuri".

¹¹⁶ *Laud. Turiae* 1, 30-32; "Perché dovrei ricordare le tue virtù di casa? La tua pudicizia, il rispetto, l'affabilità, l'indulgenza, l'abilità nella tessitura, la devozione religiosa senza superstizioni, l'abbigliamento non ricercato e l'aspetto sobrio? Perché dovrei parlare del tuo amore e della tua devozione alla famiglia?".

¹¹⁷ RIESS 2012, p. 497.

limiti a Serena, è affidata infatti l'inserzione delle nuove *virtutes* di φρόνησις e ἀνδρεία, in sostituzione dell'abilità nei lavori femminili. Il nuovo tipo di panegirico imperiale, quello femminile, è ormai una realtà.

c. Gli intenti ideologici della *Laus Serenae*: la regia adfinitas

La diffusione dell'immagine di Serena come donna virtuosa non era l'unico intento propagandistico di Claudiano per il panegirico. Da alcune scene del carme, dall'attento uso dei modelli e dalla reinterpretazione dei *topoi* retorici emergono, infatti, ben altri obiettivi verso cui era indirizzato il disegno del poeta, strettamente aderenti all'ideologia che ai suoi patroni interessava comunicare.

Il primo tema essenziale che attraversa il panegirico è quello della regalità di Serena, che doveva apparire, nell'intenzione di Claudiano, come *Augusta*, nonostante non fosse formalmente insignita del titolo. L'idea è ovviamente implicita nella scelta stessa della struttura dell'encomio imperiale, ma Claudiano dissemina il messaggio anche altrove nel corso del carme. L'esordio, con l'invocazione a Calliope, musa dei re¹¹⁸, con le allusioni alla corona (v. 2, *serto*), alla chioma di Serena che si sviluppa in verticale (v. 3, *consurgere*) a ricordare un diadema, con i riferimenti ai gioielli e alle perle del mar Rosso (vv. 3-4), con l'idea di luce comunicata dal verbo *radiare* (v. 4) e con il poliptoto *reginae regina* (v. 5), apre il panegirico nel segno della regalità. La sezione della stirpe espressamente attribuisce a Serena un'*origo...regalis* (vv. 36-37), riserva l'attenzione maggiore al nonno paterno, che la donna condivideva con l'imperatore Onorio, e riprende tessere lessicali e contenutistiche impiegate nella trattazione della stirpe di Onorio¹¹⁹, a ricordare la comune origine dei cugini. La Spagna, che aveva dato i natali a Serena, è ricordata come madre di imperatori. La nascita della bambina è, come quella di Onorio in *III Cons.* 17 ss., salutata dalla partecipazione della natura, che avviene per di più con la diffusione spontanea di oro e pietre preziose¹²⁰. Quello della ripresa e della riscrittura al femminile di *topoi* impiegati per l'imperatore Onorio è d'altra parte, come si è in parte già visto, una strategia costante, uno dei cui effetti è proprio quello di ricordare il legame di parentela che unisce i due cugini, e di conseguenza comunicare la regalità di Serena. A tal fine è, per esempio, sfruttata anche la citazione di Verg. *ecl.* 4, 42-45 in merito al tingersi di rosso del manto delle pecore, che appare sia in *Ruf.* 1, 384-385 in relazione a Onorio sia in *Ser.* 72-73 per Serena¹²¹. Al gattonare di Serena, poi, nella sezione dell'infanzia, l'erba cresce, insieme con la porpora delle viole, a dar vita a un letto regale (vv. 91-93 e soprattutto v. 93, *tori regalis imago*). All'immagine della regalità contribuisce, ancora, la scena dell'*adventus* di Serena e Termanzia ai vv. 117-131 (cfr. v. 131, *limen Hororiades penetrant regale sorores*). Altro espediente in questa direzione, lo scaltro utilizzo del legame affettivo tra Serena e lo zio

¹¹⁸ Cfr. *infra*, nota a v. 1, *Calliope*.

¹¹⁹ Cfr. *infra*, nota a vv. 37-39, *privata.../limina...angustis laribus*.

¹²⁰ Cfr. *infra*, nota a vv. 70-78.

¹²¹ MORONI 1985, p. 142; cfr. *infra*, nota a vv. 72-73.

Teodosio, che l'aveva adottata dopo la morte del proprio fratello¹²². A tale stretto rapporto è riservata un'attenzione particolare, ed esso viene presentato nel suo evolversi in tre momenti della vita di Serena. Da bambina, Serena è una gioia per lo zio, che, quando fa visita al fratello, la porta poi a casa con sé (vv. 97-114); in anni più maturi, la ragazza diventa l'unica in grado di placare l'ira dell'Imperatore (vv. 134-139); quando raggiunge l'età adatta alle nozze, infine, richiama su di sé tutte le preoccupazioni, davvero paterne, di Teodosio in cerca del genero adatto (vv. 159-180). Il motivo (certamente propagandistico nel mostrare che Teodosio considerava Serena una figlia e un'erede) è declinato nel modo più incisivo possibile, con strategie lessicali e retoriche sempre nuove e mediante l'inserzione di immagini patetiche e allusive.

L'idea della regalità è strettamente connessa all'altro tema fondamentale del panegirico, quello delle nozze¹²³. Serena sposò Stilicone nel 384 d.C., e fu proprio in seguito al matrimonio che il generale acquisì sempre più potere, fino a diventare, dopo la morte di Teodosio e grazie alla reggenza sul giovane Onorio, l'uomo più potente della corte d'Occidente. A questo matrimonio Serena appare, nel panegirico, destinata fin dalla nascita (v. 82); la presenza di Venere aleggia in molte scene del carne¹²⁴, e la riscrittura al femminile di gran parte dei *topoi* dei panegirici tradizionali si realizza, come si è visto, proprio mediante lo sconfinamento nei motivi epitalamici: la *nubilis aetas* di Serena (v. 159) aprirà la lunga sezione relativa alla scelta dello sposo adatto per lei (vv. 159-211), e la sezione delle imprese mostrerà sostanzialmente le manifestazioni della devozione coniugale della donna (vv. 212-236).

L'importanza che il tema nuziale riveste nella *Laus Serenae* è preannunciata anche dal *carm. min.* 31, l'*Epistula ad Serenam*. La lettera in 62 versi che Claudiano indirizzava alla sua patrona¹²⁵ contiene tutte le caratteristiche che sono state individuate come costanti nelle *praefationes*¹²⁶: è scritta in distici elegiaci per introdurre un carne in esametri, contiene informazioni autobiografiche ed è sostanzialmente bipartita. A una prima parte allegorica di argomento mitologico, che descrive le nozze di Orfeo, con i doni offerti dagli animali e da Calliope, segue il collegamento con il momento presente in cui vive Claudiano. Il poeta, infatti, paragona a quello di Orfeo il proprio matrimonio, che sarebbe stato favorito da Serena stessa, alla quale va il suo ringraziamento. Non sono esclusi, inoltre, nemmeno i riferimenti metaletterari abituali nelle prefazioni, primo dei quali è il riferimento al poeta Orfeo e alla sua lira (v. 6)¹²⁷. Nella conclusione dell'epistola, inoltre, una chiara allusione metaletteraria istituisce un diretto collegamento con l'esordio del panegirico.

¹²² Sui problemi relativi all'ufficialità di questa adozione cfr. *infra*, nota a vv. 104-105, *sublimis adoptat / te patruus*

¹²³ Sulla presenza del motivo nuziale nella poesia non epitalamica di Claudiano cfr. CONSOLINO 2021, in particolare pp. 384-391 per la sua presenza nella *Laus Serenae*.

¹²⁴ Cfr. *infra*, nota all'introduzione della "nascita".

¹²⁵ Sull'epistola cfr. CHARLET 2018, pp. 174-175.

¹²⁶ Sulle *praefationes* di Claudiano cfr. PARRAVICINI 1914, PERRELLI 1992, FELGENTREU 1999, ZARINI 2008, FERNANDELLI 2013, pp. 83-100.

¹²⁷ FELGENTREU 1999, p. 201; cfr. *rapt. Pros. 2 praef.* 14; *Ruf. 2 praef.* 16.

...ut tibi Pierides doctumque fluens Aganippe
 debita servato vota cliente canant (*carm. min.* 31, 61-62).
 “...in modo tale che le Muse e Aganippe, che fluisce dotto,
 cantino i ringraziamenti che ti sono dovuti per aver salvato
 il tuo cliente”.

L’esordio della *Laus Serenae* conferma la volontà del poeta di legare tra loro i carmi con la menzione di Calliope, della Pieria e di Aganippe (v. 8), e con le scuse per il ritardo nella composizione dell’elogio, che, evidentemente, doveva essere stato già annunciato da tempo: *Dic, mea Calliope, tanto cur tempore differs / Pierio meritam serto redimire Serenam?* (vv. 1-2). Nonostante non sia abitualmente inclusa tra le *praefationes*¹²⁸, l’epistola va dunque considerata come tale, e il panegirico non sarebbe altro che l’adempimento del voto promesso nella lettera. Con il suo contenuto, incentrato sulla narrazione di ben due nozze – quelle di Orfeo e quelle di Claudiano –, l’epistola anticiperebbe così uno dei due argomenti portanti del carme¹²⁹. Nell’epistola, peraltro, non era assente nemmeno l’allusione alla regalità di Serena, espressamente appellata come *regina* (*carm. min.* 31, 57, *saltem absens, regina, fave...*) dopo essere stata paragonata a Giunone, *regina deum* (*carm. min.* 31, v. 23) e *pronuba* per le nozze di Orfeo (come Serena lo era stata per quelle di Claudiano). Nonostante l’assenza della narrazione delle nozze vere e proprie¹³⁰, il tema nuziale – evocato già nella *praefatio* – percorre insomma l’intera struttura del panegirico per Serena. Queste nozze, portatrici di *concordia* (v. 85), volute dal fato (v. 85) e dalla *Romana Salus*, che si fa *pronuba* nell’unico rapido cenno al momento del matrimonio (v. 189), erano state approvate e legittimate da Teodosio stesso.

Regalità e nozze, infine, sono l’oggetto delle due profezie presenti nel carme. La prima è quella delle Nereidi, che, alla nascita di Serena, cantavano l’“augurio per le nozze” (*auspicium thalamis*, v. 82); la seconda è quella che emerge dall’inconsapevole bocca della piccola Serena, che auspicava il regno allo zio (e per estensione alla sua famiglia e a lei stessa, adottata da Teodosio; *augurium regnis*, v. 103).

Da questa continua compresenza dei due temi si deduce lo scopo ultimo di Claudiano. Al poeta, propagandista di Stilicone, interessava soprattutto fornire una giustificazione per

¹²⁸ HEUS 1982, p. 27; FELGENTREU 1999, p. 5 nota 7; cfr. poi CHARLET 2018, p. 175, che proprio sulla base dell’ultimo distico afferma che la lettera non sia da considerare la prefazione del panegirico: egli identifica il distico come una terza parte, che risulterebbe estranea all’usuale bipartizione.

¹²⁹ Sui diversi rapporti che intercorrono tra le *praefationes* di Claudiano e il carme che introducono cfr. soprattutto PERRELLI 1992, p. 111, che ne individua alcune di tipo epigrammatico, che anticipano il testo e lo riassumono, altre complementari al testo, che aggiungono informazioni ad esso, altre ancora che contengono elementi di un programma poetico. Tra le prime si annovera la *praefatio* di *Ruf.* 1, in cui è rappresentata la vittoria di Apollo contro Pitone e, nello scioglimento dell’allegoria, si accenna alla caduta di un nuovo Pitone, da identificarsi con Rufino stesso; tra le seconde, *Ruf.* 1 *praef.* e *Eutr.* 2 *praef.* Tra quelle del terzo tipo, Perrelli individua quella del terzo libro del *De consulatu Stiliconis*, che anticipa anche i temi del carme esametrico (cfr. a questo proposito CAIRO – FUOCO – BAUSI 2013, p. 42). Cfr. infine BUREAU 2009, pp. 55-60, che osserva come la figura di Orfeo, in *rapt. Pros.* 2 *praef.*, racchiuda in sé alcuni temi dell’intero poemetto mitologico.

¹³⁰ Su questa assenza, colmata da un passo di *Stil.* 1, cfr. *infra*, cap. 1d.

il potere raggiunto dal generale, e rappresentarlo come marito di una principessa, per di più scelto come tale da Teodosio in persona, era il passaggio cruciale per la sua completa legittimazione. Era la *regia adfinitas*, infatti, che garantiva il ruolo di Stilicone alla corte d'Occidente, secondo la prosecuzione di quella politica dinastica incoraggiata da Teodosio stesso¹³¹.

d. L'idea di *κοινωνία*: un “dittico” di panegirici?

Strettamente correlata a questi temi, e anch'essa di importanza significativa già nel programma ideologico di Teodosio, era l'idea della *κοινωνία*, la concordia tra i coniugi, la loro condivisione d'intenti e di potere. Mostrare Serena e Stilicone come del tutto concordi, predestinati all'unione, e saldamente legati alla famiglia imperiale, li presentava come una coppia degna di tenere le redini dell'impero, dunque come una vera coppia regale.

La diffusione dell'idea di *κοινωνία* della coppia regale fu parte integrante del programma ideologico teodosiano. Il concetto era peraltro ricordato già nelle indicazioni per l'encomio imperiale di Menandro Retore, che esortava a menzionare l'imperatrice come unica persona degna di condividere il potere con il marito: cfr. a es. Men. 2, 376, 11, ἡ βασιλῆς [...] ἦν θαυμάσας ἠγάπησε, ταύτην κοινωνὸν τῆς ἑαυτοῦ βασιλείας πεποίηται, “la regina [...] che egli amò e ammirò, la rese l'unica che fosse partecipe della sua regalità”.

L'idea trovò la sua maggior espressione, però, proprio a partire dall'epoca di Teodosio, che, nell'ambito della sua politica dinastica, nel 383 d.C. incoronò ufficialmente la moglie Flaccilla come *Augusta*. La politica di Teodosio era volta, infatti, in un momento di precarietà, a mostrare che l'unità e l'integrità dell'Impero dipendevano solo da lui e dalla sua famiglia, quindi anche da Flaccilla e, in ultimo, dalla *κοινωνία* della coppia imperiale¹³². La promozione di quest'idea passava tanto attraverso il canale letterario tanto attraverso quello figurativo: letteratura e iconografia procedevano di concerto per la diffusione massima dell'ideologia conveniente. Parallelamente alla nomina di Flaccilla ad *Augusta* cominciò a diffondersi un preciso modello iconografico di imperatrice, che ben chiariva il suo ruolo di potere, complementare a quello del marito, e che sarebbe poi stato esteso alle successive imperatrici insignite dello stesso titolo¹³³. In letteratura Gregorio di Nissa, nell'orazione funebre per Flaccilla, ricordava come la donna condividesse la vita e il potere con il marito (εἰς βίου τε καὶ βασιλείας κοινωνίαν συναρμοσθεῖσα)¹³⁴, e già

¹³¹Claudio insiste costantemente sui rapporti che legano Stilicone a Teodosio prima e a Onorio poi; sull'argomento cfr. soprattutto GUALANDRI 2010 (cfr. in particolare p. 38, in cui la studiosa ricorda come il rapporto tra suocero e genero fosse sentito come di valore pari e quello tra padre e figlio, al punto che la sua violazione veniva considerata nefanda; cfr. anche *infra*, nota a v. 185, *socero referente*).

¹³²HOLUM 1989, p. 7.

¹³³Tale modello doveva affiancare quello maschile e si diffuse grazie a statue, colonne e specialmente monete. L'immagine pubblica dell'imperatrice era caratterizzata dal *paludamentum*, dalla fibula a tre pendenti e dalla pettinatura detta Scheitelzopf-Frisur, un'acconciatura a trecce separate in cui i capelli incorniciavano il diadema (cfr. HOLUM 1989, pp. 31-33 e CACACE 2006, pp. 33-36).

¹³⁴Greg. *OrFl.* 478; “unita a condividere la vita e l'impero...” (trad. di A. Cacace).

Temistio aveva impiegato il termine *κοινωνία* in relazione alle statue, fatte erigere in Senato da Teodosio, che lo raffiguravano insieme con il figlio Arcadio e con la moglie¹³⁵.

Anche gli sforzi di Stilicone e Serena, dopo la morte di Teodosio e la sempre più precaria unità dell'Impero, erano indirizzati a comunicare con ogni mezzo possibile l'idea della concordia. Garante dell'unità doveva essere naturalmente Stilicone, scelto da Teodosio morente come unico reggente dei suoi due figli e, grazie alla *regia adfinitas*, legittimo parente e plausibile erede.

Esiste poi una testimonianza tangibile della volontà del generale di ispirarsi alla politica dinastica teodosiana, e di diffondere di sé stesso e della moglie un'idea di perfetta *κοινωνία*. Si tratta del cosiddetto "dittico di Stilicone", conservato nel Tesoro del Duomo di Monza, che rappresenta su una valva un ufficiale di grado elevato vestito in abiti militari, e sull'altra sua moglie con il loro bambino, che ha una mano sollevata in un gesto retorico e nell'altra tiene una tavoletta¹³⁶: interpretazione più condivisa è, oggi, quella che identifica questi personaggi proprio con Stilicone, Serena e il loro figlio Eucherio¹³⁷. Tra le numerose ipotesi di datazione del dittico eburneo, la più probabile pare quella che lo colloca nel 400 d.C., in concomitanza con le celebrazioni per il consolato di Stilicone¹³⁸. Valide argomentazioni sostengono in realtà anche una datazione al 395-396, innanzitutto poiché Eucherio, l'unico personaggio rappresentato come funzionario pubblico, venne in quegli anni nominato *tribunus ac notarius*¹³⁹; secondo la disposizione delle valve probabilmente originaria, con Stilicone a sinistra e Serena ed Eucherio a destra, il bambino si troverebbe al centro del dittico e sembrerebbe dunque il personaggio principale¹⁴⁰. Stilicone, inoltre, è raffigurato senza la trabea consolare, ma con abiti militari, la lancia impugnata nella mano destra, la spada alla cinta e la mano sinistra poggiata su uno scudo ovale su cui sono rappresentati i busti di due personaggi, uno più piccolo dell'altro, che devono rappresentare Arcadio e Onorio¹⁴¹. È stata notata, infine, l'assenza di Maria, che sposò l'imperatore

¹³⁵ Them. Or. 19, 331, 18-332, 3.

¹³⁶ Sul dittico, dall'interpretazione controversa, cfr. JULLIAN 1882, DELBRUECK 1929, pp. 242-247 e, tra gli studi moderni, soprattutto SHELTON 1982 e KIILERICH – TORP 1989; cfr. anche ABBATEPAOLO 2005 e CAMERON 2016 e, per osservazioni sull'architettura dello sfondo, CAGIANO DE AZEVEDO 1963.

¹³⁷ SHELTON 1982 escludeva tale identificazione sulla base del fatto che la donna non portasse né il diadema né la *fibula* e non potesse pertanto appartenere alla famiglia imperiale. L'idea, riproposta anche in seguito (BERTELLI 2003, p. 177), è stata definitivamente smentita da CAMERON 2016, pp. 510-514, che ha dimostrato come non tutte le donne appartenenti alla casa imperiale potessero portare il diadema, ma solo quelle che fossero state formalmente elevate al rango di *Augustae* (cfr. p. 510), di cui Serena era priva.

¹³⁸ ABBATEPAOLO 2005; già JULLIAN 1882 lo datava intorno al 400 d.C.

¹³⁹ Già DELBRUECK 1929, pp. 242-247 riteneva che Eucherio fosse il soggetto principale del dittico; l'idea è stata ripresa spesso in anni recenti, cfr. soprattutto CAMERON 1970, p. 48 e CAMERON 2016.

¹⁴⁰ L'originaria disposizione delle valve sarebbe stata dunque invertita rispetto a quella odierna, cfr. DELBRUECK 1929, p. 243. Questa disposizione è suggerita anche dallo sguardo di Stilicone (rivolto quasi impercettibilmente a destra) e di Serena (leggermente indirizzato a sinistra), cfr. KIILERICH – TORP 1989, pp. 320-321.

¹⁴¹ Sulla base di questo dettaglio, CAMERON 2016, p. 515 ha osservato che i due imperatori, che paiono rappresentati con la trabea, rivestirono congiuntamente il consolato nel 396 e nel 402; lo studioso, così, colloca cronologicamente il dittico nel 396 e lo riconduce ancora alla nomina del bambino a *tribunus ac notarius*. Come osservavano già KIILERICH – TORP 1989, p. 329, tuttavia, non è possibile determinare con certezza che i busti, piccoli e rappresentati con pochi dettagli, vestano effettivamente la *trabea triumphalis*;

Onorio nel 398 e che, secondo Cameron, avrebbe avuto più diritto di Eucherio di essere rappresentata sul dittico se quest'ultimo fosse stato realizzato dopo il matrimonio¹⁴².

Nessuna di queste argomentazioni è tuttavia definitiva. L'apparizione del bambino nelle vesti di *tribunus ac notarius* è giustificabile anche se si data il dittico al 400 d. C., poiché Eucherio all'epoca già ricopriva la carica¹⁴³, non ne avrebbe più ricoperte altre, e ritrarlo in veste ufficiale non faceva altro che accrescere l'idea del potere della famiglia. Non stupisce, inoltre, che il bambino appaia in mezzo ai genitori, tanto più che la questione relativa a quale sia da considerarsi la *Hauptseite* del dittico è molto dibattuta, e non è da escludersi che in questo caso si tratti, comunque, di quella con Stilicone¹⁴⁴. La posizione significativa di Eucherio sarebbe in ogni caso ben giustificata dalle mire di potere che il generale aveva all'epoca per il figlio maschio¹⁴⁵, messe in particolare evidenza dalla rappresentazione di Serena come allegoria della Speranza, con una rosa nella mano destra e un fazzoletto nella sinistra: la donna simboleggia, così, l'auspicio per la concordia e l'integrità dell'Impero, garantita da Stilicone, da lei stessa e dal giovane Eucherio¹⁴⁶. Nemmeno la rappresentazione di Stilicone in abiti militari è elemento che esclude che il dittico sia stato realizzato per celebrare il suo consolato, ma è anzi coerente con l'ideologia che egli voleva comunicare, presentando sempre al pubblico la propria immagine marziale¹⁴⁷. A questo proposito pare particolarmente significativo un passo del panegirico composto da Claudiano proprio per il consolato del generale; il poeta, infatti, presenta Stilicone come in un primo momento renitente a vestire la trabea, offertagli da Roma, al posto delle armi, cfr. *Stil.* 2, 330-335.

*Hos etiam, quamvis corrumpi munere nullo
te certum est, mirare libens ac suscipe cinctus,
quos tibi divino mecum Tritonia duxit
pectine.*

“Benché tu non possa essere corrotto da alcun regalo,
ammira contento e, pur armato, prendi anche questi doni,

anche in quel caso, peraltro, l'informazione non sarebbe sufficiente per identificare le figure come i consoli di quell'anno: “the emperor – and higher officials for that – appeared in triumphal costume at a number of other, recurrent occasions”.

¹⁴² CAMERON 1970, p. 48, nota 1.

¹⁴³ Così sostiene anche ABBATEPAOLO 2005, p. 17.

¹⁴⁴ Sulla disposizione delle valve dei dittici cfr. CRACCO RUGGINI 2011, pp. 87-91. Sulla base di alcune iscrizioni si è ipotizzato che, a differenza di quanto avveniva in Oriente, in Occidente la lettura dei dittici ufficiali dovesse iniziare con la valva sinistra esterna (dunque, in questo caso, con quella di Stilicone). Anche l'idea di una bottega di produzione occidentale per il dittico di Stilicone è stata, però, talora messa in discussione (cfr. CRACCO RUGGINI 2011, p. 81, nota 12, che in modo prudente scrive come non si possa affermare con certezza né l'idea di una fabbricazione romana né di una orientale: “alla *pars Orientis* potrebbe infatti essere appartenuto soltanto il destinatario del dono”).

¹⁴⁵ Cfr. *infra*, in questo paragrafo.

¹⁴⁶ CAMERON 2016, p. 516 e ABBATEPAOLO 2005, pp. 18-19.

¹⁴⁷ Per queste osservazioni cfr. già ABBATEPAOLO 2005, p. 17. La diffusione di un'immagine militare di Stilicone era una delle più importanti nel progetto politico del generale, cfr. *infra*, note a vv. 215-216, *galeaeque inserta minaci / oscula cristati raperes festina mariti!* e CAMERON 1970, pp. 54-59.

che per te io e la Tritonia abbiamo fabbricato col pettine divino” (trad. di E. Cairo).

Persino nel momento in cui accetta finalmente il dono, Stilicone è paragonato a Marte che depone il suo scudo, un’immagine che ricorda da vicino quella che lo ritrae sul dittico¹⁴⁸, cfr. *Stil.* 2, 365-370.

*Tunc habiles armis umeros iam vestibus ambit
Romuleis; Latii sederunt pectore cultus
loricaeque locum decuit toga. Talis ab Histro
vel Scythico victor rediens Gradivus ab axe
deposito mitis clipeo candentibus urbem
ingreditur trabeatus equis.*

“Allora, subito cinge le spalle adatte alle armi con le vesti romulee; le vesti del Lazio aderirono al petto e la toga fu adatta al posto della corazza. Tale il vincitore Gradivo, tornando dal cielo dell’Istria o della Scizia, deposto lo scudo, benigno entra in città rivestito della trabea con cavalli splendenti” (trad. di E. Cairo).

Infine, anche l’*argumentum e silentio* costituito dall’assenza di Maria è già stato contestato sulla base di un passo del *De consulatu Stilichonis*, in cui vengono citati unicamente Stilicone, Serena ed Eucherio, senza menzione delle figlie femmine, nonostante il carne risalga al 400 d.C. (*Stil.* 1, 116-122)¹⁴⁹.

Il panegirico composto da Claudiano per il consolato di Stilicone fornisce, invece, un elemento significativo per collocare cronologicamente il dittico nel 400 d.C. Nel terzo libro – quello recitato a Roma –, il poeta menziona infatti espressamente la diffusione di dittici eburnei nel corso della cerimonia per il consolato, cfr. *Stil.* 3, 345-353.

*Tum virides pardos et cetera colligit Austri
prodigia immanesque simul Latonia dentes,
qui secti ferro in tabulas auroque micantes
inscripti rutilum caelato consule nomen
per proceres et vulgus eant. [...]
[...] ereptis elephas inglorius errat
dentibus [...]
[...] et fixum dea quassat ebur.*

“Allora Latonia raccoglie giovani leopardi e altri prodigi del Sud e contemporaneamente zanne enormi che, intagliate col ferro sulle tavole e scintillanti d’oro, vadano in mezzo ai nobili e al popolo con la scritta del nome rosseggiante

¹⁴⁸ Sulla base della rappresentazione di Stilicone sul dittico e dei numerosi passi di Claudiano in cui il generale è paragonato a Marte (al punto da essere indicato come *vivida Martis imago*, cfr. *Get.* 468), è stata proposta anche un’interpretazione allegorica del dittico, secondo cui Stilicone rappresenterebbe Marte, Serena Venere (allegoria sostenuta dalla presenza della rosa) ed Eucherio la Concordia dell’Impero, rappresentata anche sullo scudo dai busti dei *fratres Augusti* (KIILERICH – TORP 1989, pp. 360-364).

¹⁴⁹ Cfr. KIILERICH – TORP 1989, p. 352 nota 148.

essendovi stata cesellata l'immagine del console [...] va errando l'inglorioso elefante dopo che gli sono stati strappati i denti: la dea [...] agitò il fisso avorio" (trad. di E. Cairo).

Se si accetta l'idea che il dittico di Monza risalga alla celebrazione per il consolato, identica occasione della recitazione del *De consulatu Stilichonis* di Claudiano, si deve immaginare che il panegirico e il dittico fossero in relazione tra loro, per diffondere la stessa ideologia a livello visivo e uditivo, com'era caratteristico delle grandiose cerimonie tardoantiche. È, infatti, ben documentata l'integrazione tra rappresentazione iconografica e testuale in queste cerimonie, e la propaganda spesso sfruttava su diversi livelli comunicativi un comune repertorio di idee e immagini¹⁵⁰; anche i versi di Claudiano erano, peraltro, in stretta relazione con l'arte figurativa¹⁵¹.

Data la volontà di Stilicone di far rappresentare la moglie in una delle due valve – fatto raro e che dimostra l'importanza rivestita della donna nella propaganda¹⁵² – si deve dedurre che, in quel momento storico, al generale interessasse particolarmente la diffusione dell'idea della sua *κοινωνία* con Serena; si trattava, d'altra parte, di un momento di grande potere di Stilicone, in cui il tema dinastico acquisiva particolare valore. Sorprende non poco, quindi, l'assenza, nei tre libri del panegirico per Stilicone, di riferimenti alla *κοινωνία*, che i retori avrebbero suggerito di inserire¹⁵³: le menzioni di Serena in *Stil.* 1-3 sono piuttosto scarse¹⁵⁴ e non vi è alcuna sezione dedicata interamente a lei, né tantomeno alcun riferimento alla *κοινωνία* tra i coniugi. Tale ruolo è svolto, in maniera molto più compiuta e autonoma, dalla *Laus Serenae* stessa. Si può allora ipotizzare che, nel progetto propagandistico originale, un dittico di panegirici avesse dovuto affiancare i dittici eburnei. Un dittico di panegirici non doveva essere, d'altra parte, una novità assoluta, e si ritiene che anche il panegirico di Giuliano per Eusebia – come si è visto il più vicino precedente individuabile per la *Laus Serenae* – fosse stato concepito come controparte femminile del panegirico per il marito, l'imperatore Costanzo: i due encomi sarebbero stati composti

¹⁵⁰ Il forte potere di suggestione che l'arte figurativa poteva esercitare sul pubblico era stato sfruttato, com'è noto, soprattutto in età augustea, in cui l'arte fungeva da "cassa di risonanza" di idee politiche e soprattutto valori morali (cfr. ZANKER 2003, p. 6); per le cerimonie tardoantiche cfr. invece in generale lo studio di MACCORMAK 1981; cfr. in particolare pp. 1-14 sulla recitazione dei panegirici, e, per la loro connessione con l'arte figurativa e la conseguente compresenza e relazione di componente visiva e uditiva nel corso della cerimonia, cfr. pp. 9-10.

¹⁵¹ Cfr. *infra*, cap. 2c.

¹⁵² CAMERON 2016, p. 516; cfr. anche KIILERICH – TORP 1989, p. 358: "except for mythological, symbolic or allegories figures, Serena is the only female person besides empresses to be represented on a diptych. She is important for propagandistic reasons, as she is the link between Stilicho and the imperial house".

¹⁵³ Men. 2, 376, 9-13; cfr. *supra*.

¹⁵⁴ Nel primo libro, Serena appare nella descrizione delle nozze (*Stil.* 1, 69-88) e nel passo che descrive il frettoloso ritorno a casa di Stilicone torna dalla guerra (*Stil.* 1, 118-121); nel terzo libro, è nominata come *regia mater* di Eucherio (*Stil.* 3, 177).

entrambi tra il 356 e il 357, e quello per Eusebia avrebbe colmato l'assenza – come avviene forse anche qui – della sezione a lei dedicata all'interno del panegirico del marito¹⁵⁵.

Alcuni indizi in tal senso si possono individuare negli stessi panegirici per Stilicone e Serena, che sembrano spesso integrarsi a vicenda, o riprodurre le medesime scene da punti di vista differenti, istituendo richiami specifici grazie a corrispondenze lessicali. In entrambi i panegirici, per esempio, il nesso *nubilis aetas* introduce la scelta dello sposo per Serena da parte di Teodosio (*Stil.* 1, 69; *Ser.* 159)¹⁵⁶. Identica, ma presentata da punti di vista opposti, è poi la descrizione della frettolosa presenza a casa di Stilicone nei momenti in cui il generale tornava dalla guerra, in modo tale da trasmettere, in tutti e due i casi, l'immagine del soldato che non antepone gli affetti e la vita familiare al dovere militare (*Stil.* 1, 116-122; *Ser.* 216). La scena è peraltro sempre correlata alla spedizione in Tracia di Stilicone e alle macchinazioni di un traditore (*Stil.* 1, 113, *occultus proditor*; *Ser.* 233 ss., *Rufino meditante nefas, cum quaereret artes...*). La singolare assenza della descrizione della cerimonia nuziale nel panegirico per Serena – pur essendo questo, come si è visto, incentrato in gran parte sul tema – è colmata da *Stil.* 1, 79-87, così come la *Laus Serenae* stessa colma la più grande assenza del *De consulatu Stiliconis*, ovvero la sezione che doveva essere dedicata alla moglie.

Ci si può forse spingere oltre e individuare, in entrambi i panegirici, sottili richiami ai dittici eburnei, che potrebbero suggerire la presenza di un progetto unitario. Nel *De consulatu Stilichonis*, oltre alla descrizione esplicita di alcuni dittici sopra riportata, e all'immagine marziale del generale che è riluttante a spogliarsi degli abiti militari (con cui appare nella rappresentazione iconografica) per indossare la trabea, si devono ricordare anche i versi di *Stil.* 2, 62 e 78-79, in cui trova corrispondenza la rappresentazione dei *fratres Augusti* sullo scudo di Stilicone; Claudiano, infatti, vi affermava espressamente che Onorio era protetto dallo scudo del generale, e che Arcadio era destinatario di non minor sollecitudine (*hoc clipeo munitus Honorius [...] fratrem levior nec cura tuetur / Arcadium*); l'immagine, poi, ritornava simile in *Stil.* 3, 175, con la menzione dello scudo di Stilicone a difesa della patria (*protegis hanc clipeo patriam*), dunque della *concordia* tra le parti dell'Impero e tra Onorio e Arcadio. L'idea è presente anche in altri passi che descrivono il generale come difensore dei giovani imperatori¹⁵⁷, e il tema doveva forse appartenere a un repertorio ideologico ben sfruttato in testi e immagini.

La *Laus Serenae* esordisce, da parte sua, con una vivida descrizione della chioma di Serena che si sviluppa in verticale adorna di gioielli e che riluce per le perle del mar Rosso (vv. 3-4) e ricorda verosimilmente una corona, dato che viene contrapposta al serto delle

¹⁵⁵ Per l'idea, già proposta da BIDEZ 1932, p. 71, cfr. soprattutto GARCÍA RUIZ 2015, in particolare p. 157: “parece probable que Juliano ideara el *Encomio a Eusebia* como complemento al *Primer Encomio a Constantio*, siguiendo las pautas de los manuales de retórica. El tratadista Menandro proponía dedicar un apartado a la esposa del emperador [...], y la ausencia de referencias a la emperatriz Eusebia en el *Encomio* dirigido al emperador hace pensar que la *oratio* 2 cumplía esa misión”. Per i rapporti tra la *Laus Serenae* e Iul. *Or.* 2 cfr. *supra*, cap. 1a.

¹⁵⁶ Per la simile struttura dei passi cfr. *infra*, nota all'introduzione della sezione “il marito”.

¹⁵⁷ Cfr. in particolare *IV Cons.* 432-433, *quem fratribus ipse / discedens clipeum defensoremque dedisti*.

Muse (v. 2). Questa descrizione richiama la cosiddetta Haarkranz-Frisur, la pettinatura a corona che l'imperatrice Elena arricchiva con fili di perle, o la Scheitelzopf-Frisur, costituita da trecce separate che, nel caso delle *Augustae*, incorniciavano il diadema e, spesso, da fili di perle a onde verticali attorno al capo¹⁵⁸; talvolta, poteva essere completata da una fascia di stoffa decorata da pietre preziose¹⁵⁹. Questo tipo di acconciatura, se era forse caratteristica del modo abituale di Serena di adornarsi, corrisponde perfettamente al suo ritratto del dittico, in cui la donna appare con una pettinatura sviluppata in verticale che sembra in effetti ricordare un diadema (indossa, poi, una collana a due fili di perle, orecchini anch'essi di perle e gioielli alla cintura). In particolare, si osserva una sorta di copricapo a bande verticali, forse di stoffa, sul quale sono stata individuate tracce di colore rosso¹⁶⁰: si può pensare, quindi, che tale copricapo fosse adorno, appunto, di perle e gioielli, come nei versi Claudiano.

Vi sono, infine, nel panegirico per Serena, due indizi lessicali che potrebbero alludere alle valve del dittico. Un elemento è quello presente nei vv. 82-83, il primo passo del carne in cui viene menzionato Stilicone: *alio tum parvus in axe / crescebat Stilico*. Il termine *axis*, inteso nel suo significato metonimico di "parte del mondo", ha tra le prime accezioni quello di "perno" e potrebbe alludere all'asse del dittico, che separa le valve e fa sì che, nell'"altra" rispetto a quella di Serena, vi sia Stilicone. Il secondo elemento è dato dall'espressione *feminea pro parte* del v. 227, impiegata per riferirsi ai confini femminili in cui Serena si muove mentre Stilicone è impegnato a combattere, per aiutarlo da casa. Il termine *pars*, inteso in un senso concreto, potrebbe alludere alla parte del dittico dedicata a Serena, che non a caso è complementare a quella che rappresenta il marito in abiti militari.

Il progetto di una coppia di panegirici sarebbe stato del tutto coerente con l'ideologia di Serena e Stilicone, e, come i dittici eburnei diffusi nella cerimonia del consolato, avrebbe contribuito a presentare i coniugi come una coppia degna di stare al potere e di garantire all'Impero quell'unità e quell'integrità che anche Teodosio aveva difeso e perseguito. La presenza nel dittico eburneo di una terza figura, quella di Eucherio, non è estranea all'idea. Il bambino, infatti, erede della coppia e insignito di una magistratura ufficiale, aveva un ruolo importante nella politica dinastica perseguita da Stilicone¹⁶¹, che doveva essere molto sentito nell'anno del consolato del generale, come si può dedurre da alcuni passi del *De consulatu Stilichonis* stesso: nell'*ekphrasis* della veste consolare che rappresenta il roseo futuro della casata (*Stil.* 2, 350-361), Eucherio è immaginato nel suo matrimonio con una

¹⁵⁸ Sui diversi tipi di acconciature cfr. WESSEL 1946-1947: in particolare, cfr. pp. 65-69 per la Scheitelzopf-Frisur e pp. 70-71 per l'Haarkranz-Frisur (in particolare p. 71 per la variazione di Elena).

¹⁵⁹ Cfr. HOLUM 1982, pp. 32-33, che descrive questa pettinatura per Flaccilla.

¹⁶⁰ Per uno studio dell'acconciatura di Serena nel dittico cfr. KILLERICH – TORP 1989, pp. 321-325, che la identifica come una variante della Haarkranz-Frisur; vi riconosce, poi, un marcato conservatorismo che si ispira al periodo costantiniano (p. 325).

¹⁶¹ Sull'importanza attribuita da Claudiano al sangue reale di Eucherio cfr. CAMERON 1970, pp. 46-49 (in particolare 47).

regina, figlia e sorella di imperatori, che può essere identificata con Galla Placidia¹⁶²; nella descrizione del modo in cui il “nonno” Teodosio aveva “sollevato” il bambino mentre andava carponi nella sua veste tiria (*Stil.* 3, 176-179), Eucherio veniva poi, di fatto, presentato come nipote porfirogenito dell’imperatore¹⁶³, e la scena pronosticava il suo glorioso destino. Eucherio compariva anche nel primo libro del panegirico per il padre, nella scena del frettoloso saluto a casa del generale (*Stil.* 1, 116-120), e non è da escludere che Claudiano avesse intenzione di menzionarlo anche nella *Laus Serenae*, per elogiare la *fecunditas* della donna¹⁶⁴. Le aspettative che la propaganda stiliconiana nel 400 d.C. riponeva nel futuro di Eucherio sarebbero quindi del tutto coerenti con la rappresentazione del dittico, che vede Eucherio al centro e Serena, accanto a lui, come allegoria della *Spes*.

e. La datazione della *Laus Serenae*

L’incompiutezza del carne è – secondo la maggior arte degli studiosi – la più evidente spia di una composizione tarda. La *Laus Serenae* risalirebbe, quindi, alla fine del 403 d.C. o all’inizio del 404 d.C., data in cui – dopo la composizione del panegirico per il sesto consolato di Onorio – le tracce di Claudiano si perdono¹⁶⁵. Questa ipotesi è in parte confermata dalle scarse informazioni biografiche sulla vita di Claudiano contenute nell’*Epistula ad Serenam*. Nonostante non ve ne possa essere la certezza, è infatti ragionevole presumere che il panegirico sia stato composto dopo la sua *praefatio*¹⁶⁶, anche a fronte dell’incompiutezza della *Laus Serenae*, che rende almeno un po’ più difficile ipotizzare che il poeta ne abbia interrotto la composizione per dedicarsi alla lettera. Nella lettera, come si diceva, il poeta afferma di voler realizzare un omaggio per la moglie di Stilicone, che gli aveva permesso di sposare una nobildonna africana. Il panegirico di Serena, allora, probabile adempimento del voto, sarà stato composto in un momento successivo alla lettera (la quale andrebbe collocata cronologicamente dopo il matrimonio del poeta).

¹⁶²Nel progetto di Stilicone e Serena, Eucherio avrebbe dovuto probabilmente sposare Galla Placidia, figlia di Teodosio e della sua seconda moglie Galla, e sorella di Valentiniano II (v. 357, *progenitam Augustis Augustorumque sororem*); cfr. *Stil.* 2, 360-361: *iam domus haec utroque petit diademata sexu / reginasque parit reginarumque maritos*, “subito il palazzo trae fuori questi diademi per entrambi gli sposi e crea regine e mariti di regine” (trad. di E. Cairo).

¹⁶³ Claudiano gioca con l’ambiguità del verbo *tollo*, che significare “sollevare”, in senso concreto, ma è anche termine tecnico per indicare il riconoscimento di un bambino, cfr. *OLD* s.v. *tollo* 2 (“to pick up a new-born child from the ground in the process of formal recognition”) e CAMERON 2016, p. 512 e nota 19.

¹⁶⁴ Cfr. *supra*, cap. 1b.

¹⁶⁵ L’idea è condivisa da CAMERON 1970, pp. 409-412; HEUS 1982, pp. 9-14; CONSOLINO 1986, pp. 47-48; CHARLET 2018, p. 159. La prima ipotesi di datazione della *Laus Serenae* in tal senso risale però a BIRT 1892, pp. lix-lx.

¹⁶⁶ Per un’interpretazione diversa cfr. invece VOLLMER in *RE* s. v. *Claudianus* 9, col. 2655, 27-46, secondo cui il panegirico sarebbe stato composto prima della *praefatio*, poiché ai vv. 25-26 di quest’ultima si afferma che Orfeo-Claudiano aveva già cantato più volte Giunone-Serena: *qui sibi carminibus totiens lustraverat aras / Iunonis blanda numina voce canens*. L’affermazione implicherebbe, secondo Vollmer, un riferimento alla *Laus Serenae*, che sarebbe stata dunque già composta al momento della lettera. Come già notava HEUS 1982, pp. 10-11, però, si tratta di un’idea discutibile, a maggior ragione dato che sono numerosi i versi in cui Claudiano fa riferimento a Serena, anche al di fuori di *Ser*.

Tuttavia, prima di parlare della datazione dell'epistola, si deve rilevare che ben poche sono le informazioni in merito alla data di composizione desumibili dalla sola *Laus Serenae*. Il *terminus post quem* più evidente è quello del 391, data in cui vanno collocati gli intrighi di Rufino, contro i quali Serena, stando alla narrazione dei vv. 227-236¹⁶⁷, si sarebbe adoperata e che, come suggerisce l'avverbio *quondam* (v. 232), sarebbero risaliti ad alcuni anni prima della composizione del panegirico¹⁶⁸. A queste indicazioni si aggiunge poi la menzione dei *iuvenum diademata fratrum* (v. 57), ossia delle "corone" dei fratelli Arcadio e Onorio, che dunque sarebbero stati, al momento della composizione della *Laus Serenae*, già entrambi elevati al rango di Augusti. Poiché la dignità di Augusto era stata conferita ad Arcadio nel 383 e a Onorio nel 393, il *terminus post quem* per il carne si sposterebbe in avanti di almeno due anni rispetto alla data del 391. Se, dunque, ci si attenesse alle sole informazioni contenute nel panegirico, si potrebbe solo considerarlo successivo al 393 e, dunque composto in un arco di tempo che potrebbe andare dal 393 al 404. Questo intervallo si può però restringere ulteriormente, ponendo il *terminus post quem* nel 396, anno in cui Claudiano arrivò alla corte di Milano e divenne effettivamente attivo come poeta propagandista di Stilicone e Serena¹⁶⁹. Si tratta, comunque, di informazioni di scarsa utilità, poiché tutta l'opera in lingua latina del poeta è, di fatto, riconducibile al periodo 395-404 d.C. Da scartare è anche l'ipotesi avanzata da Christiansen, secondo cui il carne non poteva essere stato scritto dopo il 399, data in cui l'Impero avrebbe già dovuto considerarsi irrimediabilmente diviso, e non avrebbe avuto senso che Claudiano parlasse di *iuvenum diademata fratrum* (v. 57) in un momento successivo a quella data¹⁷⁰. La menzione di Onorio e Arcadio ha, però, il chiaro scopo di contribuire all'elenco di imperatori che dovevano alla Spagna la loro nascita, e rientra quindi tra i motivi tradizionali presenti nella sezione panegiristica della "patria"¹⁷¹. Essa va, inoltre, considerata con tutte quelle espressioni che miravano a diffondere l'idea di un Impero unito e concorde e, dunque, dell'armonia tra Onorio e Arcadio. Questo tema propagandistico (caro a Stilicone) è presente in tutto l'arco della produzione del poeta, che non vi rinuncia nemmeno quando le speranze di ottenere la doppia reggenza erano per Stilicone ormai definitivamente sepolte¹⁷².

Per la datazione del panegirico è dunque necessario basarsi su quella dell'*Epistula ad Serenam*. L'epistola viene abitualmente datata al 400-401¹⁷³, poiché il poeta vi allude al proprio matrimonio e afferma di trovarsi ancora in Africa¹⁷⁴. Con buona probabilità,

¹⁶⁷ Non è certo che i fatti narrati si riferiscano alla campagna del 391-392; potrebbero, a rigore, alludere anche agli eventi del 395, ma la datazione al 391 pare più probabile (cfr. *infra*, nota a v. 233, *Rufino meditante nefas*).

¹⁶⁸ CHARLET 2018, p. 174.

¹⁶⁹ Cfr. CAMERON 1970, p. 40.

¹⁷⁰ CHRISTIANSEN 1970, p. 120.

¹⁷¹ Cfr. HEUS 1982, p. 9 e CONSOLINO 1986, p. 48 e 87, dove l'autrice rimanda alla lode della Spagna come *parens imperatorum* presente nel panegirico di Pacato a Teodosio (*Paneg.* 2, 4, 2).

¹⁷² Cfr. *infra*, cap. 2d.

¹⁷³ CONSOLINO 1986, pp. 47-48; CHARLET 2018, p. 174.

¹⁷⁴ *Carm. min.* 31, 55-58.

Claudiano si sposò tra l'inizio del 400, a cui risale la recitazione del panegirico per il consolato di Stilicone, e l'estate del 402, il momento della composizione del *De bello Getico*¹⁷⁵. Gli anni compresi tra febbraio del 400 e maggio-giugno del 402 corrispondono, infatti, a un'interruzione della sua produzione poetica (non ci è pervenuto, per esempio, nemmeno il panegirico per il quinto consolato ricoperto da Onorio nel 402)¹⁷⁶. Questo silenzio potrebbe spiegarsi con l'assenza del poeta dall'Italia e, dunque, coincidere proprio con il momento del matrimonio e del soggiorno in Libia¹⁷⁷. D'altra parte, anche il riferimento al "lungo sonno" con cui il poeta esordisce nella *praefatio* del *De bello Getico* non pare riconducibile a un motivo retorico, ma è piuttosto riferibile a questa pausa: *post resides annos longo velut excita somno / Romanis fruitur nostra Thalia choris* (*Get. praef.* 1-2), "dopo anni inerti, quasi scossa da un lungo sonno, la mia Talia gioisce ancora della folla romana" (trad. di F. Serpa). Fanno riferimento all'assenza di composizioni letterarie anche *rapt. Pros. 2 praef.* 1-2, *otia sopitis ageret cum cantibus Orpheus / neclectumque diu deposuisset ebur*, "mentre Orfeo se ne stava in ozio, sopiti i suoi canti, avendo deposto il plettro d'avorio a lungo dimenticato...", e 51-52, *antraque Musarum longo torpentia somno excutis et placidos ducis in orbe choros*, "...tu ridesti dal lungo sonno gli antri assopiti delle Muse e guidi in cerchio i loro cori leggiadri" (trad. di L. Micozzi), e, appunto, l'esordio della *Laus Serenae*, in cui il poeta interroga Calliope sulle ragioni che l'hanno indotta a fargli ritardare la composizione del panegirico. Se queste allusioni non sono da interpretare come un motivo retorico, ma piuttosto come riferimenti a una situazione reale quale potrebbe essere il soggiorno del poeta in Libia, tutti questi passi conterrebbero un riferimento a questa fase di sospensione della scrittura e, dunque, si collocherebbero cronologicamente in un momento successivo all'estate del 402¹⁷⁸. Nonostante questi elementi suggeriscano di considerare il periodo del 400-401 come quello più ragionevole per la composizione dell'epistola, un elemento ha talvolta spinto a posticiparla. Si tratta della menzione, in *carm. min.* 31, 27-28, della sconfitta subita dai Titani e da Encelado: *proeliaque altisoni referens Phlegraea mariti, / Titanum fractas Enceladique minas*. Orfeo – immagine di Claudiano – avrebbe raccontato le battaglie del marito di Giunone, ossia, fuori dal paragone (cfr. v. 34, in cui Serena è assimilata a Giunone), di Stilicone stesso. I Titani ed Encelado nasconderebbero, secondo questa interpretazione, un riferimento ai Goti e ad Alarico, e dunque alla battaglia di Pollenza del 402, che segnò la conclusione della guerra contro i Goti (in *Get.* 63-76, infatti, proprio i Goti sono paragonati ai Giganti). Nessun ulteriore elemento, tuttavia, permette di identificare il riferimento alle

¹⁷⁵ BIRT 1892, p. xlvii; CAMERON 1970, pp. 411-413.

¹⁷⁶ L'assenza stupisce particolarmente, poiché in quell'anno il consolato fu ricoperto anche da Arcadio, e la carica ricoperta da entrambi i fratelli *Augusti* rappresentava un segno di quella concordia tanto auspicata da Stilicone e Claudiano stesso (cfr. CAMERON 1970, p. 412).

¹⁷⁷ Su questa interruzione poetica cfr. CHARLET 1991, pp. xv, xxvi-xxviii.

¹⁷⁸ Per quest'idea cfr. specialmente CAMERON 1970, pp. 411-413. Il problema della datazione del poemetto mitologico incompiuto è però tuttora aperto, e la menzione di *Florentinus* nella *praefatio* del secondo libro fa propendere alcuni studiosi per datarne la recitazione a una data anteriore al 397, cfr. CHARLET 1991, p. xxxii; MICOZZI, pp. 108-110.

fractas...minas con questa battaglia, e il tema della gigantomachia è estremamente ricorrente in tutta la produzione claudiana¹⁷⁹: oltre ad alcuni *carmina minora*, e ad alcuni passi del *De raptu Proserpinae*, la menzione di Encelado tra i nemici di Stilicone è anche, a es., in *III Cons.* 161, benché il panegirico risalga a molti anni prima della fine della guerra contro i Goti; la stessa *Gigantomachia* (*carm. min.* 53) fu peraltro probabilmente scritta prima del 402¹⁸⁰. Il significato politico del tema è infatti tutt'altro che univoco, specialmente se considerato nel contesto bellico in cui viveva Claudiano, e la gigantomachia potrebbe evocare tanto la guerra contro Gildone (397-398) quanto la serie di attacchi da parte dei barbari che Roma subì dal 398 al 402¹⁸¹. Se si esclude la battaglia di Pollenza, l'unico *terminus post quem* sicuro per la datazione dell'epistola è, quindi, il riferimento a Onorio come al *gener* di Serena (v. 50), che permette di datare il *carm. min.* 31 in un momento successivo alle nozze tra Onorio e Maria, avvenute nella primavera del 398; si tratta, comunque, di un momento precedente a quello in cui con buona probabilità va collocato il matrimonio del poeta stesso. La *Laus Serenae* potrebbe allora, di per sé, essere stata composta già a partire dal 401, e l'aggettivo *tantus* del v. 1 non specifica in alcun modo quanto tempo dopo il poeta avrebbe adempiuto al suo voto. A sostegno di una datazione della *Laus Serenae* al 404 rimane l'incompiutezza del panegirico, ma la sua composizione potrebbe in realtà essere stata interrotta per svariati motivi¹⁸², non necessariamente da far coincidere con la morte (o la rovina) del poeta.

Se il carme fosse stato pensato come la seconda metà di un ideale "dittico" di panegirici per la coppia Serena-Stilicone, perché circolasse con i dittici eburnei diffusi in occasione del primo consolato del generale, bisognerebbe considerare il momento della progettazione della *Laus Serenae* (intorno al 400) distinto da quello della sua effettiva composizione.

Claudiano compose i tre libri della *De consulatu Stilichonis* a inizio del 400 e in quel momento potrebbero aver iniziato a circolare i dittici d'avorio che ritraevano il generale con la moglie. Nello stesso periodo, Claudiano avrebbe forse dovuto realizzare la seconda parte del suo dittico di panegirici, per comunicare l'ideologia di Stilicone e Serena in modo complementare all'iconografia. A frenare la realizzazione del progetto potrebbe essere stato proprio il matrimonio del poeta e la sua successiva partenza, che dovrebbero collocarsi poco dopo la celebrazione per il consolato. Presupponendo che la composizione della *Laus Serenae* fosse già stata decisa in un momento precedente acquisterebbero maggior significato da un lato l'allusione al ritardo di *Ser.* 1, dall'altra la menzione dei *debita...vota* di *carm. min.* 31, 62, in cui l'aggettivo *debitus* suggerisce quasi che "l'omaggio delle Muse" fosse già stato promesso in precedenza. Al ritorno dall'Africa, il poeta ebbe l'urgenza di comporre il *De bello Getico* per celebrare la battaglia di Pollenza, cosa che

¹⁷⁹ Cfr. CAMERON 1970, p. 468; CHARLET 2000, p. 181.

¹⁸⁰ Sulla datazione della *Gigantomachia* cfr. CHARLET 2018, pp. viii-xx, MEUNIER 2019, pp. 179-182; BRESSON 2022, p. 174: "There are a lot of debates about the date of composition of Claudian's *Gigantomachia*. According to the more recent and more reliable analyses, it may have been written between 397 and 402, but certainly before the end of the war against the Goths in 402".

¹⁸¹ Per queste ipotesi cfr. BRESSON 2022, pp. 173-174.

¹⁸² Cfr. anche CHARLET 2018, p. 189, a proposito della *Gigantomachia*.

potrebbe aver ancora ritardato la realizzazione della *Laus Serenae*. Quest'ultima, come il secondo libro del *De raptu Proserpinae*, si potrebbe quindi datare intorno al 403. Entrambi, come il *De bello Getico*, esordiscono con un riferimento al silenzio che li ha preceduti. La loro incompiutezza si spiegherebbe con la sopravvenuta necessità, nel gennaio del 404, di cantare il sesto consolato dell'Imperatore Onorio, con cui termina la produzione del poeta.

Capitolo 2: Lo stile

Sebbene la poesia di Claudiano sia stata a lungo ritenuta troppo retorica o troppo permeata di ideologia politica per essere apprezzata a livello stilistico, il suo valore è ormai oggi pienamente riconosciuto. L'innegabile funzione propagandistica dei testi, infatti, non pregiudica in alcun modo la loro qualità artistica, che anzi spesso sostiene la finalità politica, coesistendo con essa in perfetto equilibrio¹.

Un significativo mutamento di prospettiva avvenne in seguito al diffondersi di studi che riconoscevano la nuova sensibilità della poesia tardoantica, nata in contesti e con intenti molto diversi rispetto a quella di età classica².

La tendenza alle descrizioni ricche di dettagli, così frequenti nell'opera di Claudiano da mettere spesso in secondo piano la narrazione, che procede quindi per quadri isolati, ben si adatta al nuovo gusto alessandrino e a quello stile elegante, ricco di preziosi dettagli di colore e splendore (il cosiddetto "jeweled style")³, tipico della poesia tardoantica.

Allo stesso modo, la pervasiva componente celebrativa e politica risponde, chiaramente, alla necessità del momento storico e del contesto in cui il poeta si muoveva. Contestualizzati nel loro retroscena ideologico, nel quadro di un trionfalismo che caratterizzava molte delle manifestazioni artistiche⁴, i versi di un poeta "di corte" possono essere apprezzati per le finezze stilistiche e i giochi allusivi.

Claudiano non si limita, d'altra parte, a eseguire ordini impartiti dall'alto, ma interpreta con abilità l'ideologia politica del suo patrono⁵. I suoi versi dalla fattura curata sono costellati da reminiscenze letterarie e allusioni dotte, che venivano ben comprese e apprezzate, nella loro variazione, da un pubblico colto, conoscitore sia della tradizione letteraria sia del contesto politico a cui il poeta alludeva⁶.

Tra tutti i modelli a cui Claudiano guarda, il principale è senz'altro Virgilio: sull'*Eneide* era, d'altra parte, basato lo studio della lingua latina nelle scuole alessandrine in cui il poeta l'aveva appresa⁷. Accanto a Virgilio, un ruolo fondamentale tra gli autori latini va

¹ CAMERON 1970, p. 253: "that Claudian was a 'rhetorical' poet there is no gainsaying [...] 'rhetoric' need not have the pejorative associations usually conjured up in the mind of the modern reader"; cfr. anche CAMERON 2000, in cui emerge come la definizione di Claudiano come "propagandista ufficiale" della corte di Onorio non sminuisca il valore della sua poesia. Per una storia degli studi su Claudiano cfr. FO 1978 e, tra quelli che valorizzano lo stile del poeta, GRUZELIER 1990 (cfr. p. 108, "being a court poet...should not detract from his considerable merits as a writer: his lively intelligence, his wide reading, his sharp eye for beauty or human psychology, his flexible style and his acute wit, and most of all, his brilliant depiction of the splendours and pettinesses of life at court at the end of the fourth century A.D."); PRIVITERA 2003; WARE 2012; MICOZZI 2013, pp. xv-xxiii; HINDS 2013 e HINDS 2016.

² Cfr. ROBERTS 1989, in particolare pp. 2-3.

³ La definizione è di ROBERTS 1989.

⁴ Si intende il "trionfalismo" come categoria espressiva riconosciuta, insieme a neo-alessandrinismo e neoclassicismo, da CHARLET 1988 per la poesia di età costantiniana e teodosiana.

⁵ CAMERON 2000.

⁶ Cfr. MICOZZI 2013, p. xvi, che sulla base di queste considerazioni affermava che "il poema narrativo non può che diventare un 'gioco cospiratorio' con le aspettative del lettore".

⁷ MOORE 1924.

riconosciuto a Ovidio, ma anche a Seneca tragico, a Lucano e ai rappresentanti dell'epica flavia, Stazio primo fra tutti.

Questo capitolo, tuttavia, non è volto a fornire uno studio dei modelli: le reminiscenze individuabili nell'opera di Claudiano, che è stata definita uno “scricigno del passato letterario”⁸, sono innumerevoli e tale lavoro è già stato in parte svolto⁹. In queste pagine si intende, piuttosto, soffermarsi sullo stile personale del poeta e tentare di mettere in luce le tecniche impiegate da Claudiano per la costruzione del verso, e le tendenze compositive più comuni di cui si serve, poiché è in questi ambiti che si registra la maggior carenza di studi¹⁰.

Claudiano dimostra grande abilità nel coinvolgere il suo pubblico, suscitandone le emozioni, colpendone l'attenzione o indirizzandola dove ritiene più conveniente, o ancora stimolandone l'ingegno e l'intelletto. Tra gli espedienti principali di cui si serve vi sono il dettato enfatico e iperbolico, l'*ordo verborum* elegante e spesso volto a effetti fonici o mimetico del contenuto semantico, gli scarti dalla norma, il ricorso al paradossale¹¹, ad arguzie e giochi di parole, e ancora la descrizione minuta e analitica.

Questi aspetti saranno analizzati con attenzione specifica alle loro manifestazioni nella *Laus Serenae*, e a partire dagli studi più classici¹², rispetto ai quali si intende però prestare

⁸ MICOZZI 2013, p. xv.

⁹ Si rimanda al commento per i modelli principali individuabili per i vari passi della *Laus Serenae*, mentre per l'influenza esercitata su Claudiano dai singoli poeti ci si limita a richiamare la bibliografia esistente. Per Virgilio cfr. BRACELIS CALATAYUD 1966, BRACELIS CALATAYUD 1967, WARE 2012; per Ovidio EATON 1943, a carattere compilativo, e i successivi lavori di CHARLET 1995, ROSATI 2004, HINDS 2016, LUCERI 2018; per Seneca MAZZOLI 2011; per Lucano BERLINCOURT – GALLI MILIĆ – NELIS 2016; per Stazio MICOZZI 2013, pp. xx-xxiii, PARAVANI 2014, BRIGUGLIO 2022; per Silio Italico BERNSTEIN 2016 e BERNSTEIN 2022. Nel panorama letterario greco, è stato segnalato il debito di Claudiano, oltre che nei confronti di Omero, anche in quelli di Pindaro, Callimaco, Oppiano e della filosofia (sulle fonti greche di Claudiano cfr. in generale CAMERON 1970, pp. 306-315, 323-331; cfr. poi FUNKE 1984 e GUALANDRI 2004), e naturalmente della trattatistica retorica (soprattutto STRUTHERS 1919). In generale, sui modelli di Claudiano e le sue tecniche di imitazione e allusività, cfr. GUALANDRI 1969; GRUZELIER 1990, pp. 93-94 e GUALANDRI 2013 (per i casi di Orazio, Virgilio e Omero).

¹⁰ Gli studi in merito allo stile di Claudiano si sono concentrati, nel corso degli anni, soprattutto sul suo rapporto con i modelli, mentre più trascurata è stata nel complesso la tecnica compositiva. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento si possono individuare sull'argomento alcuni studi a carattere compilativo (PAUCKER 1880 su lessico e lingua; TRUMP 1887, pp. 4-3; BIRT 1892, pp. ccxx-ccxxv sull'uso di asindeto e polisindeto, di verbi, aggettivi e avverbi); cfr. poi il lavoro di PARRAVICINI 1905, anch'esso in gran parte compilativo, sulle figure retoriche di maggior impiego da parte di Claudiano. Sviluppatisi a partire dalle parole di MEHMEL 1940, p. 106 in merito alla tecnica compositiva di Claudiano per quadri isolati (“Prinzip der isolierten Bilder”), lo studio di GUALANDRI 1969 si concentrava invece sul gusto del poeta per le descrizioni, delle quali riconosceva il debito nei confronti delle arti figurative (cfr. *infra*, cap. 2c), e offriva importanti conclusioni sulla tecnica “a intarsio” del poeta nell'impiego di reminiscenze. Descrizioni e discorsi, riconosciuti già da tempo come elementi essenziali dello stile di Claudiano, sono poi stati presi in esame da CAMERON 1970, pp. 266-273, nell'ambito del capitolo “Techniques of the poet” (pp. 253-304), incentrato anche sulla fusione di epica e di epidittica, sull'impiego dei modelli e sulla metrica. Innovativo è stato lo studio di FO 1982, che, nell'ambito di un'analisi in gran parte incentrata sui tratti epici nella poesia di Claudiano, individuava significative costanti della sua tecnica poetica e forniva preziose osservazioni su lessico, ornato, distribuzione delle parole nel verso, enfasi e ridondanza espressiva del periodare (pp. 125-188). Più di recente, utili osservazioni sono in CUZZONE 2006-2007, pp. xci-xcix (su lingua e stile di Claudiano), e in MICOZZI 2013, pp. xv-xxiii.

¹¹ Sullo stile paradossale cfr. a es. BESSONE 2024 a proposito di Stazio.

¹² Dal più datato di PARRAVICINI 1905 a quelli di GUALANDRI 1969 e di FO 1982.

particolare attenzione all'iconicità dell'*ordo verborum*¹³, e al ricorrere di alcuni temi attraverso tutta l'opera del poeta, a creare una rete di richiami intratestuali dai fini spesso ideologici.

a. *Pathos* ed espressività

Sulla tecnica versificatoria di Claudiano esercitano una grande influenza tanto l'epica precedente quanto la retorica epidittica, la cui fusione e il cui dialogo caratterizzano l'intera produzione del poeta. A orientarne le scelte sono, infatti, soprattutto la ricerca di una *lexis* sublime, segnata da *pathos* ed espressività¹⁴, e insieme una certa ridondanza espressiva, nell'obiettivo di comunicare, con la maggior efficacia possibile, precisi messaggi propagandistici¹⁵.

Al dettato complessivamente enfatico della poesia di Claudiano concorrono vari elementi, a partire dalla *dictio* epica e solenne, che investe non solo l'impiego di temi tradizionali¹⁶ o di similitudini del tipo omerico¹⁷, ma anche di aggettivi in *-fer*, *-ger*, *-ficus* o composti¹⁸.

La costruzione del periodo è, poi, caratterizzata dalla preferenza attribuita alla paratassi, da numerose pause sintattiche forti (che realizzano periodi brevi o contrasti fra sezioni dal ritmo spezzato e altre dal ritmo più disteso)¹⁹, e da un frequente uso dell'asindeto (non, tuttavia, eccessivo, e in genere finalizzato a obiettivi specifici)²⁰ e del polisindeto.

Non di rado, il poeta ricorre a vere e proprie *sententiae* per condensare un pensiero significativo in espressioni solenni, conferendogli così particolare rilievo e sfruttandolo con efficacia a fini ideologici o encomiastici²¹: nella *Laus Serenae* quella, di sapore senecano,

¹³ Questo tipo di indagine è debitore soprattutto degli studi ovidiani e virgiliani di LATEINER 1990, DAINOTTI 2013 e DAINOTTI 2015, e del recente studio su Orazio di HASEGAWA 2024.

¹⁴ Il *pathos* è raggiunto attraverso scelte linguistiche, ritmiche e metriche, attraverso la sintassi o effetti fonici; cfr. DAINOTTI 2024 sulle strategie virgiliane per la creazione del *pathos* (cfr. in particolare p. 108).

¹⁵ Cfr. CAMERON 1970, p. 260: "It would be wrong, of course, to concentrate on political to the exclusion of purely artistic considerations. Obviously Claudian wanted his poems to be read and enjoyed as poems. Nevertheless, it is no less obviously no accident that so often his choice of literary techniques happens to suit his political purpose better than other techniques he might have chosen. A purely literary approach to Claudian's literary techniques is doomed to failure".

¹⁶ Come quello del concilio divino, del mondo degli inferi o del sogno; il riuso da parte di Claudiano di questi tre temi è stato analizzato da FO 1982, pp. 189-166; cfr. anche MEUNIER 2019, pp. 135 ss.

¹⁷ Ben noto è, infatti, il ruolo della similitudine nel creare *evidentia*, per via della sua funzione visualizzante (cfr. già Quint. *inst.* 8, 3, 72 e BERARDI 2012, p. 25 e nota 66 per ulteriore bibliografia) e, di conseguenza, nel maggior coinvolgimento emotivo di uditori e lettori. Sull'uso delle similitudini del tipo omerico in Claudiano cfr. *infra*, nota a vv. 122-131; GÜNTHER 1894; PARRAVICINI 1905, pp. 1-14; CHRISTIANSEN 1969; CAMERON 1970, pp. 296-303; MEUNIER 2019, pp. 91-129.

¹⁸ L'elenco è in FO 1982, pp. 126-142. Cfr. anche p. 150, in cui lo studioso evidenzia per Claudiano la "continua ricerca di maestosità dell'epos".

¹⁹ CECCARELLI 2003, p. 217; lo studio di Ceccarelli mostra come il rapporto tra metro e sintassi muti nelle varie opere di Claudiano. Le pause sintattiche forti, comunque, possono cadere sia alla fine del verso (56 volte in *Ser.*) sia in posizione interna (54 volte in *Ser.*).

²⁰ PARRAVICINI 1905, pp. 115-116: l'asindeto era usato per ritrarre la concitazione d'animo, la rapidità o per dare efficacia alle numerose antitesi.

²¹ La sentenziosità è identificata tra le caratteristiche della *lexis* di Claudiano da FO 1982, pp. 163-165. Tra le *sententiae* annotate da Fo si può ricordare quella di *IV Cons.* 220, *virtute decet, non sanguine niti*, per il

del v. 35, *omnes redeunt in semina causae*, collabora a comunicare l'idea della regalità di Serena.

Frequente è l'uso di espedienti retorici come apostrofi o iperboli. Queste ultime sono tra le figure che più spesso si possono trovare nei versi di Claudiano²², a volte portate all'estremo e rese più efficaci dall'impiego di termini afferenti al lessico dello stupore²³, che il poeta sfrutta per suscitare anche nel pubblico, di riflesso, lo stupore evocato nel testo (ricorrono non di rado, così, verbi come *stupeo* o i suoi composti, aggettivi come *stupefactus* o *attonitus*). Nella *Laus Serenae*, l'aggettivo *attonitus* connota per esempio l'atteggiamento delle Ninfe di fronte alle ferite di Acheloo, cfr. v. 175, *attonitae stringebant vulnera Nymphae*. La scelta del termine potrebbe suggerire che esse stiano assistendo alla metamorfosi del dio in fiume dopo la sconfitta subita da Ercole: all'idea concorrono le ambiguità di alcuni termini impiegati nei vv. 174-176 per sovrapporre l'immagine umana e di fiume di Acheloo, ed è caratteristica ovidiana la collocazione della metamorfosi sotto gli occhi di spettatori ammirati²⁴.

Ancora volti ad accrescere il *pathos* sono poi i lunghi discorsi – forma narrativa con il più alto grado di *mimesis* e dunque la più adatta a esprimere il *pathos* –²⁵ e, specialmente, la tendenza all'accumulo di proposizioni interrogative, esclamative e negative, anche combinate tra loro, dietro la quale è individuabile un chiaro influsso retorico.

Claudiano impiega tendenzialmente una serie di interrogative in apertura del discorso diretto, oppure coppie di proposizioni esclamative dai membri piuttosto lunghi, o ancora gruppi di tre negative che, negando in genere i difetti del personaggio lodato, ripetono uno schema panegiristico frequente²⁶. Non a caso, questo tipo di proposizioni si può notare a più riprese nei luoghi più patetici della *Laus Serenae*, che possiamo utilizzare come esempio.

Una serie di interrogative retoriche apre il carme (vv. 1-2, 3-4, 11-12, 19-20), esattamente come avviene in *Stil.* 1, 15-20; una domanda introduce la sezione della “stirpe” (vv. 36-37), fondamentale per sottolineare la nobile origine di Serena; un'altra apre il breve

particolare significato propagandistico che doveva avere per Stilicone. Frasi gnomiche a effetto erano sfruttate per suscitare il *pathos* anche da Ovidio (cfr. a es. *Ov. epist.* 7 con PIAZZI 2007, pp. 92-93).

²² PARRAVICINI 1905, pp. 55-57; sulle iperboli cfr. anche CAMERON 1970, p. 163 nota 1, FO 1982, pp. 144-145.

²³ FO 1982, pp. 151-156; Fo osserva, peraltro, la caratteristica del poeta di attribuire queste emozioni a fiumi o altri elementi inanimati, animali o personificazioni (si tratta della cosiddetta “pathetic fallacy”, su cui cfr. PEASE 1927).

²⁴ Cfr. a es. *Ov. met.* 14, 505 (*et dum mirantur...*), con ROSATI 1983, p. 140, che evidenzia come l'idea del *mirum* spesso accompagni la metamorfosi; sul lessico dello stupore nelle metamorfosi cfr. anche ANDERSON 1963, p. 4.

²⁵ Cfr. DAINOTTI 2024, p. 122. Per la frequenza e il ruolo dei discorsi diretti in Claudiano cfr. soprattutto CAMERON 1970, pp. 266-269; nella *Laus Serenae*, tuttavia, l'unico discorso diretto è quello dei vv. 100-101, in cui la bambina Serena è descritta mentre profetizza ingenuamente allo zio Teodosio la dignità imperiale (cfr. *infra*, nota *ad loc.*). Come si vede, anche in quest'unico caso del carme la funzione è quella di vivacizzare la narrazione per una più efficace trasmissione di idee fondamentali: quella del legame tra Serena e Teodosio, quella della regalità di Serena e della sua famiglia, quella dell'adozione della bambina da parte dello zio imperatore.

²⁶ Per queste osservazioni cfr. FO 1982, p. 161.

ma incisivo discorso della bambina (v. 101). Due esclamative, dai lunghi membri che si dispiegano rispettivamente per 5 e 4 versi (vv. 212-216, 217-220), accompagnano la patetica descrizione delle emozioni di Serena nei momenti della partenza e del ritorno del marito²⁷. Tre negative in anafora con *variatio* ricorrono, infine, nell'enfatica conclusione della *synkrisis* che contrappone Stilicone a tre eroi del mito per sancirne la superiorità, *te non Hesperidum pomis, non amne subacto, / non socerum fallente rota* (vv. 177-178). L'affermazione successiva, che inizia in posizione enfatica dopo la cesura, introdotta dal *sed*, e prosegue in enjambement nei due versi successivi, ne risulta inevitabilmente enfaticizzata: *iudice dignus / Augusto variis Stilicho spectatus in armis / accipit et regni dotes virtute paravit*. Il poeta attribuisce così un rilievo essenziale al messaggio propagandistico che Stilicone sia stato scelto per la sua virtù come unico marito degno di Serena da Teodosio in persona. Per altre occorrenze di questa triplice negazione dalla funzione enfatica cfr., tra gli altri casi, *Prob.* 269-270; *IV Cons.* 306-308; 542-543; 320-321; *Gild.* 10-11; *Eutr.* 2, 333-334; *Stil.* 1, 351-353; *Stil.* 3, 56-57; 3, 320-321; 339-341 etc²⁸.

Elemento fondamentale da prendere in considerazione nell'ambito della tecnica compositiva di Claudiano è quello della ripetizione e della ridondanza espressiva. Il procedimento tramite cui il poeta sfrutta intenzionalmente diverse strategie di ripetizione del medesimo concetto è, in effetti, una caratteristica prima del suo stile, per la quale si possono individuare più ragioni. Un ruolo importante è svolto dall'influsso dei modelli epici (in particolare quello omerico, per la sua ridondanza e formularità, e quello virgiliano, a sua volta caratterizzato dalla tendenza alla ripetizione)²⁹ e degli esercizi scolastici su cui Claudiano si era formato, che non di rado richiedevano di presentare un tema sotto diverse angolazioni³⁰; a ciò si aggiunge la generale tendenza a comporre per quadri isolati e descrizioni, a scapito della narrazione³¹, che comportava una naturale preferenza per le reiterazioni; non ultimi vanno considerati anche il gusto artistico del poeta nel proporre studiate variazioni, e l'enfasi che questo stilema gli permetteva di porre su determinati passaggi o temi propagandistici. Nel contesto della recitazione, infatti, la ripetizione favoriva l'incisività di un concetto, per fissarlo in maniera indelebile nella mente del pubblico.

Figure di ripetizione (anafore, poliptoti, epanalessi...) ³² si susseguono con costanza nei versi di Claudiano, ma sono soprattutto le iterazioni di concetti e di pensieri a caratterizzare la sua poesia³³.

²⁷ Cfr. anche il simile espediente individuato da FO 1982, p. 161 in *VI Cons.* 611-617.

²⁸ Altrove, le ripetizioni di negazioni sono ancora più numerose: quattro sono, a es. in *Ruf.* 1, 218-219 e in *nupt.* 265-266; cinque in *Stil.* 1, 109-111 etc.

²⁹ Sulla ripetizione in Virgilio cfr. SPARROW 1931; PIAZZI 2018, pp. 21-27 (con bibliografia).

³⁰ Su questa caratteristica dei *progymnasmata* cfr. BERARDI 2018, pp. 239-240.

³¹ Cfr. *infra*, 2c.

³² Cfr. WILLS 1996; MORTARA GARVELLI 1997, pp. 185-222.

³³ Sia la ripetizione di parole sia quella di pensiero sono già state messe in luce per Claudiano da PARRAVICINI 1905, cfr. rispettivamente pp. 63-74, 75-113.

Un caso evidente di figura di ripetizione sfruttata a fini ideologici è già all'esordio del carne, con il poliptoto *reginae regina* (v. 5) in *rejet*, che pone quasi a titolo l'idea della regalità di Serena. Negli stessi versi, la ripetizione di *floribus* (vv. 4-5) collabora alla metafora della corona floreale come simbolo di poesia: *si floribus ornes / reginae regina comam? Sed floribus illis /.../ fons Aganippea Permessius educat unda*. Le ripetizioni di monosillabi sono sfruttate in genere in concomitanza di cesure, e il ritmo collabora a far risaltare le parti di un'enumerazione, o a far sì che lettori e uditori concentrino la loro attenzione su determinati elementi. I tre *non* dei vv. 177-178, per esempio, scandiscono l'elenco delle modalità disoneste o contrarie alla volontà del suocero con cui i pretendenti del mito, a differenza di Stilicone, ottennero in moglie una principessa; i tre *hunc* dei vv. 181-182 permettono di contrapporre l'elenco di meritevoli di corone militari a Stilicone, il solo a meritare quella nuziale. In entrambi i casi, la ripetizione è indirizzata in ultimo a mettere in luce Stilicone. I due *hinc* del v. 56, invece, mettono in rilievo il fatto che sia dalla Spagna che hanno avuto origine, come Serena, gli imperatori Teodosio, Arcadio e Onorio; i due *tu* dei vv. 137-138, seguiti da *tuis* al v. 139, apostrofano con enfasi Serena con il *Du Stil*, per ricordare come sia l'unica a poter placare l'ira di Teodosio.

Delle ripetizioni di parole, inoltre, Claudiano fa un ulteriore uso, più personale, e le sfrutta anche per istituire collegamenti tra le varie parti del discorso³⁴: si veda a es. il caso di *quotiens*, che ai vv. 97 e 134 marca gli episodi della vita di Serena che mostrano la consuetudine del suo stretto rapporto con Teodosio. Ancora, il sostantivo *corona* è impiegato quasi come epifora, benché con variazioni morfologiche, ai vv. 181 (*coronas*), 185 (*coronam*) e 189 (*coronis*), per sancire il collegamento tra le corone militari abitualmente attribuite ai meritevoli in guerra, la straordinaria corona nuziale ottenuta invece da Stilicone e, ancora, le “grandi corone”³⁵ che il generale avrebbe ottenuto grazie alle sue nozze³⁶. Significativo pare anche il caso dei vv. 97, *te pater*, e 105, *te patruus*, in cui a essere ripetuto, a distanza di versi, non è solo il pronome *te* in apertura d'esametro, seguito da termini assonanti e legati etimologicamente, ma anche l'iperbato iconico che nel primo caso segnala l'abbraccio di Onorio (*Honorius arto / te pater amplexu*), nel secondo realizza invece graficamente l'idea di adozione, ovvero di accoglienza di Serena nella famiglia dell'imperatore (*sublimis adoptat / te patruus*). La ripetizione ha l'effetto, così, di segnalare l'avvenuto passaggio di Serena dalla potestà genitoriale del padre a quella dello zio, e va a vantaggio di un tema propagandistico essenziale nel panegirico³⁷.

Nemmeno la compresenza di sinonimi è evitata dal poeta, e può talvolta svolgere una funzione a vantaggio dell'ideologia. Al v. 60, in particolare, l'accostamento di due sinonimi di grano, nell'elenco dei tributi che le province versano a Roma, pare tutt'altro che priva di

³⁴ La ripetizione, nella sensibilità degli antichi, non era d'altra parte da evitare; sul fenomeno della ripetizione in poesia latina cfr. GALASSO 2024.

³⁵ La formulazione è, in questo caso, volutamente vaga, cfr. *infra*, nota *ad loc.*

³⁶ Si può osservare anche un'allitterazione verticale del termine *corona* con *quercus*, *carinis*, *curam*, in una serie di ricercate corrispondenze (cfr. HARRISON 2024 per Orazio).

³⁷ Per l'iperbato iconico in Claudiano cfr. *infra*, cap. 2b, mentre per gli esiti estremi di questo tipo di ripetizione intratestuale cfr. cap. 2d.

significato. Il verso è accuratamente costruito, con le espressioni *Phariae segetes* e *Punica messis* coordinate con un perfetto parallelismo. Se in apparenza si tratta del medesimo tributo, la questione relativa all’approvvigionamento di grano aveva forte valore ideologico. L’Egitto e la Libia, infatti, lo fornivano rispettivamente all’Oriente e all’Occidente. Il loro accostamento, unito al termine *Imperii* in posizione enfatica, risulta quindi funzionale a presentare le *partes* come unite nella loro dominanza sul resto del mondo, tema di particolare rilievo in un momento di tensioni che aveva avuto tra i suoi protagonisti proprio l’approvvigionamento di grano³⁸.

In diverse modalità è realizzata poi la ripetizione di pensieri in due (o talora anche più di due) proposizioni consecutive, che aveva la potenzialità di incidere sul pubblico in maniera efficace, inducendolo a soffermarsi su un concetto che il poeta riteneva significativo e che voleva sottrarre al rischio di un’attenzione solo superficiale.

Nei versi di Claudiano è frequente, così, il ricorso allo stilema epico – specialmente virgiliano – del *dicolon abundans*³⁹, spesso realizzato in enjambement tra due versi⁴⁰. Ai vv. 26-27, *terrae pelagique labores / et totidem saevi bellis quot fluctibus anni*, la ripetizione del concetto enfatizza il riferimento a *Iliade* e *Odissea*, con l’aggiunta di maggior partecipazione emotiva nel secondo *colon* (*saevi*); al v. 31, *Penelope trahat arte procos fallatque furentes*, la ripetizione induce il lettore a soffermarsi sull’*ambiguitas* di *trahat*; al v. 65, *undique conveniunt totoque ex orbe leguntur*, il secondo elemento ha maggior specificità nell’indicare la zona di provenienza dei tributi a Roma⁴¹. Ai vv. 198-199, poi, l’*après-rejet*⁴² contiene la ripetizione (*totumque palam permittere Martem*) del concetto espresso nel verso precedente (*cedere grandae vos equitum peditumque magistros*). Si osservi anche, per la sua particolare funzione propagandistica, la ripetizione dei vv. 28-29, in cui il sintagma *sit Claudia felix / teste dea* è ripetuto e approfondito nei dettagli da *castosque probet sub numine mores*, in modo da convogliare l’attenzione del pubblico su un episodio che nasconde un messaggio politico, che il poeta non intende lasciar passare inosservato. Altre volte, la ripetizione non introduce nuove informazioni, ma chiarisce il pensiero con parole diverse: cfr. a es. il v. 93, *vernatque tori regalis imago*, che rafforza l’idea di regalità di Serena. Altre volte ancora, la ripetizione è realizzata tramite l’accostamento di un’affermazione alla negazione del suo contrario, come avviene nel caso dei vv. 6-7, in cui lo stilema sortisce l’effetto di amplificare la funzione eternatrice della

³⁸ Cfr. *infra*, nota *ad loc.* Per altre variazioni sinonimiche cfr. poi il caso del v. 146, *Pierius labor et...carmina*, impiegata per enfatizzare, con il *rejet* nel verso successivo (*ludus erat*), la facilità di Serena negli studi; o il caso del v. 223, in cui l’espressione *numinibus votisque* amplifica l’idea della devozione e dello struggimento di Serena.

³⁹ Su questo stilema virgiliano e sulle sue funzioni stilistiche cfr. soprattutto PIAZZI 2018.

⁴⁰ Fo 1982, pp. 183-184 identificava tra i tratti salienti della tecnica compositiva claudiana la realizzazione di enjambement in cui l’emistichio che segue il *rejet* riprende in chiave di variazione, dopo una congiunzione coordinante, il concetto appena espresso.

⁴¹ Sui diversi tipi di opposizioni del *dicolon abundans* cfr. PIAZZI 2018, pp. 33-38.

⁴² Per questa terminologia cfr. DAINOTTI 2015, p. 131.

poesia: *quos neque frigoribus Boreas nec Sirius urit / aestibus, aeterno sed veris honore rubentes*⁴³.

Un ulteriore espediente con cui Claudiano ricorre alla ripetizione, osservabile a più riprese nella *Laus Serenae*, è la tendenza, al termine di una descrizione, una similitudine o un pensiero, a ripeterli, compendiatosi in una massima sentenziosa⁴⁴: si veda a es. il caso già citato del v. 35, *omnes redeunt in semina causae*, che compendia il precedente *si nobilitas cunctis exordia pandit / laudibus*, o del v. 180, *regni dotes virtute paravit*, che solennemente riassume il modo con cui Stilicone ha ottenuto la mano di Serena; o ancora la *sententia* dei vv. 209-210, *suffragia quippe peregit / iudex vera timor*, che recupera il senso della similitudine precedente e le conferisce maggior efficacia.

b. Ordo verborum e iconicità

Estrema cura è riservata da Claudiano all'*ordo verborum*, attraverso cui il poeta pare raggiungere il massimo gradi di enfasi ed espressività.

Uno degli aspetti tipici della sua composizione, da tempo segnalato, è per esempio la frequenza con cui egli impiega i cosiddetti versi aurei, che, declinati in tutte le loro possibilità, ricorrono spesso a conclusione di una sezione o a segnalare un passaggio di particolare rilievo (come avviene spesso nella poesia latina)⁴⁵: cfr. a es. *Ser. 32, stamina nocturnae relegens Laertia telae*, che chiude la lunga *synkrisis* del proemio; *Ser. 131, limen Honoriades penetrant regale sorores*, che conclude con solennità la similitudine dei versi precedenti; *Ser. 170, aurato volucrem flexit Schoeneida pomo*, è un "silver line"⁴⁶ che, costruito attorno al verbo *flexit*, mette in evidenza il gioco di parole che lo riguarda; *Ser. 176, saucia truncato pallebant flumina cornu*, a segnare la fine della triplice *synkrisis* che esalta Stilicone.

Sono, poi, stati messi in luce anche altri moduli formali ricorrenti⁴⁷, tra i quali si può qui ricordare la costruzione di versi in cui l'aggettivo è posto prima della cesura pentemimera e il sostantivo a cui esso si riferisce è alla fine del verso, in modo tale che occupino la fine dei due emistichi⁴⁸: nella *Laus Serenae* se ne possono individuare numerosi esempi, cfr. a es.

⁴³ PARRAVICINI 1905, pp. 76-78.

⁴⁴ Lo stilema era già osservato da PARRAVICINI 1905, p. 112: "assai di frequente troviamo ripetizioni alla fine di un periodo, di un episodio, di una descrizione, ripetizioni nelle quali è raccolto il concetto principale del periodo, dell'episodio e della descrizione, espresso in forma solenne, perché meglio risalti alla lettura".

⁴⁵ Questa prerogativa della tecnica versificatoria di Claudiano era stata segnalata già da Dryden nel 1685 (cfr. CAMERON 1970, p. 290); Claudiano deve essere stato influenzato dalla tradizione letteraria latina piuttosto che da quella greca, in cui il verso aureo era pressoché sconosciuto (CAMERON 1970, p. 293). Sul verso aureo e sulle sue tipologie cfr. WILKINSON 1963, pp. 215 ss., CONRAD 1965, pp. 234-241; cfr. poi MAYER 2002 per la storia della figura (per ulteriore bibliografia cfr. anche DAINOTTI 2015, p. 239 e nota 742). Sull'impiego di questa struttura da parte di Claudiano cfr. soprattutto FO 1982, pp. 146-147.

⁴⁶ Cfr. WILKINSON 1963, pp. 216 ss.

⁴⁷ PARRAVICINI 1905, pp. 130-158.

⁴⁸ PARRAVICINI 1905, pp. 130-131 osserva come questa prerogativa, già ovidiana, abbia particolare diffusione nei versi di Claudiano, e ne individua una percentuale complessiva del 4, 8 % sul totale degli esametri del poeta, rilevando come la frequenza dello stilema paia nel complesso aumentare con il proseguire della sua attività.

Ser. 2, Pierio meritam serto redimire Serenam; 8, fons Aganippea Permessius educat unda; 19, anne aliud toto molitur carminis actu; 27, et totidem saevi bellis quot fluctibus anni etc.; in un paio di casi, lo schema appare invece invertito, e il sostantivo precede l'aggettivo: *transmittunt saeculis Heliconia mella futuris* (*Ser. 10*); *quaque datur fratris speciem sibi reddit adempti* (*Ser. 110*).

I frequentissimi e spesso arditi iperbati che costellano i versi di Claudiano non sono però motivati solo dalla volontà di creare gli schemi formali preferiti del poeta⁴⁹, ma spesso sortiscono l'effetto di mettere in rilievo un termine significativo, o ancora di creare accostamenti studiati per attirare l'attenzione del lettore o per produrre effetti stranianti: cfr. a es. l'accostamento ossimorico di *Ser. 12, femineae virtutis*⁵⁰, che presenta programmaticamente l'oggetto del panegirico, l'accostamento *prisca puellares* (v. 140), la *iunctura* straniante *mortis / ambitione* (vv. 165-166) o il caso di *Pelops e perfidus* di *Ser. 168*: grammaticalmente legato a Mirtilo (che è menzionato tuttavia solo il verso successivo), l'aggettivo *perfidus* è separato dal solo *nam* da *Pelops*, con cui è per di più concorde nel caso e allitterante⁵¹. L'aggettivo doveva allora suonare allora alle orecchie del pubblico come riferito a Pelope anziché al suo auriga, e questa giustapposizione ricercata era, forse, finalizzata alla trasmissione di un messaggio ideologico⁵².

Il ricorso ad associazioni ardite, contraddittorie o paradossali, ad antitesi e ossimori, è tra i tratti più salienti individuabili nella costruzione del verso di Claudiano. Tra gli ambiti semantici più coinvolti in queste tecniche ossimoriche e antitetiche si possono far rientrare quello acquatico⁵³ e, specialmente, quello cromatico, che concorre agli effetti di visualizzazione: per il primo caso cfr. a es. *Ser. 78*, in cui la struttura aurea consente a Claudiano di accostare gli aggettivi *igneus* e *flumineus* (*igneae flumineae legere ceraunia Nymphae*) ma anche *rapt. Pros. 2, 2-3, in undis / ardor et...per caerula flammae*, o la costante compresenza dei campi semantici dell'acqua e del fuoco nell'*Aponus* (*carm. min. 26*)⁵⁴; per gli accostamenti di colore si veda a es. il catalogo floreale di *Ser. 90-93, fulgere rosae, candentia...lilia... purpura...violae ...cubile gramineum*, o il contrasto tra l'armatura di Stilicone e le braccia splendenti di Serena al v. 218, *sidereas ferratum* (separati da pentemimera). Ricorrenti sono, infine, le antitesi che oppongono unità e molteplicità, in cui Fo ha riconosciuto uno dei tratti più distintivi del poetare di Claudiano. In queste ultime associazioni, la dimensione epidittica, ancora una volta, coesiste con quella epica: la dialettica *unus / omnes*, tipica dell'epica⁵⁵, trovava una perfetta applicazione nel genere

⁴⁹ PARRAVICINI 1905, p. 179 motiva in questo modo e sulla base di necessità metriche gli iperbati di Claudiano; un ruolo maggiore andrebbe però riconosciuto a quelle che lo studioso indicava come necessità "estetiche", che corrisponde in realtà ai fini ideologici del poeta.

⁵⁰ Per esempi virgiliani di queste giustapposizioni ossimoriche cfr. DAINOTTI 2015, pp. 233-235.

⁵¹ L'allitterazione può infatti anche creare legami semantici tra parole sintatticamente indipendenti: si tratta dell'omosemia fonetica, per cui cfr. TRAINA 1999, p. 11 (cfr. anche DAINOTTI 2022b, p. 4 e nota 14).

⁵² Cfr. *infra*, nota relativa.

⁵³ Per l'interesse di Claudiano per l'acqua cfr. *infra* e FUOCO 2008, pp. 38-50.

⁵⁴ Cfr. FUOCO 2008, pp. 50-53.

⁵⁵ Cfr. *infra*, nota a v. 209, *unus / eligitur ductor* e HARDIE 1993, pp. 3-10; spesso i termini sono anche giustapposti: per esempi virgiliani cfr. DAINOTTI 2015, pp. 235-236.

panegiristico, che poteva impiegarla per mettere in luce le virtù del *laudandus* tramite il contrasto con una pluralità di altri soggetti, tutti inferiori a lui. Oltre a questo aspetto, però, Claudiano sfrutta anche un'altra potenzialità della compresenza di unità e molteplicità, ovvero l'idea del convergere su un unico uomo (o donna) di ogni virtù o difetto, a seconda della necessità comunicativa. Nella *Laus Serenae*, lo stilema si può osservare sia nella sua forma più evidente – nell'elenco di onori, sottolineato dalla ripetizione di *hunc*, che i condottieri possono ricevere per merito, opposto alla corona nuziale che, unico tra tutti, riceve Stilicone (vv. 182-184), o nella contrapposizione tra *cunctis cedentibus* e *unus* (v. 208), ancora per esaltare Stilicone – sia in una forma più sottile. In *Ser.* 156-157 (*concidit uno / ulta pudicitiam libertatemque cruore*), per esempio, il poeta pone, l'aggettivo *uno* in evidenza a fine verso, e il sostantivo *cruore* a cui esso si riferisce in chiusura del verso successivo, in modo che la pudicizia e la libertà, entrambe vendicate da Lucrezia con quell'unico sacrificio, si trovino racchiuse tra i due estremi della *iunctura* in iperbato verticale⁵⁶.

Questo impiego cospicuo di tecniche antitetiche rientra in una generale propensione del poeta a suscitare nel pubblico un effetto di straniamento e per quello che si può definire, con Conte, “uso agonistico del linguaggio”⁵⁷. Claudiano ricorre spesso, infatti, anche a concettismi, enallagi, sillessi e giochi di parole.

L'enallage, che più di molte altre figure concorre a una sintassi patetica e sublime, e che grazie allo scarto che crea tra *proprium* e *improprium* coinvolge il pubblico e lo rende attento ed emotivamente partecipe⁵⁸, è uno degli strumenti sfruttati dal poeta con regolare frequenza nella sua produzione. Non è un caso che molte delle enallagi della *Laus Serenae* coinvolgano termini inerenti alla pudicizia e alla castità, fondamentali *femineae virtutes* di Serena, che acquistano maggiore intensità proprio grazie all'incongruenza sintattica⁵⁹: al v. 18, *virgineo* è correlato per enallage a *crine*, ma si riferisce in realtà a Claudia, la cui pudicizia viene dimostrata contro le accuse (*Claudia virgineo cunctantem crine Cybelen*)⁶⁰; al v. 153 l'aggettivo *casto* è concordato grammaticalmente alla spada, ma è volto a indicare la castità archetipica di Lucrezia (*incumbens casto Lucretia ferro*); al v. 219, ancora, una lieve enallage collega *castae*, che dovrebbe più propriamente essere riferito a Serena, apostrofata in seconda persona, a *noctis*, in un nesso dall'effetto straniante (*castae...per dulcia noctis*). L'enallage dei vv. 47-48, invece, in cui l'aggettivo *beatis* è riferito a *radiis*

⁵⁶ Sull'iperbato verticale, tendenzialmente funzionale a mettere in rilievo un aggettivo significativo, cfr. CONRAD 1965, pp. 252-253 e, per esempi virgiliani, DAINOTTI 2015, pp. 251-252.

⁵⁷ CONTE 2002, p. 5.

⁵⁸ Sull'enallage come figura capace di coinvolgere il lettore e impegnare la mente cfr. CONTE 2002; cfr. in particolare p. 8 per lo scarto tra *proprium* e *improprium*. Cfr. poi pp. 20 e 41 per la definizione di un “lettore sublime”, cioè “pronto a lasciarsi prendere, nella mente e nell'animo, dalle sollecitazioni del pathos espressivo”, o ancora “partecipe, quasi corresponsabile delle emozioni che gli derivano dall'intensità stilistica del testo”. Sull'enallage cfr. anche BELL 1923, pp. 315-329.

⁵⁹ Per questo tipo di enallage personificante, cfr. a es., Verg. *Aen.* 12, 930, *dextramque precantem*, con DAINOTTI 2015, p. 113 e nota 363.

⁶⁰ Enallage e triplice allitterazione in *c* (che esclude il termine chiave del verso, *virgineo*, cfr. TRAINA 1991, p. 128) hanno l'effetto di convogliare l'attenzione su un messaggio propagandistico implicito nell'*exemplum* mitico di Claudia, per cui cfr. *infra*, nota a vv. 28-30.

anziché ad *astrorum*, accresce la solennità e il *pathos* di versi volti a mostrare che la nascita di Serena avvenne sotto i migliori auspici (avrebbe portato la sua famiglia al potere), *cum te Lucina beatis / ederet astrorum radiis*. L'ardita e duplice enallage del v. 32 (*stamina nocturnae relegens Laertia telae*), infine, contribuisce all'eleganza del verso aureo che chiude solennemente la lunga *synkrisis* del proemio⁶¹.

I giochi di parole impiegati da Claudiano sono di vario tipo: etimologici, fonici, sintattici e, spesso, realizzati a partire dall'*ambiguitas*. Cfr. a es. la sillessi di *Ser.* 30, *absolvens puppisque moras crimenque pudoris*; o il gioco etimologico di *Ser.* 171, *luctante palaestras*; o quelli che si possono forse individuare in *Ser.* 40-41, *nomen / angustis*, per alludere al nome di Augusto; in *Ser.* 80, *venere palam*, per evocare la presenza di Venere; in *Ser.* 163, *dura...lege*, che potrebbe richiamare la prova a cui erano sottoposti i pretendenti di Atalanta; in *Ser.* 170, *flexit*, che condensa in un solo verbo la duplice "deviazione" di Atalanta. Tra le numerose *ambiguitates* si possono ricordare, poi, quelle che riguardano i verbi e le espressioni connesse ad Acheloo, per evocare allo stesso tempo la sua forma umana e quella di fiume (*abiret*, v. 174; *stringebant*, v. 175), la sua sofferenza fisica e quella amorosa (*saucia...pallebant*, v. 176)⁶². Se il modello principale per tali concettismi è da rintracciarsi in Ovidio⁶³, la loro potenzialità a livello ideologico è evidente, nella misura in cui l'attenzione del pubblico viene solleticata dall'arguzia intellettuale, ed esso, stimolato e compiaciuto per la comprensione dell'artificio ingegnoso, risulta maggiormente disposto a cogliere e serbare il ricordo del messaggio propagandistico affermato o suggerito. I casi più evidenti della *Laus* di *ambiguitas* dalla chiara finalità ideologica sono nel breve discorso di Serena (vv. 101-102), e coinvolgono le espressioni *aufferre penatibus* e *imperat*; cfr. anche, per la sua somiglianza di intenti e di forma con *Ser.* 101, l'*ambiguitas* che coinvolge il verbo *sustulit* in *Stil.* 3, 179⁶⁴.

Alla volontà di conferire particolare rilievo, tramite scelte sintattiche, a determinati termini, si può ricondurre anche l'impiego rilevante dei costrutti del cosiddetto genitivo inverso, che, nell'ambito di una generale preferenza degli astratti rispetto ai concreti (cfr. a es. *Ser.* 22, *Antiphatae vitata fames*; *Ser.* 200 e 210, in cui sono soggetti della frase,

⁶¹ Per altre enallagi cfr. vv. 110, 144 e 155 con le note relative; esempi di enallagi in altre opere di Claudiano sono in BIRT 1892, p. ccxxv.

⁶² Tra gli studi che segnalano altri giochi di parole in Claudiano cfr. NELIS 2006 (sull'anagramma *Roma-amor* in *VI Cons.* 77-81; 360-362), LA BARBERA 2006 (sull'acrostico *Isim* che apre *rapt. Pros.* 1), GUALANDRI 2004 (su giochi di parole nei nomi parlanti greci delle ninfe alla fine di *Stil.* 3), GUALANDRI 2008, p. 772 (che individua un gioco etimologico in *Get.* 27), KELLY 2012 (sulla pronuncia greca del nesso *mea Roma*, che potrebbe alludere a Costantinopoli), WARE 2015 (sul termine *arma*, che viene inteso in un senso dal giovane Onorio in *IV Cons.* 364 e interpretato volutamente in un altro da suo padre Teodosio). Sui giochi di parole cfr. in generale CAIRNS 1996; O'HARA 1996, MICHALOPOULOS 2001; NICOLINI 2011; cfr. poi GUALANDRI 2017 sui più comuni in età tardoantica.

⁶³ Cfr. FO 1982, pp. 166-167, che individua Ovidio come "maestro" di questo aspetto dello stile di Claudiano. Per i giochi di parole ovidiani, spesso di tipo paradossale, cfr. ROSATI 1983, pp. 150-169; MICHALOPOULOS 2001. Per l'uso ovidiano della sillessi – presente a es. in *Ser.* 30, cfr. *infra*, nota a *puppisque moras crimenque pudoris* – cfr. invece FRÉCAUT 1969; ROSATI 1983, pp. 150-151; PIAZZI 2020.

⁶⁴ Cfr. *infra*, nota a v. 101, *aufferre penatibus* e CAMERON 2016, p. 519 e nota 19; sull'*ambiguitas* in Claudiano cfr. FORMISANO 2021 (in relazione al *De raptu Proserpinae*).

rispettivamente, *pudor e timor*)⁶⁵, permette al poeta di rovesciare l’attesa costruzione di una frase, per portare in evidenza tramite un sostantivo astratto il concetto che avrebbe dovuto essere comunicato da un aggettivo⁶⁶. Lo stilema ricorre spesso, infatti, in casi in cui il sostantivo astratto trasmette un’idea significativa: l’espressione *iuvenum diademata fratrum* (v. 57) per indicare i “giovani fratelli imperatori” pone l’accento sulla loro dignità imperiale; la *purpura...violae* (v. 92) enfatizza il colore rosso che dipinge il letto d’erba di Serena quando vi gattona, inequivocabile segnale del suo futuro imperiale⁶⁷.

Ancora all’enfasi e alla ricerca di *pathos* concorrono infine gli effetti fonici prodotti da figure retoriche di suono quali l’allitterazione, l’omoteleuto, il poliptoto e la paronomasia, che, pur non sempre significative se presenti singolarmente, spesso concorrono con altri accorgimenti agli obiettivi del poeta⁶⁸: cfr. a es. l’allitterazione del v. 4, *rubro radiare mari*, che concorre a trasmettere la regalità di Serena, suggerita anche dal poliptoto *reginae regina* (v. 5), o quella, dal valore onomatopeico⁶⁹, dei vv. 137-138 *fremetem / frangere*, che contribuisce all’immagine dell’ira di Teodosio e, di riflesso, ad accrescere il ruolo svolto da Serena nel placarla. Gli effetti fonici – specialmente l’allitterazione, capace di convogliare l’attenzione su un determinato concetto o di produrre effetti onomatopeici – dovevano svolgere un ruolo particolarmente significativo in opere che erano pensate in primo luogo per la recitazione durante cerimonie ufficiali e non sono rari in Claudiano i lessemi o le *iuncturae* che paiono, in effetti, selezionate sulla base di criteri fonici⁷⁰: cfr. a es. la scelta del termine *crimenque* in *Ser.* 30, che pare indirizzata a evocare il termine *crinem*; il possibile gioco di parole fonico di *Ser.* 38-39, in cui il termine *angustis* potrebbe essere stato scelto per evocare, con una sorta di parafonia *in absentia*, il nome di *Augustus*; il tricolon, scandito da pause metriche, di *Ser.* 54, *dives equis, frugum facilis, pretiosa metallis*, in cui la volontà di creare la rima interna potrebbe aver condizionato la scelta delle *iuncturae*; la scelta del termine *flamen* al v. 201, nella *iunctura flamine molli*, o anche il problematico nesso *gemino...germine* di *Ser.* 193.

Se gli aspetti della tecnica compositiva di Claudiano sopra ricordati sono stati già in parte messi in luce nel corso degli anni, non grande attenzione è stata tributata finora al modo in cui la sintassi di Claudiano si faccia spesso mimetica del contenuto⁷¹.

La costruzione del verso del poeta assume spesso valenza iconica, imitando (e dunque rinforzando) il significato di un passo grazie all’ordine delle parole che lo compongono.

⁶⁵ Tale preferenza è, in generale, tipica dal latino tardoantico, cfr. HOFMANN – SZANTYR 2002, pp. 94 e 163.

⁶⁶ Sul genitivo inverso cfr. HOFMANN – SZANTYR 2002, p. 322.

⁶⁷ Per il frequente uso del genitivo inverso da parte di Claudiano e per altri casi in *Ser.* cfr. *infra*, nota a v. 66, *laude virorum*.

⁶⁸ Sul frequente uso di queste figure – in particolare di allitterazione e omoteleuto – da parte di Claudiano cfr. già PARRAVICINI 1905, pp. 117-127, 159-178. Sulle funzioni dell’allitterazione cfr. HOFMANN – SZANTYR 2002, pp. 29-35; in particolare, sulla ricerca di espressività, WILKINSON 1963, pp. 25-65 (cfr. anche DAINOTTI 2022b sul modo in cui sia sfruttata per effetti patetici in alcuni passi virgiliani).

⁶⁹ Sul valore onomatopeico di *fremo / frango* cfr. TRAINA in *EV* s. v. *fremo*, p. 591.

⁷⁰ TRAINA 1999 (in particolare pp. 11-17).

⁷¹ Se non, in parte, da CUZZONE 2006-2007, pp. xcvi-xcvi, in relazione all’*In Gildonem*.

Questa peculiarità della sintassi, che è stata molto studiata in relazione a Virgilio e Ovidio⁷² – non a caso due dei modelli prediletti di Claudiano – risulta particolarmente efficace ai fini dell’espressività, permettendo una sorta di visualizzazione dei contenuti e un coinvolgimento del pubblico quasi a un livello sinestetico⁷³. Ancora più delle scelte lessicali o prosodiche, è l’iperbato a svolgere, in Claudiano, la principale funzione mimetica. Anche nella *Laus Serenae*, sono numerose le circostanze in cui il poeta sfrutta sapientemente la collocazione delle parole per suggerire anche visivamente l’immagine descritta.

Il primo caso che si può prendere in esame è quello dell’iperbato “a tenaglia” che, separando aggettivo e sostantivo, incornicia un *colon* al suo interno e suggerisce quindi un’idea di copertura, chiusura o avvolgimento⁷⁴. Per questo tipo di iperbato cfr. soprattutto *Ser.* 215, *galeaeque inserta minaci*, in cui la disposizione degli elementi riproduce il significato del termine *inserta*, che si trova visivamente inserito nella *iunctura* che descrive l’elmo, o *Ser.* 218, *sidereas ferratum pectus in ulnas*, in cui l’azione di Serena di accogliere (*exciperes*, v. 219) tra le braccia il petto del marito è riprodotto dalla disposizione chiastica dei termini riferiti a lei e a Stilicone⁷⁵; il contrasto che tale disposizione permette di creare tra lo splendore delle braccia di Serena e il ferro della corazza di Stilicone accresce l’evidentia. Utile anche osservare *Ser.* 45-46, *Australibus.../ cingeris exuviis*, in cui il verbo *cingo* è graficamente circondato dalle spoglie, o *Ser.* 228, *vigili tu prospicis omnia sensu*, in cui la disposizione dei termini, con *omnia* racchiuso all’interno della *iunctura vigili...sensu*, accresce l’idea espressa che i sensi vigili di Serena controllino ogni cosa. Cfr., infine, anche l’effetto – a cui si accennava sopra – che si crea nei vv. 96-97, *gestabat Honorius arto / te pater amplexu*, in cui il pronome *te*, riferito a Serena, è collocato in posizione enfatica in enjambement e a inizio del piede, sintatticamente dentro lo stretto abbraccio (*arto / te...amplexu*) e avvolto dalla *iunctura Honorius...pater* (lo stesso avviene pochi versi dopo con l’idea di adozione da parte di Teodosio, cfr. vv. 104-105, *sublimis adoptat / te patruus*); a evidenziare il legame emotivo interviene anche la giustapposizione *te pater*.

In modo opposto, in *Ser.* 129 (*arcet ab amplexu turpi Neptunia monstra*), aperto dal verbo *arcet*, Claudiano sceglie non a caso una disposizione chiastica delle coppie di aggettivi e sostantivi, in modo tale che, grazie all’interposizione di *turpi* e *Neptunia*, i *monstra* risultino “allontanati” anche graficamente dall’*amplexu*⁷⁶.

⁷² Sulla sintassi mimetica come mezzo di espressività cfr. in generale WILKINSON 1963, pp. 65-66; cfr. poi LATEINER 1990 per Ovidio, DAINOTTI 2013 e 2015 (specialmente pp. 7-17) per Virgilio; cfr. anche HASEGAWA 2024 per Orazio.

⁷³ Cfr. LATEINER 1990, p. 204, che usa l’avverbio “synaesthetically” per indicare l’esperienza del lettore nei casi di sintassi mimetica.

⁷⁴ Su questo tipo di iperbato, l’“enclosing word-order”, cfr. PEARCE 1966, LATEINER 1990, pp. 217-223 e DAINOTTI 2013, pp. 178 ss.

⁷⁵ Cfr. un procedimento analogo in *Ov. am.* 2, 18, 9, *implicuit suos circum mea colla lacertos* (LATEINER 1990, p. 218)

⁷⁶ Simile effetto è stato individuato da LATEINER 1990, p. 215 in *Ov. am.* 1, 4, 10, *vix a te videor posse tenere manus*.

Il chiasmo rende invece un'idea di specularità al v. 118, *inde Serena minor, prior hinc Thermantia natu*, in cui il procedere delle due sorelle l'una accanto all'altra (*inde...hinc*) mentre entrano nella reggia di Teodosio è rappresentato visivamente grazie alla disposizione degli aggettivi *minor* e *prior*, divisi dalla pentemimera⁷⁷.

Se l'iperbato tra aggettivo e sostantivo è particolarmente forte, può invitare il lettore a percepire il verso come più lungo rispetto agli altri, poiché deve essere visualizzato nella sua interezza per comprenderne il significato⁷⁸. Specialmente se l'iperbato arriva a incorniciare l'intero verso, tale accorgimento può essere sfruttato per rendere visivamente un'idea di lunghezza, come nel caso in cui vengano rappresentati serpenti, fiumi, o altri oggetti di forma allungata⁷⁹. Nella *Laus Serenae* sono individuabili alcuni casi di iperbati che incorniciano il verso con aggettivo e sostantivo, in cui è rintracciabile questa idea di lunghezza. Cfr. *Ser.* 80, *in refluos venire palam Nereides amnes*, in cui Claudiano riprende uno stilema già virgiliano e, con l'allontanamento del termine *amnes* dal suo aggettivo, riproduce il corso dei fiumi⁸⁰. Al v. 152 (*communes ardente viro mixtura favillas*), l'iperbato tra *communes* e *favillas* rappresenta invece le faville del rogo che si allungano verso il cielo, avvolgendo il corpo di Capaneo, che, grazie alla disposizione chiasmica degli elementi del verso, si trova visivamente inglobato, con quello della moglie (*mixtura*) tra le fiamme. Un ultimo caso che pare significativo è, invece, riconducibile piuttosto al caso sopra analizzato in relazione all'idea di avvolgimento o chiusura, che può essere intesa anche in senso ostile⁸¹. Si tratta del v. 171, *Herculeas vidit fluvio luctante palaestras*, in cui è il verbo *vidit* proprio sotto la cesura a orientare la formazione dell'immagine. Riferito a Calidone (v. 172), quasi invita il lettore ad assumere il punto di vista di chi è in città e osserva dall'alto (*moenibus ex altis*, v. 172) la lotta tra Ercole e il fiume, in cui Ercole ha la meglio e stringe sotto di sé Acheloo. Tale prospettiva è evocata dall'iperbato tra *herculeas* e *palaestras*, che racchiude il nesso *fluvio luctante* e riproduce la stretta subita dal fiume.

Aggettivi che significano grandezza sono, poi, posti in forte iperbato rispetto al nome a cui si riferiscono, cfr. v. 38, *tantum poterat contingere nomen*, v. 94, *omina non audet genetrix tam magna fateri* e v. 105, *magnique animo solacia luctus*, a enfatizzare, rispettivamente, la grandezza del nome della casa di Serena, quella dei presagi che accompagnano la sua nascita e l'enormità del lutto che ha colpito Teodosio con la perdita del fratello.

Un lungo iperbato tra soggetto e verbo produce invece effetti di movimento, che possono talvolta essere rafforzati nella loro iconicità dal ritmo lento o veloce del verso. Il v. 79, *quaeque relabentes undas aestumque secutae*, pare accompagnare il lettore nella risalita del

⁷⁷ Cfr. anche il v. 45, in cui chiasmo (*inde Caledoniis, Australibus inde.../...exuviis*) e cesura pentemimera (che divide *Caledoniis* da *Australibus*) dispongono specularmente le spoglie di cui Serena può cingersi "da una parte e dall'altra".

⁷⁸ DAINOTTI 2013, p. 175 (anche per altra bibliografia).

⁷⁹ DAINOTTI 2013, pp. 175-176, 178-182.

⁸⁰ Cfr. gli esempi segnalati da DAINOTTI 2013, pp. 181-182, come Verg. *Aen.* 6, 659, *plurimus Eridani per silvam volvitur amnis*; Verg. *Aen.* 7, 465; 8, 58, ma anche Lucan. 6, 378.

⁸¹ LATEINER 1990, p. 217.

fiume compiuta dalle Nereidi per assistere alla nascita di Serena; il v. 98 lo conduce invece, con Teodosio, alla casa di Onorio (*Theodosius privatus adhuc fraterna veniret*), mentre il v. 117 – che presenta anche la patetica apposizione parentetica *proles fraterna*⁸² – segue l’incedere di Serena e Termanzia nella reggia dello zio (*incedunt geminae, proles fraterna, puellae*). Si veda poi il caso della forte separazione, per di più in enjambement, tra *effossis* e *montibus* nei vv. 75-76. L’accorgimento rende graficamente il lungo errare dell’Asturo (*oberrat*, v. 75), ed è contrapposto alla vicinanza, grafica e semantica (*vicino litore*, v. 74), della costa su cui l’Oceano riversa le perle alla nascita di Serena: *Cantaber Oceanus vicino litore gemmas / expuit, effossis nec pallidus Astur oberrat / montibus*.

Claudiano sfrutta poi con valore iconico anche l’iperbato a incastro, ovvero l’intreccio di parole, soprattutto di coppie di aggettivi e sostantivi, chiusi su un verbo a costituire un verso aureo o meno; se questa realizzazione, come si è visto, costituisce uno stilema frequente di Claudiano, essa può talvolta assumere la funzione specifica di rendere graficamente l’idea di intreccio, legame o mescolanza che sia espressa esplicitamente nel testo. Così avviene in *Ser.* 88, in cui la disposizione intrecciata (abAB) di aggettivi e sostantivi si chiude sul centrale verbo *innectens* a suggerire l’idea delle braccia delle Grazie che si intrecciano a loro volta e avvolgono Serena: *ternaque te nudis innectens Gratia membris*. Anche il verso aureo *mutua Ladaeos devinxit cura Lacones* (v. 108) raffigura iconicamente il saldo legame fraterno tra Castore e Polluce, per imprimere in modo incisivo nella mente del pubblico l’affetto che, allo stesso modo, univa l’imperatore Teodosio a suo fratello Onorio, padre di Serena⁸³.

Ancora un cenno si può fare all’uso dell’enjambement che è sfruttato da Claudiano per creare effetti iconici nei casi in cui il *rejet* è costituito da un verbo: trasmette la violenza del verbo nei vv. 21, *quod stagna Charybdis / armavit* e 228, *dum gentibus ille / confligit*; l’improvviso riversare di pietre preziose sulla spiaggia alla nascita di Serena al v. 75, *Oceanus...gemmas / expuit*; la frenetica corsa di Pelope in fuga da Enomao al v. 167, *curru Pisae marino / fugit*; ancora, rende quasi visivamente la discesa dei cavalli del sole nelle acque spagnole, che sono da queste “lavati” nel verso successivo alla loro menzione, cfr. il v. 53, *tu fessos...iugales / proluis*⁸⁴.

Si può, infine, annoverare tra gli esempi di iconicità un caso di cromatismo fonico – ovvero di utilizzo di mezzi fonici per riprodurre impressioni o sensazioni –⁸⁵ al v. 77, in cui il poeta realizza la triplice allitterazione *vulgo vena vomit*. La ripetizione del suono “u” seguito da vocale, infatti, riproduce il vagito della bambina appena nata e contribuisce all’immersione sinestetica del pubblico nel contesto narrato: a suggerire e indirizzare

⁸² Si tratta del cosiddetto *schema Cornelianum*, su cui cfr. DAINOTTI 2022, pp. 110-111 e nota 5.

⁸³ Si può ricordare, ancora, il v. 32, anch’esso aureo, che con l’intreccio dei suoi termini simula quello della tela di Penelope: *stamina nocturnae relegens Laertia telae*.

⁸⁴ In altri casi, è volto a mettere in evidenza un aggettivo di particolare significato, come *laetior* al v. 100, riferito a Teodosio che tornava a casa più felice portando con sé la nipote. Sulle funzioni espressive del *rejet* (in particolare costituito da una parola sola, aggettivo o verbo) cfr. DAINOTTI 2015, pp. 59-95 e 106-129.

⁸⁵ HOFMANN – SZANTYR 2002, pp. 49-52; si fanno rientrare nella definizione sia l’onomatopea sia il fonosimbolismo (*ibidem*, nota 87).

l'interpretazione del gioco fonico è il nesso *sacris natalibus* del verso precedente, con cui l'espressione è in enjambement⁸⁶: *aurum sacris natalibus oblatum / vulgo vena vomit*. In particolare, se si osserva la frase nel suo complesso, emerge come il *rejet* realizzi il contenuto del *contro-rejet* riproducendo, tramite la descrizione della vena d'oro e l'imitazione del pianto, l'idea di nascita "imperiale" e di profusione d'oro espressa semanticamente dall'espressione *aurum sacris natalibus oblatum* del v. 76. L'attenzione nella costruzione dei versi, dunque, ancora una volta fa sì che varie figure concorrano alla trasmissione del messaggio principale: la regalità della neonata è in qualche modo enfatizzata anche attraverso l'enjambement, gli effetti fonici (allitterazione, onomatopea), ma anche mediante l'iperbato con cui il poeta separa il participio *oblatum* da *aurum*, in modo che l'oro paia effettivamente scaturire dalla "nascita sacra".

Più di rado, Claudiano sfrutta la metrica, forse per la preferenza data all'estrema regolarità prosodica⁸⁷, che gli consente margini di movimento più limitati; si possono, tuttavia, individuare ugualmente dei casi in cui il ritmo collabora, insieme con la semantica o con altre figure foniche o sintattiche, a una resa efficace del contenuto: cfr. a es. i vv. 27 e 52, in cui l'andamento prevalentemente spondaico riproduce, rispettivamente, la lentezza e mestizia del passare degli anni crudeli che separano Penelope da Odisseo (*et totidem saevi bellis quot fluctibus anni*), e la stanchezza dei cavalli del Sole quando, al termine del giorno, sono accolti dalle acque spagnole (*India. Tu fessos exacta luce iugales*). In entrambi i casi, il ritmo rafforza un'idea resa già sia semanticamente (*totidem...quot*, v. 27; *fessos*, v. 52), sia grazie alla forte e iconica separazione tra aggettivi e sostantivi (*saevi...anni*; *fessos...iugales*). Lo stesso ritmo accresce la solennità dei vv. 64, che cita gli *Augustos* tra i tributi versati a Roma dalla Spagna (*contulit Augustos. Fruges, aeraria, miles*); 76, in cui si menziona la nascita sacra di Serena e l'oro profuso spontaneamente (*montibus; oblatum sacris natalibus aurum*); 85, che allude al matrimonio di Serena e Stilicone con un'ambigua e profetica espressione (*orbe parabatur tanti concordia fati*); 111, in cui Teodosio assume le redini del potere (*denique cum rerum summas electus habenas*); 134, in cui la pesantezza della *moles publica* che opprime l'imperatore è ben resa dal ritmo grave e rallentato (*et quotiens, rerum moles ut publica cogit*); 180, in cui Stilicone riceve la dote del regno (*accipit et regni dotes virtute paravit*). Al contrario, il v. 146, uno dei pochi versi olodattilici del carme (*Pierius labor et veterum tibi carmina vatum*), rende con il suo ritmo rapido e leggero la facilità con cui Serena affrontava il *Pierius labor*, che in effetti costituiva per lei un gioco (*ludus erat*, v. 147).

Tutti questi esempi, benché limitati alla *Laus Serenae*, possono fornire un quadro del valore artistico dei versi di Claudiano, che sa sfruttare la potenzialità espressiva di figure retoriche o dell'*ordo verborum*, sulla scia dei suoi maestri Virgilio e Ovidio. Sono tutte

⁸⁶ Non si tratta dell'unico caso, nei versi di Claudiano, in cui l'effetto fonico prodotto dall'allitterazione assume valore onomatopeico: cfr. a es., con CUZZONE 2006-2007, p. xciv, il caso di *Gild. 172-173, sucos spumasque requirit / serpentum virides*, in cui il *sigmatismos* riproduce il sibilo dei serpenti.

⁸⁷ Cfr. *infra*, cap. 2e.

prove del fatto che anche la poesia di corte o i versi di propaganda possono dar saggio del virtuosismo linguistico di un poeta di talento.

c. Descrittivismo, *evidentia* e rapporti con l'arte figurativa

Uno dei mezzi attraverso cui, com'è noto, si ottiene coinvolgimento emotivo del lettore, e che ha largo utilizzo sia nella prosa della sofistica sia nella poesia di età argentea e tardo-imperiale, è ben impiegato anche da Claudiano: si tratta dell'*evidentia* delle sue frequentissime descrizioni, ricche di dettagli, di colore e di chiaroscuri⁸⁸. L'estrema attenzione da parte di Claudiano alla percezione visiva, ereditata in primo luogo da Ovidio⁸⁹, si osserva soprattutto negli asindeti e polisindeti dei suoi numerosi cataloghi⁹⁰, nei contrasti cromatici con cui arricchisce le sue immagini, o ancora nell'inserzione di dettagli di luce e splendore.

Il descrittivismo analitico non stupisce in un poeta che si era formato nelle scuole di retorica di Alessandria e che nei *progymnasmata* doveva aver sperimentato l'*ekphrasis* nelle sue varie forme e tipologie, imparando a descrivere la scena nei suoi particolari più minuti⁹¹. Anche la tendenza "manieristica" dell'età tardoantica deve aver esercitato la sua influenza sulla tecnica compositiva.

Sviluppata in epoca flavia e in particolare con Stazio (già attento ai dettagli e al colore)⁹², nel IV-V d. C. questa tendenza aveva trovato il suo apice in letteratura come nell'arte figurativa, al punto che, com'è stato ben messo in evidenza da Roberts, linguaggio iconografico e letterario condividevano in tal senso somiglianze tangibili: all'*horror vacui* iconografico corrispondevano descrizioni sovrabbondanti di dettagli, ed effetti di luce e colore dei gioielli si riflettevano nei termini preziosi impiegati per le descrizioni⁹³.

Il rapporto di Claudiano con l'arte figurativa contemporanea è stato osservato a più riprese, in relazione a diversi aspetti della sua poesia. In molti casi è l'atteggiamento del poeta a essere pittorico: già MEHMEL 1940 notava come la modalità compositiva di

⁸⁸ Sull'*evidentia* e sulle capacità di coinvolgimento emotivo cfr. già Quint. 6, 2, 32; 8, 2, 37. Il descrittivismo è una caratteristica dello stile di Claudiano riconosciuta da tempo, cfr. a es. GUALANDRI 1969, p. 69, che definisce la descrizione come "l'elemento più suggestivo" dell'arte del poeta; CAMERON 1970, pp. 269-273; GRUZELIER 1990, pp. 99-104.

⁸⁹ Su questo aspetto fondamentale dello stile ovidiano cfr. ROSATI 1983, pp. 134 ss., BARCHIESI 2010, NICOLINI 2013.

⁹⁰ Sui cataloghi di Claudiano cfr. GALAND 1987; CAZZUFFI 2013. Nella *Laus Serenae*, cfr. i vv. 70-78; vv. 89-93.

⁹¹ Si trattava delle indicazioni fornite già da Quintiliano per ottenere l'*evidentia* della descrizione, cfr. Quint. 9, 2, 40: *nec universa, sed per partis*. Sull'*ekphrasis* in età tardoantica cfr. ROBERTS 1989, pp. 39-40 e GUALANDRI 1994.

⁹² Cfr. VESSEY 1973, pp. 7-14 per il "manierismo" di Stazio. Cfr. invece ROBERTS 1989, pp. 119-120 per le analogie che permettono di applicare il termine anche all'epoca di Claudiano.

⁹³ Per la relazione, in età tardoantica, tra poesia e iconografia di mosaici o dittici, cfr. ROBERTS 1989, pp. 66-121. Cfr. in particolare p. 66, in cui lo studioso rileva l'importanza della visualizzazione nei testi letterari di età tardoantica e avanza l'ipotesi che i poeti cercassero di emulare nei loro versi le qualità artistiche che ammiravano nelle arti figurative; cfr. poi p. 84 per l'*horror vacui* e pp. 72-73 per i dettagli di luce e colore nelle descrizioni.

Claudiano si esplicasse in un'innegabile tendenza a comporre per quadri isolati, uniti tra loro da un sottile filo narrativo⁹⁴. Il procedimento è evidente soprattutto nel *De raptu Proserpinae*, che nonostante il tema mitologico – poco adatto a questa tecnica – presenta una narrazione frammentata in digressioni e descrizioni⁹⁵; è stato però osservato anche in riferimento all'*In Gildonem*, o all'epitalamio per Onorio e Maria, scomponibile secondo Cameron in una successione di quattro quadri pittorici⁹⁶. Questa prevalenza della componente descrittiva su quella narrativa è in realtà riscontrabile in tutte le opere del poeta ed è del tutto coerente con il gusto dell'epoca e le aspettative del pubblico⁹⁷.

Altrove, il rapporto con l'iconografia è ancora più diretto e le *ekphraseis* sembrano direttamente ispirate a opere d'arte, che dovevano essere sotto gli occhi del poeta o frutto della sua immaginazione. È il caso, probabilmente, di molti dei *carmina minora* che rispecchiano l'interesse del poeta per soggetti scientifici o *mirabilia*: si pensi al *carm. min.* 24, *de locusta*, che doveva forse descrivere un'aragosta raffigurata in un mosaico⁹⁸, così come al *carm. min.* 18, *de mulabus gallicis*⁹⁹, che esordisce con un'esortazione a guardare (*aspice*) o ancora al *carm. min.* 29, *magnes*, per cui è stata ipotizzata una relazione con un oggetto reale o inventato (cfr. v. 13, *si...videas*). Si tratta, forse, anche del caso della scena del corteo di Nereidi in *nupt.* 159 ss., studiato da Gualandri per i suoi stretti rapporti con le arti figurative¹⁰⁰, in cui si può osservare, accanto ai dettagli di colore, la giustapposizione di Nereidi a cavallo di mostri marini, scandita dalla ripetizione del deittico.

...hanc pisce voluto
 sublevat Oceani monstrum Tartesia tigris;
 hanc timor Aegaei rupturus fronte carinas
 trux aries; haec caeruleae suspensa leaenae
 innatat; haec viridem trahitur complexa iuvencom.

“una tigre marina di Tartasso, mostro dell'Oceano, ne solleva una arrotolando la sua coda di pesce; un truce ariete, terrore del mare Egeo, che spezza le navi con la fronte, ne porta un'altra una nuota appoggiandosi su di una azzurra leonessa marina; un'altra ancora abbraccia un verde vitello marino che la trascina” (trad. Di R. Bertini Conidi).

⁹⁴ MEHMEL 1940, pp. 106-110; cfr. in particolare p. 106, in cui Mehmel parlava del principio dei quadri isolati, con cui procede la poesia di Claudiano (“Prinzip der isolierten Bilder”). GUALANDRI 1969 proseguiva su questa strada e individuava alla base della poesia di Claudiano il gusto per l'analisi, sia dal punto di vista contenutistico (nella tendenza a isolare singoli quadri e singoli particolari) sia da quello formale (nella ripresa di nessi ed espressioni di diversi poeti), cfr. p. 33.

⁹⁵ MICOZZI 2013, pp. xvii-xviii.

⁹⁶ CAMERON 1970, p. 271.

⁹⁷ ROBERTS 1989, p. 119.

⁹⁸ LUCERI 2005, p. 207 (sul componimento cfr. LUCERI 2001).

⁹⁹ Cfr. LUCERI 2005, p. 207: “non si può escludere che il quadretto delle mule docili ai comandi a distanza di un barbaro padrone testimoni, oltre alla predilezione del poeta per i *mirabilia* della natura [...] il gusto di riprodurre in versi una raffigurazione artistica”.

¹⁰⁰ GUALANDRI 1969, pp. 33-34; cfr. anche *infra*, nota a vv. 124-139, *spumantia cedunt [...] Neptunia monstra*.

Altra descrizione dallo spiccato gusto efrastico è quella della personificazione del Tevere in *Prob.* 214-225 analizzata da Cameron¹⁰¹, ricchissima di particolari plastici (a es. vv. 220-221, *taurina levantur / cornua temporibus*; vv. 222-223, *frons ispida manat / imbribus*) ed elementi cromatici (*glauca...lumina; ceruleis...notis; crispo...gramine*); di recente, Militello ha individuato anche per la descrizione della scena di caccia di *Stil.* 3, 237-369 un'ispirazione alla tradizione iconografica, e in particolare ai numerosi mosaici tardoantichi raffiguranti questi soggetti¹⁰².

L'ultimo aspetto del rapporto di Claudiano con l'iconografia contemporanea riguarda la collaborazione tra letteratura e arte figurativa all'interno delle spettacolari cerimonie tardoantiche per una efficace comunicazione propagandistica. Le due componenti – visiva e letteraria – attingevano probabilmente a un comune repertorio propagandistico per esercitare un maggior effetto di coinvolgimento sul pubblico, che veniva accompagnato alla ricezione del messaggio a un livello multimediale. È questo il caso, per l'appunto, del panegirico di Stilicone, che, al di là del suo possibile rapporto con il dittico conservato nel duomo di Monza, allude esplicitamente alla diffusione di dittici eburnei nel corso della cerimonia per il consolato del generale. Parallelismi tra i dittici consolari e alcuni dei panegirici di Claudiano sono stati poi individuati da Cameron anche in altre circostanze, e in particolare nel motivo della personificazione di Roma a scegliere i consoli. Il ricorrere frequente di questo motivo nei versi del poeta¹⁰³ può infatti trovare una corrispondenza proprio nelle tipiche rappresentazioni iconografiche della dea Roma sui dittici consolari, frequenti al punto da far sì che il pubblico si aspettasse, probabilmente, la sua apparizione anche nei panegirici¹⁰⁴.

Nella *Laus Serenae*, la minuziosa ed efrastica descrizione della chioma di Serena, adorna di splendenti pietre preziose, risulta debitrice, se non del Dittico di Stilicone, di raffigurazioni di Serena o delle *Augustae* effigiate su statue e monete a partire dall'epoca teodosiana: gioielli, splendore e colori rivelano il gusto efrastico della sua descrizione, *...solitam consurgere gemmis / et rubro radiare mari* (vv. 3-4).

Scene ricche di *evidentia* – descrittiva o narrativa – sono a più riprese nel carne: si pensi alla descrizione del prato fiorito dei vv. 89-93, ricca di dettagli di colore, o ai vv. 70-79, che combinano, per la nascita di Serena, descrizione geografica, catalogo e immagine del *locus amoenus*¹⁰⁵, con suggestioni cromatiche e verbi di movimento.

Divitiis unda sse Tagum; Callaecia risit

¹⁰¹ CAMERON 1970, pp. 269-270. Altro celebre caso preso in esame da Cameron è quello dell'*ekphrasis* (in realtà probabilmente frutto dell'immaginazione di Claudiano) della trabea consolare di Stilicone in *Stil.* 2, 341 ss.

¹⁰² Nello specifico, sono state individuate le analogie con il mosaico della grande caccia di Piazza Armerina: cfr. MILITELLO 2022.

¹⁰³ Cfr. *Prob.* 124 ss.; *Stil.* 2, 275 ss.; *VI Cons.* 358 ss.

¹⁰⁴ CAMERON 1970, pp. 275-276: "but are not Claudian's panegyrics in some sense a literary counterpart to the consular diptychs, both different but parallel manifestations of the ceremonial that formed so vital a part of the consular inauguration?" (*ivi*, 246). Per le cerimonie tardoantiche cfr. MACCORMACK 1981.

¹⁰⁵ Per questa combinazione di tratti cfr. CAZZUFFI 2013, p. 111.

*floribus et roseis formosus Duria ripis
vellere purpureo passim mutavit ovile.
Cantaber Oceanus vicino litore gemmas
expuit, effossis nec pallidus Astur oberrat
montibus; oblatum sacris natalibus aurum
vulgo vena vomit ...*

Significativo è anche il caso della rappresentazione dell'ira di Teodosio, alla cui vividezza concorrono vari espedienti, dalla possibile immagine del mare in tempesta¹⁰⁶ a un effetto fonico nell'allitterante nesso *frementem / frangere* (vv. 134-138).

*...rerum moles ut publica cogit,
tristior aut ira tumidus flagrante redibat,
cum patrem nati fugerent atque ipsa timeret
commotum Flaccilla virum, tu sola frementem
frangere...*

Ispirata a rappresentazioni iconografiche contemporanee pare, poi, la descrizione del contesto marino che accoglie Diana e Minerva in visita allo zio, in cui l'immagine del tiaso è scomposto in varie scene, con protagonisti colti ognuno in un atteggiamento diverso, che paiono accostate l'una all'altra come in un mosaico (vv. 124-129)¹⁰⁷:

*non ludit Galatea procax, non improbus audet
tangere Cymothoen Triton totoque severos
indicit mores pelago pudor ipsaque Proteus
arctet ab amplexu turpi Neptunia monstra.*

Anche la descrizione della lotta tra Eracle e Acheloo (vv. 171-176) pare ispirata a una delle numerose testimonianze figurative incentrate sul soggetto:

*Herculeas vidit fluvio luctante palaestras
moenibus ex altis Calydon...
...cum pectore uictor anhelos
Alcides fremeret retroque Achelous abiret
decolor: attonitae stringebant vulnera Nymphae;
saucia truncato pallebant flumina cornu.*

Alla forte componente visuale collaborano, anche nella *Laus Serenae*, molti dettagli di colore: cfr. gli accostamenti cromatici del catalogo di fiori in *Ser.* 89-93, *per herbam / reptares, fulgere rosae, candentia nasci / lilia... / purpura surgebat violae*; il tipico

¹⁰⁶ Cfr. *infra*, nota *ad loc.*

¹⁰⁷ Per le rappresentazioni su mosaici di tiasi marini e la loro influenza su Claudiano cfr. GUALANDRI 1969, pp. 33-35; per questo tipo di rappresentazione iconografica – gruppi che mantengono una coerenza ma in cui è possibile distinguere i diversi soggetti, impiegati in differenti azioni – e per il modo in cui si riflette in poesia (spesso con formule come *hi...alii, pars...pars*), cfr. ROBERTS 1989, pp. 86-87.

contrasto tra rosso del pudore e candore della pelle in *Ser.* 120-122, *cervices niveas...excitat ore faces*, o tra il rosso del sangue e il pallore in *Ser.* 176, *saucia...pallebant flumina*; ancora, l'accostamento stridente del ferro dell'armatura di Stilicone alle braccia splendenti di Serena nell'abbraccio di *Ser.* 218, *sidereas ferratum pectus in ulnas*. Vi sono, poi immagini di luce e splendore (cfr. il risplendere della chioma in *Ser.* 4, *radiare*, o quello delle rose in *Ser.* 90, *fulgere*; o delle braccia in *Ser.* 218, *sidereas*), effetti fonici o mimetici, come nel caso dell'allitterazione *vulgo vena vomit* (v. 77) sopra analizzata, verbi di azione o movimento impiegati nelle descrizioni (cfr. l'icastico *consurgere* del v. 3 per la chioma di Serena; *undasse* al v. 71 per le pietre preziose riversate dal Tago sui campi alla nascita di Serena; *surgere* al v. 92 per la porpora della viola; *cedunt* al v. 124 per l'aprirsi delle acque spumeggianti), o ancora verbi di vedere che accompagnavano il pubblico nella visualizzazione della scena, con movimenti tipici ovidiani¹⁰⁸: cfr. la descrizione della lotta di Ercole, *Herculeas vidit...palaestras / moenibus ex altis Calydon* (v. 171); o la scena dei condottieri che si fanno da parte davanti a Stilicone, *aspiceres totumque permittere Martem* (v. 199).

d. Motivi, campi semantici e *iuncturae* ricorrenti

La tendenza di Claudiano alla ripetizione, di cui si è parlato sopra, non si esaurisce all'interno dei singoli carmi, ma alcuni temi (e talora *iuncturae*) ricorrono a più riprese in tutta l'opera del poeta. Questo aspetto riprende la tendenza già di Ovidio e soprattutto di Stazio a riproporre le medesime scene con parallelismi e variazioni, ma ha in Claudiano diverse ragioni e diversi esiti¹⁰⁹.

Si è visto come la ricorsività di alcuni temi – come quello della personificazione di Roma a scegliere i consoli – possa essere ricondotta all'influenza delle arti figurative e alle aspettative del pubblico in merito alla resa di un determinato motivo. Lo stesso si può forse dire del motivo dello scudo di Stilicone che protegge Onorio e Arcadio, che ricorre in svariati passi dell'opera del poeta e che, come si è visto, è presente anche nel *Dittico di Stilicone*. Entrambi i temi rispondono a finalità propagandistiche, ma sono strettamente legate all'iconografia contemporanea.

Il frequentissimo ricorrere di immagini acquatiche o, in generale, del campo semantico relativo all'acqua può essere a sua volta debitore dei numerosi mosaici a sfondo marino diffusi in epoca tardoantica, ma sono in realtà numerose le influenze che potrebbero essere all'origine di questo tema ricorrente: dai *progymnasmata*, al gusto per i *mirabilia*, alla

¹⁰⁸ ROSATI 1983, pp. 136-142.

¹⁰⁹ Cfr. MICOZZI 2013, p. xx, che rileva espressamente come la tendenza a ripetere le stesse scene o a proporre variazioni sia tipica di Claudiano, e la riconduce all'influenza di Ovidio, Lucano e soprattutto di Stazio. Come Claudiano, infatti, anche Stazio amava riprendere gli stessi temi e “articolare un discorso in tutte le sue possibili varianti” (MICOZZI 2002, p. 51), per costruire una “memoria interna al testo poetico” e, soprattutto, instaurare un gioco con il lettore, “attirandolo nella trama dei *Leitmotive*, invitandolo a partecipare, come un sodale o un complice, all'esegesi di una scrittura che non esita a riutilizzare e a montare con sapienza motivi già esperiti” (*ibidem*).

provenienza geografica stessa del poeta, che doveva aver viaggiato per mare nel corso della sua vita. La presenza dell'acqua nei versi di Claudiano è, tuttavia, così pervasiva da rivelare una particolare predilezione del poeta per questo tema¹¹⁰. In ogni contesto in cui appare, l'acqua ha uno scopo differente, da quello meramente paradossografico, per cui Claudiano appare interessato a ogni sua proprietà¹¹¹, a quello ideologico, a quello metapoetico. Il principale esempio di immagini acquatiche sfruttate con funzione politica è dato dalla topica allegoria stato-nave¹¹², frequentissima in Claudiano¹¹³, che in *Ser.* 202-206 è ampiamente sviluppata (il pilota capace di governare la nave quando infuria la tempesta è paragonato a Stilicone in grado di reggere l'Impero e salvarlo dalla rovina). Anche la funzione metapoetica è estremamente comune: l'immagine della navigazione ricorre come simbolo della letteratura in *rapt. Pros.* 1 *praef.*¹¹⁴; cfr. poi *Ser.* 8 per il *topos* della fonte come simbolo dell'iniziazione poetica. Spesso, infine, l'acqua è sfruttata per la creazione di contrasti con il fuoco, o coinvolta in perifrasi con cui il poeta gioca sullo stesso soggetto¹¹⁵: cfr. ancora *Ser.* 8, in cui quasi tutti i termini che compongono il verso sono acquatici e l'elaborata perifrasi si riferisce semplicemente alla fonte Aganippe: *fons Aganippea Permessius educat unda*. Quest'ultima funzione, "stilistica", è forse la più comune, poiché rientra nell'interesse del poeta per le descrizioni e le narrazioni vivaci, ricche di *evidentia*. Le immagini acquatiche o le metafore che coinvolgono il mare in tempesta rafforzano la visualizzazione della scena narrata e conferiscono *pathos* ed espressività: cfr. a es. *Ruf.* 1, 70-73, in cui il disaccordo dell'assemblea è paragonato alle onde, o *Ruf.* 1, 269-272, in cui la fuga di Rufino è paragonata a un fiume che si infrange contro un ostacolo; altrove, l'esercito di Eutropio è assimilato a una nave senza equipaggio¹¹⁶, o Stilicone, finalmente in pace dopo essere stato in mezzo ai pericoli, è paragonato a un marinaio arrivato in porto dopo la tempesta¹¹⁷. In *Ser.* 122-131, l'arrivo di Serena e di sua sorella alla corte dello zio Teodosio è raffigurato con *evidentia* grazie alla similitudine con Diana e Minerva in visita da Nettuno, che consente al poeta di descrivere un corteo marino. Cfr. anche *Ser.* 135-139, in cui è forse possibile – proprio sulla base della ricorsività di queste immagini acquatiche, spesso rese in modo simile a livello formale – individuare l'immagine di Teodosio come mare in tempesta, per rendere con più efficacia l'idea della sua ira.

¹¹⁰ Numerose sono le metafore o le allegorie che riguardano il mare o la navigazione; moltissimi i riferimenti ai fiumi (cfr. a es. *carm. min.* 28, *Nilus*), personificati o meno; vi sono poi descrizioni di porti (*carm. min.* 2), di terme (*carm. min.* 5; 12), di *aquarum mirabilia* (*carm. min.* 26; 33-38) o di fonti, mostrate come fenomeni naturali o come simboli di iniziazione poetica (*carm. min.* 26, *Aponus*; *Ser.* 30, 8). Su questa predilezione di Claudiano per le immagini acquatiche cfr. FUOCO 2008, pp. 38-50; LUCERI 2020, pp. 41-46.

¹¹¹ Cfr. a es. *carm. min.* 26, *Aponus*, o i sei brevi carmi che il poeta dedica al cristallo di rocca per descriverne la duplice natura, liquida e solida (*carm. min.* 33-38). In questo modo, egli incuriosisce il suo pubblico e mette alla prova la propria abilità nell'uso di sinonimi e differenti espressioni per designare l'acqua. Cfr. soprattutto *carm. min.* 34, dove in pochi versi ricorrono i nomi *lympha*, *aqua*, *unda* e *glacies*.

¹¹² Sul motivo cfr. *infra*, nota a vv. 202-206 e NISBET – HUBBARD 1970, pp. 179-182.

¹¹³ Cfr. *Stil.* 1, 281-290; *IV Cons.* 419-427; *Ruf.* 1, 70-73; *Ruf.* 1, 275-277; *Gild.* 215-222; *Get.* 1-14; *Theod.* 42-46.

¹¹⁴ Sull'argomento cfr. a es. TARIGO 2012, MICOZZI 2013, pp. 75-76, HARRISON 2017.

¹¹⁵ FUOCO 2008, p. 48.

¹¹⁶ *Eutr.* 2, 421-423.

¹¹⁷ *Get.* 209-210.

La ragione di altri temi ricorrenti può invece essere individuata in esigenze più spiccatamente politiche, e in particolare nella strategia allusiva con cui Claudiano realizza un fine gioco di rinvii tra le sue opere per raggiungere l'obiettivo propagandistico. In questa categoria, infatti, rientrano quei temi la cui ricorsività è stata definita da Cameron come vera e propria "tecnica propagandistica"¹¹⁸ e risultano di notevole interesse per il gioco allusivo che creano con il pubblico, invitandolo a ricordare i temi nelle loro precedenti occorrenze e ad apprezzarne la riproposizione in contesti diversi. Collaborano, in tal modo, alla comunicazione efficace di un messaggio politico, spesso attraverso la ripetizione delle medesime parole in nessi affini che si richiamano tra loro¹¹⁹.

Alcuni temi sfruttati con finalità ideologica paiono particolarmente ossessivi in tutta l'opera del poeta (e presenti anche nella *Laus Serenae*): l'immagine militare di Stilicone (e la sua unicità); i rapporti di parentela che legano il generale alla famiglia imperiale; temi e campi semantici connessi ai "fratelli" e al loro rapporto, o all'idea di inganno e fedeltà. La prima occorrenza di questi motivi è nel *Panegirico per il terzo consolato di Onorio*, recitato nel gennaio del 396, e tutti sono nel discorso che Teodosio in punto di morte rivolgeva a Stilicone per investirlo del ruolo di reggente dei suoi figli e garante dell'Impero (*III Cons.* 143-159).

*...et generum compellat talibus ultro:
 "Bellipotens Stilicho, cuius mihi robur in armis,
 (145) pace probata fides [...]
 (152) tu curis succede meis, tu pignora solus
 nostra fove: geminos dextra tu protege fratres.
 Per consanguineos thalamos noctemque beatam,
 (155) per taedas, quas ipsa tuo regina levavit
 coniugio [...]
 indue mente patrem, crescentes dilige fetus
 ut ducis, ut soceri [...]
 te custode¹²⁰.*

Si osservi, in particolare, il riferimento al valore militare e all'unicità di Stilicone (*solus*, v. 152), che è detto *bellipotens* e di cui è ricordata la *robur in armis* (v. 144), e ai suoi rapporti di parentela con Teodosio (vv. 154-155, *per consanguineos thalamos...per taedas*). Questi motivi sono già stati osservati a più riprese nel corso degli anni, a partire dallo

¹¹⁸ Cfr. CAMERON 1970, pp. 46-62; cfr. specialmente p. 49 per la definizione di "tecnica propagandistica": "I mean the motifs which recur again and again in his political poems over a period of years". I motivi ricorrenti individuati da Cameron sono la doppia reggenza di Stilicone, la *concordia Imperii*, l'abilità militare del generale e il riconoscimento di questa da parte di Teodosio, il matrimonio con Serena (e in generale i rapporti di parentela), la prosecuzione da parte di Stilicone della politica teodosiana, il controllo dell'Illirico. Alcune immagini ricorrenti in Claudiano erano state studiate anche da CHRISTIANSEN 1969.

¹¹⁹ Su questo tipo di allusività vd. MORONI 1982, p. 222.

¹²⁰ "...e si rivolse al genero con tali parole: 'O Stilicone potente in guerra, che mi hai dimostrato la forza in guerra e la fedeltà in pace [...] tu subentra ai miei doveri, tu solo alleva i miei figli: con la tua mano proteggi i due fratelli. Per le tue nozze con il mio sangue e per quella notte beata, per le fiaccole che la regina stessa innalzò per il tuo matrimonio [...] comportati come un padre, ama i figli che crescono come quelli del tuo comandante, come quelli di tuo suocero [...] con te come loro difensore'".

studio di Cameron¹²¹. Basti qui ricordare la loro presenza anche nella *Laus Serenae*: il tema del rapporto di parentela emerge in tutto il panegirico grazie al tema nuziale che lo percorre e all'enfaticizzazione dell'affetto tra Teodosio e Serena¹²²; il valore militare di Stilicone è, a sua volta, ricordato a più riprese (*Ser.* 179-180; 207-211), così come la sua unicità rispetto ai pretendenti (vv. 184-185, *solus...iugalem / promeruit Stilicho...coronam*) e agli altri ufficiali (v. 208, *cunctis pariter cedentibus unus*).

Con la menzione di un altro tema propagandistico essenziale, ovvero quello della *commendatio* di Teodosio, che affida i suoi figli a Stilicone e lo nomina loro difensore e suo successore, Claudiano cita poi i due fratelli Augusti, che vengono posti sotto l'ala protettiva del generale: v. 153, *geminos dextra tu protege fratres*. Il tema dei fratelli, da questo momento¹²³, sarà costante nella produzione del poeta per alludere a due esigenze propagandistiche strettamente connesse tra loro: la doppia reggenza di Stilicone e la *concordia Imperii* di cui egli avrebbe potuto essere il solo garante¹²⁴. Anche i riferimenti a coppie di *fratres* (appartenenti al mito o alla realtà) e al rapporto che li unisce diventano così un motivo ricorrente nei versi di Claudiano, spesso affidato a un lessico ripetitivo e a precise *iuncturae*: l'aggettivo *geminus*, in particolare, in nessi molto simili tra loro, diventa parte della strategia allusiva del poeta, attraverso la quale egli gioca con riferimenti vaghi e indefiniti¹²⁵. Cfr. per esempio il caso del mancato rispetto del rapporto tra i fratelli Gildone Masezel in *Gild.* 389-402, o il rapporto tra Giove e Plutone nel *De raptu Proserpinae*, giunto sull'orlo di un conflitto che potrebbe sovvertire l'armonia dell'universo: all'apparenza lontano dai temi propagandistici, potrebbe nascondere un'allusione alle difficili relazioni tra Onorio e Arcadio¹²⁶. Emblematico è poi l'impiego ricorrente dell'*exemplum* di Castore e Polluce, archetipo dell'amore fraterno, che permette al poeta di collegare tra loro le coppie di *fratres*, che, con la loro *concordia* e *pietas*, si oppongono al *nefas* della guerra fratricida: sono paragonati ai Dioscuri i due Augusti in *IV Cons.* 206-207 e in *Ruf.* 1, 108, ma anche, in *Ser.* 107-108, l'Imperatore Teodosio e il fratello Onorio, il cui

¹²¹ Cfr. CAMERON 1970, pp. 54-56 per il valore militare di Stilicone; CAMERON 1970, pp. 57-58 e GUALANDRI 2010 per l'importanza dei rapporti di parentela nella propaganda di Stilicone.

¹²² Cfr. *supra*, cap. 1c.

¹²³ Claudiano aveva in realtà iniziato a sfruttare in maniera mirata lessico e immagini di coppie fraterne già in *Prob.*, in cui emergeva, per la prima volta, un gioco di non casuali rinvii lessicali e tematici. Le simmetrie che si creavano, messe in luce da TAEGERT 1988, pp. 47-48 ed esempio della strategia allusiva del poeta, avevano lo scopo di associare Olibrio e Probrino a tre coppie fraterne del mito, suggerendo in particolare il parallelo con Romolo e Remo, che consacrava i due consoli come eredi della tradizione di Roma (CONSOLINO 2011, p. 302).

¹²⁴ Per questi due motivi propagandistici cfr. CAMERON 1970, pp. 49-52.

¹²⁵ Cfr. anche *infra*, nota a v. 193, *geminus...germine*. La strategia allusiva era tipica del genere panegiristico, cfr. BRUZZONE 2008, pp. 51-52, ma già CAMERON 1970, p. 283 parlava di allusione in riferimento alle tecniche propagandistiche di Claudiano, con riguardo alla reazione emotiva che un'allusione letteraria non poteva non suscitare in un pubblico dotto. Cfr. anche MORONI 1982, pp. 218-224, che mostra come Claudiano sfrutti questa tecnica per alludere alla situazione politica del suo tempo tramite la ripresa di modelli letterari.

¹²⁶ L'ambientazione mitologica del poema non preclude in alcun modo la presenza di riferimenti alla divisione dell'impero, cfr. HINDS 2013, pp. 174-179, secondo cui il dualismo ("cosmic dualism") del mondo in cui vive Claudiano, vicino alla guerra civile e fratricida, si riflette nel *De raptu Proserpinae*, in cui l'opposizione tra due fratelli divide il mondo non più in base a un asse "orizzontale" ma "verticale" (*ivi*, p. 179).

rapporto eccezionalmente concorde e amorevole – dagli evidenti risvolti su quello che avrebbe dovuto unire Arcadio e Onorio – è descritto nei vv. 105-110¹²⁷.

Altro tema costante nella produzione di Claudiano, che è evocato già in questi versi di *III Cons.*, è quello dell'inganno e della fiducia (*III Cons.* 145, *fides*). L'impiego frequente di termini, *iuncturae* ed espressioni afferenti a questi campi semantici costituisce a tutti gli effetti un mezzo che il poeta sfrutta (consapevolmente) ai propri fini, anche questa volta politici e propagandistici. L'idea che egli intende trasmettere è soprattutto quella che Stilicone sia del tutto estraneo al concetto di inganno, a differenza dei suoi nemici, che invece finiscono sempre per rivelarsi *proditores* o *perfidii*¹²⁸. Si dimostra, per questo, del tutto degno della fiducia di Teodosio e di diventare garante della *concordia Imperii*. In secondo luogo, dipingendo i nemici come capaci di inganni e macchinazioni, Claudiano ottiene il risultato di deresponsabilizzare Teodosio, dipingendo di lui un'immagine del tutto priva di connotazioni negative¹²⁹. Il fatto che fosse stato l'Imperatore stesso a concedere a Rufino la sua fiducia, e a prendere la decisione di frenare la campagna di Stilicone per vendicare Promoto¹³⁰, viene per esempio abilmente messo in secondo piano, e giustificato dalla presentazione di Teodosio come vittima della perfidia di Rufino, pronto a macchinare inganni e a orientare le scelte dell'Imperatore¹³¹. Il concetto è chiaramente espresso in *Ruf.* 1, 320, con l'espressione *eluso principe*, ma anche in *Stil.* 1, 112-115: *Extinctique forent penitus, ni more maligno / falleret Augustas occultus proditor aures*, “sarebbero stati annientati totalmente se, con una volontà malvagia, un occulto traditore non avesse ingannato le orecchie dell'Imperatore”¹³². L'idea dell'inganno, sfruttata a fini propagandistici, non è assente nemmeno dalla *Laus Serenae*, in cui Rufino è, ancora una volta, rappresentato come traditore (vv. 231-232, *furto subsederit... / calliditas nocitura*; 233, *Rufino meditante nefas, cum quaereret artes...*), al contrario della fedele Serena (v. 139, *fideli*)¹³³.

Un ultimo, celebre motivo che si può prendere brevemente in considerazione è quello della gigantomachia, che ricorre ossessivamente nei versi di Claudiano: si pensi non solo ai due poemetti incompiuti sull'argomento, uno in lingua greca e uno in lingua latina (*carm.*

¹²⁷ Sull'impiego dell'*exemplum* dei Dioscuri cfr. BROGANELLI 2013. Per questi e per altri casi di occorrenze del tema dei fratelli, e per l'uso frequente in questi contesti dell'aggettivo *geminus*, cfr. LONGONI 2022.

¹²⁸ Cfr. a es. *Ruf.* 2, 501, *stimulator perfide Martis*; *Eutr.* 1, 399-400, *Gildonis... / perfidiam*; *Get.* 278, *perfidia...inrupere Getae*; *Stil.* 1, 113, *...falleret Augustas occultos proditor aures*; *Ruf.* 2, 53, *proditor Gild.* 263, *proditor*; *Get.* 517, *proditio*.

¹²⁹ Per il modo in cui Claudiano rappresenta Teodosio nel corso della sua opera cfr. DUVAL 1984; in relazione all'*In Rufinum* cfr. pp. 150-155.

¹³⁰ Cfr. *infra*, nota a vv. 233, *Rufino meditante nefas*, e a vv. 233-235, *cum quaereret artes [...] / coniuratosque foveret / [...] Getas*.

¹³¹ Stesso espediente è usato in *Gild.* 257-265 per deresponsabilizzare Arcadio: *Tali te credere monstro / post patrem fratremque paras? (257-258) [...] damnamus luce reperta / perfidiam nec nos patimur committere tali (264-265)*, “dopo tuo padre e tuo fratello ti accingi a fidarti di un tale mostro? [...] ritrovata la salvezza, condanniamo il tradimento e non sopportiamo di affidarci a un uomo siffatto” (trad. di T. Cuzzone).

¹³² Trad. di E. Cairo.

¹³³ Cfr. anche *infra*, nota a vv. 167, *Pelops nam perfidus* e 168, *deceptus* per i significati propagandistici che – anche sulla base della frequenza con cui il tema dell'inganno è impiegato a fini ideologici – potrebbe nascondere l'*exemplum* di Pelope e del *perfidus...deceptus* Mirtilo.

min. 53), ma anche a menzioni di giganti e titani che ricorrono in opere incentrate su altri argomenti mitologici o in poemi ufficiali¹³⁴. Il ricorrere di quest'ultimo tema – com'è stato di recente rilevato – pare essere influenzato soprattutto dal contesto di precarietà del momento storico in cui viveva Claudiano¹³⁵. La lotta tra dei e giganti evocava la minaccia all'ordine e alla stabilità che doveva essere sentita come estremamente attuale.

Influenza delle arti figurative, dell'ideologia da propagandare, del contesto storico e politico, quindi, si intersecano spesso tra loro e non sempre sono scindibili dalla predilezione “naturale” del poeta per alcuni determinati motivi, che lo spinge a riproporli con un'insistenza che talvolta va oltre la loro finalità ideologica. L'esito è quello della creazione di una rete intratestuale di ripetizioni e variazioni contenutistiche ma anche formali, che collaborano con le caratteristiche di stile e di composizione sopra descritte.

e. Metrica

Alcuni cenni, in conclusione, vanno fatti sulla correttezza e la regolarità metrica, caratteristiche dell'esametro di Claudiano osservate da tempo¹³⁶.

Il poeta riduce al minimo la presenza di sinalefi¹³⁷, regolarizza le cesure (con una preferenza per la pentemimera, in genere accompagnata da tritemimera ed eptemimera), e impiega di rado clausole che non siano bisillabiche o trisillabiche. Egli, poi, evita accuratamente alcuni tipi di schemi prosodici, in particolare quello SSSD (presente in solo 32 degli 8941 esametri dell'intera produzione), quello olospondaico (presente in 55 casi), e quello olodattilico (presente in 96 casi), l'unico dei tre a trovare riscontri nella *Laus Serenae* (7 casi in 237 versi); ad essi preferisce i più classici schemi ad alternanza di dattili e spondei (alto il numero di schemi DSDS, ma anche, in misura leggermente minore, dello schema opposto SDS), lo schema DSSS o ancora quello DDSS, che apre la *Laus Serenae* come apriva l'*Eneide*, le *Metamorfosi* ovidiane o la *Pharsalia* lucanea.

Questa regolarità, che conferisce una sostanziale idea di ordine, è talvolta interrotta da particolarità metriche isolate o in sequenza, che producono una rottura rispetto al contesto e

¹³⁴ Cfr. a es. *rapt. Pros.* 1, 154-155; 2, 158; 3, 123, 187 e 350 per la menzione di Encelado. Per la frequenza di questo tema nei versi di Claudiano cfr. anche *supra*, cap. 1e; CAMERON 1970, p. 468.

¹³⁵ MICOZZI 2013, p. xix osserva che l'impressione del mondo che si disgregava doveva essere alla radice della predilezione di Claudiano per temi come quello del cosmo minacciato (che Proserpina stava ricamando in *rapt. Pros.* 3, 351 ss.) e, appunto, la gigantomachia, in cui “tutti quei mostri e giganti in lotta [...] paiono evocare anche le inquietudini del momento storico”.

¹³⁶ Sull'esametro di Claudiano cfr. già JEEP 1876-1879, pp. lx-lxix, poi DUCKWORTH 1967, CAMERON 1970, pp. 287-292, BARR 1981, pp. 24-26, CECCARELLI 2003 e CECCARELLI 2004 (cfr. poi BELLUCCI 2015 sul distico elegiaco). Sulla correttezza metrica di Claudiano cfr. CAMERON 1970, p. 287: “he wrote the purest and most correct Latin Poetry since the Silver Age”. Le uniche scorrettezze individuabili sono quelle di *Gild.* 91, *Syphacem* (cfr. OLECHOWSKA 1978, p. 23 e 150), e quelle più controverse di *rapt. Pros.* 3, 332, *flumen Ācim* (MICOZZI 2013, p. 158) e 3, 359, *feritura* (su queste scorrettezze cfr. BARR 1981, p. 24); in *Ser.*, la quantità della *u* di *Duria* (v. 72), che Claudiano considera lunga ma che più comunemente è breve, ha suscitato dubbi in merito alla correttezza della lezione tradita (ma cfr. *infra*, nota *ad loc.*); cfr. anche v. 18 per *Cybēlen*.

¹³⁷ La sinalefe ricorre infatti in rari casi, in molti dei quali coinvolge enclitiche come *que*; *-ve*; *-ne* (CAMERON 1970, p. 289; cfr. anche BIRT 1892, pp. ccxvi-xxxviii): cfr. *Ser.* 19, 35, 55, 65, 83, 99, 105, 136, 174, 215; non coinvolge un'enclitica, invece, quella del v. 193, dov'è però presente un problema testuale.

possono sortire il risultato di conferire rilievo a un determinato passaggio. Tale funzione “stilistica” della metrica del poeta è stata suggerita da Ceccarelli, che osservava come l’uso della sinalefe, o in generale di scarti rispetto alla norma, paiano in Claudiano spesso finalizzati a una “richiesta di attenzione al lettore, di decifrazione immediata per il contemporaneo e meno per noi”¹³⁸. Anche la metrica, dunque, può concorrere alla trasmissione di un messaggio ideologico o all’enfattizzazione di un passaggio significativo.

¹³⁸ CECCARELLI 2004, p. 130.

PARTE II

EDIZIONE E TRADUZIONE

Introduzione al testo

a. Cenni sulla tradizione

La complessità della tradizione manoscritta delle opere Claudiano è imputabile non solo all'elevato numero di codici conservati (maggiore di 300)¹ e alla contaminazione di cui questi sono stati oggetto, ma anche ai problemi relativi alla pubblicazione delle opere, da cui dipendono i diversi ordinamenti con cui i carmi appaiono nei manoscritti². Se gli studiosi concordano sul fatto che nell'antichità i carmi dovessero essere stati pubblicati in un primo momento singolarmente – sia nel caso in cui fossero stati recitati in pubblico sia nel caso in cui fossero stati indirizzati a una cerchia di amici o a singoli destinatari³ –, alcune incertezze perdurano riguardo al momento e alle modalità con cui vennero raggruppati in edizioni complessive.

Di norma, si identificano tre o quattro diverse tradizioni dell'opera di Claudiano: una per il *Claudianus maior*, che comprende i *carmina maiora* (i carmi politici) senza il panegirico per Olibrio e Probino, e i *carmina minora*⁴; una per il *Claudianus minor*, che comprende il *De Raptu Proserpinae*; una, infine, per il *Panegyricus dictus Olybrio et Probino consulibus*.

I problemi maggiori riguardano il *Claudianus maior*, la cui tradizione è stata definita una vera e propria “giungla” di manoscritti⁵. È probabile che si debbano individuare più canali attraverso cui questa raccolta sarebbe stata pubblicata già in epoca antica. Secondo questa teoria⁶, nell'anno della morte di Claudiano, il 404 d.C., avrebbe visto la luce una raccolta ufficiale comprendente i carmi politici dedicati a Stilicone e Onorio e i *carmina minora*.

¹ L'elenco, con informazioni sui singoli testimoni, è in HALL 1986, pp. 4-40.

² Il primo editore a occuparsi della tradizione di Claudiano fu JEEP 1876-1879, il cui studio dei manoscritti portò alla costituzione di uno *stemma*. Seguì il lavoro di BIRT 1892, pp. lxxvi-clxii, che oltre a postulare uno *stemma* individuò, in base all'ordinamento con cui venivano presentati i carmi, sei *series* di manoscritti per i *carmina maiora* (serie I-VI) e sei per i *carmina minora* (serie A-F). Un secolo dopo, il lavoro di Hall sulla tradizione manoscritta confluisce prima nell'edizione Teubner (1985), poi nei *Prolegomena to Claudian* (1986), in cui l'editore rilevava l'impossibilità di costruire uno *stemma* e selezionava alcuni manoscritti per ognuna delle *series* individuate da Birt. Nel frattempo, si erano occupati della questione CAMERON 1970, pp. 417-418, OLECHOWSKA 1978, pp. 24-55, che individuava un archetipo per i *carmina maiora*, e LUCK 1979 in relazione ai *carmina minora* e al loro ordinamento. Più di recente, Charlet ha riesaminato la tradizione manoscritta e ha esposto le sue conclusioni in CHARLET 2000, pp. liii-lv e CHARLET 2018, pp. xii-xx. Una sintesi della questione si trova in FUOCO 2008, pp. 11-18 e LUCERI 2020, pp. 1-11.

³ Cfr. CAMERON 1970, p. 417, HALL 1986, p. 55; CHARLET 2000, p. xlvii.

⁴ Separavano i *carmina minora* dal resto del *Claudianus maior*, individuando quindi quattro canali, CAMERON 1970, p. 417 e HALL 1983; in alcuni manoscritti, in effetti, i *carmina minora* appaiono da soli, cfr. soprattutto il codice *Veronensis* 163 (δ in HALL 1986). Ancora diversa è l'opinione di SCHMIDT 2004, che individuava una tradizione per i *carmina minora*, una per il *De Raptu Proserpinae*, una per le invettive e il *De bello Getico* e, infine, una per tutti i panegirici e i fescennini.

⁵ HALL 1986, p. 66: “the MS tradition of *Claudianus maior* is in fact a largely impenetrable jungle of perplexity in which almost all the trees look alike and initially promising paths lead nowhere”.

⁶ Cfr. già BIRT 1892, pp. lxxvii-lxxviii, ma l'ipotesi viene ripresa, con alcune differenze su cui si dirà *infra*, da CAMERON 1970, pp. 417-418 e HALL 1986 (cfr. in particolare pp. 55-56). Cfr. Anche CHARLET 2000, pp. xl-lvi; CHARLET 2018, pp. xii-xx.

Tale raccolta, il cui ordinamento è oggi testimoniato dal maggior numero di manoscritti⁷, sarebbe stata un'edizione voluta da Stilicone o da qualcuno interessato a propagandare l'immagine⁸. Il fatto che le due opere che conoscono tradizioni indipendenti (*Prob. e rapt. Pros.*) siano accomunate dall'estraneità a Stilicone, innanzitutto, suggerisce che la loro esclusione dal canale ufficiale sia stata intenzionale. A introduzione dei *carmina minora*, in secondo luogo, vi è il terzo fescennino per le nozze di Onorio e Maria, componimento che consiste in una vera e propria dedica a Stilicone, e la sua posizione in testa alla raccolta si spiegherebbe con l'intenzione del compilatore di compiacere il generale⁹. Tra i *carmina minora* stessi presenti in questo gruppo, infine, non compare il componimento dedicato ad Arcadio, probabilmente autentico¹⁰ ma escluso forse proprio perché non adatto a rientrare in una pubblicazione vicina a Onorio.

Se si trattò di un'edizione ufficiale, la sua collocazione cronologica può difficilmente risalire a un momento successivo al 408 d.C., anno dell'esecuzione di Stilicone. Ordinata secondo criteri discutibili sia per i *carmina maiora* sia per i *carmina minora*, non può però nemmeno essere stata voluta da Claudiano, che non si sarebbe accontentato di una disposizione caotica, e avrebbe composto un carme introduttivo per i *carmina minora*, senza limitarsi a collocare in apertura *Fesc. 3*¹¹. La pubblicazione sarebbe dunque postuma, ma precedente alla morte di Stilicone: da collocarsi, dunque, tra il 404 e il 408 d. C.¹².

Oltre a questa raccolta ufficiale dovettero però fiorirne altre: da carmi pubblicati all'inizio singolarmente, raggruppamenti che seguivano criteri di ordinamento diversi per molteplici esigenze avrebbero affiancato la vulgata, dando vita alle altre serie di ordinamento individuate da Birt¹³. Si ritiene più probabile, con Hall e Charlet, che tali altri ordinamenti non possano costituire la degenerazione di quello ufficiale¹⁴.

⁷ Si tratta di quelli che Birt raggruppava sotto la definizione di serie I per i *carmina maiora* e di serie A per i *carmina minora*. La serie A, rappresentata dal solo codice *Flor.*, coincide in realtà con la serie B, fatta salva l'esclusione dell'epigramma *De lanario (carm. min. 52)*, e del frammento dell'*Aetna* collocato prima dei carmi nel codice *Flor.* Per queste ragioni, le serie A e B sono state unificate da CHARLET 2018, p. ix.

⁸ HALL 1986, p. 69, pur ritenendola un'edizione antica, non credeva che andasse ricondotta alla volontà di Stilicone, poiché i *carmina minora* appaiono in ordine eccessivamente caotico e ne includono due di argomento osceno. Come osserva CHARLET 2000, p. liv, però, quello che doveva premere maggiormente a Stilicone, più che la coerenza formale della raccolta, doveva essere l'impatto politico che una tale pubblicazione, volta senz'altro a glorificarlo, avrebbe avuto. SCHMIDT 2004, invece, si pone in una posizione diametralmente opposta, rifiutando anche l'idea di un'edizione antica a monte della tradizione: la raccolta delle opere risalirebbe, a suo parere, al XII secolo.

⁹ Di opinione opposta era SCHMIDT 2004, che la riteneva una scelta di epoca medievale motivata dalla volontà di individuare un carme prefatorio tra quelli già composti da Claudiano.

¹⁰ *Carm. min. app. 4, De zona a Serena Arcadio Augusto missa*. Lo ritengono autentico CAMERON 1970, CHARLET 2000, p. lv e, con il beneficio del dubbio, HALL 1985, p. 416.

¹¹ Così osserva a ragione CAMERON 1970, p. 418. Più di recente, si è espressa in senso contrario HARICH-SCHWARZBAUER 2009, secondo cui l'ordine con cui si susseguono i carmi nelle serie A-B sarebbe in realtà caratterizzata da una *ratio* che farebbe pensare alla mano del poeta.

¹² CAMERON 1970, p. 417 osserva, però, come la collocazione di *Fesc. 3* in apertura dei *carmina minora* suggerisca per la pubblicazione una data anteriore anche alla morte di Maria, avvenuta probabilmente intorno al 404 d.C., poiché il carme era stato scritto per le sue nozze.

¹³ BIRT 1892, pp. cxxviii-cxlvii. Per l'esame di queste serie cfr. anche HALL 1986, pp. 67-70.

¹⁴ CHARLET 2000, pp. xlvii-xlviii: "pourquoi aurait-on remplacé un classement relativement cohérent (au moins pour I) par un ordre chaotique? Elles ne pourraient pas non plus s'expliquer par des dislocations

Nonostante il tentativo di Jeep e di Birt di costruire uno *stemma codicum*, in anni più recenti si conviene sul fatto che l'eccessiva contaminazione, insieme con la presenza di questi diversi canali di trasmissione, non permetta di stabilire chiari rapporti genealogici. La suddivisione in *series* sulla base dell'ordinamento dei carmi rimane l'unica possibile, senza che queste siano da considerarsi come vere e proprie famiglie¹⁵.

Per il caso specifico dei *carmina minora* si deve osservare come l'ordinamento dei carmi all'interno della silloge sia caotico in tutte le serie: epigrammi di varia lunghezza e vario argomento, *ekphraseis*, esercizi letterari, epistole ed invettive si succedono (talvolta incompiuti) secondo pochi e arbitrari criteri, accanto a carmi più lunghi ed elaborati, quali l'epitalamio per Palladio e Celerina, la *Gigantomachia* e la stessa *Laus Serenae*¹⁶. Sulla base di questa disomogeneità, Cameron riteneva che la silloge rappresentasse un atto di *pietas* di Stilicone, che, dopo la morte di Claudiano, ne avrebbe fatto pubblicare tutti gli scritti concordi con la propria ideologia, compresi gli appunti e i componimenti incompiuti¹⁷. Secondo Luck, le edizioni dei *carmina minora* diverse da quella ufficiale dovevano avere carattere antologico e risultare perciò incomplete¹⁸. L'ordine con cui i *carmina minora* si susseguono nelle moderne edizioni si deve alla canonizzazione di BIRT 1892, e riflette quello della presunta edizione ufficiale (serie A).

Tra i codici che tramandano i *carmina minora*, Hall ne segnala tre di maggiore importanza, rilevando come questi siano spesso i soli con la lezione corretta¹⁹: il codice δ (*Veronensis* 163), il più antico (VIII d.C.), che tramanda solo i *carmina minora*, incompleti (la *Laus Serenae* è assente); il codice R (*Vaticanus lat.* 2809), che rappresenta un testimone prezioso sia in virtù della sua antichità (la parte che contiene i *carmin. min.* è del XII secolo) sia per la correttezza delle sue lezioni²⁰; il codice *Flor.* (*Laurentianus* 33, 9), che, benché tardo (XV secolo) è l'unico esemplare appartenente alla serie A e a riportare l'intera silloge di 53 carmi. Di questi tre testimoni, δ e *Flor.* hanno molte affinità, al punto che già Jeep li considerava appartenenti alla stessa famiglia. R, invece, condivide importanti lacune con K_6 ²¹. Oltre a δ , R e *Flor.*, Hall individuava altri 10 codici che si dimostrano spesso nel

accidentelles". Secondo Charlet, anche il fatto che nelle altre serie di *carmina minora* compaiano poemi non presenti nella vulgata e che spesso i loro testimoni siano autorevoli, va a sostegno di un'origine antica di queste edizioni (p. LV). Di altra opinione era, invece, lo stesso Birt, che riteneva che tutte le serie derivassero dalla vulgata ufficiale, con sconvolgimenti dell'ordine avvenuti in età medievale.

¹⁵ Quest'idea è alla base del metodo "eclettico" (cfr. CHARLET 2000, p. xlviii e FUOCO 2008, p. 15) impiegato da HALL 1985, che ha selezionato per la sua edizione i codici da lui ritenuti migliori.

¹⁶ *Carm. min.* 25; 53; 30.

¹⁷ CAMERON 1970, p. 418.

¹⁸ LUCK 1979, p. 212.

¹⁹ HALL 1986, p. 112 (cfr. pp. 112-120 per la tradizione dei *carmin. min.* e i rapporti tra i manoscritti che li tramandano).

²⁰ Sul codice, che già Jeep definiva "Vaticanus optimus" cfr. CAMERON 1963; HALL 1986, pp. 23-25.

²¹ Anche questo rapporto era già stato segnalato negli stemmi di Jeep e Birt, ma cfr. le osservazioni di HALL 1986, p. 105 a proposito di K_6 : "its concurrences with R are so many and so noteworthy that it must be accounted a very close relation"; cfr. in generale pp. 105-107 per le relazioni di R con altri manoscritti, come il *Parisinus* 18552 (P), che risulta a sua volta legato da forti affinità a K_4 .

giusto: si tratta di g, J₃, O₃, P, W₁, K₆, F₂, C, L, L₁²². Tra questi, lo studioso segnala in particolare g (*Cracoviensis* 71) e J₃ (*Leidensis* 294), rispettivamente del XII e del XIII secolo²³.

Per quanto riguarda, infine, la tradizione a stampa delle opere di Claudiano, basti qui ricordare le tre *editiones principes*²⁴: quella veneziana di Valdarfer per il solo *De raptu Proserpinae* (1471), quella di Barnaba Celsano (1483), che non comprende i *carmina minora*, e quella parmense di Ugoletto, la prima per i *carmina minora* (1493)²⁵.

b. La presente edizione

La presente edizione si avvale del riesame di tutti i testimoni²⁶ della tradizione manoscritta che tramandano la *Laus Serenae*, per un totale di 51 codici, risalenti a un arco di tempo compreso tra il XII e il XVI secolo²⁷. Per facilitare il confronto con le informazioni contenute nei *Prolegomena to Claudian* di HALL 1986, si sono mantenute le sigle dei codici lì impiegate.

La scelta di riesaminare i manoscritti, nonostante il lavoro di HALL 1985 e quello più recente CHARLET 2018, si proponeva lo scopo di fornire un quadro quanto più possibile completo della tradizione della *Laus Serenae*, e di individuare, tramite una collazione operata verso per verso, tutte le varianti, anche se più tarde o di origine congetturale. Dei 51 esemplari qui considerati, inoltre, nelle due edizioni sopra citate ne erano stati impiegati in modo sistematico per questo carne, rispettivamente, 10 e 11²⁸, nonostante Hall avesse segnalato saltuariamente anche lezioni di altri manoscritti (per un totale complessivo di 35 codici). Per queste ragioni, a parte le varianti grafiche e gli errori ortografici, sono state qui spesso riportate in apparato anche le lezioni manifestamente inadatte al contesto o appartenenti a manoscritti *recentiores*, che, in una tradizione così contaminata, possono portare alla luce varianti non prive di interesse.

Gli esiti del lavoro di collazione non hanno potuto condurre alla costituzione di uno *stemma*; si possono solo ipotizzare alcuni rapporti tra manoscritti, in aggiunta a quelli segnalati nel paragrafo precedente, sulla base di lacune significative o costellazioni di errori. In particolare, si può osservare come i codici B₁, C, F₃, F₈, F₁₃, K₄, K₅, O₈, R₂₃, R₃₁ e S₃ condividano la lacuna del v. 39, per cui non ci sono cause meccaniche²⁹, ma anche le

²² La selezione di Hall è stata basata su 232 passaggi in cui solo uno scarso numero di manoscritti – tra cui questi – presenta la lezione corretta: cfr. HALL 1986, pp. 116-120 per l'elenco dei passaggi.

²³ HALL 1986, p. 112.

²⁴ La tradizione a stampa è stata di recente riesaminata da LUCERI 2020, pp. 1-11.

²⁵ Cfr. *infra*, paragrafo successivo, e il *Conspectus siglorum* per informazioni sulle altre edizioni a stampa qui impiegate.

²⁶ L'individuazione dei testimoni è stata basata sulla selezione dei codici schedati in HALL 1986, pp. 4-39.

²⁷ I più antichi sono B₁, C, F₂, g ed R. Il codice ζ è invece l'unico del XVI secolo.

²⁸ HALL 1985 usa per *Ser.* i seguenti codici: Flor., C, g, J₃, L₁, O₃, F₂, P, W₁, R. CHARLET 2018, invece, impiega: Flor., C, J (= J₃ Hall), L₁, F₂, P, L₃, F₆ (= F₁₉ Hall), R, K (= K₆ Hall), V₄.

²⁹ Cfr. HALL 1986, p. 114; sulla base di altri errori significativi nei *carmina minora*, lo studioso ipotizzava l'esistenza di un gruppo comprendente B₁, C ed S₃.

varianti *fervidus* al v. 167, *funera* al v. 175 (con l'eccezione di K₄ e O₈), *pavore* al v. 205a e l'omissione del v. 205b. Significativo è poi il caso di p₃: il codice è copiato da p₂, ma lo corregge con il testo dell'autorevole R o di un suo apografo. Il codice p₃ presenta, infatti, la lezione *ratemque* al v. 205a (scritta *supra lineam*, a correggere l'errore *patremque*), che non è attestata da nessun altro manoscritto in nostro possesso, ma è annotata anche da Lievens nell'edizione Aldina conservata a Leida³⁰. Il problema testuale del v. 139 può, infine, avere dei risvolti nella tradizione. Se infatti – come pare più probabile – si deve seguire Heinsius nel postulare la caduta di uno o più versi tra i vv. 139-140, la lacuna sarebbe condivisa dall'intera tradizione manoscritta. Dati i differenti canali di pubblicazione che il *Claudianus maior* dovette avere e la conseguente impossibilità di risalire a un archetipo per la raccolta complessiva, si deve supporre o che la lacuna si sia originata indipendentemente in tutte le *series* o che risalga a un momento precedente alla costituzione di ogni edizione. In quest'ultimo caso, si deve considerare il fatto che la *Laus Serenae* è incompiuta, ed è improbabile che il poeta l'avesse pubblicata singolarmente³¹. Si può forse formulare l'ipotesi che l'edizione ufficiale sia stata la prima per il panegirico per Serena³², che solo in un secondo momento sarebbe stato inglobato nelle altre raccolte³³, quando la lacuna – originatasi nei primi stadi di trasmissione della raccolta ufficiale – fosse stata già presente.

Nella presente edizione, infine, accanto agli esemplari manoscritti sono state prese in considerazione alcune edizioni a stampa, con una selezione di esemplari rappresentativi: l'*editio princeps* di UGOLETO 1493; l'edizione di CAMERS 1510, che fornì la base dell'edizione Isengriana³⁴, e quella Aldina del 1523; le edizioni seicentesche di BARTH 1612 e 1650, e quella di HEINSIUS 1650, arricchita di congetture fondamentali nella storia degli studi claudiane; le edizioni commentate di GESNER 1759 e di BURMANN 1760, la seconda delle quali contiene la *Sylloge Variantium Lectionum*, in cui appaiono altre emendazioni di Heinsius e la sua collazione di manoscritti; l'edizione di JEEP 1876-1879, prima edizione critica di Claudiano, e quella di BIRT 1892. A queste si sono aggiunte l'edizione di KOCH 1893 e quelle più recenti di HALL 1985 e CHARLET 2018. Le congetture di questi editori sono state indicate in apparato e discusse nel commento; non sono state segnalate in apparato, invece, le scelte degli editori che non fossero significative innovazioni.

³⁰ HALL 1986, pp. 37 e 129 riteneva che il codice vaticano alla base di questa annotazione di Lievens fosse l'apografo di R, R₁₄; scriveva Lievens, infatti, di aver collazionato le varianti di un manoscritto vaticano "apographum non infimae notae". Anche R₁₄, tuttavia, come tutti i manoscritti vaticani, presenta in realtà *patremque*, a differenza di quanto indicato da Hall. L'esemplare a cui Lievens fa riferimento potrebbe essere, allora, un altro apografo di R, andato perduto, da cui p₃ avrebbe contaminato.

³¹ Cfr. HALL 1986, p. 55 a proposito dei *carmina minora* incompiuti: "they may never have progressed beyond the poet's desk drawer, until they, together with the occasional pieces already in circulation, were gathered together, very possibly at Stilicho's behest, to form an 'official' edition".

³² Il carne, d'altra parte, vi avrebbe trovato un posto perfettamente adatto, cfr. *supra*, cap. 1c per gli intenti ideologici della *Laus Serenae*.

³³ Questo processo è stato riconosciuto anche per altri carmi, cfr. LUCK 1979.

³⁴ HALL 1986, p. 135.

Nella seguente tabella si riportano i passi della *Laus Serenae* in cui il testo di questa edizione si discosta dalle precedenti.

<i>Laus Serenae</i>	La presente edizione	Hall (1985)	Charlet (2018)
v. 12	quod sponte redempto	consorte redempto	quod sponte redempto
v. 25	decus est atque uni tanta	decus est uni cui tanta	decus est atque uni tanta
v. 37	haec	hoc	hoc
v. 38	nomen	numen	nomen
v. 48	ederet	ederet	adderet
v. 51	levat	levat	lavat
v. 62	undant	undant	sudant
vv. 139-140	***	***	adloquiis haerere tuis; secreta fideli. / Prisca puellares...
v. 163	qui dura	qui dira	quod dura
v. 168	deceptus	deceptum	deceptus
v. 174	Achelous abiret	Achelous abiret	Acheloius iret
v. 181	meritis...coronas	meritas...coronas	meritis...coronas
v. 189	magnisque coronis	†magnisque coronis†	magnisque coronis
vv. 205a-b	contenti meliore manu sesaque ratemque / unius imperiis tradunt artemque pavore	contenti meliore manu sesaque ratemque / unius imperiis tradunt artemque pavore	contenti meliore manu sesaque pavore
v. 206	confessis	confessis	confessi
v. 214	limina	limina	lumina

Conspectus siglorum

a. Codici

- A₂: Antwerp, Museum Plantin-Moretus, M 17.1; XIV secolo; serie B (*Ser.* ff. 107v-111r).
B₁: Bern, Burgerbibliothek, 472; XII secolo; serie B (*Ser.* ff. 90v-93r).
b₁: Bologna, Biblioteca Universitaria, 2221; XIV secolo; serie B (*Ser.* ff. 147r-148v).
C: Cambridge, Trinity College, O. 3. 22; XII secolo (1194); serie B (*Ser.* ff. 94r-97r).
C₁: Cambridge, Corpus Christi College, 228; XIII secolo; serie B (*Ser.* ff. 106v-110r).
e₂: Erlangen, Universitätsbibliothek, 626; XV secolo (*Ser.* ff. 51r-55r).
Flor.: Firenze, Biblioteca Laurenziana, 33. 9; XV secolo; serie A (*Ser.* ff. 7r-9r).
F₂: Firenze, Biblioteca Laurenziana, San Marco 250; XII secolo; serie C (*Ser.* ff. 107v-110v).
F₃: Firenze, Biblioteca Laurenziana, 33. 4; XIII secolo; serie B (*Ser.* ff. 115v-119v).
F₈: Firenze, Biblioteca Laurenziana, 33. 3; XV secolo; serie B, apografo di F₃ (*Ser.* ff. 138v-143r).
F₉: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 718; XV secolo; serie C (*Ser.* ff. 15r-20r).
F₁₂: Firenze, Biblioteca Laurenziana, Bibl. Aedil. Florent. Eccles. 203; XV secolo; serie B (*Ser.* ff. 124r-128r).
F₁₃: Firenze, Biblioteca Laurenziana, 33. 1; XV secolo; serie B (*Ser.* ff. 144r-148v).
F₁₄: Firenze, Biblioteca Laurenziana, 33. 2; XVI secolo; serie B (*Ser.* ff. 205r-211r).
F₁₉: Firenze, Biblioteca Laurenziana, 33. 5; XIII secolo; serie B-C (*Ser.* ff. 93v-96v).
G₁: Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. lat. qu. 740; XIII secolo (*Ser.* ff. 30r-33v).
g: Krakow, Biblioteka Kapituły Krakowskiej, 71; XII secolo; serie B (*Ser.* ff. 64v-67r).
J₃: Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, 294 (Voss. lat. O. 39); XIII secolo; serie B (*Ser.* ff. 108v-111v).
J₅: Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Voss. Q. 126; XII secolo; serie B (*Ser.* ff. 115v-119r).
K₄: Milano, Biblioteca Ambrosiana, S 66 sup.; XV secolo; serie B (*Ser.* ff. 144v-149r).
K₅: Milano, Biblioteca Ambrosiana, M 5 sup.; XIII-XV secolo; solo alcuni *carmina minora* (*Ser.* ff. 119r-122v).
K₆: Milano, Biblioteca Ambrosiana, M 9 sup.; XIII secolo; serie E (*Ser.* ff. 103v-107r).
K₉: Milano, Biblioteca Ambrosiana, O 74; XV secolo; *carmina minora* in ordine sparso (*Ser.* ff. 70r-74v).
L₁: London, British Library, Egerton 2627; XIII secolo; serie B (*Ser.* ff. 138r-142r).
L₃: London, British Library, Additional 6042; XIII secolo; *carmina minora* in ordine sparso (*Ser.* ff. 104r-106v).
L₄: London, British Library, Harley 2753; XIII secolo; serie B (*Ser.* ff. 45r-46v).
M₅: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 6722; XV secolo (*Ser.* ff. 102v-106v).

O₃: Oxford, Bodleian Library, MS auct. F. 2. 16; XIII secolo (1200 ca.); serie B (*Ser.* ff. 255r-257v).

O₈: Oxford, Bodleian Library, MS Rawl. G. 134 (SC14859); XV secolo; serie B (*Ser.* ff. 110r-113v).

P: Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 18552; XII-XIII secolo (*Ser.* ff. 38v-40r).

P₃: Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 8295; XIII secolo; solo alcuni *carmina minora* (*Ser.* ff. 108v-112r).

P₄: Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 8296; XIII secolo; serie B (*Ser.* ff. 101r-104r).

P₁₁: Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 8079; XIII secolo; serie C (*Ser.* ff. 65r-66r).

P₁₂: Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 5719; XIV secolo; serie E (*Ser.* ff. 145v-147r).

P₁₃: Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 2908; XIV secolo; solo alcuni *carmina minora* (*Ser.* ff. 158v-163r).

p₂: Padova, Biblioteca Capitolare, C. 62; XV secolo; serie B (*Ser.* ff. 152r-155v).

p₃: Padova, Biblioteca Capitolare, D. 43; XV secolo; serie B (*Ser.* ff. 142r-145v).

R: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticanus lat. 2809; XII secolo; *carmina minora* in ordine sparso (*Ser.* ff. 27r-28v).

R₆: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticanus lat. 3290; XIV secolo; solo alcuni *carmina minora* (*Ser.* ff. 14r-14v).

R₁₄: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticanus lat. 1660; XV secolo; serie E (*Ser.* ff. 74v-78v).

R₁₅: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinas lat. 657; XV secolo; serie C (*Ser.* ff. 129v-133v).

R₂₃: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palatinus lat. 1714; XV secolo; serie B, apografo di F₃ (*Ser.* ff. 132v-137v).

R₃₁: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticanus lat. 3289; XIII secolo; serie B (*Ser.* ff. 101r-105r).

R₃₂: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticanus lat. 5157; XIII/XIV secolo (*Ser.* ff. 106v-110r).

S₃: St. Gallen, Stiftsbibliothek, 191; XIII secolo; solo alcuni *carmina minora* (*Ser.* pp. 347-354).

V₄: Vienna, Osterreichische Nationalbibliothek, 3246; XV secolo; serie F (*Ser.* ff. 133v-137r).

W₁: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Gudianus lat. 220 (4525); XIII/XIV secolo; serie C (*Ser.* ff. 91r-94v).

W₂: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Helmaestadiensis 538 (499); XIII secolo; serie B (*Ser.* ff. 97v-100r).

Z: Parma, Biblioteca Palatina, 2504; XV-XVI secolo; serie B (*Ser.* ff. 106r-109r).

ζ: Madrid, Biblioteca Nacional, 10082; XVI secolo; serie B (*Ser.* ff. 94r-97r).

p: Rouen, Bibliothèque de Rouen, 1040; XIII secolo; serie B (*Ser.* ff. 105v-106v).

b. Edizioni

Ugoletto: *Claudiani opera. Edidit Thaddaeus Ugoletus*, Parma 1493.

Camers: G. Ricuzzi Vellini, *Claudiani opera novissime per .D. Io. Camertem accuratissime recognita*, Vienna 1510.

Aldina: F. Asolano, *Cl. Claudiani Opera quam diligentissime castigata...*, Venezia 1523.

Lievens: collazioni e congetture aggiunte da Jan Lievens (*Livineius*) nel 1579 all'edizione Aldina del 1523 conservata a Leida (757.G.2).

Cuiacii Vetus: codice posseduto dal giurista Jacques Cujas, le cui lezioni furono annotate su un esemplare dell'Isengriana e riportate da Clavière nella sua edizione parigina del 1602.

Barth: consenso di Barth¹ e Barth².

Barth¹: *Claudii Claudiani poetae praegloriosissimi quae extant. Caspar Barthius recensuit et animadversionum librum adiecit*, Hanovre 1612.

Barth²: *Cl. Claudiani...quae extant...Caspar Barthius...ita illustravit...*, Francfort 1650.

Heinsius: N. Heinsius, *Cl. Claudiani quae exstant. Nic. Heinsius...recensuit ac notas addidit...*, Amsterdam 1650.

Heinsius²: *Sylloge variantium Lectionum in Claudianum, excerptarum e diversis codicibus vetustis, quos contulit Nicholaus Heinsius*, composta da Ezra de Clerq van Jever e presente in Burmann 1760, pp. 739 ss. (*Ser.* 925-930).

Gesner: I. M. Gesner, *Cl. Claudiani quae extant...*, I-II, Leipzig 1759.

Burmann: P. Burmann, *Claudii Claudiani opera quae exstant...*, Amsterdam 1760.

Jeep: L. Jeep, *Claudii Claudiani Carmina*, I-II, Leipzig, 1872-1879.

Koch: J. Koch, *Claudii Claudiani Carmina*, Leipzig 1893.

Birt: Th. Birt, *Claudii Claudiani Carmina*, Berlin 1892 (*MGH, AA, X*)

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

Charlet: J.-L. Charlet, *Claudian. Œuvres. Tome IV. Petits Poèmes*, Paris 2018.

Laus Serenae

Dic, mea Calliope, tanto cur tempore differs 1
 Pierio meritam serto redimire Serenam?
 Vile putas donum, solitam consurgere gemmis
 et rubro radiare mari si floribus ornes
 reginae regina comam? Sed floribus illis, 5
 quos neque frigoribus Boreas nec Sirius urit
 aestibus, aeterno sed veris honore rubentes
 fons Aganippea Permessius educat unda:
 unde piae pascuntur apes et prata legentes
 transmittunt saeclis Heliconia mella futuris. 10
 Dignius an vates alios exercuit unum
 femineae virtutis opus? Quod sponte redempto
 casta maritali successit Thessala fato
 inque suos migrare virum non abnuat annos.

laus serenae *Flor.F14gL3p3V4*: incipit laus serenae *A2CC1K5RR14S3ζ*: laudes *e2*: laus serenae reginae uxoris stiliconis *F9ρ*: serenae laudes hoc volumine continentur *F13*: ad serenam sororem archadi et honori filiam teodosii et uxorem stiliconis *G1*: laudes serenae *K9*: Claudiani laus serenae reginae uxoris stiliconis *O3*: laus serenae uxoris stiliconis *P4* || *versus 1-42 om. P11* || *versus 1-183 om. R6* || **1.** dic] sic *B1F3F8F13L4O8PP3P12*: ic *F14F19K6K9P4* | mea] mihi *A2F2F9R14R15R32*: *verbum om. P4* | tanto cur tempore *Flor.F3M5Rp3R14R23*: cur tanto tempore *A2b1F12G18J3L4O3p2p3a.c.* **Z**: cur tantum in tempore *B1CF2F9J5a.c.* *K5K9L1PP4P13R15R31R32S3W1W2ζρ*: cur tanto de tempore *C1a.c.*: cum tanta in tempore *e2*: tanto cum tempore *F8F13*: cum tanto tempore *F14*: cur tanto in tempore *J5K4*: cur tantum in tempora *K6L3V4*: cur non in tempore *O8*: cur tantum tempore *P3* || **2.** meritam] sertam *P4*: merito *ρ* | serto] sertis *C1* | redimire] redimere *B1a.c.* *b1F2F9gJ3a.c.* *L1O3O8R15R23* | serenam] coronam *B1Ca.c.* *C1J3a.c.* *L3p2p3a.c.* *R31S3a.c.* || **3.** solitam] solitum *B1CK9L1L3PP3P4R31S3V4W1W2* | consurgere] coniungere *F3F8F13K5R23ζ* || **4.** et] aut *A2F3F8F13M5P12RR14R23* | et rubro *invert. Flor. / si] sed R14* || **5.** sed] si *A2F3F14O3O8P3p2p3ρ* || **6.** quos] quo *b1* | neque] nec *A2C1F3ρ* | nec] neque *R31ρ* || **7.** sed] si *e2F2F9F19K9L1R32* || **8.** *versum om. F12G1L4P11R6* | unda] undas *P3*: in unda *ρ* || **9.** pascuntur] pascant *A2*: pascantur *C1F2F9F19L1R15a.c.W1* | apes] aves *A2L1M5p2p3a.c.*: avos *C1* || **10.** transmittunt] emittunt *F14* | saeclis *in mg. transt. K6* | mella] secla *P3*: *verbum om. P4*: melle *Camers* || **11.** dignius] dignus *P12RR14R23* | an] haud *Camers* | alios] alius *in mg. transt. p3, RR14*: alias *R15p.c.* *R31* | unum] unde *L4P3p2*: unde unum *p3* || **12.** quod sponte] consorte *K4* | redempto] marito *M5, Camers* || **13.** casta] castra *A2C1* | maritali] maritalis *RR14a.c.* | successit] succedit *P4* | fato] fata *L4*: busto *O3* || **14.** suos *in mg. praem. ρ* | virum] viros *O8*: viro *con. Heinsius* | abnuat *Flor.M5P12P13p3RR14R31R32ζρ*: abneget *L3*: abneget *cett.*

Hoc Grai memorant. Latiis movet ora Camenis praescia fatorum Tanaquil, rediensque per undas Cloelia Thybrinas, et eodem flumine ducens Claudia virgineo cunctantem crine Cybelen. Anne aliud toto molitur carminis actu	15
Maeonii mens alta senis? Quod stagna Charybdis armavit, quod Scylla canes, quod pocula Circe, Antiphatae vitata fames surdoque carina remige Sirenum cantus transvecta tenaces, lumine fraudatus Cyclops, contempta Calypso, Penelopae decus est, atque uni tanta paratur	20
scaena pudicitiae. Terrae pelagique labores et totidem saevi bellis quot fluctibus anni coniugii docuere fidem. Sit Claudia felix teste dea castosque probet sub numine mores absolvens puppisque moras crimenque pudoris;	25
Penelope trahat arte procos fallatque furentes stamina nocturnae relegens Laertia telae: non tamen audebunt titulis certare Serenae	30

15. hoc] haec $K_4O_3O_8$ | latiis *om.* P_4 || **16.** fatorum] futuri *Flor.* || **17.** cunctantem crine cibelem *pro* et eodem flumine ducens K_6 *in tx.*: vel eodem flumine / ducens claudia virgineo K_6 *in mg.* || **18.** *versum om.* K_6 | cunctantem] cunctante e_2P_{12} : constantem $F_3F_8F_{13}R_{23}$ | crine] crinem F_3F_8 | cybelen] ribelle e_2 : cybeben *Flor.*: cybellem $F_{12}K_4K_9P_2R$ || **19.** aliud] *verbum om.* F_{14} : quin *praem.* O_8 | molitur] mollitur $Ce_2J_3K_9P_4p_2p_3a.c.$: *verbum iter.* Z | actu] auctor F_{19} || **20.** stagna Charybdis *invert.* b_1 || **22.** carina] carinae $A_2b_1C_1F_{12}G_1J_3L_4O_3P_{12}p_2p_3RR_{14}Z$ || **23.** transvecta] transgressa e_2 : transiecta $F_2F_9F_{19}O_8R_{15}R_{32}$: transvectus p_2p_3 : travecta R_{14} | tenaces *om.* p_2 || **24.** contempta] contenta $F_{14}p_3$ | fraudatus] fraudato K_5 : fructatus P_{12} : frondatus p_2 || **25.** decus est atque uni tanta $F_3F_{13}RR_{14}R_{23}$: decus atque uni cui tanta A_2 *in tx.* $B_1b_1CC_1e_2Flor.$ $F_{12}F_{14}G_{18}J_3J_5K_4K_5K_6K_9L_1L_3L_4O_3O_8PP_3P_4P_{13}p_2p_3a.c.$ $R_{31}V_4W_1W_2Z\zeta\rho$: decus atque suum cui tanta A_2 *in mg.* $F_2F_9F_{19}M_5R_{15}R_{32}$: decus atque uni tanta F_8 : decus est ac uni tanta P_{12} : est $p_3s.l.$: *post* decus atque *deficit* S_3 : decus ausa suum *Cuiacii vetus*: Penelopeque suum decus est cui tanta *Camers*: decus atque viri cui tanta *con.* *Heinsius*: decus est uni cui tanta *Hall*: *alii alia* || **26.** *versum om.* $F_3F_8F_{13}P_{11}R_6R_{23}$ || **27.** totidem saevi *invert.* *Flor.* $M_5P_{12}P_{13}RR_{14}\rho$ | saevi bellis *invert.* Z | bellis] belli $A_2C_1P_4W_1$ | anni] annis $B_1O_8P_3V_4$: amnis L_3P || **28.** coniugii] coniugiis $P_{12}RR_{14}$ | docuere] decuere F_8F_{13} : didicere P_3 | fidem *om.* P_4 | sit] sic $B_1CF_2F_9F_{14}F_{19}G_1K_6K_9PP_3P_{12}p_3p.c.$ $R_{14}R_{15}R_{31}R_{32}W_1$: si $F_3F_8F_{13}O_8R_{23}V_4$ || **29.** castosque] cunctosque $e_2p.c.$: custosque $F_{14}K_4$: custos P_3 | probet] probat $F_8F_{13}R_{23}$ || **30.** crimenque] crinemque $F_3F_8F_{13}O_8P_3$ | pudoris] furentis L_4 || **31.** trahat arte] trahatque e_2 : *verba om.* F_{19} : *invert.* $p_2p_3a.c.$ | trahat] trahit R_{14} | procos] viros K_4O_8 || **32.** relegens] relegendis C_1 | laertia] solertia $b_1M_5P_4P_{12}p_3s.l.$ $RR_{14}Z$: certissima $F_2F_9F_{19}p_2p_3a.c.$ $R_{15}R_{32}W_{1a.c.}$: lassantia $O_3Pp.c.$ V_4 : lacertia $gPa.c.$ P_3 || **33.** audebunt] audebant P .

Quod si nobilitas cunctis exordia pandit
 laudibus atque omnes redeunt in semina causae, 35
 quis venerabilior sanguis, quae maior origo
 quam regalis erit? Non haec privata dedere
 limina nec tantum poterat contingere nomen
 angustis laribus: patruo te principe celsam
 bellipotens illustrat avus, qui signa Britanno 40
 intulit Oceano Gaetulaque reppulit arma.
 Claram Scipiadum taceat Cornelia gentem
 seque minus iactet Libycis dotata tropaeis.
 Cardine tu gemino laurus praetendis avitas:
 inde Caledoniis, Australibus inde parentum 45
 cingeris exuviis. Necdum moderamina mundi
 sumpserat illa domus, cum te Lucina beatis
 ederet astrorum radiis, o maxima rerum
 gloria: post genitam didicit regnare Serenam.
 Quid dignum memorare tuis, Hispania, terris 50
 vox humana valet? primo levat aequore solem
 India: tu fessos exacta luce iugales

34. quod] quae F_9 | pandit] pandis $F_{19}p_2p_3a.c.$ || **36.** quis] qui K_4 | venerabilior causae sanguis $O_3a.c.$ | quae] quas e_2 || **37.** non] nec $F_3F_8F_{13}R_{23}$ | haec $e_2F_2F_9K_6L_3p_2p_3a.c.$ $R_{15}p$: te $F_3F_8F_{13}P_{12}p_3s.l.$ $RR_{14}R_{23}$: inde P_3 : hoc *cett.* || **38.** limina] lumina $A_2B_1e_2F_3F_8F_{13}K_6a.c.$ $K_9O_3O_8PP_3a.c.$ $p_2p_3a.c.$ $R_{23}W_1$ | nec] non $F_3F_8R_{23}$ | poterat] potuit $F_2F_3F_8F_9F_{13}F_{19}K_5K_6L_1L_3O_8PP_3R_{15}R_{23}R_{32}V_4W_1$: poteras $p_2p_3a.c.$ | nomen] numen K_4 || **39.** *versum om.* $B_1CF_3F_8F_{13}K_4K_5O_8P_{11}R_6R_{23}R_{31}S_3$: in *mg. scr.* J_5 | angustis] augustis $F_{12}F_{19}P_3W_1Z\zeta$ | patruo $A_2b_1C_1F_{12}F_{14}G_{18}p.c.$ $J_3M_5O_3P_4P_{12}RR_{14}V_4W_2Z\zeta$: parvo *cett.* | principe] stipite p_2p_3 | celsam] nomen $e_2Flor.F_2F_9F_{19}J_5a.c.$ $K_6K_9L_1L_3PP_3P_{13}R_{15}R_{32}V_4W_1a.c.$ ρ || **40.** inlustrat *om.* p_2 : *verbum add.* p_3 in *spatio relicto* || **41.** getulaque] getuli $B_1CF_2F_9F_{19}K_4K_5K_6K_9L_1L_3O_8PP_3P_{13}R_{15}R_{31}R_{32}S_3V_4W_1\rho$: getuli qui *Flor.* | arma] unda *praem.* $C_{1a.c.}$ || **42.** *redit* P_{11} | scipiadum] scipiadem B_1O_8 : scipiade L_4 || **43.** dotata] donata F_{12} : iactata $P_{12}R$: iactura R_{14} || **44.** cardine] carmine $B_1F_{12}G_1O_8R_{31}$ | tu gemino] que in gemino K_6 | laurus RR_{14} : lauro $B_1P_3P_{11}$: lauras *Pa.c.*: lauros *cett.* | praetendis] prendis G_1 : praetendat P_3 | avitas] amittas A_2 : amicas O_8 : avitos Z || **45.** *versum om.* $P_{12}R_6$ || **46.** *versum om.* $P_{12}R_6$ | cingeris] congeris $F_3F_8F_{13}R_{23}$: cingens L_1 | exuviis $K_4M_5p_2p_3p.c.$ RR_{14} : excubiis *cett.* | mundi] rerum P_{13} , vel mundi *add. in mg.* || **48.** ederet *cod. Palatinus amissus* (ζ *Birt*), iam *Gevaert in Heinsius²*, in nostro ederet quod fortasse melius *dub. in nota Barth²*: adderet *cett.*: adderat $B_1Ce_2Flor.F_{12}G_1J_5a.c.$ $L_1L_4PP_{13}S_3V_4\rho$: addidit K_4R_{31} : addant P_3 : abderet P_4 : abderat W_2 | maxima] maxime F_2F_9 || **49.** genitam] domitam O_8 | serenam] serenem O_8R : figuram P_4 : serene $R_{14a.c.}$, am *s.l. corr.* || **50.** memorare] memoratur Z | terris] rebus *praem.* $F_8a.c.$: regnis $F_9K_6R_{15}R_{32}W_1$ || **51.** levat $A_2b_1K_5K_9O_8P_3P_4P_{12}RR_{14}W_2a.c.$ Z : lavat *cett.*

proluis inque tuo respirant sidera fluctu.
 Dives equis, frugum facilis, pretiosa metallis,
 principibus fecunda piis: tibi saecula debent 55
 Traianum; series his fontibus Aelia fluxit;
 hinc senior pater, hinc iuvenum diademata fratrum.
 Namque aliae gentes, quas foedere Roma recepit
 aut armis domuit, varios aptantur in usus
 Imperii: Phariae segetes et Punica messis 60
 castrorum devota cibo; dat Gallia robur
 militis; Illyricis undant equitatibus alae;
 sola novum Latiis vectigal Hiberia rebus
 contulit Augustos. Fruges, aeraria, miles
 undique conveniunt totoque ex orbe leguntur: 65
 haec generat qui cuncta regant. Nec laude virorum
 censeri contenta fuit, nisi matribus aequae
 vinceret et gemino certatim splendida sexu
 Flaccillam Mariamque daret pulchramque Serenam.
 Te nascente ferunt per pinguia culta tumentem 70
 divitiis undasse Tagum; Callaecia risit
 floribus et roseis formosus Duria ripis
 vellere purpureo passim mutavit ovile.

53. proluis] abluis *P*₁₁ | tuo...fluctu *Flor.P*₁₂*P*₁₃*p*₃*p.c.* *RR*₁₄*p*: tuo...fluctus *F*₂*F*₃*F*₈*F*₉*F*₁₃*F*₁₉*R*₂₃*R*₃₂: tuo...fluctum *M*₅: tuos...fluctus *cett.* || **54.** pretiosa] speciosa *P*₁₂ || **55.** piis] viris *e*₂ | saecula] foedera *F*₂*F*₉*R*₁₅*a.c.* || **56.** fluxit] duxit *A*₂*a.c.* *C*₁*a.c.* || **57.** pater *om.* *W*₂ | fratrum] patrum *K*₄: fratrem *O*₈*R*₁₅*a.c.*: *verbum om.* *V*₄ || **58.** namque] iamque *P*₁₁ | quas] quos *CK*₉*S*₃*p* || **59.** aptantur] aptavit *F*₁₃: aptatus *R*₃₁ || **60.** phariae libiae *s.l. corr.* *P* | messis] semper *praem.* *R*₃₂ || **61.** gallia] gallica *L*₃*O*₈*P* || **62.** militibus *C*₁ *in mg.* | illyricis] illiricae *con.* *Heinsius* | undant *Burmman*: sudant *codd.*, *Flor. in ras.*: sudanti *O*₃*a.c.* | equitatibus] equitantibus *A*₂*C*₁*F*₂*F*₃*F*₈*F*₉*F*₁₉*K*₄*O*₈*P*₁₂*R*₁₅*a.c.* || **64.** contulit] obtulit *P*₁₂ | augustos *B*₁*Ce*₂*Flor.* *F*₁₉*g**J*₅*K*₄*K*₅*K*₉*L*₃*P*₃*P*₄*P*₁₃*RR*₁₅*R*₃₁*R*₃₂*V*₄*W*₁*W*₂*p*: angustos *F*₂*K*₆*L*₁*PS*₃: augustas *O*₈: augusto *cett.* | aeraria] *a.m. corr. in mg. ex aera R, R*₁₄ || **66.** qui] quae *A*₂*e*₂: quaecumque quae *F*₂*R*₁₅*a.c.*: quaecumque *O*₈*R*₃₂ | regant] regat *B*₁*R*₃₁: rogant *F*₁₄: regunt *O*₈ || **67.** | contenta] contempta *B*₁*b*₁*CC*₁*e*₂*F*₂*F*₉*K*₆*L*₁*L*₄*O*₃*a.c.* *O*₈*PP*₃*P*₄*P*₁₁*R*₁₅*R*₂₃*R*₃₂*S*₃*W*₂*ζ* | nisi] nec *CC*₁*F*₂*F*₃*F*₈*F*₉*F*₁₃*F*₁₉*K*₉*L*₁*L*₃*L*₄*P*₃*P*₄*R*₁₅*a.c.* *R*₂₃*S*₃*W*₁*W*₂*a.c.* *Zp*: ne *J*₅*a.c.*: ni *K*₄*p*₃*p.c.* *e nisi: verbum om.* *O*₃ | aequae est *F*₃*F*₈*F*₁₃*R*₂₃ || **68.** vinceret] viceret *F*₃*F*₈*R*₂₃ | sexu] sensu *F*₃*F*₈*F*₁₃*R*₂₃ || **69.** *om.* *F*₃*F*₈*F*₁₃*R*₂₃ | mariamque] -que *om.* *V*₄ | pulchramque] -que *om.* *p* || **70.** ferunt] fertur *F*₈ || **71.** callaecia] squalentia *O*₈ || **72.** roseis] roses *R*₂₃: rosis *p* | formosus] formosis *L*₄*P*₃*Z*: formosa *W*₁ | duria] puto thuria *in mg. add. R*₁₄, turia *Stoecker preeunte* || **73.** vellere] vellera *F*₃*FF*₈*F*₁₃*M*₅*P*₁₂*RR*₁₄*R*₂₃ | ovile *b*₁*Ce*₂*F*₂*F*₉*F*₁₂*F*₁₄*G*₁*g**J*₃*K*₄*K*₅*K*₆*K*₉*L*₁*L*₃*L*₄*M*₅*PP*₄*P*₁₃*R*₁₅*R*₃₂*S*₃*V*₄*W*₁*W*₂*Zp*: olive *A*₂*B*₁*C*₁*FF*₁₂*a.c.* *F*₁₉*J*₅*O*₃*O*₈*P*₃*P*₁₁*p*₃*a.c.* *R*₃₁*ζ*: ovili *Flor.F*₃*F*₈*F*₁₃*P*₁₂*p*₃*p.c.* *RR*₁₄: olivam *g.*

Cantaber Oceanus vicino litore gemmas
 expuit, effossis nec pallidus Astur oberrat 75
 montibus; oblatum sacris natalibus aurum
 vulgo vena vomit, Pyrenaeisque sub antris
 ignea flumineae legere ceraunia Nymphae;
 quaeque relabentes undas aestumque secutae
 in refluos venere palam Nereides amnes 80
 confessae plausu dominam cecinere futuris
 auspicium thalamis. Alio tum parvus in axe
 crescebat Stilicho votique ignarus agebat,
 debita cui longe coniunx penitusque remoto
 orbe parabatur tanti concordia fati. 85
 Nec tua mortalis meruit cunabula nutrix.
 Ubera prima dabant gremiis redolentibus Horae
 ternaque te nudis innectens Gratia membris
 adflavit docuitque loqui. Quaecumque per herbam

74. gemmas *om.* V_4 || **75.** expuit] expulit CP_{12} | effossis] non legitur *g*: verbum *om.* L_3P :
 effossus L_4 | nec] verbum *om.* A_2P_{12} : et $p_2a.c.$ | astur *Flor.F_2F_9G_1M_5p_3p.c.* $RR_{15}R_{32}W_1W_2$:
 aster F_{12} : austro P_{11} : auster *cett.* | oberrat] oberret $B_1P_4R_{14}R_{31}$: aberrat $F_3F_8F_{13}g$ || **77.**
 vomit] movet $K_6M_5P_{12}p_3p.c.$ e vomit, RR_{14} : venit *praem.* O_8 | pyrenaeisque] -que *om.* F_3 |
 sub antris] amnes L_3PV_4 e *verso* $8I$ || *versus* 78-80 *om.* $L_3PR_6V_4$ || **78.** *versum om.* $L_3PR_6V_4$ |
 flumineae $A_2b_1Flor.F_3F_8F_{12}F_{13}G_{18}K_4K_5L_4O_3P_{11}p_3p.c.$ $RR_{23}\zeta$: fulmineis $B_1Ce_2F_2F_9K_9J_5a.c.$
 $L_1O_8P_3R_{15}R_{31}R_{32}S_3W_1W_2\rho$: fulmineae $J_3P_{12}p_2p_3a.c.$ R_{14} : flumineis $F_{19}J_5p.c.$ M_5P_{13} || **79.**
versum om. $L_3PR_6V_4$ | relabentes] relegentes $B_1Ce_2J_5a.c.$ $K_6K_9L_1P_3P_{13}R_{31}S_3\rho$: recedentes K_4
 | undas] undis *g* || **80.** *versum om.* $L_3PR_6V_4$ | in] et $p_2p_3a.c.$ || **81.** *redeunt* L_3PV_4 | plausu]
 plausuque $B_1J_5R_{31}$: plausus K_4Z | dominam] omen $B_1J_5K_4R_{31}$ | futuris] futuros K_4 || **82.**
 auspicium] auspicia b_1 | tum] tunc $B_{1e_2}F_2F_9F_{19}L_1L_3O_8PP_3p_2p_3R_{15}R_{31}R_{32}V_4W_1\zeta$: cum
 $K_4O_3P_{11}R_{23}\rho$ | parvus] pernus P_3 | in] ab $A_2C_1P_3$ | axe] igne L_4 || **83.** votique] notique $A_2p.c.$
 | agebat] habebat $M_5P_{12}RR_{14}$ || **85.** tanti] tanta O_8 | concordia] discordia $p_2p_3a.c.$ || **86.**
 meruit] tenent A_2 || **87.** gremiis redolentibus] gremio redolentibus $B_1Ce_2K_6K_9J_5a.c.$
 $L_1L_3O_8PP_3P_{13}S_3V_4\rho$: gremio redolente K_4 | Horae *Cuiacii vetus, Scaliger preeunte*: aurae
 $A_2b_1C_1Flor.F_2F_3F_8F_9F_{12}F_{13}F_{14}F_{19}G_1J_3gK_5$ in *mg.* $L_4O_3P_4P_{11}P_{12}p_3p.c.$ $RR_{14}R_{15}R_{23}R_{32}W_1W_2Z$:
 aulem $B_1CJ_5a.c.$ K_9S_3 : aulam $B_1a.c.$ $e_2K_6L_1L_3R_{31}$: aulae $J_5p.c.$ $K_5M_5PP_3P_{13}p_2p_3a.c.$ V_4 :
 napes K_4 : aulas O_8 : are ζ : aurem ρ : napaeae *con. Heinsius e napes* || **88.** innectens] innectet
 $B_1O_8P_3P_4$: innectent $CL_1R_{31}S_3$: innectit e_2 | te] iam $p_2p_3a.c.$: se *con. Postgate* || **89.** adflavit]
 affluxit $B_{11}Ce_2Flor.J_5a.c.$ K_6K_9 : allusit K_4 : affluxit $L_1L_3O_8PP_3P_{13}R_{31}S_3V_4\rho$ | quaecumque]
 quodcumque $F_2F_9F_{19}K_4L_1L_3O_8PR_{15}a.c.$ $R_{32}V_4$: quantaetaeque *g*: quantumque p_2p_3 : quaeque
 R_{23} | per herbam] per humum K_9 : *verba om.* P_{13} .

reptares, fulgere rosae, candentia nasci	90
lilia; si placido cessissent lumina somno, purpura surgebat violae, factura cubile gramineum, vernetque tori regalis imago. Omina non audet genetrix tam magna fateri successusque suos arcani conscia voti	95
spe trepidante tegit. Gestabat Honorius arto te pater amplexu. Quotiens ad limina princeps Theodosius privatus adhuc fraterna veniret, oscula libabat teque ad sua tecta ferebat laetior. In matrem teneris conversa querellis	100
“Quid? Me de propriis auferre penatibus!” inquis; “Imperat hic semper!” praesagia luserat error et dedit augurium regnis infantia linguae. Defuncto genitore tuo sublimis adoptat te patruus, magnique animo solacia luctus	105
restituens propius quam si genuisset amavit defuncti fratris subolem: nec carior olim	

90. reptares] reptaret *F*₁₂*L*₄: raptares *K*₆*R*₁₄*R*₃₁*S*₃*Z* | fulgere *con. Burmann*: fluxere *codd.*: lucere *con. Birt*: fluxisse *con. Hall* | rosae] comae *C*₁*a.c.* *F*₁₉*p*₂*p*₃*a.c.* || **91.** si] sed *p*₂*p*₃*a.c.* | cessissent] gessissent *R*₂₃: fluxissent *p*₃*a.c.* | somno] mundo *B*₁*Ce*₂*J*₅*a.c.* *K*₅*K*₆*K*₉*L*₁*L*₃*PP*₃*P*₁₃*R*₃₁*S*₃*ρ*: vel somno vel fundo *K*₅ *in mg.*: mundo vel somno *ζ* || **92.** surgebat] fluxere *F*₂*M*₅: fulgebat *F*₉*F*₁₉*O*₈*R*₁₅*R*₃₂*W*₁: surgebant *F*₁₄*P*₁₁: surget *P*₁₃ | violae] inde *e*₂*a.c.*: rosae *F*₂*M*₅ | factura] fractura *A*₂*C*₁*e*₂*p*₂*p*₃*a.c.* || **93.** tori] torum *Ce*₂*J*₅*a.c.* *K*₆*K*₉*L*₁*PP*₃: toro *V*₄ || **94.** omina] omnia *A*₂*C*₁*F*₈*F*₉*J*₅*O*₃*PP*₁₁*P*₁₃*p*₂*p*₃ | audet genetrix *invert. R*₁₄ || **96.** saepe tegit trepidam *exp. F*₁₂, *in mg. corr.* | spe] saepe *F*₁₂*a.c.* *G*₁*K*₄*P*₁₂ | tegit] gerit *F*₁₄*a.c.* | arto] arcto *A*₂*B*₁*b*₁*C*₁*e*₂*F*₂*F*₃*F*₈*F*₉*F*₁₂*F*₁₃*G*₁*a.c.* *gK*₄*L*₄*O*₃*O*₈*Pp.c.* *P*₃*P*₄*P*₁₁*p*₃*p.c.* *R*₁₄*R*₁₅*R*₂₃*R*₃₁*W*₂*Z**ζ**ρ*: alto *F*₁₄*p*₂ || **97.** limina] lumina *CK*₄*K*₆*O*₃*W*₂*Z*: flumina *F*₃*F*₈*F*₁₃*L*₃*PP*₃*R*₂₃*V*₄ | princeps] simplex *K*₅, vel princeps *in mg. add. K*₅ || **99.** libabat] libat *A*₂*C*₁: libavit *p*₂: ferebat *R*₃₂*a.c.* | teque] atque *B*₁*Ce*₂*F*₂*F*₉*F*₁₉*J*₅*a.c.* *K*₆*L*₁*L*₃*O*₈*PP*₃*P*₄*R*₁₅*R*₃₁*R*₃₂*S*₃*V*₄*W*₁ | ad sua] in sua *M*₅ || **100.** laetior] laetius *p*₂ | conversa] confusa *e*₂*F*₂*F*₉*O*₈*R*₁₅*W*₁*a.c.* || **101.** quid *e*₂*Flor.F*₃*F*₈*F*₁₃*F*₁₉*K*₆*P*₁₂*p*₃*RR*₁₄*R*₂₃: qui *p*₂*p*₃*a.c.*: quis *cett.* | penatibus *om. K*₆ | inquis *Flor.g.*: inquit *J*₅*O*₃*O*₈: inquit *cett.* || **102.** hic] haec *O*₈ | luserat] presagus *e*₂ || **103.** augurium] augustum *O*₈ || **104.** tuo] suo *p*₂*p*₃*a.c.* || **105.** propius quam si genuisset amavit *pro* magnique animo solacia luctus *scr. g, vide v. 106* | magnique] magnoque *B*₁*Ce*₂*F*₂*F*₉*F*₁₉*J*₅*K*₉*L*₁*O*₈*PP*₃*P*₄*P*₁₃*R*₁₅*R*₃₁*R*₃₂*S*₃*V*₄*W*₁*W*₂*ρ*: magno *F*₈*F*₁₃*R*₂₃ | solacia luctus] de morte suis *add. Ps.l.* || **106.** restituens *om. g* | propius quam si genuisset amavit *transp. in v. 105 g* | propius] proprius *A*₂*C*₁*F*₁₉*G*₁*K*₅ *K*₉*L*₁*L*₄*M*₅*P*₄*P*₁₂*p*₂*p*₃*a.c.* *S*₃*V*₄*W*₁*W*₂*Z* | quam si] quasi *F*₂: qui si *O*₈ || **107.** fratris *post olim transt. V*₄ | carior] clarior *Flor.*

mutua Ledaeos devinxit cura Lacones.

Addidit et proprio germana vocabula nato

quaque datur fratris speciem sibi reddit adempti. 110

Denique cum rerum summas electus habenas

susciperet, non ante suis inpendit amorem

pignoribus quam te pariter fidamque sororem

litus ad Eoum terris acciret Hiberis.

Deseritur iam ripa Tagi Zephyrique relictis 115

sedibus Aurorae famulas properatur ad urbes.

Incedunt geminae, proles fraterna, puellae,

inde Serena minor, prior hinc Thermantia natu,

expertes thalami, quarum Cythereia necdum

sub iuga cervices niveas Hymenaeus adegit. 120

Utraque luminibus timidum micat, utraque pulchras

excitat ore faces. Qualis Latonia virgo

et solo Iove nata soror cum forte revisunt

aequorei sortem patruī (spumantia cedunt

aequora castarum gressus venerata dearum; 125

non ludit Galatea procax, non improbus audet

tangere Cymothoen Triton totoque severos

108. devinxit] coniunxit B_1R_{31} : devixit $CF_3F_8F_{19}K_4L_4P_3R_{23}V_4$: dilexit $K_6P_{12}p_3p.c.$ e devinxit, RR_{14} : deiunxit P_{11} : devincit Z | laconas $B_{1e2}F_{12}J_3J_5P_{13}p_2p_3Za.c.$: leones P_{11} : lacones *cett.* || **109.** germana] germani K_4 : germano K_9 || **110.** Quaque] quaeque K_5 | fratris] patris F_9 | speciem] spem F_{19} : spiritum K_9 | sibi] tibi B_1 | reddit *om.* P_{13} || **111.** electus *Flor.* $P_{12}p_3p.c.$ RR_{14} : elapsus A_2 : delatus $F_2F_9R_{32}$: elatus *cett.* || **112.** susciperet] suspiceret $A_2b_1CC_1F_{12}G_1J_5gK_5a.c.$ $L_1L_3L_4O_3P_4P_{11}V_4W_2Z$: susciperit B_{1e2} | inpendit] intendit $M_5P_{12}p_3p.c.$ RR_{14} | amorem] honorem $F_3F_8F_{13}R_{23}$ | quam tibi *in mg. add.* K_5 || **113.** *versum om.* K_5L_4 | quam te] quante $CM_5a.c.$ P_3 | pariter] pariterque *post fidamque transt.* ρ | fidamque] foedamque $p_2p_3a.c.$ || **114.** eoum] ionium $F_2F_9F_{19}O_8R_{32}$ | terris] nostris O_3 : *verbum om.* $P_{13}a.c.$ || **115.** zephyrique] zephyrisque $Ce_2F_{19}K_5K_9L_1P_4R_{31}S_3W_1W_2\zeta$ || **116.** ad urbes *Flor.* $F_2F_9K_6P_{12}p_3p.c.$ $RR_{14}R_{15}R_{32}$: in urbes *cett.* || **117.** fraterna] paterna $F_8a.c.$ || **118.** inde] non P_3 | minor *om.* K_6 | hinc] huic $A_2C_1O_3O_8P_4$: hic $F_2F_9L_3$ || **119.** thalami $B_{1e2}Flor.F_{12}F_{14}F_{19}G_1J_3J_5K_4K_6L_4M_5O_8P_{12}P_{13}RR_{14}R_{15}p.c.$ $R_{31}V_4$: thalamus F_2 : famulis thalamis $F_3F_8F_{13}R_{23}$: thalamis *cett.* | necdum] nondum $F_{12}G_1K_4$ || **121.** luminibus] liminibus $F_2F_3F_8F_9F_{13}S_3$ | timidum] tumidus $A_2V_4W_1$: tumidum $C_1F_{12}F_{14}G_1J_3L_1L_4M_5O_8P_3P_{12}p_3p.c.$ e timidum, $R_{23}S_3\zeta$ | micat] mutat $F_3F_8F_{13}R_{23}$ | pulchras] pulchram e_2 : pulchro K_6RR_{14} : nudas ρ || **122.** faces] fascis $F_2F_9P_{11}R_{32}$ || **123.** et] ut p_2 | solo iove] *invert.* e_2 : solo ve P_4 | revisunt] revisent B_1 : ruissent W_1 || **124.** cedunt *codd.*: sidunt *con.* *Birt fortasse recte* || **125.** castarum] castrarum $G_1J_3J_5a.c.$: castrorum K_4 | dearum] deorum $K_4a.c.$ P_3 || **126.** procax *om.* F_{14} || **127.** totoque] totoque $F_2F_9F_{19}L_3PR_{15}a.c.$ R_{32} : totique $F_{12}G_1$.

indicit mores pelago pudor ipsaque Proteus
 arcet ab amplexu turpi Neptunia monstra):
 tales sceptriferi visurae tecta parentis 130
 limen Honoriades penetrant regale sorores.
 Ambas ille quidem patrio complexus amore,
 sed merito pietas in te proclivior ibat.
 Et quotiens, rerum moles ut publica cogit,
 tristior aut ira tumidus flagrante redibat, 135
 cum patrem nati fugerent atque ipsa timeret
 commotum Flaccilla virum, tu sola frementem
 frangere, tu blando poteras sermone mederi!
 Adloquiis haerere tuis, secreta fideli

 Prisca puellares reverentia transilit annos. 140
 Non talem Triviae confert laudator Homerus
 Alcinoos genitam, quae, dum per litora vestes
 explicat et famulas exercet laeta choreis,
 auratam iaculata pilam post naufraga somni
 otia progressum foliis expavit Ulixem. 145
 Pierius labor et veterum tibi carmina vatum
 ludus erat: quos Zmyrna dedit, quos Mantua libros
 percurrens damnas Helenam nec parcis Elissae.
 Nobiliora tenent animos exempla pudicos,

128. indicit] inducit $F_2F_9F_{12}$: incidit $O_3W_1W_2$: indicis O_8 | mores pelago *invert.* K_6 | mores] memores $F_9R_{15a.c.}$ R_{32} || **129.** arcet] ardet $L_4\zeta a.c.$ | monstra] monstrat $e_2J_5a.c.$ || **131.** limen] lumen $F_3F_{13}F_{19}P_3R_{23}$ | penetrant] penetrans P_{11} : remeant $\zeta a.c.$ || **132.** ambas] arabs $F_3F_8R_{23}$ | patrio] patrie A_2 : patri P_{12} || **133.** in te] inter $Ce_2Flor.K_9L_1PP_4P_{13}W_1W_2$: vitae $F_9p_2p_3a.c.$ R_{14} : *verba iter.* L_3 || **134.** ut] ubi e_2 : aut $F_3F_8F_{13}p_3p.c.$ RR_{23} || **135.** ira *om.* b_1Z *spatio relicto inter* tumidus *et* flagrante | redibat: rediret $e_2F_2F_9F_{19}P_{12}R_{15}R_{32}$ || **136.** patrem] pater *et* O_8 : patres W_2 | timeret] timore A_2 : timerent $F_3F_8F_{13}R_{23}\zeta$ || **137.** commotum] commovit O_8 | frementem] frementes M_5RR_{14} || **138.** blando poteras *invert.* O_3 | blando] sola P_{12} | sermone] sermoni F_{14} || **139.** haerere] habere $A_2p.c.$: terrore P_3 : harenae p_2 : haerent $p_3a.c.$ | fideli] fidelis *con.* *Barth et alii:* fateri *con.* *Birt.* || *lacunam post hunc versum prop. Heinsius, fortasse recte* || **140.** transilit] transtulit $F_{12a.c.}$ $G_1L_3O_8R_{23}$ || **141.** confert] confecit P || **142.** genitam] meritam A_2C_1 : genita K_4 | dum] tum P_4 | vestes] vestem B_1 || **143.** explicat] explicet $R_{15a.c.}$ | choreis] choreas $F_2F_9K_6p.c.$ $O_8Pp.c.$ $P_4a.c.$ $P_{13}R_{15a.c.}$ R_{32} || **144.** pilam] piram $p_2p_3a.c.$ || **145.** progressum] progressus K_6L_1 | foliis] spoliis $p_2p_3a.c.$ || **146.** *versum om.* p_2R_6 , *i.m. scr.* p_3 | carmina] germina P_{12} || **147.** erat] erant gK_4 | quos¹] *verbum om.* P_4 : quod S_3 | zmyrna] summa W_1W_2 | dedit] *verbum om.* P_{12} | quos²] tibi O_8 | mantua] mania $p_2p_3a.c.$ W_1 || **148.** percurrens] precurrens F_{12} : percussus $p_2p_3a.c.$ | damnas] damnans O_8 .

Laodamia sequens remeantem rursus ad umbras	150
Phylaciden et prona ruens Capaneaia coniunx, communes ardente viro mixtura favillas, et gravis incumbens casto Lucretia ferro, vulnere quae proprio facinus testata tyranni armavit patriae iustos in bella dolores:	155
exule Tarquinio memorandaque concidit uno ulta pudicitiam libertatemque cruore. Talia facta libens non tu virtute minore, sed fato meliore legis. Iam nubilus aetas principe sollicito votis erexerat aulam	160
incertis quem tanta tori fortuna maneret. Antiquos loquitur Musarum pagina reges, qui dura sub lege procos certare iuberent, empturos thalamum dubii discrimine leti, et sua crudeles gauderent pignora mortis	165
ambitione peti. Curru Pisaea marino fugit tela Pelops (nam perfidus obice regis prodidit Oenomai deceptus Myrtilus axem); Hippomenes trepidus cursu ferroque secutam	

150. remeantem *Flor.M5p3p.c.* e redeuntem *RR14ζ*: redeunte *F3F8*: redeuntes *L1W1*: redeuntem *cett.* || **151.** *versum om.* *R6ζ* | Phylaciden *post* coniunx *transt.* *L3P* | et] per *O8* | ruens *in mg.* *transt.* *K6* | tellus *inser.* ante coniunx *C1a.c.* || **152.** viro] viros *F14* || **154.** vulnere] vulnera *P11* | quae] qui *A2C1e2ρ*: *verbum om.* *O3* *spatio relicto inter* vulnere et proprio: quo *P4W2* || **155.** iustos] victos *p2p3a.c.* | in bella] ad bella *F19* || **156.** memorandaque] memoratque *A2C1*: -que *om.* *O8* | concidit *om.* *ρ* | uno] urbi *F14*: una *L4*: *verbum om.* *W1* || **158.** *versum om.* *L1R6* | tu *om.* *O3* ||| **159.** meliore] meliora *F19L4* || **160.** aulam] aulae *RR14* || **161.** incertis] incertus *e2F3F8F13K6L1L3O8PR23V4*: incerti *P11ζ*: ingentis *p3R14* | quem] quae *F14K9p2p3* | thori] chori *P3p2*: thoris *Zρ* || **162.** libros *in mg.* *add.* *e2* || **163.** qui *A2gJ5L3PR31ζ*: quam *F12*: quod *cett.* | dura *B1C1Flor.F2F8F9F13F14F19K4M5PP12p3p.c.* *RR14R15R23R31R32*: *verbum om.* *b1Z* *spatio relicto inter* procos et certare: dira *cett.*, *verbum post* lege *transt.* *ρ* | procos] viros *K6* || **164.** thalamum] thalamos *F3F8F13L3O8PR23V4* | discrimine] discrimina *e2RR14* || **166.** ambitione] condicione *K4* | peti] petit *K9P4* | curru] cursu *R23ζ* | isaea marino *non legitur g* || **167.** tela] praeda *Flor.P13p3p.c.* *RR14ρ* | perfidus *A2b1C1F12F14F19G1J3L4M5O3P11P12p2p3RR14Z*: providus *F2F9R15a.c.*: pervidus *R32*: fervidus *cett.* | regis] legis *F2F9F19R15*: reges *F3F8F13R23*: regni *p2p3a.c.* || **168.** prodidit] prodit *F3F8F13*: addidit *p2p3a.c.* | deceptus *codd*: deceptum *con.* *Heinsius*: deceptor *con.* *Heinsius*: decepti *con.* *Jeep*: alii alia || **169.** hippomenes] hippomenen *p2* | secutam] securam *F8*: secutus *F12*: cruentam *g*: secutum *L4*: secuta *Pa.c.* | cursu] curru *J3R15a.c.*

aurato volucrem flexit Schoeneida pomo; 170
 Herculeas vidit fluvio luctante palaestras
 moenibus ex altis Calydon pretiumque labori
 Deianira fuit, cum pectore victor anhelo
 Alcides fremeret retroque Achelous abiret
 decolor: attonitae stringebant vulnera Nymphae; 175
 saucia truncato pallebant flumina cornu.
 Te non Hesperidum pomis, non amne subacto,
 non socerum fallente rota, sed iudice dignus
 Augusto variis Stilicho spectatus in armis
 accipit et regni dotes virtute paravit. 180
 Saepe duces meritis bello tribuere coronas:
 Hunc cingit muralis honos; hunc civica quercus
 nexuit; hunc domitis ambit rostrata carinis;
 solus militiae mira mercede iugalem
 promeruit Stilicho socero referente coronam. 185
 Agnovit patruum similem Thermantia curam:
 nupsit et illa duci; sed longe fata sororis
 inferiora tuis. Alio tibi lumine taedas
 accendit Romana Salus magnisque coronis
 coniugium fit causa tuum. Dilectus equorum, 190
 quos Phrygiae matres Argaeaque gramina pastae
 semine Cappadocum sacris praesaepibus edunt,

170. aurato] furato *P*₄ | pomo] ponto *p*₂*p*₃*a.c.**R*₃₁ || **172.** ex altis *om.* *K*₆ | labori] laboris *e*₂*F*₂*F*₉*F*₁₉*K*₅*L*₄*O*₈*P*₄*P*₁₁*P*₁₂*P*₁₃*R*₁₅*R*₃₂*W*₂ζ || **173.** pectore] pectora *A*₂*G*₁*L*₄*O*₃*P*₁₁*p*₂*p*₃ | victor] luctor *J*₃: cunctor *P*₁₂ || **174.** fremeret] premeret *p*₂*p*₃*a.c.* | achelous abiret *gp.c.* *K*₄, *Heinsius preeunte*: acheloius iret *zett.* || **175.** stringebant] stringebat *F*₈*R* | vulnera] funera *B*₁*e*₂*F*₃*F*₈*J*₅*a.c.* *K*₅*K*₆*K*₉*L*₁*L*₃*PP*₃*R*₁₅*p.c.* *R*₂₃*R*₃₁*S*₃*V*₄ζ: munera *Z* || **176.** pallebant] plaudebant *F*₁₉ | flumina] funera *C* || **177.** non¹: num *b*₁*O*₃ || **178.** fallente] pallente *P*₃*P*₄ || **180.** *versum om.* *G*₁*R*₆ || **181.** meritis] meritas *A*₂*e*₂*p*₂*p*₃*a.c.* *W*₁ || **183.** redit *R*₆ | domitis] meritis *K*₄: domitus *P*₃ | ambit rostrata] cingit rostrata *p*₂*p*₃*a.c.*: ambito strata *RR*₁₄, puto ambit rostrata *in mg. add.* *RR*₁₄ || **184.** mira] miram *p*₃*R* | iugalem] iugales *L*₁ζ || **186.** patruum similem *invert.* *B*₁ | patruum] patruis *Pa.c.*: patriam *p*₂ || **187.** et *om.* *M*₅ | sed longe *invert.* *F*₁₉ | fata] facta *b*₁*CK*₄*K*₆*L*₄*O*₃*P*₁₁*p*₂*p*₃*RR*₁₄*Z* || **188.** tuis] suis *B*₁*CP*₃*R*₃₁*S*₃ | tibi: te *O*₃ | lumine *Lievenis, con. Heinsius*: numine *zett.*: munere *B*₁*b*₁*F*₂*F*₉*F*₁₉*P*₁₂*R*₁₅*a.c.* *R*₃₂*Z*: 1 *praem.* *C*₁*a.c.*: vivere *O*₈*R*₆: | taedas] taedis *P*₁₂*V*₄: cedas *P*₁₃ || **189.** romana] romanas *Pa.c.* | magnisque coronis] magnisque trophaeis *con. Heinsius*: desperavit *Hall* | coronis] coloris *p*₂*p*₃*a.c.* || **190.** fit] sit *F*₃*F*₈*F*₁₃: fert *F*₁₂ | causa] cura *F*₂*F*₃*F*₈*F*₉*F*₁₃*F*₁₉*M*₅*O*₈*P*₁₂*R*₁₅*a.c.* *R*₂₃*V*₄: cera *L*₄ || **191.** pastae] pactae *b*₁*F*₁₄*J*₃*L*₄*O*₃*P*₄*P*₁₁*V*₄*W*₂*a.c.* ζ: posse *O*₈: partae *R*₆*Z*.

primus honos. Gemino mox inde e germine duxit
 agmina commissosque labor sic gessit honores
 ut semper merito princeps, cum magna dedisset, 195
 deberet maiora tamen. Si bellica nubes
 ingrueret, quamvis annis et iure minori
 cedere grandaevos equitum peditumque magistros
 aspiceres totumque palam permittere Martem,
 nec gradus aetatisque pudor senioribus obstat 200
 ne iuveni parere velint. Ceu flamine molli
 tranquillisque fretis clavum sibi quisque regendum
 vindicat; incumbat si turbidus Auster et unda
 pulset utrumque latus, posito certamine nautae
 contenti meliore manu seseque ratemque 205a

193. honor] *verbum om.* P4: amor p2p3a.c. | gemino mox inde e germine F3F8p3p.c. RR14: gemino mox inde germine A2C1M5, Aldina: gemine nex inde germine b1J5O3R6: gemine nex inde germina CK5K9L1S3: gemine nex inde germana e2: gemino nec inde gemin Flor.: gemine ne mox inde germina F2F9: gemine nox inde gramine F12: gemino mox inde e gramine F13R23: om. F14F19P13: gemini nexus e germine g: gemine nox inde germine J3R32p.c.: tantaque fide victricia K4: gemino mox inde germina K6: gemine nex inde graia L3: semine nec veri germine L4: gemine nexu tibi germina O8: gemine divino germine P11: mox inde e om. p2p3a.c.: gemine nexunt graia V4: gemine nox inde germine W1W2: gemine nex tamen germine Z: gemine nex veri gramina ζ: gemine nex inde gemina ρ: gemino mox idem culmine con. Heinsius: mox hinc moderamine Burmann: gemino mox inde ex ordine Birt: alii alia | duxit: movit K6 || **194.** labor] libens F12R6: cunctos con. Jeep: alacer con. Birt | sic] si A2 || **196.** deberet maiora tamen non legitur g | deberet] auderet G1R6 | si] sed Ce2 || **198.** cedere] credere F2F9F19P4: ledere P11Z || **199.** aspiceret Z | permittere] promittere e2: committere K6M5 | martem] in arcem A2 || **200.** nec] non p2p3a.c. | aetatisque] aetative F3F8F13R23: aetatisne O8: equitatisque P3a.c. || **201.** ne] nec CC1F2F3F8F19J3K6K9L1M5O3O8PP3P4p3p.c. R15a.c. R23R32S3W1ρ: neu F14: te P11: neve RR14 | ceu] seu e2Pa.c. | flamine] flamina e2Flor.: flumine F13M5p3p.c. RR14R23Z || **202.** tranquillisque] tranquillisve F3F8F13R23 | fretis] feris K4 | clavum] clavumque P11 | sibi] tibi P13 | regendum] regendam F3F8F13R23 || **203.** turbidus] turbinis O8 | et unda] in unda B1: *verbum om.* F19 || **204.** nautae] nactae A2C1: nutet RR14 || **205a.** contenti] contentae F14R32a.c.: contempti K6L4O8P3P4ρ | manus RR14 | ratemque s.l. scr. p3., Lievens: patremque A2b1C1F12G18J3J5p.c. L4O3P11p2p3a.c. RR6R14Z: pavore B1Ce2F2F3F8F9F13F19J5a.c. K4K5K6K9L1L3M5O8PP3P4P12P13R15R23R31R32S3V4W1W2ρ: pavere Flor.: patrem F14: pavore patremque ζ.

unius imperiis tradunt artemque pavore 205b
 confessis finem studiis fecere procellae:
 haud aliter Stilicho, fremuit cum Thracia belli
 tempestas, cunctis pariter cedentibus unus
 eligitur ductor. Suffragia quippe peregit
 iudex vera timor; victus ratione salutis 210
 ambitus et pulsus iacuit formidine livor.
 Quis tibi tum per membra tremor quantaequae cadebant
 ubertim lacrimae, cum saeva vocantibus arma
 iam lituis madido respectans limina vultu
 optares reducem galeaeque inserta minaci 215
 oscula cristati raperes festina mariti!
 Gaudia quae rursus, cum post victricia tandem
 classica sidereas ferratum pectus in ulnas
 exciperes, castae tuto per dulcia noctis
 otia pugnarum seriem narrare iuberes! 220
 Non illo nitidos umquam bellante capillos
 comere, non solitos gemmarum sumere cultus:
 numinibus votisque vacas et supplice crine
 verris humum; teritur neglectae gratia formae,

205b. *versum om.* $B_1Ce_2Flor.F_2F_3F_8F_9F_{13}F_{19}K_4K_5K_6K_9L_1L_3M_5PP_3P_{12}P_{13}p_2R_{15}R_{23}R_{31}R_{32}S_3V_4p$ | pavore] pavorem G_1R_6 : regendi W_2 || **206.** *versum om.* P_3 | confessis P_4 : confessaes $A_2b_1C_1F_{12}F_{14}G_1gL_4O_3p_2p_3RR_6R_{14}Z\zeta$: confessi $B_1Ce_2Flor.F_2F_3F_8F_9F_{13}F_{19}J_3J_5K_4K_5K_6K_9L_1L_3M_5O_8PP_{12}P_{13}R_{15}R_{23}R_{31}R_{32}S_3V_4W_1p$ | finem studiis *invert.* O_8 || **207.** fremuit] tremuit $F_3F_8F_{13}$ || **209.** eligitur] erigitur $A_2b_1C_1F_{12}F_{14}G_1L_4O_3p_2p_3R_6Z$ || **210.** vera] namque K_6O_8 | timor *post salutis transp.* G_1 | victus] vinctus C || **211.** iacuit] tacuit O_8 || **212.** quis tibi] qui sunt F_9 : sed quis $p_2p_3a.c.$ | tum $B_1R_{15}in$ *mg.* $R_{31}V_4$: tunc *cett.*: nunc O_3 | tremor] timor $A_2C_1gL_4P_{12}W_1Za.c.$: vigor F_{12} : rigor G_1R_6 : pavor K_4 || **213.** ubertim] umbratim $p_2p_3a.c.$: ubertius R_{23} || **214.** iam] non P_3 | limina $M_5O_3RR_{14}R_{15}p.c.$: lumina *cett.*: numina *con. Heinsius* || **215.** optares] optatis B_1P_3 : optaris C : optaret P_4 | reducem] reducere C : rederet W_2 | inserta] insita e_2Z : incerta L_4 || **216.** *versum om.* C || **217.** tandem] signa K_5 || **218.** sidereas *om.* R_6 | ferratum] cristatam A_2C_1 | pectus] pontus O_8 | ulnas] undas CP_3P_{12} : urnas $F_3F_8F_{13}a.c.$ R_{23} : undis Z || **219.** exciperes] exciperet P_4 : excipiens P_{12} | tuto] toto $Flor.p_3RR_{14}$: tuo O_3 | dulcia] dubia F_3R_{23} : lucida R_6 || **220.** seriem] series $F_2F_9R_{32}$: serie V_4 | narrare] pugnare K_5 , vel narrare *in mg. scr.* K_5 || **221.** illo] illos $C_1L_4a.c.$ P_3 | nitidos] liquidos P_{12} | umquam] numquam $F_2F_9P_{11}Z$: usquam p_2p_3 || **222.** non] nec p_3 | solitos] solitis F_{19} : solidos gP_3 : solitus R_{23} | sumere] funere $F_3F_8F_{13}R_{23}$: et *praem.* F_{14} || **223.** *versum om.* g | numinibus] luminibus P_{11} | votisque] vocisque b_1 : votisve $F_3F_8F_{13}$ | vacas] vocas R_{31} | et] sed P_4 || **224.** *versum om.* g . | humum] numen O_8P_{12} | teritur] tegitur $F_2F_9F_{19}R_{15}a.c.$ R_{32} : non legitur P_4 : tergitur P_{12} .

cum proprio reditura viro. Nec deside cura 225
 segnis marcet amor: laudem prudentia belli
 feminea pro parte subit. Dum gentibus ille
 confligit, vigili tu prospicis omnia sensu,
 ne quid in absentem virtutibus obvia semper
 audeat invidiae rabies neu fervor iniquus, 230
 ne qua procul positus furto subsederit armis
 calliditas nocitura domi. Tu sedula quondam
 Rufino meditante nefas, cum quaereret artes
 in ducis exitium coniuratosque foveret
 contra pila Getas, motus rimata latentes 235
 mandatis tremebunda virum scriptisque monebas.

225. deside] desine $F_3F_8F_{13}R_{23}$ || **227.** pro] de F_{14} | subit] tulit J_3 | ille] illis $B_1P_3P_{12}R_6R_{31}$ ||
228. confligit] conflixit K_6 | tu] cum e_2 : tum R_{23} | omnia] omina L_1P_3 | sensu] sensum F_3R_{23}
|| **229.** ne quid] nequit CS_3 : nec quid $F_{14}O_3O_8$ | absentem] absentes O_8 || **230.** *versum om.* O_8
| neu] seu $F_{19}R_{23}$: nec K_6 : non p_2 | fervor $A_2b_1C_1e_2F_{12}F_{14}G_1gJ_3J_5L_4M_5O_3P_{11}p_2p_3RR_6R_{14}Z\zeta$:
femur B_1CF_{lor} . $F_2K_5L_1PP_3P_4P_{12}P_{13}R_{31}R_{32}S_3W_1W_2\zeta\rho$: semen e_2F_9 : fervet $F_3F_8F_{13}F_{19}R_{23}$:
furor K_4 : rumor $K_6L_3V_4$: fremat K_9 : | iniquus
 $A_2C_1F_8F_{12}F_{13}F_{14}G_1gJ_3J_5K_4K_6L_3L_4O_3RR_6R_{14}V_4Z$: iniquis *cett.* || **231.** ne qua] aeque K_5 : ne
quid P | positus] subitis K_4 : ponis P_3 | subsederit] subiecerit b_1Z : subsiderit $F_3F_8F_{13}O_8$:
sublederet F_{12} : subsedit $g\zeta$: subseditur K_4 : subleserit L_4 : sublederit $O_3P_{11}R_6$: subderat p_2 :
subdsederat $p_3a.c.$ || **232.** tu] cum $p_2p_3a.c.$ || **233.** meditante] mediante
 $F_2F_3F_9F_{13}F_{19}P_{12}p_2p_3a.c$ $R_6R_{15}R_{32}V_4$ | cum] dum $F_2F_9R_{15}R_{32}$ || **234.** exitium] auxilium p_2 :
exilium W_2 | coniuratosque] quiritosque $F_2a.c.$ F_9 : cunctatosque p_2 || **235.** latens R_{23} || **236.**
monebas $B_1Flor.F_2F_3F_8F_9F_{12}F_{13}F_{14}F_{19}gK_4K_5K_9L_3M_5O_8P_{13}R_{15}R_{31}R_{32}V_4W_1W_2Z\rho$: movebas
 $A_2p.c.$ $b_1CC_1G_1J_3J_5K_6L_1L_4O_3PP_3P_4P_{11}P_{12}R_6R_{23}S_3\zeta$: novabas e_2 : tenebas p_2 : manebas RR_{14} .

Panegirico per Serena

(1) Dimmi, mia Calliope: perché rimandi per così tanto tempo di incoronare Serena, che lo meriterebbe, con i fiori della Pieria? Credi che sia un dono senza valore se tu, regina, ornata con dei fiori la chioma di una regina, abituata a innalzarsi con i gioielli e a risplendere di perle del Mar Rosso? (5) Ma sono quei fiori che Borea non ghiaccia con i suoi freddi, e che Sirio non secca con i suoi caldi, ma che la fonte che scorre dal Permesseo fa crescere grazie all'acqua di Aganippe, rosseggianti di un'eterna fioritura primaverile: da quelli si nutrono le api, che con dedizione, percorrendo i prati, (10) trasmettono il miele dell'Elicona ai secoli futuri.

O forse c'è un solo soggetto, tra quelli di virtù femminile, che abbia ispirato altri poeti in modo più degno? Alceste, la casta tessala, si è gravata del destino del marito, riscattato spontaneamente, e non si è tirata indietro dal far vivere il marito negli anni che le rimanevano. Questo ricordano i Greci. (15) Ispirano il canto delle Camene latine Tanaquilla, conoscitrice del destino, Clelia, che ritornava attraverso le acque del Tevere, e Claudia, che con i suoi capelli di vergine conduceva, attraverso lo stesso fiume, Cibele che tardava. (20) O forse il grande ingegno di Omero, l'anziano Meonio, tratta qualcos'altro in ogni scena del poema? Le acque rese vorticose da Cariddi, i cani aizzati da Scilla, le bevande avvelenate da Circe; la fame di Antifate evitata e i canti ammaliani delle Sirene, oltrepassati dalla nave con i rematori sordi; il Ciclope privato con l'inganno del suo unico occhio, Calipso abbandonata: (25) questo è gloria di Penelope, e per la sola pudicizia è stato allestito un così grande spettacolo. Le fatiche per terra e per mare e gli anni crudeli, trascorsi tanti in guerra quanti tra le onde, mostrarono la fedeltà della moglie. Claudia sia pure contenta, e, con la dea testimone, dimostri al suo cospetto i propri comportamenti convenienti, (30) liberando dagli ostacoli la nave e insieme assolvendosi dall'accusa al pudore; Penelope ordisca pure il suo inganno per ritardare i pretendenti, e imbrogli quei folli, riavvolgendo di notte i fili della tela per Laerte. Non oseranno tuttavia competere con i meriti di Serena.

E se la nobiltà è ciò che segna l'esordio di ogni azione degna di lode (35), e tutte le ragioni dei meriti risalgono alle radici, quale stirpe è più degna di venerazione, quale origine è più illustre di quella regale? Questo esordio non l'hanno concesso dimore private, né un così gran nome poteva toccare in sorte a una casa angusta. A te, nobile grazie allo zio Imperatore, (40) dà lustro tuo nonno, forte in guerra, che portò le armi sull'Oceano Britannico e respinse le armate africane. Taccia Cornelia la famiglia illustre degli Scipioni e si vanti meno, lei che pure porta in dote i trofei africani. Tu porti le corone d'alloro degli avi, provenienti dai due emisferi; (45) ti cingi con le spoglie vinte dai tuoi parenti, da un lato quelle settentrionali della Britannia, dall'altro quelle meridionali dell'Africa. Quella famiglia non aveva ancora preso le redini del mondo quando Lucina ti fece nascere sotto i raggi di astri felici, o nostro massimo vanto! Solo con la nascita di Serena imparò essa a regnare.

(50) Che cosa, o Spagna, la voce umana può ricordare che sia degno delle tue terre? L'India fa sorgere il sole dal mare orientale; tu, una volta tramontata la luce, lavi i cavalli stanchi, e nelle tue acque si riposano le stelle. Ricca di cavalli, fiorente di messi, fornita di metalli preziosi, (55) feconda di imperatori giusti: a te l'umanità deve Traiano; da queste fonti è sgorgata la *gens* Elia; da qui proviene Teodosio, il padre più anziano, da qui la dignità imperiale dei giovani fratelli. E infatti le genti diverse che Roma ha accolto come alleati, o sottomesso con le armi, sono usate per le molte esigenze dell'Impero: (60) il grano egizio e le messi africane sono devolute al nutrimento dell'esercito; la Gallia fornisce la forza dei suoi soldati; le ali dell'esercito romano traboccano di cavalieri illirici. La sola Spagna ha portato, come nuovo tributo all'impero latino, gli Augusti. (65) Messi, tributi, soldati provengono da ogni parte e da tutto il mondo sono raccolti. Questa terra genera coloro che su tutte le cose regnano. E non avrebbe potuto contentarsi di essere rinomata per la gloria degli uomini, se non fosse risultata ugualmente vincitrice per le donne e se, lei che rifulge grazie a entrambi i sessi, che fanno a gara tra loro, non avesse generato Flaccilla, Maria e la bella Serena.

(70) Raccontano che alla tua nascita il gonfio Tago traboccò di ricchezze nei campi fertili. La Galizia sorrise di fiori e il Duero, splendido per le sponde piene di rose, tinse qua e là le pecore con un manto purpureo. Il mare della Cantabria riversò perle sulla spiaggia vicina, (75) e l'Asturo non correva più, pallido, scavando tra i monti: da ogni parte una vena gettò fuori oro, come offerta per la tua nascita sacra, e le Ninfe del fiume, nelle grotte dei Pirenei, raccolsero le infuocate pietre dei fulmini. Tutte le Nereidi che, seguito il rifluire della marea, (80) vennero allo scoperto attraverso i fiumi che risalivano all'indietro, con un applauso ti riconobbero come loro signora e cantarono gli auspici per le future nozze.

In quel tempo, da un'altra parte, cresceva il piccolo Stilicone e viveva ignaro del matrimonio, ma per lui, lontano e in un mondo remoto, già si preparava una moglie voluta dal destino e (85) la concordia di un fato tanto grande.

Non una nutrice mortale sarebbe stata degna dei tuoi primi anni di vita; il primo latte te lo davano le Ore nel loro grembo profumato e per tre volte la Grazia, stringendoti tra le nude braccia, soffiò su di te e ti insegnò a parlare. Dovunque gattonassi sull'erba (90) ecco un rifulgere di rose, uno sbocciare di candidi gigli; se i tuoi occhi cedevano a un sonno sereno, spuntava il color porpora della viola, a farti un cuscino d'erba, ed ecco fiorisce l'immagine di un letto regale. Tua madre non osa ammettere presagi tanto grandi e, (95) silenziosamente consapevole del suo desiderio segreto, nasconde, nella speranza trepidante, il suo prossimo compimento. Il padre Onorio ti teneva in uno stretto abbraccio. L'Imperatore Teodosio, ogni volta che, ancora da privato, andava a casa del fratello, ti sfiorava con un bacio e ti portava a casa sua, più felice. (100) Rivolta a tua madre, con tenere lamentele, dicevi: "Ma perché? Portarmi via da casa mia! Sempre a comandare questo qua!". L'ambiguità era suonata come presagio, e il modo infantile di parlare fornì l'auspicio per il regno. Morto tuo padre, il tuo illustre zio paterno ti adottò e, (105) dando al cuore un sollievo dal grande lutto, amò i figli del defunto fratello in modo più profondo che

se li avesse generati. Un più forte affetto reciproco non legò, un tempo, gli spartani figli di Leda; inoltre, diede a suo figlio il nome del fratello, (110) e, per quanto è possibile, restituisce a se stesso l'immagine del fratello a lui strappato. Alla fine, quando fu eletto e impugnò le redini del più alto potere, non dedicò amore ai suoi figli prima di ricevere te e la tua fidata sorella, dalla terra spagnola, sulle coste orientali.

(115) E ormai si abbandona la riva del Tago e, lasciate le sedi di Zefiro, ci si affretta verso le città di Aurora. Avanzano le due sorelle, le figlie del fratello: da un lato Serena, la minore, dall'altro Termanzia, la primogenita. Inesperte delle nozze, Imeneo non aveva ancora (120) condotto i loro candidi colli sotto il giogo di Venere Citerea. Entrambe sorridono timidamente con lo sguardo; entrambe accendono sul volto le belle fiamme del pudore. Come quando Diana, la vergine figlia di Latona, e sua sorella Minerva, nata dal solo Giove, tornano a far visita al regno dello zio marino – si aprono (125) le acque spumeggianti, onorando i passi delle caste dee; non si diverte la maliziosa Galatea, il lascivo Tritone non osa toccare Cimotoe, il Pudore porta in tutto il mare costumi casti, e Proteo trattiene persino i mostri di Nettuno dall'osceno abbraccio – così le sorelle, figlie di Onorio, (130) per andare a far visita alla dimora del loro parente portatore di scettro, solcano la soglia della reggia.

Quello abbracciò entrambe con un amore davvero paterno, ma il suo affetto pendeva di più, a ragione, verso di te. E ogni volta che, quando il peso dello Stato lo costringeva, tornava (135) più tetro o gonfio di un'ira bruciante, mentre i figli fuggivano il padre e Flaccilla stessa temeva il marito impetuoso, tu sola riuscivi a placarlo mentre infuriava, a guarirlo con le tue dolci parole. Pendeva dai tuoi discorsi. A te, fedele, segreti...

(140) Un rispettoso timore, degno degli antichi, supera i limiti della giovinezza. Non era tale colei che Omero, autore di elogi, paragonava a Diana: Nausicaa, la figlia di Alcinoos, che, mentre stendeva i vestiti sulla spiaggia e allegra esortava le ancelle alle danze, lanciata la palla dorata, (145) ebbe timore di Ulisse, naufrago, uscito fuori dai cespugli dopo il riposo.

La fatica delle Muse e le opere dei poeti antichi erano un gioco per te: scorrendo i libri che donò Smirne, quelli che donò Mantova, condanni Elena e non risparmi Didone. Esempi più nobili affascinano gli animi pudichi: (150) Laodamia, che segue il Filacide Protesilao quando ritorna di nuovo alle ombre; Evadne, la moglie di Capaneo che si slancia giù per mescolare, con il marito che arde sul rogo, fiamme comuni, e la nobile Lucrezia, che si getta sulla casta spada, lei che con la sua ferita diede prova dell'oltraggio del tiranno (155) e spronò a una guerra giusta la patria sofferente: morì, degna di ricordo e con Tarquinio in esilio, avendo vendicato contemporaneamente col sangue versato la sua pudicizia e la libertà. Volentieri leggi queste imprese tu, che hai virtù non minore, ma un destino migliore.

(160) Ormai la tua età da marito aveva sollevato le incerte speranze delle Corte, con il principe preoccupato al pensiero di chi fosse destinato all'enorme fortuna delle nozze con te.

La pagina delle Muse racconta di antichi re che ordinavano ai pretendenti di lottare a una dura condizione per guadagnarsi le nozze al prezzo di una fine pericolosa, (165) e che si rallegravano, crudeli, che le loro figlie fossero chieste in sposo con una gara di morte.

Con il carro di Poseidone sfuggì alla lancia del re di Pisa Pelope (il traditore Mirtilo, ingannato, sabotò infatti l'asse del carro del re Enomao manomettendo il perno); Ippomene, affannato, (170) con una mela d'oro deviò la veloce figlia di Scheneo, che lo inseguiva correndo con la spada; Calidone, dall'alto delle mura, vide le lotte di Ercole con il fiume che si batteva, e il premio per questa fatica fu Deianira, mentre l'Alcide fremeva, vincitore, con il petto ansante, e Acheloo si ritraeva (175) perdendo il colore. Le Ninfe attonite fasciavano le ferite; il fiume, ferito nel suo corno mozzato, impallidiva.

Te, o Serena, Stilicone ottiene in moglie non con le mele delle Esperidi, non con un fiume sconfitto, non con una ruota che inganna il suocero, ma ritenuto degno per giudizio di Augusto, ammirato in diverse battaglie, (180) e col suo valore ha preparato la dote al regno. Spesso i condottieri hanno conferito delle corone ai meritevoli in guerra: uno è cinto da quella turrita, uno da quella civica, fatta di foglie di quercia, uno, per le navi vinte, è avvolto da quella adorna di rostri; (185) il solo Stilicone ha meritato, come straordinaria ricompensa per il servizio militare, la corona nuziale, con il suocero che gliela conferiva. Termanzia conobbe una simile premura dello zio: anche lei sposò un generale, ma la sorte di tua sorella fu di gran lunga inferiore alla tua. Per te la Salvezza Romana ha acceso le fiaccole nuziali con un'altra luce, e il tuo matrimonio è ragione di grandi corone.

(190) La prima carica riguardò la scelta dei cavalli: li danno alla luce per le stalle imperiali, con il seme di cavalli della Cappadocia, madri originarie della Frigia e nutrite delle erbe dell'Argeo; poi condusse schiere di stirpe gemella e il suo zelo ricoprì le cariche affidate in modo tale (195) che l'Imperatore, per quanto gli avesse concesso grandi onori, tuttavia gliene doveva a ragione sempre di più grandi. Quando incombeva la nube della guerra, si potevano vedere i vecchi ufficiali delle due schiere, i *magistri utriusque militiae*, cedere il passo davanti a lui, benché più giovane per età e inferiore per grado, e affidargli apertamente tutta la guerra. (200) Né il grado militare, né la vergogna dell'età impediscono ai più anziani di voler obbedire al giovane. Come quando ciascuno pretende per sé il timone quando il vento è leggero e le acque tranquille, ma se l'Austro tempestoso infuria e l'acqua colpisce entrambi i lati, i marinai, messa da parte la competizione, (205a) contenti di una mano migliore affidano se stessi e la nave (205b) ai comandi di uno solo, e le tempeste segnano la fine delle ambizioni per coloro che, grazie alla paura, hanno riconosciuto la sua abilità: non diversamente Stilicone, quando fremette la tempesta della guerra di Tracia, fu scelto come unica guida, mentre tutti si facevano indietro allo stesso modo. (210) Il giudice che indusse una decisione sincera fu senza dubbio il timore: si placò l'ambizione, vinta dal pensiero della salvezza, e si placò l'invidia, cacciata dalla paura.

Che tremore ti attraversava il corpo! E quante lacrime copiose ti cadevano, quando ormai i segnali di guerra chiamavano le armi crudeli e tu, volgendoti indietro molte volte a guardare la soglia con il volto bagnato di lacrime, (215) lo volevi di ritorno e rubavi

attraverso l'elmo minaccioso i baci frettolosi di tuo marito con indosso il cimiero! E che gioia di nuovo, quando finalmente, tornate le trombe vittoriose, accoglievi il suo petto protetto dalla corazza tra le tue braccia splendenti, e (220) gli chiedevi di narrare la rassegna delle sue battaglie, al sicuro, nella dolce tranquillità di una notte casta! Mentre lui era in guerra non pettinavi mai i tuoi splendidi capelli, non portavi le solite acconciature ricche di gemme: vagavi tra preghiere e voti e spazzavi il pavimento con i capelli, come una supplice; la bellezza trascurata si consumava (225), destinata a tornare con tuo marito.

Ma il tuo amore non marcisce inerte in una preoccupazione passiva: con la tua saggezza affronti, dalla parte femminile, una gloriosa impresa di guerra. Mentre lui combatte contro popoli, tu vegli su ogni cosa con i sensi all'erta, (230) affinché né una rabbia che deriva dall'invidia e che si muove sempre contro le virtù, né una brama ingiusta osino tramare qualcosa contro di lui quando è assente, e affinché nessuna astuzia stia in agguato da lontano, di nascosto, per nuocergli in casa, una volta posate le armi. Una volta, mentre Rufino tramava il suo delitto, preparava artifici per la rovina del generale e alimentava i cospiratori Goti contro le armi romane, tu, premurosa, dopo aver spiato le sue manovre nascoste, tremante avvertivi tuo marito con raccomandazioni e lettere.

Parte III

COMMENTO

Il proemio (vv. 1-33)

Il proemio (gr. προοίμιον), luogo privilegiato del testo – epico (e in generale poetico) o epidittico (anche prosastico) –, era classicamente riservato alle informazioni essenziali sul progetto letterario, e Claudiano non si sottrae alla regola. La tradizione imponeva di indicare innanzitutto l'oggetto che sarebbe stato trattato nell'opera (cfr. Aristot. *Rh.* 3, 1415a), in modo da attirare l'attenzione del lettore (o del pubblico) e renderlo *benevolus*, *docilis* e *attentus* (Quint. *inst.* 10, 1, 48; cfr. anche JANSON 1964, p. 25 e LAUSBERG 1969, 263-288). D'altra parte, fin dall'età alessandrina è ben chiaro il ruolo programmatico di ogni incipit e per questo gli autori rivelavano, in questa sede, non solo il *quid* – l'oggetto del componimento –, ma il *quale* – il modo in cui avrebbero trattato il tema –, e mostravano così la propria consapevolezza letteraria (sull'argomento cfr. il classico *Proemi al mezzo* di CONTE 1984, in particolare pp. 121-127). Nella struttura del proemio della *Laus Serenae*, fatte salve alcune inevitabili sovrapposizioni, la funzione programmatica e quella espositiva sono distribuite in modo accorto e in due diverse sezioni. I vv. 1-10, in cui Claudiano interpella direttamente la sua musa (Calliope) chiedendole ragione del ritardo nella composizione del panegirico, contengono numerosi *topoi* programmatici, che possono essere ricondotti a una dichiarazione poetica. I vv. 11-33, dopo la domanda retorica dei vv. 11-12, sviluppano una lunga *synkrisis*, che contrappone Serena a cinque eroine tratte dalla mitologia e dalla storia greca e romana (Alcesti, Tanaquilla, Clelia, Claudia e Penelope), per mostrare come la sua virtù sia di gran lunga superiore alla loro. Questi versi espongono, quindi, il tema portante della *Laus Serenae*, che sarà incentrata proprio sulla rappresentazione della *feminea virtus* (cfr. *supra*, cap. 1b). Claudiano, così, indica sia il modo in cui realizzerà il suo panegirico femminile (per rendere il pubblico *attentus*), sia le ragioni per cui il nuovo soggetto ne sia meritevole (e lo rende così *benevolus*).

La modalità con cui il poeta realizza il suo esordio solleva già la questione relativa al genere letterario e alla mescolanza di epica ed epidittica che, come è noto, caratterizza tutta la produzione claudiana (cfr. a es. CAMERON 1970, pp. 254-255, 260-266; PERRELLI 1992). Se infatti, come si è visto (cfr. *supra*, cap. 1a), la *Laus Serenae* è senz'altro da ricondurre al genere panegiristico, del quale riprende tutti le sezioni canonizzate dai retori, il proemio pare volersi configurare, nel suo esordio solenne, come un proemio di tipo epico. Non passano inosservati, infatti, alcuni elementi lessicali molto marcati, come l'imperativo *dic* – che richiama l'omerico ἔννεπε in *Od.* 1, 1, così come l'arcaico *insece* di Liv. Andr. *carm. frg.* 1 – e la scelta di rivolgere l'invocazione alla Musa della poesia epica (sulla scelta della Musa cfr. *infra*, nota a v. 1, *Calliope*). I 33 versi in cui il proemio si sviluppa, inoltre, rimandano fin dal numero a Verg. *Aen.* 1-33, di cui paiono riprendere anche la tripartizione, molto simile a quella dei proemi epici (cfr. Serv. *Aen.* 1, 8, *in tres partes dividunt poetae carmen suum: proponunt, invocant, narrant*). Poco rileva il fatto che i tre momenti appaiano in diverso ordine: all'*invocatio* alla Musa segue infatti la *propositio*, ossia la

sintetica illustrazione dell'oggetto del carne, mentre la *narratio*, la presentazione degli antefatti, è forse individuabile nella *synkrisis* che paragona Serena alle eroine precedenti; per questo stesso espediente, prettamente retorico e panegiristico, sfruttato in un proemio, cfr. anche *Get.* 1-35 (con PERRELLI 1992, p. 120). Nonostante queste caratteristiche, i temi sviluppati appartengono al repertorio retorico, di cui recuperano alcuni *topoi* tipici dell'esordio oratorio (per cui cfr. soprattutto JANSEN 1964) e la *synkrisis* stessa.

I proemi di Claudiano, a lungo trascurati dagli studiosi a favore delle *praefationes*, sono stati analizzati nel dettaglio da PERRELLI 1992 e, più di recente, da MEUNIER 2019, pp. 27-64. Gli studi hanno mostrato che, nonostante la fitta presenza di elementi epici, l'unico proemio che si può qualificare a tutti gli effetti come "epico" è, non a caso, quello che introduce il poemetto mitologico del *De raptu Proserpinae* (*rapt. Pros.* 1, 1-31; cfr. PERRELLI 1992, p. 141); gli altri sono stati suddivisi (cfr. MEUNIER 2019, p. 64) in proemi incentrati su tema epico (guerriero o infero), ma che hanno una diversa funzione, e proemi che alludono invece alle circostanze di composizione, o di recitazione, del carne stesso, rivelando quindi il loro carattere epidittico (non sono, invece, mai presenti riferimenti autobiografici, che l'autore confina nelle *praefationes* talvolta premesse ai carmi). Gli elementi epici presenti dei proemi, dunque, sono impiegati non per qualificare l'opera come un poema epico, ma piuttosto con la funzione di raggiungere lo *stilus maior* e unire, così, "il massimo grado di ufficialità e veridicità con un registro stilistico alto" (PERRELLI 1992, pp. 146-147; cfr. anche p. 63, in cui Perrelli osserva come l'epica sia, in tutta la produzione claudiana, il referente che determina scelte linguistiche ed espressive). Il genere "dominante" rimane quello encomiastico (PERRELLI 1992, p. 148), e il poeta realizza proemi epici-encomiastici che rappresentano il riflesso e l'espressione di quella commistione di generi, che è tratto saliente di tutta l'opera di Claudiano. Poiché qui si trattava di un panegirico femminile, la confluenza dei due generi risulta particolarmente rilevante, perché mostra la volontà del poeta realizzare un esordio che sancisca l'ufficialità e la solennità di un carne così innovativo e, allo stesso tempo, mostri la novità che rappresenta. È, d'altra parte, il proemio stesso che allude, fin nei suoi primi versi, all'idea della mescolanza e della varietà, forse proprio per suggerirne la corretta ricezione, ma su questo cfr. *infra*, nota successiva.

1-10. Dic, mea Calliope...transmittunt saeculis Heliconia mella futuris.

I primi dieci versi del panegirico sono scanditi da interrogative dirette, secondo uno schema che proseguirà fino al v. 20. Sembra un procedimento molto caro a Claudiano (cfr. *supra*, cap. 2a), che lo adopera anche in *Stil.* 1, 15-20: anche il panegirico per Stilicone si apriva con delle interrogative, con cui il poeta sviluppava il *topos* panegiristico dell'impossibilità di narrare tutti i meriti del generale. Il proemio esordisce, qui, in modo enfatico e solenne, con versi aurei (vv. 2, 8), forti iperbati e disposizioni incatenate di aggettivi e sostantivi tipiche dello stile epico. Colpisce l'abbondanza di metafore poetiche e di svariati *topoi* degli esordi retorici, che però il poeta interpreta in modo nuovo: il comune motivo

dell'inadeguatezza, per esempio, che è sempre assente, nella sua formulazione classica, nei proemi di Claudiano, è riproposto tramite l'allusione al *vile...donum*, individuato come origine dell'esitazione di Calliope nell'incoronare Serena (cfr. *infra*, nota a vv. 3-5). Tra gli altri motivi ricorrenti negli esordi epidittici (studiati da JANSEN 1964), risaltano il riferimento alla ghirlanda delle Muse (v. 2, *Pierio...serto*) e ai fiori che la compongono (vv. 4-5) e, specialmente, l'allusione alle api (v. 9, *piae...apes*), simbolo dei poeti, che se ne nutrono. Insieme a questi elementi, metafore di lunga tradizione come quella della fonte simbolo dell'iniziazione poetica (cfr. *infra*, nota a v. 8; MERLI 2013), o del miele, immagine della poesia stessa (cfr. *infra*, nota a v. 10, *Heliconia mella*; WASZINK 1973), contribuiscono a definire la funzione programmatica di questi primi 10 versi. Quello che emerge è che i poeti come api, per trasmettere ai posteri la poesia come miele, si nutrono dei diversi fiori che crescono nei prati delle Muse, irrorati dalle acque di Aganippe e del Permeso. Gli stessi fiori, destinati a non appassire mai, porteranno un onore eterno a chi li indossi come ghirlanda. Le immagini della ghirlanda e del prato ricco di fiori sono accomunate dall'idea di varietà e mescolanza di elementi diversi che concorrono alla creazione di un *unicum* eterogeneo: per il *topos* della ghirlanda cfr. JANSEN 1964, pp. 80-81, e per quello delle api pp. 152-153 (cfr. anche *infra*, note a v. 2, *Pierio...serto* e a vv. 9-10, *piae pascuntur apes et prata legentes legentes / transmittunt...Heliconia mella*). Ne emerge una dichiarazione di poetica che allude a quella mescolanza di generi diversi che, come si è visto (cfr. *supra*, nota precedente), è tratto tipico della produzione di Claudiano. Nella *Laus Serenae*, questa mescolanza si compone di un nuovo elemento: oltre che a quello epidittico e a quello epico, il poeta attingerà, per questo suo nuovo esperimento letterario, anche al genere elegiaco, nonché all'epitalamio (MORONI 1985, pp. 142-143) e all'epicedio, che forniscono ai poeti gli spunti per lodare una donna (per la mescolanza di generi nella *Laus Serenae* cfr. anche MORONI 1985, p. 146, che osserva, in opposizione a quanto aveva affermato FO 1982, pp. 46-47, come motivi tratti da elegia, epitalamio ed encomio siano inseriti negli schemi tradizionali dell'encomio). In questo contesto, non pare casuale il riferimento al Permeso, la cui acqua è connessa proprio alla poesia elegiaca (cfr. *infra*, nota a v. 8, *Aganippea Permessius*; MERLI 2013, p. 135). Un'ulteriore varietà suggerita dalla metafora è quella che emergerà nella seconda parte del proemio, con il riferimento alle due tradizioni letterarie, greca e latina, che il poeta impiegherà per selezionare i suoi *exempla* per Serena (cfr. *infra*, nota a v. 15, *hoc Grai memorant. Latiis movet ora Camenis*). Claudiano, dunque, attinge a ogni strumento tradizionale per realizzare il suo carne. L'atto di segnalarlo, tramite la scelta dei due *topoi* d'esordio, rivela la consapevolezza letteraria del poeta, che rivendica la sua capacità di combinare generi e modelli diversi per la realizzazione di un panegirico per la prima volta declinato al femminile.

Accanto alla funzione programmatica, i primi 10 versi del panegirico sono percorsi, poi, da un'ulteriore idea, comunicata ancora dall'immagine della ghirlanda. Quest'ultima, così come la chioma su cui poggia e i verbi a loro connessi, rimandano a un'idea di regalità dalla forte valenza ideologica, essenziale per il messaggio che il carne deve comunicare

(cfr. *infra*, note a v. 2, *Pierio...serto e redimire*; v. 3, *consurgere*; v. 4, *radiare*; v. 5, *reginae regina*).

Dic...differs. Incorniciando il primo verso del panegirico, i due verbi quasi collidono tra loro: da una parte l'imperativo con cui Claudiano interpella direttamente la Musa e, dall'altra, *differe*, che rivela subito come questa *invocatio* sia, in realtà, lontana dalla convenzione. Il poeta, infatti, a dispetto delle aspettative create con il primo emistichio, si rivolge a Calliope non per chiederle aiuto per iniziare il componimento, bensì per domandarle le ragioni del ritardo (cfr. PERRELLI 1992, p. 143 e nota 25, che già evidenziava il fatto che quella della *Laus Serenae* sia una *falsa invocatio*). L'incipit epico (per cui cfr. Hom. *Od.* 1, 1, ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, e Liv. Andr. *frg.* 1, *Virum mihi, Camena, insece versutum*, che hanno forse ispirato l'imperativo *dic*), ne risulta dunque attenuato (per l'interpretazione degli elementi epici nei proemi di Claudiano cfr. *supra*, nota all'introduzione della sezione). Il fatto che anche un panegirico dovesse iniziare con l'invocazione alla divinità era stato raccomandato già in Plin. *paneg.* 1, 1: *bene ac sapienter [...] maiores instituerunt ut rerum agendarum ita dicendi initium a precationibus capere...*, “bene e saggiamente ... i nostri maggiori hanno ordinato che tanto nel ragionare, quanto nel trattare gli affari si cominci dall'invocare gli dei” (trad. di E. Faelli). Benché anche gli incipit degli altri panegirici di Claudiano siano altrettanto solenni, tuttavia, nessuno si apre con un'apostrofe alla Musa, se non la *praefatio* del panegirico per Manlio Teodoro, che riporta l'invocazione *nostra Thalia* (*Manl. praef.* 2). Ne emerge, dunque, la volontà di Claudiano di raggiungere, in questo panegirico femminile, quello *stilus maior* che potesse conferirgli ufficialità.

mea. La somiglianza dell'incipit con quello dell'*Odissea* e dell'*Odysia* è forse all'origine dell'errore di alcuni testimoni, che tramandano, anziché *mea*, il dativo *mihi* (stampato da BURMANN 1760); cfr. anche l'evidente parallelo (individuato da BUREAU 2008, p. 208, nota 12) con un passo della *Sulpiciae conquestio*, sulla cui attribuzione e datazione sussistono però considerevoli problemi: *dic mihi, Calliope* (*epigr. Bob.* 37, 12). Il possessivo è, tuttavia, preferibile, sia per l'analogia con altre espressioni impiegate da Claudiano (cfr. il *nostra Thalia* di *Manl. praef.* 2 e *Get. praef.* 2) sia perché, in posizione marcata, enfatizza il rapporto (quasi affettivo) tra il poeta e Calliope. A questo proposito, Bureau suggeriva che Claudiano stesse suggerendo un'identificazione tra Calliope e Serena, per cui la destinataria del panegirico sarebbe stata, allo stesso tempo, l'unica in grado di ispirarlo (cfr. BUREAU 2008, pp. 209-210). L'ipotesi di Bureau poggiava da un lato sul fatto che Serena fosse la protettrice di Claudiano – e il possessivo *mea* ben si presterebbe a rendere tale rapporto –, dall'altro sull'identificazione tra il poeta e Orfeo che viene proposta nell'*Epistula ad Serenam* (*carm. min.* 31), in cui Serena svolgeva un ruolo materno nei confronti di Claudiano, al pari di quello svolto da Calliope con Orfeo stesso. Si tratterebbe di un'allusione implicita ma, secondo Bureau, comunque decifrabile dalla dedicataria e ispiratrice del carne.

Calliope. Se in Claudiano la scelta delle Muse a cui rivolgersi è piuttosto indiscriminata, e rimanda a una generica ispirazione (cfr. la menzione di Tersicore in *nupt. praef.* 9, di Talia in *Manl. praef.* 2 e di Urania in *Manl.* 274; cfr. anche HEUS 1982, p. 35 e CONSOLINO 1986, p. 73), quella di Calliope in questo contesto è standard. Calliope è la musa dell’epica (è a lei che si rivolgeva Omero, pur senza nominarla), ma anche dell’eloquenza; apostrofando Calliope, Claudiano afferma implicitamente di non voler escludere l’epica dal suo panegirico femminile, che intende realizzare attraverso una mescolanza di generi (cfr. *supra*, introduzione della sezione). Il nome della dea prepara inoltre il chiaro ed esplicito collegamento con il *carm. min.* 31 che Claudiano proporrà al v. 8 (cfr. *infra*, nota a v. 8, *Aganippea...unda*). Nell’*Epistula*, infatti, appariva anche Calliope, che, al matrimonio del figlio Orfeo, ornava la nuora di doni preziosi: *tunc opibus totoque Heliconis sedula regno / ornabat propriam Calliopea nurum* (vv. 19-20). Calliope, infine, la più importante – e dunque la regina – delle Muse, era anche la Musa dei re (BUREAU 2008, p. 210): cfr. Hes. *Th.* 79-80, Καλλιόπη θ’: ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων / ἡ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἄμ’ αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ, “...e Calliope, che di tutte è la più grande. Essa infatti accompagna i re venerabili” (trad. di G. Ricciardelli). Per questa ragione, l’invocazione a Calliope chiarisce fin dall’inizio l’intenzione di Claudiano di realizzare non un normale panegirico, ma un panegirico imperiale, che comunichi al pubblico la regalità di Serena.

tanto cur tempore differs. La lezione corretta è testimoniata da pochi manoscritti (tra cui R e *Flor.*), mentre la maggior parte dei codici riporta *cur tantum in tempore differs* (cfr. apparato per altre varianti, come *cur tanto in tempore*). Gli errori sono forse dovuti al fatto che *differo*, con il significato di “rimandare” e in relazione a un’espressione temporale, fosse spesso costruito con preposizione (*ThLL* s.v. *differo*, col. 1071, 80 ss.; cfr. a es. Verg. *Aen.* 6, 569, *quis...distulit in seram commissa piacula mortem*, “ognuno differì di espiare oltre l’ora della morte”, trad. di M. Ramous). Frequente era, inoltre, l’uso del verbo *redimire* (qui legato in enjambement a *differo*) con l’accusativo *tempora* e l’ablativo della cosa con cui si coronavano le tempie (cfr. a es. Verg. *Aen.* 3, 81, *vittis et sacra redimitus tempora lauro*, “con le tempie fasciate di bende e di alloro consacrato”, o 10, 538, *infula cui sacra redimibat tempora vitta*, “con le tempie cinte dalle sacre bende dell’infula”, trad. di M. Ramous). Tale costruzione potrebbe aver facilitato la confusione dei copisti (che talvolta scrivono, a es., *cur tantum in tempora*), forse influenzati specialmente da Mart. 12, 52, 1: *tempora Pieria solitus redimire corona*, “che soleva cingere le tempie con la corona poetica” (trad. di G. Norcio). Per una clausola simile a *tempore differs*, cfr. Verg. *Aen.* 11, 470, *tempore differt*; in Claudiano cfr. invece *Ruf.* 1, 314, *tempora differt*, in cui il verbo era usato transitivamente. Il poeta sfrutta un’idea simile a quella qui espressa anche in apertura del *De bello Getico*, cfr. *Get. praef.* 1-2: *post resides annos longo velut excita somno Romanis fruitur nostra Thalia choris*, “dopo anni inerti, quasi scossa da un lungo sonno, la mia Talia gioisce ancora della folla romana” (trad. di F. Serpa). In entrambi i casi, il poeta allude a un momento di sospensione della propria scrittura, che pare da attribuire, più che a un *topos* retorico, a un vero silenzio poetico. Claudiano, infatti, interruppe effettivamente la

propria produzione nel periodo compreso tra l'inizio del 400 (data di composizione della *Laus Stilichonis*) e l'estate del 402 (a cui risale appunto di *De bello Getico*, con cui rompe il silenzio). L'ipotesi più probabile è che egli si trovasse, in quegli anni, fuori dall'Italia (probabilmente in Libia, dove sposò una nobildonna africana, cfr. *carm. min.* 31, 55-58); non si spiegherebbe, altrimenti, l'assenza di un panegirico per il quinto consolato che Onorio ricoprì nel 402 (sulla questione cfr. *supra*, cap. 1e; BIRT 1892, p. xlvii; CAMERON 1970, pp. 411-413). Il ritardo qui menzionato, allora, coincide con buona probabilità con i *resides annos* citati nella *praefatio* del *de bello Getico*. Un'altra allusione del poeta alla propria lontananza dalla scrittura è in *rapt. Pros. 2 praef.* 1-2 (*otia sopitis ageret cum cantibus Orpheus / neclectumque diu deposuisset ebur...*, “mentre Orfeo se ne stava in ozio, sopiti i suoi canti, avendo deposto il plectro d'avorio a lungo dimenticato...”, trad. di L. Micozzi), ma la questione della datazione del poemetto è complessa (cfr. MICOZZI 2013, pp. 108-110; 113-114).

Pierio [...] Serenam? La disposizione incatenata di aggettivi e sostantivi è frequente in Claudiano, che spesso la realizza in un verso aureo, qui quasi del tipo perfetto (cfr. *supra*, cap. 2b e FO 1982, p. 145-148). Tale collocazione delle parole è tipica dello stile alto (e in particolare dell'epica, cfr. CONRAD 1965, pp. 234-237) ed è sfruttata da Claudiano soprattutto nelle sedi privilegiate dell'esordio e della conclusione. Si può osservare qui, inoltre, uno dei moduli preferiti di Claudiano nella collocazione di aggettivo e sostantivo in modo che il primo si trovi prima della pentemimera, a chiusura del primo emistichio, e il secondo alla fine del verso (cfr. *supra*, cap. 2b e PARRAVICINI 1905, pp. 130-131). PERRELLI 1982, pp. 24-25 elenca alcuni casi di esordi in cui Claudiano le coppie aggettivo sostantivo sono distanziate in questo modo: cfr. anche, per questo proemio, il v. 8: *fons Aganippea Permessius educat unda*. L'attenta *dispositio* conferisce particolare solennità a un verso che annuncia il soggetto del panegirico (*Serenam*), il motivo per cui lo si è scelto (*meritam*) e le modalità con cui sarà celebrato (*Pierio...serto*).

Pierio...serto. La perifrasi dotta per indicare la ghirlanda che appartiene alle Muse e, per estensione, la poesia che da loro deriva, è debitrice di una lunga tradizione letteraria. La Pieria, regione della Macedonia che si estende a nord del monte Olimpo, è abitualmente considerata la sede delle Muse: cfr. Hes. *Th.* 52-54 (Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο. / Τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδῃ τέκε πατρὶ μυθεῖσα Μνημοσύνη..., “le Muse olimpiche, figlie dell'egioco Zeus. Le partorì nella Pieria, unitasi al padre Cronide, Memoria...”, trad. di G. Ricciardelli), e l'invocazione di Hes. *Op.* 1, μούσαι Πιερίθην. Per questa ragione, l'aggettivo *Pierius* è spesso usato in relazione alla poesia (*OLD* s. v. *Pierius* 1): per la letteratura latina, cfr. a es. Lucr. 1, 946, *carmine Pierio* (cfr. anche Stat. *silv.* 2, 2, 112, *Pierias...artes*), e anche Claud. *Stil.* 1, 22-24, che lo impiega ancora con significato metapoetico: *magnum mihi panditur aequor, / ipsaque Pierios lassant proclivia currus / laudibus innumeris*, “mi si spalanca una vasta distesa di argomenti e la stessa strada in pendio lascia correre i carri Pierii con innumerevoli lodi” (trad. Di E. Cairo); cfr. anche *infra*, nota a v. 146, *Pierius labor*. L'associazione di questo aggettivo alla ghirlanda non è

insolita (cfr. a es. Mart. 12, 52, 1, *Pieria...corona*), poiché l'idea che i fiori siano simbolo di poesia è *topos* antico: cfr. già Sapph. fr. 55 LP, καθάνοισα δὲ κείσῃ οὐδ' οὐδ' ἔ<τι> τις μναμοσύνα σέθεν / ἔσσειτ' οὐδέποτ' <εἰς> ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδων / τῶν ἐκ Πιερίας, “morta giacerai, né resterà mai più alcuna memoria di te in avvenire: non hai parte delle rose di Pieria” (trad. di G. Tedeschi; cfr., a questo proposito, anche CONSOLINO 1986, pp. 71-72, che riporta alcuni dei numerosi esempi dell'immagine, tratti dalla letteratura greca e latina); per la letteratura latina, cfr. ancora Lucr. 1, 118, *ex Helicone perenni fronde coronam*, e Lucr. 1, 928-939, *iuvatque novos decerpere flores / insignemque meo capiti petere inde coronam / unde prius nulli velarint tempora Musae*, “mi piace cogliere fiori nuovi e con essi formare per il mio capo una corona gloriosa, con cui mai prima ad alcuno le Muse abbiano cinto le tempie” (trad. di L. Piazzì), con PIAZZI 2011, p. 143.

L'immagine della ghirlanda, in questo contesto, risulta particolarmente pregnante. In primo luogo, infatti, il *sertum* porta con sé l'idea di una “corona”, e quindi il tema, essenziale ai fini propagandistici perseguiti da Claudiano, della regalità di Serena (alla stessa idea rimanda l'immagine della sua chioma che si innalza e i verbi a essa connessi: *redimire*, *consurgere*, *radiare*; cfr. *infra*, nota a v. 5, *reginae regina*). La donna, per il cui elogio il poeta ha chiamato in causa la “Musa dei re” (cfr. *supra*, nota a *Calliope*), per la seconda volta nel giro di due versi assume così le sembianze di una regina. La metafora dell'incoronazione con le parole era già, molto simile, nel proemio della *Vita Constantini* (per il parallelo cfr. MORONI 1985, p. 138, nota 3): αὐτῷ λόγων πλέξαντες στεφάνους, ἐν αὐτοῖς πρώην βασιλείοις τὴν ἱερὰν κεφαλὴν ἀνεστέρομεν (Eus. VC. 1, 1, 5), “abbiamo incoronato il suo santo capo proprio nel palazzo imperiale, intrecciando per lui corone di elogi”, trad. di L. Franco). La corona di fiori, poi, è il primo elemento del proemio che suggerisce un'idea di varietà, da tenere in considerazione per l'interpretazione di questi versi programmatici (cfr. JANSEN 1964, pp. 80-81): Claudiano inizia a suggerire al suo pubblico le modalità con cui comporrà il suo panegirico, ossia attraverso la mescolanza di più generi letterari. Fuor di metafora, il *Pierio...serto* è immagine della *Laus Serenae* stessa, che Claudiano vuole – con l'aiuto di Calliope – donare alla sua protettrice (probabilmente come adempimento del voto che le aveva fatto in *carm. min.* 31, 61-62) per cingerla con una corona che, se non è quella regale, le porterà un onore eterno.

meritam...Serenam. Come i proemi epici presentavano, nel primo verso, il tema del poema in accusativo, l'oggetto del carme appare, qui, al termine della prima interrogativa, come oggetto di *redimire*. Claudiano vuole porre l'accento sul fatto che la sua patrona sia del tutto meritevole di ricevere un panegirico (e, per di più, un βασιλικὸς λόγος), nonostante questo onore fosse del tutto inusuale per una donna. Anche Giuliano aveva sentito la necessità di giustificare il proprio panegirico femminile per l'Imperatrice Eusebia, il cui inizio sviluppava ampiamente questo motivo (Iul. Or. 2, 104-106); per il rapporto tra il panegirico di Giuliano e la *Laus Serenae* cfr. *supra*, cap. 1a.

Vile putas donum [...] reginae regina comam? Claudiano reinterpreta il *topos* dell'inadeguatezza dei proemi epidittici (cfr. *supra*, nota a vv. 1-10 e JANSEN 1964, pp. 124-

140). Il poeta non presenta se stesso come incapace di cantare le lodi di Serena, ma suggerisce che Calliope stessa possa essersi sentita inadeguata al compito e abbia esitato per paura che il proprio dono si rivelasse indegno di una *regina* (*vile putas donum*). I versi – come d'altra parte già i primi due – sono preziosi per la definizione di un'immagine regale di Serena, trasmessa dalle gemme, dal colore rosso, dal verbo *radiare*, e culminante nel poliptoto *reginae regina*. L'allitterazione (*rubro radiare mari...*) ne enfatizza la rilevanza nella presentazione di Serena.

solitam...comam. *Solitam* è attributo, in forte iperbato, di *comam* (v. 5). La costruzione ricorda vicino quello di *Fesc.* 3, 1-2: *solitas galea fulgere comas / Stilicho, molli necte corona* (*Fesc.* 3, 1-2), “o Stilicone, circonda di una morbida ghirlanda le tue chiome che sono solite risplendere del fulgore dell'elmo” (trad. di O. Fuoco). In entrambi i casi, l'aggettivo *solitus* anticipa uno scarto rispetto a una situazione abituale, che viene così posta all'attenzione del pubblico. Le idee che emergono nei versi gemelli sono quella della regalità di Serena, abituata a ornare la propria chioma con gemme preziose, e quella dell'immagine militare di Stilicone, sulla cui testa risplende sempre l'elmo. Si tratta di due temi essenziali per l'ideologia di Stilicone, interessato a comunicare sia il proprio valore di guerriero sia la dignità regale di sua moglie, grazie a cui poteva sancire il proprio legame con la famiglia imperiale. Se in *Fesc.* 3, 2 la *corona* di Stilicone è la corona di fiori con cui era usanza cingersi in occasione dei matrimoni (cfr. *infra*, nota a vv. 184-185, *iugalem...coronam*), mentre il *Perio...serto* di Serena è simbolo della poesia, in entrambe le espressioni potrebbe affacciarsi, in realtà, in maniera discreta, un'ulteriore intenzione propagandistica: le chiome di Serena e Stilicone, di norma impreziosite da gioielli o splendenti per gli elmi, dovrebbero essere destinate a una corona (cfr. *infra*, nota successiva).

consurgere gemmis / et rubro radiare mari. La peculiare scelta del verbo *consurgere* richiama l'attenzione. Serena, come testimonia la sua rappresentazione nel *Dittico di Stilicone*, pettinava abitualmente i capelli in un'acconciatura elaborata, che si sviluppava verso l'alto ed era arricchita di perle e pietre preziose (cfr. anche GESNER 1759, p. 490: *consurgit coma, cum in galerum vel tutulum struitur*). Claudiano stesso ritornerà su questa idea, più avanti nel carne, nel mostrare come la donna non si preoccupasse di adornarsi quando il marito era impegnato in guerra (v. 222, *non solitos gemmarum sumere cultus*). Il particolare apprezzamento di Serena per i gioielli era, d'altra parte, testimoniato da varie fonti antiche – spesso in realtà ostili a Stilicone e alla moglie –, secondo cui, a es., la donna avrebbe strappato una collana da statua di Cibele, per ornarsene lei stessa (cfr. *infra*, nota a vv. 28-29, *...sit Claudia felix / teste dea castosque probet sub numine mores* e Zos. 5, 38, 3-4). La descrizione della chioma di Serena non è però casuale, né vuole rappresentarne solo un vezzo, ma rientra anch'essa nel disegno propagandistico del poeta. I versi, che con *evidentia* mostrano al pubblico l'immagine dei capelli che letteralmente si “innalzano” adorni di gioielli e risplendono per il loro bagliore (e che, forse, sono legati ancora più da vicino all'arte figurativa, cfr. *supra*, cap. 1d), avevano infatti la funzione di rappresentare

Serena come un'Imperatrice. Il ritratto che Claudiano fornisce della chioma, innanzitutto, si compone di due degli elementi che, insieme all'oro, concorrevano alla rappresentazione del potere e della dignità imperiale: le pietre preziose e il colore rosso (cfr. *infra*, note a *gemmis* e a *rubro radiare mari*). In secondo luogo, la capigliatura femminile era di per sé uno dei principali strumenti con cui poteva essere rappresentata la dignità imperiale delle donne. Anche l'immagine delle *Augustae*, infatti, veniva in età teodosiana effigiata sulle monete, esattamente come quella dell'Imperatore (l'idea rientrava nella politica dinastica promossa da Teodosio). La pettinatura di Flaccilla, moglie di Teodosio e *Augusta* a partire dal 384, consisteva appunto in trecce di capelli, arricchite da fili di perle e pietre preziose, che si sviluppavano verticalmente e culminavano nel diadema imperiale (cfr. HOLM 1989, pp. 32-33). Simili sono anche le rappresentazioni di Galla Placidia, spesso raffigurata con la treccia sollevata (su queste pettinature femminili e sull'argomento in generale cfr. *supra*, cap. 1d). Benché a Claudiano non fosse possibile rappresentare esplicitamente Serena con un diadema imperiale – non era ufficialmente un'*Augusta*, nonostante Claudiano la tratti, di fatto, come tale –, la chioma con la cui immagine si apre il poema risulta in tutto e per tutto simile a quella delle *Augustae* di età teodosiana.

gemmis. Il termine si riferisce qui solo a pietre preziose e gioielli, mentre le perle, a volte indicate con lo stesso sostantivo, sono designate dalla perifrasi immediatamente successiva (cfr. anche HEUS 1982, p. 38, che ricorda come il significato di “perle” per *gemmae* sia invece impiegato al v. 74). Le *gemmae*, che decoravano la toga imperiale – detta appunto *toga gemmata* –, erano simbolo di potere, e Claudiano sfrutta spesso la loro citazione in ottica propagandistica, oltre che per conferire maggiore *evidentia* alle sue descrizioni: cfr. a es. *Stil.* 2, 89 *gemmatasque togas*. In relazione alle frequenti allusioni del poeta alle pietre preziose e alla simbologia del potere ad esse associata cfr. inoltre GUIPPONI-GINESTE 2011, pp. 95-98, che riporta gli esempi delle descrizioni della trabea di Onorio in *IV Cons.* 585-610 e *III Cons.* 4: *dives Hydaspeis aurescat purpura gemmis*, “che la porpora si arricchisca delle gemme dell'Idaspe”. In quest'ultimo caso, il verso è strutturato in maniera simile a quelli destinati, qui, a raffigurare Serena: si notino, in particolare, i verbi *augesco* e *consurgere*, così come l'associazione delle gemme ad acque celebri per le loro pietre preziose (rispettivamente l'Idaspe, su cui cfr. CHARLET 2000, II¹, p. 34, e il Mar Rosso).

rubro radiare mari. All'immagine di Serena come *Augusta* contribuiscono, oltre alla pettinatura “imperiale” e alle pietre preziose, l'idea del colore rosso e il verbo *radiare*, associati in un'espressione allitterante. Il rosso non è in realtà presente, ma soltanto evocato dalla *iunctura rubro...mari*, che designa per metonimia le pregiate perle del Mar Rosso; su queste ultime, che provenivano dall'Oceano Indiano, cfr. soprattutto Plin. *nat.* 9, 106, *Indicus maxime has mittit oceanus...per tot maria venientes [...] praecipue autem laudantur circa Arabiam in Persico sinus maris Rubri*, “soprattutto ce le manda l'Oceano Indiano [...] esse ci arrivano attraverso tanti mari [...] soprattutto poi si esaltano quelle che si trovano in vicinanza dell'Arabia, nel Golfo Persico, Mar Rosso”, trad. di A. Borghini (cfr. anche Ael. *NA.* 15, 8; 10, 13). È il verbo *radiare* che, con il significato di “splendere”

o “brillare”, e spesso associato alle pietre preziose, suggerisce l’interpretazione della *iunctura*. La stessa metonimia è in *carm. min.* 31, 14 (in riferimento ai *germina cara*), mentre al mar Rosso Claudiano allude con una perifrasi ricca di *evidentia* anche nell’ambito della descrizione della preziosa trabea di Onorio in *IV Cons.* 592). L’allitterazione ha comunque l’effetto di mettere in evidenza la suggestione coloristica, che come si è visto è cara a Claudiano (cfr. *supra*, cap. 2c), e richiama alla mente del pubblico l’immagine della porpora, anch’essa – come le gemme già citate – simbolo di potere e presente su tutte le trabee descritte da Claudiano (cfr. GUIPPONI-GINESTE 2011, p. 96). Nella rappresentazione di Serena nel *Dittico* eburneo del Duomo di Monza, la donna indossa orecchini, collana e cintura di perle, che dovevano quindi essere pietre a lei particolarmente gradite. Il verbo *radiare*, infine, con l’idea di luce e di splendore ad esso associata, è espressione di quel tono “trionfalistico” che CHARLET 1988, pp. 79-81 individua come una delle caratteristiche della poesia latina del quarto secolo, e che era volto, spesso in associazione alle arti figurative, all’esaltazione dell’ideologia imperiale. Nella poesia di Claudiano, sia Stilicone sia Onorio sono spesso dipinti come rilucenti o splendenti di una luce intensa, cfr. a es. *Fesc.* 1, 1, a proposito di Onorio (*princeps corusco sidere pulchrior*) o *Stil.* 1, 4, a proposito di Stilicone (*celsi notor igneus oris*). Il campo semantico della luce è spesso sfruttato anche per Serena, a testimonianza dell’intenzione di Claudiano di associarle un’idea di regalità: cfr. anche v. 48, *astrorum radiis*; v. 218, *sidereas...ulnas*.

reginae regina. Il poliptoto ha la funzione di porre l’accento su *regina*, il termine – e per esteso la funzione – che più di ogni altro Claudiano vuole associare a Serena. Per un identico poliptoto, riferito a Venere e alla figlia di Serena (Maria), cfr. *Claud. nupt.* 174: *haec munera nostra precamur reginae regina feras*, “questi nostri doni portali a Maria, da regina a regina” (trad. di R. Bertini Conidi). La regalità di Serena è motivo costante nella poesia di Claudiano (e in particolare nella *Laus Serenae*, cfr. *supra*, cap. 1c), poiché era grazie a questa che Stilicone poteva vedere legittimato il suo potere. La propaganda del generale si fondava infatti in gran parte sui suoi legami con la famiglia imperiale, tra i quali il matrimonio con Serena era al primo posto: il matrimonio tra i due è messo in risalto dal poeta – oltre che nell’intera *Laus Serenae* – anche in *III Cons.* 154-158 e *Stil.* 1, 79-81. Sulla *regia adfinitas* e sulla politica dinastica che Teodosio aveva favorito cfr. *supra*, cap. 1b. Il termine *regina*, scelto per Serena anche in *carm. min.* 31, 57, ha tra i suoi significati anche quello di “principessa”, e poteva pertanto essere impiegato, a rigore, per una nipote dell’Imperatore, ma è più comunemente associato a una vera *Augusta*: cfr. *III Cons.* 155, in cui appare come attributo di Flaccilla, moglie di Teodosio e *Augusta* a tutti gli effetti: *per taedas, quas ipsa tuo regina levavit / coniugio*, “per le fiaccole nuziali che la regina stessa ha sollevato per il tuo matrimonio”. Il gioco di parole *reginae regina* è sostanziato da *Hes. Th.* 79-80, in cui Calliope è definita la più importante tra le Muse, e, soprattutto, colei che si accompagna ai re (cfr. *supra*, nota a v. 1, *Calliope*): è dunque, a tutti gli effetti, la regina delle Muse (così chiamata anche in *Hor. carm.* 3, 4, 1-2, *dic, age, tibia / regina longum Calliope melos*, “intona un lungo canto, mia regina Calliope, con il flauto”, trad. di

G. Nuzzo; Stat. *Theb.* 4, 34-35, *tuque o nemoris regina sonori, / Calliope*, “e tu, Calliope, regina del bosco sonoro...”, trad. di L. Micozzi), destinata a cantare un’altra *regina*, quale era Serena.

sed floribus illis / quos neque frigoribus Boreas nec Sirius urit / aestibus. La metafora della corona floreale come simbolo di poesia, impostata nel v. 2 (*Pierio...serto*), si arricchisce ora di ulteriori dettagli, per spiegare quali siano i fiori che compongono la ghirlanda delle Muse e, quindi, la *Laus Serenae* stessa. Nel descriverli come immortali e indistruttibili dalla forza degli elementi naturali, Claudiano echeggia il celebre passo (il cui *Fortleben* è stato analizzato a es. da NISBET – RUDD 2004, p. 367) di Hor. *carm.* 3, 30, 1-5: *exegi monumentum aere perennius [...] quod non imber edax, non aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum*, “ho alzato in mio ricordo un edificio destinato a durare più del bronzo [...] e non il vento sfrenato né la poggia che corrode lo potranno distruggere o il succedersi degli anni, la cui somma è incalcolabile, né l’incessante rotolio dei secoli” (trad. di G. Nuzzo). L’idea della poesia inscalfibile e indistruttibile dal tempo e dagli elementi naturali è realizzata tramite l’antitesi *frigoribus...aestibus*, che rivela il gusto di Claudiano per le espressioni paradossali (cfr. *supra*, cap. 2b; FO 1982, pp. 165-172): tra le tante impiegate nei suoi versi, quella che oppone caldo e freddo è una delle antitesi più care al poeta (insieme a quella tra acqua e fuoco), che qui sfrutta una disposizione chiastica. Del passo oraziano, Claudiano recupera anche una parte della realizzazione formale, con l’immagine dell’Aquilone, che il poeta chiama qui con il suo nome greco.

Boreas nec Sirius urit. Sirio, una stella della costellazione australe del Cane (Hes. *Op.* 609; Verg. *georg.* 4, 425), che sorge a metà luglio, rappresenta la canicola (cfr. LE BOEUFFLE 1987, pp. 80-82), che seccerebbe i fiori normali. Borea, invece, è il nome greco del freddo vento *Aquilo*, proveniente dal nord, che li congelerebbe. Claudiano li usa come metonimia per caldo e freddo, in un’antitesi simile a questa, anche in *Ruf.* 1, 241-242, *non illum Sirius ardens / brumave Riphaeo stridens Aquilone retardat*, “né il calore di Sirio, né il gelo dei monti Rifei dove fischiano gli Aquiloni...” (trad. di A. Prenner); cfr. anche *carm. min.* 26, 91-92, *non illis [...] Austri / flamina nec saevo Sirius igne nocet*, “a loro non nuoce [...] il soffio guasto dell’Austro, né Sirio con la sua vampa furiosa” (trad. di O. Fuoco). All’unico predicato *urit* può essere attribuito – come al suo corrispondente greco *καίω* – non solo il significato comune di bruciare, ma anche quello più raro di congelare: cfr. a questo proposito HEUS 1982, p. 43, che individua anche il precedente di Verg. *georg.* 1, 92-93, in cui il poeta sfruttava in ugual modo il composto *aduro*: *ne tenues pluviae rapidive potentia solis / acrior aut Boreae penetrabile frigus adurat*, “perché non brucino la terra le piogge sottili o la violenza di acre del sole impetuoso o il freddo penetrante di Borea” (trad. di A. Barchiesi).

aeterno sed veris honore rubentes. All’interno della metafora floreale, Claudiano sviluppa il motivo topico dell’immortalità della poesia, preparato dall’antitesi del verso precedente; lo riprenderà di nuovo al v. 10, *transmittunt saeculis...futuris*. Tra le numerose

declinazioni del *topos*, cfr. soprattutto Lucr. 1, 118, che lo associava già, in riferimento a Ennio, alla fioritura eterna e, per di più, all'idea di una "corona": *Ennius ut noster cecinit qui primus amoeno / detulit ex Helicone perenni fronde coronam*, "come cantò il nostro Ennio, che per primo dal dolce Elicona riportò una ghirlanda di fronde perenni" (trad. di L. Piazzì); il rimando al poeta arcaico è significativo, poiché a lui Claudiano si paragona esplicitamente nella *praefatio* a *Stil.* 3 (cfr. PERRELLI 1992, p. 111-115; per il paragone che Claudiano istituisce tra se stesso e il *vates* Ennio cfr. anche MEUNIER 2019, pp. 59-62; 73-77). Per l'idea della fioritura associata al potere della poesia cfr. ancora Lucr. 5, 328-32: *quo tot facta virum totiens cecidere neque umquam / aeternis fama monumentis insita florent*, "dove mai tante volte disparvero tante imprese di eroi? Perché in nessun luogo fioriscono affidate all'eterno ricordo della fama?" (trad. di A. Fellin).

rubentes. Il colore rosso – che richiama quello delle rose – è spesso scelto a simboleggiare lo splendore primaverile (su cui cfr. anche *infra*, nota a v. 90, *fulgere*): cfr. a es. Verg. *ecl.* 9, 40, *ver purpureum* (con Cucchiarelli in CUCCHIARELLI – TRAINA 2012, p. 468); *georg.* 4, 306, *rubeant...prata* e, specialmente, *georg.* 2, 319, con la locuzione *vere rubenti* che si riferiva appunto alla primavera fiorita. La *iunctura* virgiliana, e in generale l'immagine della primavera rosseggiante, sono particolarmente fortunate in Claudiano: cfr. *rapt. Pros.* 2, 90, *vernus...rubor*, *fesc.* 2, 10, *rubeant pruinae*, e soprattutto l'espressione, simile a questa, di *carm. min.* 25, 116: *vere rubentes...calathos*, "cesti di fiori rosseggianti per la primavera". In generale, poi, la preferenza dimostrata dal poeta per immagini ricche di colore è ben nota (cfr. *supra* cap. 2c). Il colore rosso evoca qui anche la porpora imperiale e l'idea di regalità che le è connessa; i fiori rossi delle Muse, così, un vero e proprio *honus*, ben si adattano all'immagine proposta da Claudiano in questi versi, in cui la corona di fiori è simbolo del panegirico stesso, strutturato come un vero βασιλικὸς λόγος. Tramite il richiamo della tessera di colore rosso, il poeta paragona con maggiore forza le perle pregiate del mar Rosso (cfr. *supra*, nota a v. 4, *rubro...mari*) con cui Serena è abituata a ornarsi, con i fiori delle Muse, altrettanto preziosi e degni di una *regina*, con cui la sua Calliope si appresta a cingere la donna.

honore. Con il significato di "ornamento", il termine *honus* è spesso associato a una "corona" di fronde: cfr. a es. Ov. *met.* 1, 565, *tu quoque perpetuos semper gere frondis honores*, "anche tu manterrai sempre il decoro delle tue fronde" (trad. di G. Faranda Villa). In questo caso, tuttavia, il sostantivo evoca anche il vero e proprio "onore", eterno e "rosseggiante", che il panegirico imperiale porterà a Serena.

fons [...] unda. I due sostantivi sono disposti a intreccio con gli aggettivi *Permessius* e *Aganippeus*, in un *ordo verborum* (che separa il sostantivo dal suo attributo) che risulta, come si è detto, spesso prediletto da Claudiano in sede di proemio o in conclusione (cfr. *supra*, nota a v. 2, *Pierio meritam serto redimire Serenam?*; PERRELLI 1982, pp. 24-25). A parte il verbo, ogni termine è, in questo verso, attinente all'ambito semantico relativo all'acqua, particolarmente caro a Claudiano, che lo sfrutta spesso nella creazione di immagini marine (nella *Laus Serenae* cfr. a es. il corteo dei vv. 124-129), metafore navali

dal significato politico o metaletterario, citazioni o descrizioni di fiumi (cfr. il *carm. min.* 28, il *Nilus*), di fonti (*carm. min.* 26), porti (*carm. min.* 2), *aquarum mirabilia*, o, semplicemente, espressioni antitetiche dalla funzione esornativa o patetica. La presenza dell'acqua nei versi di Claudiano è talmente pervasiva da segnalare una predilezione del poeta per il soggetto, un penchant che andava oltre le convenzioni retoriche (sulle immagini acquatiche del poeta cfr. *supra*, cap. 2d; cfr. anche FUOCO 2008, pp. 38-50 e LUCERI 2020, pp. 41-46). La preferisce, infatti, in molte metafore, impiegandola per scopi diversi e spesso compiacendosi – come qui – nel riferirsi al medesimo elemento acquatico con perifrasi assai elaborate (cfr. FUOCO 2008, p. 48).

Aganippe Permessius. L'Aganippe, che scorre in Beozia, era una delle fonti sacre alle Muse, così come l'Ippocrene sull'Elicona, con cui a volte è stata confusa (cfr. a es. *Ov. fast.* 5, 7) ma che si trova in realtà più in alto (cfr. poi la Castalia sul Parnaso e l'Arethusa a Siracusa; cfr. FUOCO 2008, p. 40 e nota 64). Il Permesso era, invece, il fiume che scorreva vicino ad Ascrà, patria di Esiodo, e ispirava i poeti che avessero bevuto dalle sue acque. Poiché, secondo la tradizione, Aganippe era la figlia del Permesso (cfr. soprattutto Paus. 9, 29, 5), l'aggettivo *Permessius* a designare il *fons* va interpretato non con valore soggettivo (la sorgente da cui scaturisce il Permesso) ma piuttosto di patronimico, e designa pertanto la fonte scaturita dal fiume. Legati tra loro dalla tradizione, sono entrambi simbolo dell'ispirazione che deriva ai poeti dalle Muse (sul Permesso e l'Aganippe cfr. soprattutto il commento di MASSIMILLA 1996 a Callim. fr. 3, 6-8, pp. 238-240). Quello della fonte come simbolo di iniziazione poetica è motivo tipico della letteratura e già Callimaco, nel prologo degli *Aitia*, introduceva, rispetto all'iniziazione esiodea, proprio l'idea della fonte sacra, e citava proprio Aganippe, per cui il passo callimacheo è la prima attestazione (Callim. fr. 3, 6; cfr. anche il fr. 2, per il rimando all'Ippocrene); per questo passo, peraltro, Bureau riconosce proprio l'influenza specifica di Callimaco, sulla base di Serv. *Buc.* 10, 12: *Callimachus Aganippen fontem esse dicit Permessi fluminis*, "Callimaco dice che l'Aganippe è una sorgente del fiume Permesso (BUREAU 2008, pp. 210-211; BUREAU 2011, pp. 70-71). Nella poesia latina, benché recepito forse già da Ennio (se si accetta l'integrazione *fontes* per il fr. 210 Skutsch), il *topos* trova la sua fortuna soprattutto in epoca augustea, spesso in associazione al motivo della *recusatio* (sul tema e sulla sua fortuna in epoca augustea, ma anche flavia, cfr. MERLI 2013). Il passo più celebre è, probabilmente, quello dell'elegia di Propertio dedicata alla sua iniziazione poetica, cfr. Prop. 3, 3, 5-6: *parvae tam magnis admoram fontibus ora / unde pater sitiens Ennius ante bibit*, "e accostavo la mia fragile bocca a fonti generose, di dove prima bevve assetato il padre Ennio" (trad. di P. Fedeli). Nell'ambito dell'iniziazione poetica, il Permesso assume però un significato più specifico e diventa spesso simbolo dell'iniziazione alla poesia elegiaca: cfr. Verg. *ecl.* 6, 64, in cui era associato a Cornelio Gallo (*tum canit errantem Permessi ad flumina Gallum*, "e canta Gallo errante alle acque del Permesso", trad. di L. Canali) e, ancora più espressamente, Prop. 2, 10, 25-26: *nondum etiam Ascraeos norunt mea carmina fontis / sed modo Permessi flumine lavit Amor*, "i miei carmi non conoscono ancora le fonti

ascee, Amore li ha appena bagnati nelle onde del Permesso” (trad. di P. Fedeli); il fiume era citato in un contesto erotico già in Catull. 61, 30. Per questo ruolo del Permesso (e della sua fonte Aganippe), cfr. MERLI 2013, pp. 135-136 e in particolare p. 135: “basti osservare che nella poesia latina precedente a Marziale il Permesso e l’Aganippe si collegano senza eccezione al motivo erotico, quando non specificamente al genere elegiaco”. Nonostante il riferimento a una fonte di iniziazione poetica anziché a un’altra non sia sempre indice di dichiarazioni programmatiche (MERLI 2013, p. 8; in relazione a questo passo cfr. invece CONSOLINO 1986, p. 75: “come già con Calliope, anche in questo caso Claudiano non sembra riferirsi ad uno specifico genere letterario”), la scelta non sembra dunque casuale: il pubblico colto di Claudiano sarà stato senz’altro capace di cogliere il collegamento tra il Permesso e l’elegia. Per il suo panegirico femminile, infatti, Claudiano deve attingere proprio all’elegia, e il proemio – sede di dichiarazioni poetiche – pare segnalare la nuova fonte. Il carme, insomma, appartenente al genere panegiristico, si apre con l’invocazione alla Musa dell’epica, e cita la fonte ispiratrice della poesia elegiaca: realizza così, fin dal proemio, quella varietà e mescolanza di generi che lo caratterizzerà integralmente. A segnalare la scelta di ποικιλία del poeta, intervengono i motivi della corona floreale e, soprattutto, delle api che percorrono i prati e traggono il miele dai fiori.

unde. Si riferisce ai fiori del v. 5. La possibilità di riferire il termine all’acqua di Aganippe è stata contestata da HEUS 1982, p. 46, che ricorda come il verbo *pascor* sia abitualmente usato per il consumo di cibo solido.

pie pascuntur apes et prata legentes / transmittunt...Heliconia mella. Alla metafora contenuta in questi due versi è affidata la principale dichiarazione di poetica. Benché l’intento programmatico del poeta fosse già annunciato dalla menzione della ghirlanda, dei fiori e della fonte dell’iniziazione poetica, è da questo passo che il messaggio complessivo del proemio è reso più esplicito. La metafora, infatti, alludendo al modo in cui i poeti colgono spunti e insegnamenti da ogni parte, proprio come le api colgono il miele di fiore in fiore, mostra come Claudiano intenda servirsi di modelli diversi per la creazione del carme. Cfr. a questo proposito Sen. *epist.* 84, 2-5, da cui emerge con abbondanza di dettagli l’idea, insita nel paragone, della fusione di reminiscenze letterarie, necessaria al poeta per realizzare un prodotto nuovo e uniforme: *nec scribere tantum nec tantum legere debemus [...] (3) apes, ut aiunt debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quicquid attulere, disponunt ac per favos digerunt [...] (5) nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congesimus, separare, melius enim distincta servantur, deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit, unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est, appareat*, “non dobbiamo dedicarci soltanto a scrivere, e neppure soltanto a leggere [...] Bisogna passare a turno dall’una all’altra di queste attività e temperarle reciprocamente, in modo che quanto è stato raccolto attraverso la lettura, la scrittura lo riduca a un corpo unico. (3) Dobbiamo, come si dice, imitare le api, che volano qua e là, colgono i fiori adatti a produrre il miele, poi dispongono e distribuiscono il bottino

all'interno dei favi [...] (5) anche noi dobbiamo imitare queste api, e i materiali che abbiamo messo insieme dalle diverse letture dobbiamo separarli [...], poi con l'apporto di tutta la cura e la capacità del nostro ingegno amalgamare quei vari assaggi in un unico sapore, in modo che, anche se risulterà chiaro da quale modello si è attinto, il prodotto appaia diverso rispetto al modello" (trad. di E. Berti). Le api che percorrono i prati delle Muse e colgono il miele di fiore in fiore, quindi, rappresentano il poeta nella fase dell'*inventio* (cfr. BERTI 2018 p. 417, che osserva come "fuor di metafora, il loro svolazzare [...] rispecchia la varietà delle letture, primo passo del processo imitativo").

piae. Le api sono definite "pie" perché animali sacri alle Muse (cfr. Varro *rust.* 3, 16, 7), e in quanto immagine della sacralità dei poeti, che, come ricorda CONSOLINO 1986, p. 75, erano "sacerdoti delle Muse".

Heliconia mella. Il paragone della poesia (o del canto) con il miele appartiene a una tradizione antichissima, nella creazione della quale ha probabilmente giocato un ruolo la consonanza tra i termini greci μέλος, "canto", e μέλι, "miele". Il *topos* era sfruttato già da Omero ed Esiodo, e aveva trovato particolare fortuna in Pindaro, nei cui versi era diventato un motivo costante, in virtù della dolcezza che accomuna *comparandum* e *comparatum* (per una storia completa dell'origine e dello sviluppo dell'immagine, cfr. soprattutto WASZINK 1973). Il miele, secondo le credenze degli antichi, non era in realtà un prodotto delle api, ma un dono degli dei, caduto dal cielo – come rugiada – sopra i fiori, dai quali le api non avrebbero fatto altro che raccoglierlo; solo più avanti si sarebbe diffusa una seconda teoria, spesso coesistente con la prima, per cui le api avrebbero invece svolto un ruolo attivo nella sua produzione. Poiché il verbo *lego*, associato ai prati, ha qui il significato di "sfiorare" o "percorrere" più che di raccogliere (cfr. *ThL*, s. v. *lego*, col. 1127, 83 ss.), e anche il successivo *transmitto* non fornisce alcuna informazione in merito all'origine del miele, non è possibile sapere a quale delle due teorie Claudiano si stia riferendo. La confusione diffusa intorno a questo tema è, d'altra parte, ben testimoniata, cfr. Sen. *epist.* 84, 4: *de illis non satis constat, utrum sucum ex floribus ducant, qui protinus mel sit, an quae collegerunt, in hunc saporem mixtura quadam et proprietate spiritus sui mutant. Quibusdam enim placet non faciendi mellis scientiam esse illis, sed colligendi*, "riguardo alle api, non è ben chiaro se traggano dai fiori un succo che è già miele, oppure se trasformino in questo sapore i nettari raccolti, grazie alla mescolanza di una proprietà specifica del loro alito. Secondo alcuni, infatti, la loro abilità non consisterebbe nel produrre il miele, ma solo nel raccoglierlo" (trad. di E. Berti). Il miele, simbolo di poesia, era associato non solo all'idea di dolcezza (per la sua stessa natura), ma anche di veridicità (poiché proveniente dagli dei); a queste due idee si aggiunse presto, infine, anche quella di varietà (la ποικιλία), in quanto il miele era un prodotto uniforme proveniente da una molteplicità di fiori. Il motivo topico del miele come simbolo di poesia, grazie a quest'ultimo elemento, avrebbe così dato origine a quello delle api immagine dei poeti (nell'ambito della metafora, questo passaggio da "oggetto" a "soggetto" avvenne ai tempi della lirica corale di Simonie e Bacchilide, cfr. WASZINK 1973, p. 14). Quest'ultimo *topos* trovò, a sua volta, grande fortuna nella

letteratura greca, ma specialmente in quella latina, al punto da diventare frequente negli esordi epidittici, per segnalare appunto un'idea programmatica di varietà (cfr. JANSEN 1964, pp. 152-153). Tra le più antiche attestazioni dell'immagine cfr. soprattutto Pind. *Pyth.* 10, 53-54, in cui essa era sfruttata, come qui, in relazione alle modalità con cui si potesse realizzare un encomio (ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων ἐπ'ἄλλοτ'ἄλλον ὅτε μέλισσα θύνει λόγον, “il fiore degli inni di lode è come un'ape che salta da un argomento all'altro”, trad. di B. Gentili), ma anche Plat. *Ion.* 534 a-b: λέγουσι γὰρ δῆπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρρῦτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι, “proprio i poeti, infatti, ci dicono che, cogliendo i loro canti da fonti di miele che scorrono da alcuni giardini e vallate selvose delle Muse, ce li portano come api, anch'essi volando” (trad. di G. Cambiano; cfr. anche MORONI 1985, p. 138 nota 3). Nella letteratura latina, cfr. invece i passi di Lucr. 3, 11 e di Hor. *carm.* 4, 2, 27.

transmittunt saeculis...futuris. C'è qui una sorta di sovrapposizione tra le metafore di Claudiano, che rappresenta prima la poesia con l'immagine della ghirlanda (*Pierio...serto*), poi con quella, appunto, del miele, che le api trasmettono alle generazioni successive, cogliendolo dai fiori stessi. Per interpretare questo duplice simbolo della poesia si può immaginare (come suggerisce HEUS 1982, p. 47) che il poeta abbandoni la linea iniziale della sua metafora e, con la seconda menzione dei fiori (*floribus illis*), si riferisca non più a quelli specifici che compongono la *Laus Serenae*, ma alla fonte di ispirazione della poesia in generale, rappresentata appunto dal “miele dell'Elicona”. La ghirlanda delle Muse è, allora, il dono di Claudiano (e della “sua” Calliope) per Serena, e rappresenta quindi il panegirico stesso, per la cui realizzazione egli ha scelto gli stessi fiori delle Muse da cui gli altri poeti, come lui, traggono il miele da trasmettere alle generazioni successive. La *iunctura saeculis...futuris* (che in parte riprende il concetto espresso dal precedente *aeterno...honore* del v. 7) ribadisce la funzione eternatrice della poesia.

11-12. **Dignius an vates alios exercuit unum / femineae virtutis opus?**

I due versi si possono interpretare come la *propositio* del proemio (sulle cui funzioni espositiva e programmatica cfr. *supra*, nota all'introduzione della sezione). Come emerge dalla lunga *synkrisis* successiva, e soprattutto dalla conclusione della stessa al v. 33 (*non tamen audebunt titulis certare Serenae*), l'idea è che non esista donna virtuosa che più di Serena meriti un poema a lei dedicato. Una struttura simile è nel proemio del *De bello Getico*, in cui, a una domanda retorica (*Get.* 13-14: *quae tibi pro tanti pulso discrimine regni / sufficient laudes, Stilicho? Licet omnia vates...*, “quali lodi, Stilicone, basteranno per te che la morte hai respinto da tale impero? Cantino pure i poeti...”, trad. di F. Serpa) segue, come qui, una *synkrisis* con lo scopo di annunciare i temi principali dell'opera (sull'argomento cfr. GUALANDRI 2008). L'implicita ma diretta conseguenza di questi versi è che, per cantare Serena, sia necessario un poeta all'altezza di un soggetto di tale importanza e, quindi, all'altezza di Omero stesso, il *vates* che aveva cantato la virtù dell'ultimo

exemplum della *synkrisis*, Penelope. La domanda, infatti, sarà ripresa ai vv. 19-20, con il riferimento esplicito a Omero: *anne aliud toto molitur carminis actu / Maeonii mens alta senis?* (sul motivo del “nuovo Omero” necessario per cantare un “nuovo Achille” cfr. BUREAU 2008, p. 211 e nota 17).

vates. Benché il termine non sia esclusivamente per i poeti epici, esso è impiegato da Claudiano – che lo usa ben 33 volte all’interno della sua opera – solo in riferimento a se stesso, ad Orfeo, e a rappresentanti del genere epico: *vates* sono definiti, infatti, Ennio, Virgilio e Omero (cfr. *infra*, nota a v. 146, *veterum...vatum*); per le ricorrenze e le funzioni del termine in Claudiano cfr. MEUNIER 2019, pp. 66-70. Questi quattro poeti sono, d’altra parte, gli unici menzionati esplicitamente nell’intera opera di Claudiano (oltre a Saffo e Anfione), che li presenta come suoi modelli diretti; cfr. a questo proposito BUREAU 2009, che individua in questa scelta del poeta propagandista un’indicazione programmatica: “comme le mythe avait Orphée et la Grèce Homère, la Rome républicaine a eu Ennius, la Rome des Césars, Virgile, la Rome d’Honorius aura Claudien” (p. 70). Claudiano, tuttavia, pur presentandosi come un *vates*, mostra sempre di non voler recepire integralmente l’eredità epica, ma anzi di interpretarla e variarne forme e contenuti a seconda delle sue esigenze; questo aspetto è ben evidenziato da MEUNIER 2019, pp. 69-70: “Claudian s’inscrit dans une lignée d’auteurs épiques, dont il rejette toutefois une partie des techniques. Ce sont donc tous de *vates*, mais leur technique, ou leur matière, va différer”. Anche qui il poeta, accostando i termini *vates* e *virtus*, imposta di fatto un discorso epico, poiché era l’epica che cantava, abitualmente, la *virtus* eroica. Con l’aggettivo *femineus*, tuttavia, ancora una volta se ne allontana, per cantare – in un genere nuovo e variegato – una *virtus* del tutto meritevole, ma, questa volta, di una donna. Tra i *vates* che, come Claudiano, sono cantori di “virtù femminile” – e di cui dunque egli si ritiene all’altezza, per poter cantare il suo meritevole soggetto – il principale è senz’altro Omero, il *senex Maeonius* che sarà espressamente citato al v. 20. Il nesso *feminae virtutis*, tuttavia, nasconde anche un’allusione a Stazio, un altro *vates* epico con il quale Claudiano intende, forse, porsi in diretta competizione (cfr. *infra*, nota successiva).

feminae virtutis opus. Il nesso ossimorico *feminae virtutis*, che rivela il gusto di Claudiano per il paradossale e per le figure retoriche in grado di esprimerlo (cfr. *supra*, cap. 2b e FO 1982, pp. 165-172), è quasi un titolo del poema. La *virtus*, etimologicamente legata al *vir*, è caratteristica maschile per definizione (su cui cfr. meglio *infra*, nota successiva), oltre che per tradizione letteraria, e il suo accostamento all’aggettivo *feminae* – peraltro in posizione enfatica a inizio esametro – crea un effetto straniante, che suggerisce al pubblico la novità di ciò che il poeta sta per intraprendere (su questo accostamento cfr. già CONSOLINO 1986, p. 76). Tale gioco non è tuttavia innovazione di Claudiano, ma era già di Stazio, che in *Theb.* 12, 177 raccontava di come Argia, nella ricerca del cadavere di Polinice, fosse stata colta da un improvviso sentimento di *non feminae...virtutis*. L’influenza esercitata da Stazio su Claudiano è stata spesso evidenziata (cfr. PARAVANI 2014, in particolare pp. 25-33 per una discussione sullo stato dell’arte), tanto in relazione

alle “reminiscenze inconsapevoli” che portano Claudiano a riprendere termini o *iuncturae* staziane estrapolate dal loro contesto, quanto in relazione ai veri rapporti intertestuali che il poeta tardoantico instaura con il suo predecessore (PARAVANI 2014, pp. 16-19). Il contesto del passo di Stazio suggerisce di considerare la ripresa da parte di Claudiano come l’instaurazione consapevole di un dialogo con il poeta flavio. La figura di Argia, in primo luogo, è stata più volte riconosciuta come uno dei modelli femminili a cui il poeta si ispira nella sua delineazione del ritratto di Serena, specialmente nella sezione delle “imprese” (cfr. CONSOLINO 1986, pp. 25-26; cfr. anche *supra*, cap. 1b e *infra*, nota a v. 227, *feminea pro parte*). L’eroina staziana, come ha messo in luce Bessone in diversi contributi (BESSONE 2002, BESSONE 2010, BESSONE 2015), conosce un’evoluzione nel corso della *Tebaide*, passando dalla tipologia della *relicta* alla matrona virile che, nel XII libro, si spoglia del proprio sesso (*sexuque...relicto*, v. 178) per mettersi in cerca del cadavere del marito, a rischio della sua stessa vita. Un’evoluzione in parte assimilabile a quella di Argia sarà riscontrabile proprio negli atteggiamenti di Serena delle “imprese”, in cui la donna, da eroina elegiaca che si dispera per l’assenza del marito, mossa dall’amore si rivelerà poi in grado di fornire un attivo contributo alla salvezza di Stilicone (cfr. *infra*, note a vv. 225-236). Non pare dunque casuale la ripresa, nella *propositio* del panegirico, di un nesso che è impiegato dal poeta flavio proprio per segnalare la “metamorfosi” (BESSONE 2015, p. 129) di Argia, benché preceduto dalla negazione). Se poi si considera l’intero passo staziano, si può osservare come la ripresa di Claudiano non si limiti al nesso *femineae virtutis: hic non femineae subitum virtutis amorem / colligit Argia, sexuque in mane relicto tractat opus* (Stat. *Theb.* 12, 177), “ma a questo punto Argia è colta da un improvviso sentimento di coraggio, inconsueto in una donna, e concepisce un’impresa grandiosa, spogliandosi del proprio sesso” (trad. di L. Micozzi). Con il contributo dell’identico nesso *femineae virtutis*, anche l’*unum...opus* di Claudiano può essere letto come un’allusione all’*inmane...opus* compiuto da Argia. A differenza di Serena, Argia era costretta ad abbandonare il proprio sesso per compiere l’impresa, e ad assumere quindi caratteristiche virili, lasciandosi cogliere, all’improvviso, da una virtù che non era femminile. Se letta sulla base di queste considerazioni, la domanda retorica di Claudiano non è solo l’introduzione della sequenza di *exempla* mitologici femminili con cui il poeta realizzerà una prima *synkrisis* con Serena (cfr. v. 33), ma si configura quasi come una sfida a Stazio. Il poeta flavio delineava un ritratto di Argia che sfidava le convenzioni, arrivando a rappresentare una donna che unificava le virtù femminili di una moglie devota e un eroismo virile. Argia, benché si muovesse spinta dall’amore e dalla *fides* coniugale (Stat. *Theb.* 12, 459, *me duxit amor*), arrivava a rifiutare il ruolo impostole dalla sua femminilità e a trasgredire i codici di genere (BESSONE 2015, in particolare pp. 130, 133). Claudiano riprende da Stazio non solo molte immagini ed espressioni che la descrivono, ma l’idea stessa dell’evoluzione di una *relicta* in donna intraprendente, nonché la volontà di cercare un bilanciamento tra virtù matronali convenzionali e l’eroismo maschile a cui l’amore può spingere una donna. Si pone, però, un obiettivo ulteriore: vuole rappresentare una virtù femminile che sia innovativa pur

rimanendo nella sua ideale tradizionalità, e vuole mostrare come Serena compia azioni che rivelano il suo coraggio, la sua autonomia e la sua intraprendenza senza bisogno di travalicare i limiti della femminilità. Per questo, domanda provocatoriamente se mai un poeta sia stato ispirato da un soggetto (o da un'impresa), più degno di Serena, che dimostra la sua virtù, senza che il suo genere abbia bisogno di essere negato o abbandonato.

virtutis. Il termine *virtus*, frequentemente sfruttato nei panegirici tardoantichi – e nello specifico nei *Panegyrici Latini*, in relazione agli Imperatori –, poteva assumere tre accezioni principali: quella di “qualità, merito”, di “capacità fisica, virtù bellica, coraggio, valore militare” e, infine, quella generica di “doti”, che richiedeva però sempre il plurale (l'argomento è stato studiato da VINCENZI 1979, cfr. in particolare pp. 173-174). Il significato senz'altro più diffuso era però, nei panegirici imperiali, quello che riguardava il valore militare, dote fondamentale per tutti i soggetti elogiati (cfr. infatti *infra*, nota a v. 180, *specatus in armis...virtute*, in cui il termine appare con questo significato in relazione a Stilicone). Nei carmi di Claudiano, il sostantivo ricorre spesso per descrivere Stilicone, sia in riferimento al suo valore militare, sia in un senso più ampio, che includeva tutte le qualità che permettevano di designare il perfetto reggente dell'Impero (cfr. MEUNIER 2019, p. 284). La *virtus* femminile di Serena, alla quale è estranea la componente militare (cfr. però *infra*, nota a vv. 212-236, per le virtù che la donna dimostra in tempo di guerra), è ugualmente da intendersi in un significato ampio; il termine, con l'aggettivo *femineus* che lo qualifica, si riferisce sia alle virtù tradizionali femminili, di cui Serena era piena depositaria, sia a quelle che meglio si adattavano al suo ruolo a corte – prima tra tutte la sua influenza in ambito politico –, e dunque, alle sue qualità come perfetta reggente insieme al virtuoso Stilicone (sul difficile bilanciamento che Claudiano ricerca nel panegirico per delineare la *virtus* di Serena cfr. *supra*, cap. 1b). Bureau suggeriva di leggere, in questi versi e nella scelta del termine *virtus*, un tentativo di eroizzazione maschile della principessa, che avrebbe proprio lo scopo di presentare Serena come equivalente femminile del marito (BUREAU 2008, p. 213), come lui – e insieme a lui – adatta a detenere il potere.

opus. Le varie accezioni del termine (“impresa” come “opera” o “soggetto letterario”, cfr. OLD s.v. *opus* 8, 9) contribuiscono alla realizzazione del gioco metaletterario di Claudiano. Se Stazio narra l'*inmane opus* – inteso come “impresa” – di una virtù non femminile, Claudiano narrerà un *opus* – inteso come “soggetto letterario”, ma non è da escludere che il termine adombri qui anche l'altra accezione – di virtù davvero femminile, che risulta più degno di qualsiasi altro.

12-33. Quod sponte redempto [...] Non tamen audebunt titulis certare Serenae.

La domanda retorica dei vv. 11-12 consente a Claudiano di introdurre il riferimento a donne della tradizione greca – Alceste, Penelope – e romana – Tanaquilla, Clelia, Claudia –, che rappresentano gli *exempla* propri di *feminea virtus*, messi a confronto con Serena. La *synkrisis* (ossia il confronto con personaggi famosi, del mito o della storia, con lo scopo di mettere in evidenza le virtù del protagonista) è estremamente frequente nella poesia tarda

(PERNOT 1993, pp. 690 ss.). Quella qui presentata è la più lunga della *Laus Serenae*, ma cfr. anche quelle dei vv. 122-131, dei vv. 140-145, e quella dei vv. 162-180, che è tuttavia volta ad esaltare Stilicone. Nonostante la sua lunghezza, questa può essere considerata una σύγκρισις μερικὴ, un “paragone parziale”, poiché, a differenza di quella τελειοτάτη che precedeva l’epilogo, mette in evidenza un solo aspetto particolare, in questo caso la sua *virtus* femminile (cfr. Men. 2, 376; STRUTHERS 1919, p 83). L’uso che il poeta ne fa in questo caso è simile a quello di *Get.* 1-35, in cui Stilicone era paragonato a Tifi, in una struttura epigrammatica che, come qui (cfr. v. 33) svelava solo alla fine il secondo termine di paragone (tale proemio è stato studiato da PERRELLI 1992, pp. 120-126; GUALANDRI 2008). Gli *exempla* di donne virtuose alle quali Serena è considerata superiore costituiscono un’indicazione programmatica sui tratti che caratterizzano la *virtus feminea* oggetto del poema e sul modo in cui questa sarà cantata. Gli episodi narrati, infatti, non solo sono tratti sia dalla tradizione greca sia da quella latina (v. 15, *Hoc Grai memorant; Latiis movet ora Camenis*), ma risalgono a generi letterari diversi (tragedia per Alcesti, storia per Tanaquilla, Clelia e Claudia, epica per Penelope). La ποικιλία che il poeta aveva annunciato nei primi versi del proemio, così, trova conferma nell’indicazione puntuale dei modelli a cui egli attingerà, appartenenti a generi differenti di entrambe le tradizioni letterarie. Ogni donna citata, poi, pare rappresentare un aspetto di quella *virtus* che, nel suo complesso, caratterizza Serena. Alcesti, ricordata per aver scelto di morire al posto del marito, è esempio di coraggio – come indica l’etimologia stessa del suo nome – e specialmente di φιλανδρία (intesa come “amore per il marito”); Tanaquilla, *praescia fatorum*, è celebre per la positiva influenza in ambito politico che esercitò sul marito e sul genero, favorendo il loro potere; fu il coraggio di Clelia che spinse Porsenna a lasciarla libera (Liv. 2, 13, 6), mentre la donna è ricordata per la sua *fortitudo* in altre versioni del mito (Val. Max. 3, 2, 2); Claudia dimostra la propria *puđicitia* e rettezza di costumi (e lo fa, non a caso, davanti a Cibele, cfr. *infra*, note a vv. 17-18; 28-30); Penelope, infine, è – come è noto – il paradigma di fedeltà coniugale (cfr. *infra*, nota a v. 28, *coniugium docuere fidem*). Tutte queste virtù trovano in Serena, superiore a tutte le donne elencate, piena espressione e perfetto bilanciamento (cfr. *supra*, cap. 1b). Cfr. anche *Stil.* 1, 30-35, in cui Claudiano elencava le virtù che, abitualmente separate in uomini diversi, confluivano tutte nel solo Stilicone: *singula quemque / nobilitant [...] sparguntur in omnes, in te mixta fluunt; et quae divisa beatos / efficiunt, collecta tenes*, “singole virtù in particolare nobilitano ciascuno [...] in tutti tali virtù sono sparse, in te scorrono unite; e questi pregi che, benché divisi, rendono gli uomini beati, tu li possiedi raccolti insieme” (trad. di E. Cairo).

12-15. Quod sponte redempto / casta maritali successit Thessala fato / inque suos migrare virum non abnuat annos. / Hoc Grai memorant.

Il primo *exemplum* della *synkrisis* è tratto dalla mitologia greca (v. 15, *Hoc Grai memorant*) e, benché il nome dell’eroina non sia indicato esplicitamente, il riferimento è senza dubbio ad Alcesti. Figlia di Pelia, quest’ultima aveva sposato Admeto, il re di Fere (Tessaglia), e si

era rivelata pronta a sacrificare la propria vita per lui, accettando di morire al posto del marito (sulla figura di Alceste cfr. ENGELMANN in ROSCHER s. v. *Alkestis*, coll. 233-235; *OCD* s. v. *Alkestis*, p. 52). La storia, raccontata già da Esiodo, fr. 54 c M.-W., è nota soprattutto dalla tragedia euripidea *Alceste* (è andata perduta, infatti, l'omonima tragedia di Frinico); nella letteratura latina, il mito è riassunto a es. da Hyg. *fab.* 51, 3: *et illud ab Apolline accepit ut pro se alius voluntarie moreretur. Pro quo cum neque pater neque mater mori voluisset, uxor se Alcestis obtulit et pro eo vicaria morte interiit; quam postea Hercules ab inferis revocavit*, “anche un'altra cosa ottenne da Apollo, che qualcun altro morisse volontariamente al suo posto. Mentre né suo padre né sua madre avevano voluto morire al suo posto, si offrì la moglie Alceste e subì al suo posto una morte sostitutiva; ma Ercole in seguito la fece ritornare dagli inferi” (trad. di F. Gasti). Il nome dell'eroina deriva dal greco ἀλκή, che significa “forza”, “coraggio” e “protezione”, e rivela quindi le virtù che la caratterizzano, e che anche Serena dimostrerà nelle sue “imprese” (vv. 212-236). Alceste, tuttavia, è fondamentalmente simbolo di φιλανδρία, cfr. infatti Plut. *Mul. virt.* 243D: οὐδ'Εἰρήνην φίλανδρος ὡς Ἄλκηστις, “Irene non era devota al marito come Alceste”.

quod sponte redempto. Si sceglie qui – con HEUS 1982, CONSOLINO 1986 e CHARLET 2018, ma cfr. già JEEP 1876-1879 e KOCH 1893 – la lezione tramandata da quasi tutti i codici. Il solo manoscritto K₄ (risalente al xv secolo) riporta infatti la variante con l'ablativo assoluto *consorte redempto*. Quest'ultima, paleograficamente vicina a *quod sponte redempto* se si immaginano le forme compendiate, era stata accolta da HEINSIUS 1650, BURMANN 1760, GESNER 1759, e, più di recente, da HALL 1986, che ritiene la struttura *consorte redempto /...maritali successit...fato* (“riscattato il consorte, è subentrata al suo destino”) più coerente rispetto a quella tradita dalla maggior parte dei testimoni. La correlazione di *fato* con *redempto* (conseguente all'assenza del sostantivo *consors*) risulterebbe infatti, secondo Hall, piuttosto forzata, da un lato perché l'espressione *maritali successit...fato* (v. 13) implica già che Alceste sia morta al posto del marito, dall'altro perché *fato* è già connotato dall'aggettivo *maritali* (cfr. HALL 1986 b, p. 238). A favore di *quod sponte* vanno però sia l'autorità dei codici sia l'*usus scribendi* di Claudiano, che impiega spesso il *quod* dichiarativo prolettico (in questo caso di *hoc Grai memorant*, v. 15; per questa osservazione cfr. già CONSOLINO 1986, p. 77), e lo sfrutta anche, in una struttura simile, pochi versi più avanti: cfr. i vv. 20-21, *quod stagna Charybdis / armavit, quod Scilla canes, quod pocula Circe....* La *iunctura fatum redimere*, come fa notare ancora Consolino, è poi attestata anche in Ovidio e Seneca, due autori che Claudiano spesso sceglie come modelli, in entrambi i casi in passi che alludono all'episodio di Alceste e Admeto: cfr. *Ov. ars* 3, 19, *fata Pheretidae coniunx Pagasaea redemit*, “la moglie tessala riscattò il destino del figlio di Ferete”, e *Sen. Med.* 662, *coniugis fatum redimens*, “riscattando il destino del marito”.

casta maritali successit Thessala fato. Il verso aureo – anche quello del tipo perfetto con il verbo al centro, come in questo caso – è usato di frequente da Claudiano (cfr. *supra*, cap. 2b; vv. 170, *aurato volucrem flexit Schoeneida pomo* e 216, *oscula cristati raperes festina*

mariti. In questo caso, l'*ordo verborum* pare segnalare l'intreccio dei destini di Alcesti e Admeto (per l'iconicità della sintassi di Claudiano cfr. *supra*, cap. 2b).

casta...Thessala. La *iunctura* designa Alcesti con l'enunciazione della sua virtù precipua (essenziale tra quelle tipicamente femminili) e della Tessaglia, regione in cui si trova Fere, la città di Admeto. Si tratta della prima occorrenza dell'aggettivo *castus*, che ricorre altre quattro volte nel panegirico (vv. 29, 125, 153, 219): per il ruolo che svolge nella definizione del ritratto di Serena cfr. *supra*, cap. 1c e *infra*, nota a v. 219, *castae...noctis*.

inque suos migrare virum non abnuit annos. Il verso chiarifica l'affermazione precedente e, ripetendo il concetto (tramite l'espedito della negazione del suo opposto), spiega le modalità con cui Alcesti riscattò il destino del marito. Per queste ripetizioni, tratto caratteristico dello stile del poeta, cfr. *supra*, cap. 2a.

migrare. Il verbo permette a Claudiano un gioco di parole individuato già da HEUS 1982, p. 52; se infatti *migro* va qui inteso nella sua accezione transitiva di "trasferire" (per cui Alcesti "trasferì il marito nei suoi anni"), ancora più comune di *migrare in* + accusativo era l'espressione *ex o de vita migrare*, per indicare l'allontanarsi dalla vita e, dunque, il morire (OLD s. v. *migro* 2b). *Migrare in suos annos* va allora inteso come una consapevole variazione di questa espressione idiomatica – realizzata grazie alla possibilità di intendere il verbo anche nel senso di "trasferire" – per indicare il processo inverso a quello dell'"allontanarsi dalla vita". Il gioco è reso particolarmente efficace dal fatto che, in questo caso, Alcesti stia effettivamente "trasferendo" il marito alla vita che a lei rimarrebbe. Cfr. poi anche il corrispettivo greco di *migro*, ἀμείβω, usato proprio nell'*Alcesti* euripidea, benché in un altro senso: δάμαρτ'ἀμειψας (Eur. *Alc.* 46), "avendo dato in cambio la moglie".

abnuit. Pochi manoscritti (tra cui però anche R e Flor.) presentano in realtà la forma *abnuit*, a fronte di una tradizione divisa tra *abnegat* e *abneget*. Se il congiuntivo non è adatto al contesto, anche l'indicativo presente *abnegat* è sempre stato scartato dagli editori in favore di *abnuit*, più coerente nel contesto di perfetti in cui si trova inserito (cfr. *redempto*, *successit*) e, soprattutto, rispetto al verbo *memorant* del verso successivo, che suggerisce che i fatti precedentemente narrati fossero al passato.

Hoc Grai memorant. Latiis movet ora Camenis. All'interno del medesimo verso, i riferimenti ai Greci e alle Camene latine sono accortamente separati dalla pentemimera, a evidenziare la compresenza delle due tradizioni, greca e latina, nel ritratto di Serena. All'*exemplum* greco (Alcesti) ne seguiranno ora tre latini (Tanaquilla, Clelia e Claudia), al termine dei quali si estenderà il lungo paragone con Penelope, appartenente di nuovo all'ambito greco.

Latiis...Camenis. La *iunctura* è quasi di carattere ridondante (cfr. CONSOLINO 1986, p. 77). Le Camene, infatti, dee della sorgente da cui si diceva attingessero acqua le Vestali, nonché spesso associate al bosco che si estendeva vicino a porta Capena (Liv. 1, 21, 3; cfr. anche OCD s. v. *Camena*, p. 283), erano tradizionalmente divinità romane; non sarebbe necessario, dunque, l'aggettivo *Latius*, che ottiene però l'effetto di accentuare la

contrapposizione con la prima parte del verso. A partire dall'invocazione di Liv. Andr. *carm. frg.* 1, le Camene sono – come è noto – identificate con le Muse, delle quali rappresentano l'equivalente romano. Qui, però, come osserva già HEUS 1982, p. 54, il primo soggetto non sono le Muse, ma i Greci (*Grai memorant*), da intendersi come i “poeti greci”; per questo motivo, è probabile che anche le Camene siano in realtà una metonimia per indicare i poeti latini, da loro ispirati: cfr. anche Hor. *carm.* 4, 6, 27, in cui la *iunctura Daunia...Camenae* designa Orazio stesso.

movet ora. Il termine *os*, “bocca” o “voce” è probabilmente inteso nel senso metonimico di “canto”, in sostituzione della più comune espressione *cantum movere*, per cui cfr. a es. Verg. *Aen.* 7, 641 (*deae, cantusque movete*, “o dee, ispirate il canto”); 10, 163.

16. Praescia fatorum Tanaquil.

Tanaquilla era la nobile moglie dell'etrusco Lucumone, che – anche grazie al sostegno di lei – sarebbe diventato re di Roma con il nome di Tarquinio Prisco. Claudiano la definisce *praescia fatorum* per via della capacità, che le fonti le attribuivano, di leggere gli auspici e di prevedere il futuro; sarebbe stata Tanaquilla, infatti, a preannunciare al marito il destino regale che lo attendeva (sulla figura della donna cfr. in generale *OCD*, s. v. *Tanaquil*, p. 1430). La più compiuta descrizione di Tanaquilla si trova in Livio, che la rappresenta come una figura di rilievo in ambito politico, che svolse un ruolo essenziale non solo nel favorire e sostenere le ambizioni del marito, ma anche nell'organizzare la successione di Servio a Tarquinio quando quest'ultimo morì (Liv. 1, 41, 1-3; Liv. 1, 47, 6). La presentazione che Livio fa della donna in 1, 34, 4 preannuncia l'intraprendenza che questa avrebbe rivelato: *Lucumoni contra, omnium heredi bonorum, cum divitiae iam animos facerent, auxit ducta in matrimonium Tanaquil, summo loco nata et quae haud facile iis in quibus nata erat humiliora sineret ea quo innupsisset*, “invece Lucumone, erede di tutti i beni, già orgoglioso per le proprie ricchezze, ancor più lo divenne dopo aver sposato Tanaquilla, donna di nobile stirpe, e tale che non si sarebbe rassegnata facilmente a trovarsi da sposa in condizione più umile di quella in cui era nata” (trad. di L. Perelli). Le sue capacità profetiche appaiono in Liv. 1, 34, 8-9, in cui l'autore, che descrive il modo in cui Tanaquilla interpretò il prodigio di un'aquila che aveva strappato il copricapo di suo marito per poi riportarglielo, la definisce *caelestium prodigiorum mulier* (1, 34, 8), “donna esperta di prodigi celesti” (trad. di L. Perelli); cfr. poi anche Liv. 39, 1-3, per l'interpretazione da parte di Tanaquilla del fuoco che ardeva sul capo del giovane Servio Tullio. Il ruolo che la donna svolse nel favorire l'ascesa al potere di Tarquinio prima e di Servio poi è esplicitato, infine, in Liv. 1, 47, 6: *Tanaquil, peregrina mulier, tantum moliri potuisset animo ut duo continua regna viro ac deinceps genero dedisset*, “Tanaquilla, una straniera, aveva potuto concepire ed attuare così alti disegni, da procurare due corone successivamente, prima al marito e poi al genero” (trad. di L. Perelli). Le affinità della Tanaquilla liviana con Serena sono dunque numerose, e riguardano la sua nobiltà che non faceva che accrescere quella del marito (Liv. 1, 31, 4), il sostegno che gli forniva in ambito politico, l'intraprendenza (Liv.

1, 41, 1-3) e la capacità di gestire le situazioni difficili (Liv. 41, 4). Altrove sono attestate, poi, anche la sua *castitas* e le sue virtù domestiche: cfr. a es. Enn. *ann.* 147, in cui è ricordata come *bona femina* di Tarquinio; Plin. *nat.* 8, 194, che la ricorda come abile nella tessitura della lana; Sil. 13, 818-821. Sarebbe tuttavia riduttivo ignorare, a vantaggio di tali virtù più tradizionali, le precedenti caratteristiche (solo a volte interpretate negativamente, cfr. Iuv. 6, 566), che rivestono anch'esse il loro ruolo nell'ambito della *synkrisis*. Anche la *virtus* di Tanaquilla, quindi, costituisce un perfetto *exemplum* per descrivere quella, ancora superiore, di Serena, e la capacità di svolgere un ruolo rilevante in ambito politico è un ulteriore tassello della sua *feminea virtus*.

16-17. *rediensque per undas / Cloelia Thybrinas*.

Come Tanaquilla, Clelia è un personaggio leggendario della storia romana, celebre per il coraggio che dimostrò durante la guerra contro Porsenna (cfr. *OCD* s. v. *Cloelia*, p. 351). Consegnata al re etrusco come ostaggio, infatti, era riuscita a fuggire e a tornare a Roma attraversando il Tevere. La descrizione della fuga varia a seconda delle fonti che riportano l'episodio: avvenne a nuoto – e insieme con le altre donne prigioniere, che Clelia avrebbe portato con sé – secondo la versione più celebre del mito, testimoniata in Liv. 2, 13 (cfr. anche Verg. *Aen.* 8, 651) e probabilmente accolta qui da Claudiano, che sceglie, per la sua breve narrazione dell'episodio, la locuzione *per undas Thybrinas* (ancora più esplicito era stato in *Eutr.* 1, 447, *tranavit Cloelia Thybrim*, “Clelia attraversò a nuoto il Tevere”). Cfr. invece Val. Max. 3, 2, 2; Flor. *epit.* 1, 4, 7 per la tradizione che descriveva la sua fuga a cavallo (secondo altri, infine, la donna fuggì a nuoto ma da sola, cfr. Sil. 10, 497-498; Iuv. 8, 264 ss.). Livio racconta di come Porsenna, quando Clelia gli fu riportata, la lasciò andare preso dall'ammirazione per la sua *virtus*, e le concesse di liberare una parte degli ostaggi. I Romani, allora, tributarono una statua equestre, onore normalmente maschile (e quindi del tutto nuovo nella sua declinazione “al femminile”), a quella virtù così insolita in una donna: *Romani novam in femina virtutem novo genere honoris, statua equestri, donavere*. Cfr. anche la narrazione dell'episodio in Plut. *Mul. virt.* 250, in cui l'autore menziona esplicitamente la forza e il coraggio di Clelia, che provocarono l'ammirazione di Porsenna e, ancora una volta, l'onore adatto ai guerrieri di cui il re etrusco la ritenne degna: τὴν ῥώμην θαυμάσαντα καὶ τὴν τόλμαν αὐτῆς ὡς κρείττονα γυναικὸς ἀξιῶσαι δωρεᾶς ἀνδρῶν πολεμιστῆ προπέουσης, “(Porsenna), ammirando la sua forza e il suo ardire, straordinari per una donna, la ritenne degna di un dono adatto a un guerriero” (trad. di I. Berti). Dotata di un coraggio insolito in una donna – e per questo meritevole di ammirazione – e destinataria di un onore prettamente maschile (sull'*animus virilis* di Clelia cfr. ancora BELTRAMI 1995, p. 279), anche Clelia costituisce un *exemplum* adatto per Serena; questa, infatti, si dimostra coraggiosa – e per di più per il bene del marito e dell'Impero – negli eventi narrati nelle “imprese” (cfr. *infra*, nota a vv. 225-236) ed è destinataria di un panegirico, onore, anch'esso, mai riservato prima a una donna. La scelta di questo *exemplum* nell'ambito della *synkrisis* non pare affatto, quindi, come riteneva

HEUS 1982, p. 56, dettata solo dalla volontà di individuare un catalogo di nomi altisonante, senza la preoccupazione che fossero interamente applicabili. Anche Clelia contribuisce, infatti, a suo modo, a definire la *virtus* di Serena.

17-18. et eodem flumine ducens / Claudia virgineo cunctantem crine Cybelen.

Per il quarto esempio della *synkrisis* Claudiano sceglie Claudia Quinta, discendente di Atto Clauso (Ov. *fast.* 4, 305) e ricordata per essere stata l'unica in grado di trascinare lungo il Tevere la nave che portava da Pergamo a Roma la statua di Cibele (il *lapis niger*), ma che si era incagliata nel fondale. La narrazione più completa dell'episodio che la vede protagonista è in Ov. *fast.* 4, 293-326, mentre in Liv. 29, 14, 12 a Claudia era riconosciuto solo un ruolo passivo, da spettatrice dello sbarco di Cibele, insieme con le altre matrone (per la stessa versione di Ovidio cfr. anche Prop. 4, 11, 51-52; Stat. *silv.* 1, 2, 245-246; Sil. 17, 33-45). Claudia, secondo il racconto ovidiano, era una donna casta, accusata di non esserlo (o addirittura di adulterio) da voci non vere, che si erano generate per il suo abbigliamento elegante, le sue ricche pettinature, o le sue risposte pronte: *Claudia Quinta genus Clauso referebat ab alto / (nec facies impar nobilitate fuit), / casta quidem, sed non et credita: rumor iniquus / laeserat, et falsi criminis acta rea est. / Cultus et ornatis varie prodisse capillis / obfuit ad rigidos promptaque lingua senes. / Conscia mens recti famae mendacia risit* (Ov. *fast.* 4, 305-311), "Claudia Quinta era di stirpe discesa dall'antico Clauso, e il suo aspetto non era da meno per nobiltà, casta, invero, ma non creduta tale: l'aveva danneggiata un'inquieta diceria, ed era calunniosamente accusata di libertinaggio. Le nocque l'eleganza e l'uscire con la chioma variamente acconciata, e l'aver la lingua pronta con i rigidi vegliardi. Consapevole della propria innocenza rise delle menzogne della fama" (trad. di L. Canali); a quest'accusa Claudiano farà riferimento più avanti, quando ricapitolerà gli *exempla* della *synkrisis* (cfr. v. 30, *crimen...pudoris*). Alla vista della nave incagliata, invocando Cibele come testimone della sua castità, Claudia si sciolse a mo' di supplice quei capelli che erano stati all'origine della calunnia e tirò senza sforzo la fune, provando l'infondatezza delle accuse (l'evento si colloca cronologicamente nel 205-204 a.C.; per la figura di Claudia cfr. MÜNZER in RE s. v. *Claudius* 435, col. 2899). La scelta di questo *exemplum* è particolarmente significativa, non solo per il riferimento alla *virtus* della *castitas*, che rivestiva, come si è visto, un ruolo essenziale tra quelle che il poeta intendeva attribuire a Serena (cfr. *supra*, cap. 1b). Le false accuse mosse a Claudia per via delle sue acconciature elaborate, o della sua schiettezza, insieme alla menzione di Cibele, permettono infatti al poeta di alludere sottilmente a un episodio specifico della vita di Serena. Si diceva che la principessa, durante la visita a un tempio di Cibele, avesse privato la statua della dea di una collana, per indossarla lei stessa (cfr. Zos. 5, 38, 3-4; MAZZARINO 1946, p. 8; *PLRE*, I, p. 824); la diffusione di questa voce, vera oppure no, di certo non giovava all'immagine pubblica di Serena, e la dipingeva come amante dei gioielli ed empia nei confronti delle divinità pagane. Solo la statua di Cibele (presunta vittima del furto) poteva essere testimone dell'innocenza di Serena, esattamente come il *lapis niger*

testimoniava quella di Claudia (su questo episodio e sulle analogie tra Claudia e Serena cfr. meglio *infra*, nota a vv. 28-30).

virgineo...crine. L'enallage mette in rilievo la *castitas* di Claudia, virtù come si è visto essenziale nella *Laus Serenae*; allo stesso scopo concorre l'allitterazione in *c* del verso, che esclude proprio la parola chiave *virgineo* (su questa tecnica cfr. TRAINA 1991, p. 128 e nota 19). Nella versione più comune del mito, quella narrata da Ovidio (*Ov. fast.* 4, 293-326) e ripresa a es. da Silio Italico (*Sil.* 17, 33-45), Claudia disincagliava la nave con una corda, ma in epoca più tarda si diffuse anche la tradizione secondo cui si sarebbe servita della sua cintura. Nessuna delle fonti fa invece riferimento alla possibilità che la donna avesse trascinato la nave con i propri capelli, o con una fune da questi avvolta (cfr. GESNER 1759, p. 491: *fuert igitur funis ex Claudiae capillis tortus*). L'enfasi di Claudiano sui capelli è tuttavia spiegabile per via del ruolo essenziale che questi svolgevano nell'episodio evocato, poiché era a causa loro che Claudia era stata calunniata, ed era stato sciogliendoli a mo' di supplice che la donna aveva rivolto la sua preghiera a Cibele e provato la sua castità: *summissoque genu vultus in imagine divae / figit, et hos edit crine iacente sonos* (*Ov. fast.* 4, 317-318), "e inginocchiata fissa lo sguardo nell'immagine della dea e con la chioma sciolta dice queste parole" (trad. di L. Canali). Claudiano sceglie dunque una *iunctura* pregnante, per condensare in un unico verso il riferimento di Ovidio al *crine soluto* della donna al momento del miracolo, con l'idea di castità che in tal modo era stata provata. Questa *virtus* era stata associata a Claudia, peraltro, proprio con il termine *virgo*, in *Stat. silv.* 1, 2, 245-246: *non Claudia talis / respexit populos mota iam virgo carina*, "non così era Claudia quando guardò la folla dopo aver liberato dall'ancora la nave, prova della sua verginità" (trad. di M. Pellegrini). Con questo nesso denso e debitore di diversi modelli, Claudiano potrebbe voler enfatizzare, grazie alla menzione dei capelli, il legame tra la calunnia di Claudia e quella che colpì invece Serena stessa (cfr. *infra*, nota a vv. 28-30). La locuzione sarà ripresa, nello stesso contesto, in Sidon. *carm.* 24, 43: *duxit virgineo ratem capillo*.

Cybelen. Si stampa qui la forma *Cybēlen*, come tutti gli editori moderni, anche se la questione relativa al nome della dea da usare in sede metrica che richiede un baccheo è complessa. La traslitterazione latina del greco Κυβέλη prevederebbe infatti, a rigore, la forma *Cybēlen*, con l'anapesto. Quest'ultima non è adatta, qui, alla clausola dell'esametro, ma la tradizione manoscritta è concorde nel tramandare *Cybēlen* o *Cybellen* (variante probabilmente originatasi dalla volontà di allungare la penultima sillaba e risolvere l'anomalia metrica, ma accolta da HEINSIUS 1650 e GESNER 1759); il solo codice *Flor.*, del xv secolo, riporta la variante metricamente più corretta *Cybēben*, traslitterazione della forma arcaica Κυβήβη, e pare piuttosto una regolarizzazione tarda (è stata accolta da BURMANN 1760 e BIRT 1892). La forma *Cybēlen*, per quanto rara, è inoltre attestata anche altrove (*Colum. rust.* 220; *Sil.* 8, 363; 9, 293; 17, 8; Sidon. *carm.* 7, 31), così come il greco Κυβήλη è in Nonn. *D.* 17, 63. Per una trattazione completa del problema si rimanda alla nota di commento a *rapt. Pros.* 1, 212 di HALL 1969, pp. 206-207. Dopo lunga discussione,

lo studioso concludeva che un ripristino della forma *Cybebe*, qualora non sia giustificato dalla tradizione manoscritta, non sia auspicabile, soprattutto a fronte dell'attestazione del greco Κυβήλη; egli forniva, poi, una lista dei passi della letteratura latina in cui si presenti questa incertezza: in Claudiano, ciò avviene in *rapt. Pros.* 1, 212; 3, 113 e 271; *Gild.* 120; *Eutr.* 1, 277; 2, 280; *Cybele* ricorre invece con la penultima regolarmente breve in *Eutr.* 1, 325; *Gild.* 130; *rapt. Pros.* 1, 181; 3, 134; *carm. min.* 42, 3; 53, 18. Una deroga alla quantità abituale di un nome proprio è attestata, in Claudiano, anche in *Gild.* 91 (cfr. CUZZONE 2008, p. xcvi), in cui ricorre *Siphăcem* anziché *Siphācem*.

19-20. *Anne aliud toto molitur carminis actu / Maeonii mens alta senis?*

Con l'introduzione dell'ultimo *exemplum* della *synkrisis*, quello di Penelope, Claudiano obbedisce alle indicazioni di Menandro retore. Quest'ultimo, infatti, esortava il panegirista a inserire nel proemio del panegirico imperiale un rimando a Omero, ὅτι ταύτης μόνης ἐδεῖτο ἢ ὑπόθεσις, “poiché di questo solo ha necessità il soggetto” (Men. 2, 369, 9). Sull'importanza di Omero come punto di riferimento per gli elogi cfr. PERNOT 1993, p. 651 e nota 256. L'indicazione era stata recepita e volta al femminile, peraltro, già nel proemio dell'orazione di Giuliano per l'imperatrice Eusebia, la cui influenza sulla *Laus Serenae* è stata già evidenziata (cfr. *supra*, cap. 1a e BUREAU 2008, p. 215 e nota 28): Ὅμηρος δὲ οὐκ ἠσχύνετο τὴν Πηνελόπην ἐπαινέσας οὐδὲ τὴν Ἀλκίνοῦ γαμετὴν [...] οὐχὶ δὲ ἦδη μιμούμενοι τὸν σοφὸν ἐκεῖνον καὶ θεῖον ποιητὴν, ἐπαινέσομεν Εὐσεβίαν τὴν ἀρίστην, ἐπιθυμοῦντες μὲν ἔπαινον αὐτῆς ἄξιον διεξελθεῖν (Iul. Or. 2, 104c-106a), “Omero non si vergognò di lodare Penelope né la moglie di Alcino [...] non è forse tempo, imitando quel saggio e divino poeta, di celebrare l'ottima Eusebia, aspirando a scrivere un elogio degno di lei” (trad. di A. Filippo). A differenza di Giuliano, però, Claudiano tralascia qualsiasi riferimento ad Arete (cfr. *supra*, cap. 1a), e sfrutta la domanda retorica per introdurre l'elenco delle vicissitudini che Odisseo avrebbe attraversato solo per tornare da Penelope (vv. 20-28). Le idee introdotte da Claudiano in questi due versi (con una domanda retorica che riprende in parte quella dei vv. 11-12, cfr. *supra*, nota a *dignius an vates alios exercuit unum / femineae virtutis opus?*) sono due. Alla volontà di contribuire alla *synkrisis* mostrando la superiorità della *virtus* di Serena rispetto a quella di Penelope, paradigma di fedeltà coniugale, il poeta affianca infatti una teoria del tutto innovativa, qui introdotta e resa poi esplicita al termine dell'elenco (vv. 25-26). L'*Odissea* stessa sarebbe composta, secondo Claudiano, unicamente con l'obiettivo di celebrare la virtù femminile di Penelope, e solo a questo sarebbe stato volto ogni sforzo di Omero. In tal modo, Claudiano individuava (o creava) un precedente illustre per la sua realizzazione di un poema interamente dedicato a una donna (cfr. anche *infra*, nota a v. 141, *laudator Homerus*).

anne aliud. Insieme a quello – dubbio – di *inde e* del v. 193 (cfr. *infra*, nota a v. 193, *mox inde e*), si tratta dell'unico caso di sinalefe presente nel carme, se si escludono quelli (più ricorrenti nell'opera dei Claudiano, che altrimenti tende ad evitare il fenomeno metrico) che coinvolgono l'enclitica *-que*: per questi ultimi cfr. i vv. 25 (*atque uni*), 35 (*atque omnes*),

58 (*namque aliae*), 65 (*totoque ex*), 83 (*votique ignarus*), 99 (*teque ad*), 105 (*magnique animo*), 136 (*atque ipsa*), 174 (*retroque Achelous*), 215 (*galeaeque inserta*). Sull'uso della sinalefe in Claudiano cfr. *supra*, cap. 2e; BIRT 1892, pp. ccxvi-ccxviii; CAMERON 1970, p. 289.

molitur. Il verbo va inteso nel senso di “trattare” (cfr. *ThLL* s. v. *molior*, coll. 1359, 71-75; 1361, 9-11), come anche in Apul. *apol.* 49; Stat. *Theb.* 4, 37; *Ach.* 1, 18-19. La frequenza con cui il verbo ricorre in Stazio per indicare un progetto di poesia (cfr. anche *silv.* 5, 5, 26-27 con MICOZZI 2007, p. 74) è significativa per via dell'influenza esercitata su Claudiano dal poeta flavio (cfr. MICOZZI 2013, pp. xx-xxii, PARAVANI 2014, BRIGUGLIO 2022). Per altre attestazioni in cui *molior* è in associazione a un'impresa letteraria cfr. anche Hor. *ars* 140; Ov. *ars* 1, 266.

actu. Benché *actus*, in associazione a *carminis*, venga di solito inteso come “corso” o “sviluppo” (così intendono anche HEUS 1982, p. 58; CONSOLINO 1986; BUREAU 2008, p. 212), il termine può indicare anche un atto di una rappresentazione teatrale (la *scaena*). Poiché l'associazione del poema omerico all'ambito teatrale sarà di nuovo ai vv. 25-26, *paratur / scaena pudicitiae*, la scelta di *actus*, qui, non è probabilmente casuale. Il termine, infatti, introduce l'elenco di quegli episodi che, nell'ambito di tale “metafora teatrale”, sono a tutti gli effetti “atti” della “rappresentazione scenica” dell'*Odissea*, allestita unicamente per dare lustro alla pudicizia di Penelope (cfr. *infra*, nota a v. 25-26, *Penelopae decus est, atque uni tanta paratur / scaena pudicitiae*).

Maeonii...senis. L'aggettivo *Maonius* è tradizionalmente riferito a Omero poiché, tra le città che si contendevano le sue origini, vi era quella di Smirne, situata nella regione della Lidia (l'antica Meonia). Tra le attestazioni di nessi che sfruttano questo aggettivo per indicare Omero cfr. a es. Hor. *carm.* 1, 6, 2, *Maeonii carminis* e *carm.* 4, 9, 5, *Maeonius...Homerus*; Prop. 2, 28, 29, *Maeonias...heroidas*; Ov. *trist.* 1, 6, 21, *Meonium...vatem*. Per la *iunctura Maeonius senes*, che Claudiano sfrutta anche in *nupt.* 234, cfr. già Ov. *ars* 2, 4; Stat. *silv.* 2, 1, 117; 5, 3, 26.

20-28. Quod stagna Charybdis [...] coniugii docuere fidem.

Si tratta di un riassunto dell'*Odissea* in pochi versi, dalla struttura complessa e variata: la principale è ritardata al v. 25 (*Penelopae decus est*), mentre con la forte *variatio* che spezza la monotonia dell'elenco si succedono, nell'elenco dei soggetti, tre *quod* epesegetici prolettici – il cui unico verbo è *armavit*, v. 21 – e quattro nominativi, concordati ognuno con un participio perfetto (*vitata fames*, *carina...transvecta*, *fraudatus Cyclops*, *contempta Calypso*). I riferimenti sono agli episodi di Scilla (*Od.* 12, 85-100) e Cariddi (*Od.* 12, 104-106; 234-244; 426-444), di Circe (*Od.* 10, 135-574), dei Lestrigoni e del loro re Antifate (*Od.* 10, 100-132), delle Sirene (*Od.* 12, 165-200), di Polifemo (*Od.* 9, 105-542) e di Calipso (*Od.* 12, 420-450), in ordine diverso rispetto a quello omerico (com'era d'altra parte frequente in questo genere di cataloghi, cfr. ad es. Prop. 3, 12, 23-38 con FEDELI 1985, p. 405). Questi versi devono molto soprattutto all'elegia di Propertio per Elia Galla,

che ha ispirato Claudiano anche altrove nel Panegirico per Serena (Prop. 3, 12; cfr. anche *supra*, cap. 1b). Pur con differenti intenti – al poeta augusteo interessava, nel lodare la fedeltà della donna al marito, condannare la guerra e l'*avaritia* che le era associata, cfr. FEDELI 1985, pp. 398-399 –, Properzio paragonava Galla, rimasta a casa ad attendere Postumo, a Penelope. Il poeta sfruttava il catalogo delle fatiche di Odisseo per mostrare come queste fossero state ben ripagate dalla presenza di Penelope ad attenderlo a casa (3, 12, 23-38) e arrivava ad affermare che quest'ultima fosse addirittura superata, in castità, da Galla stessa: *vincit Penelopes Aelia Galla fidem* (v. 38). Gli episodi citati da Properzio non corrispondono integralmente a quelli scelti da Claudiano, che tuttavia ne è comunque ispirato e a volte seleziona lessemi properziani per creare nuove *iuncturae* (cfr. vv. 22-23, *surdoque carina / remige Sirenum transvecta tenaces*). A questo modello, tuttavia, Claudiano ne sovrappone altri, quali le narrazioni di alcuni di questi episodi nelle *Metamorfosi* ovidiane (cfr. Ov. *met.* 13, 900-14, 74 per Scilla; 14, 246-440 per Circe), l'*Odissea* stessa (cfr. in particolare *infra*, nota a v. 31, *trahat arte*) o alcune sue riprese eneadiche (cfr. a es. *infra*, nota a *lumine fraudatus Cyclops*), o ancora il *Panegyricus Messallae*, in cui il catalogo delle imprese di Odisseo appariva, come qui, in una *synkrisis* volta allo scopo di celebrare la *virtus* del protagonista. La menzione della principale virtù di Penelope, la *fides* coniugale che è qui oggetto del paragone con Serena, è lasciata all'ultima parola dell'*exemplum*.

stagna Charybdis. Cariddi era il nome del gigantesco mostro marino – una sorta di vortice – che risucchiava l'acqua e la rigurgitava per tre volte al giorno (Hom. *Od.* 12, 104-106); dal lato opposto di Scilla, Cariddi sorvegliava lo stretto di Messina e distruggeva le navi che capitassero nelle sue acque (cfr. anche *OCD* s. v. *Charybdis*, p. 319). Odisseo riuscì a sfuggire al mostro una prima volta avvicinandosi con la nave a Scilla e perdendo così, anziché l'intero equipaggio, solo i suoi sei compagni migliori (Hom. *Od.* 12, 235-244); la seconda volta, invece, si salvò aggrappandosi a un albero di fico che si trovava sullo scoglio sopra Cariddi (Hom. *Od.* 12, 432). Una descrizione del mostro è anche in Verg. *Aen.* 3, 420: *dextrarum Scylla latus, laevom implacata Charybdis / obisidet atque imo barathri ter gurgite vastos / sorbet in abruptum fluctus rursusque sub auras / erigit alternos et sidera verberat unda*, “sul lato destro sta in agguato Scilla, sul sinistro l'implacabile Cariddi: tre volte nel fondo gorgo del baratro inghiotte a precipizio immani flutti, poi di contro li scaglia sino al cielo, flagellando gli astri coi marosi” (trad. di M. Ramous). Il termine *stagnum*, che indica non solo l'acqua o il mare, ma più nello specifico una “porzione di mare” (*OLD* s. v. *stagnum* 2a), è adatto a indicare le acque dello stretto di Messina.

armavit. In *enjambement* con il primo soggetto (*Charybis*), *armo* è verbo comune dei tre nominativi *Charybdis*, *Scylla* e *Circe*. Se lo si intende nel significato di “incitare” (cfr. già BURMANN 1760, p. 852: *Charybdis excitavit aquas...*), va allora sottinteso *adversus* o *in Ulixen*, poiché Cariddi e Scilla avrebbero “incitato” contro Ulisse, rispettivamente, le acque tranquille dello stretto di Messina e i cani. Nel caso di Circe, il senso potrebbe essere

quello, ancora più comune, di “armare”, con l’omissione dell’ablativo della cosa (in questo caso la pozione o, più genericamente, le “insidie”; cfr. *infra*, nota a *pocula Circe*) con cui le bevande sarebbero state armate (per un uso simile *rapt. Pros.* 1, 223, *armata dolis*). L’effetto ottenuto è quello di un ritmo incalzante, in cui si succedono tre segmenti equivalenti a livello sintattico, mentre il verbo assume sfumature differenti.

Scylla canes. Nella versione omerica era un terribile mostro a dodici zampe e sei teste, ognuna delle quali dotata di tre file di denti (questa descrizione di Scilla è in Hom. *Od.* 12, 85-97); la sua associazione ai cani è suggerita, nell’*Odissea*, dal latrato che le viene attribuito (Σκύλλη...δεινὸν λελακυῖα, v. 85). Con queste sembianze, Scilla μέσση μὲν τε κατὰ σπείους κοίλοιο δέδυκεν, / ἔξω δ’ ἐξίσχει κεφαλὰς δεινοῖο βερέθρου [...] τῆ δ’ οὐ πώποτε ναῦται ἀκήριοι εὐχετόωνται παρφυγέειν σὺν νηί: φέρει δέ τε κρατὶ ἐκάστω / φῶτα (vv. 93-100), “per metà sta sprofondata nell’antro profondo, ma dal terribile baratro tiene fuori le teste [...] di lì con la nave nessuno si vanta di esser fuggito indenne la morte; con ogni singola testa un uomo si prende” (trad. di V. Di Benedetto). La storia di Scilla e del modo in cui divenne mostro è raccontata diffusamente in Ov. *met.* 13, 900-14, 74. Un tempo fanciulla che aveva fatto innamorare di sé Glauco, Scilla aveva attirato per questo motivo la gelosia di Circe, che, invaghitasi proprio di Glauco, aveva contaminato le acque in cui Scilla era solita lavarsi, mutandola in terribile mostro. In questa versione – come d’altronde nella tradizione latina, cfr. a es. Lucr. 5, 892-893; Catull. 60, 2; 64, 154 – i cani cingevano l’inguine di Scilla, che li teneva a bada sotto di sé (Ov. *met.* 14, 59-62). Fu, dunque, per vendetta contro Circe che Scilla scagliò le bestie su Odisseo e i suoi compagni, quando si avvicinarono a lei per sfuggire da Cariddi e attraversare lo stretto di Messina. Trovarono la morte, in quella circostanza, i sei migliori compagni dell’eroe, uno per ogni testa del mostro (concordano, su questo, la versione omerica e quella ovidiana, cfr. Hom. *Od.* 12, 245-246; Ov. *met.* 14, 70-71). Le fonti iconografiche testimoniano in particolare l’immagine dei cani che circondano la vita di Scilla, cfr. LIMC, VIII 1 s. v. *Skylla* I, p. 1145: “le type ‘canonique’ est celui de S. sous la forme d’une belle jeune femme, avec une ceinture de têtes ou de protomés de chien” (su Scilla e sulle varianti del mito cfr. in generale OCD s. v. *Scylla*, p. 1374). Questa dev’essere l’immagine recepita da Claudiano, che suggerisce come il mostro abbia aizzato contro Odisseo i suoi cani, piuttosto che le sue teste dal latrato canino. È possibile che il poeta tardoantico fosse stato influenzato, oltre che dal modello ovidiano, anche dalle arti figurative (cfr. *supra*, cap. 2c).

pocula Circe. La maga Circe, figlia del Sole e dell’oceanina Perse, abitava l’isola di Eèa, su cui giunse Odisseo con i suoi compagni (Hom. *Od.* 10, 135-574; Ov. *met.* 14, 246-440). Circe, la cui dimora era già circondata di animali da lei stregati, offrì loro il ciceone (gr. κυκεών), bevanda di per sé innocua, costituita di un miscuglio di vino, formaggio, farina e, in quel caso, anche miele (cfr. HEUBECK 1983, pp. 236-237). A questa, tuttavia, la maga aggiunse pozioni magiche (φάρμακα), per trasformare gli uomini – con l’ausilio di una verga – in maiali dimentichi della loro patria e della loro vita precedente (*Od.* 10, 234-240). Odisseo, informato della sorte toccata ai suoi compagni da Euriloco, l’unico a essere

scampato all'inganno, riuscì a liberarli grazie a un'erba ricevuta da Hermes. Le bevande rituali offerte ai compagni di Odisseo erano quindi divenute, a causa di Circe, insidiose, perché pericolose e colme di un inganno (cfr. infatti *Od.* 10, 290, τεύξει τοι κικεῶν, βαλέει δ' ἐν φάρμακα σίτω, “una mistura ti preparerà, e metterà veleni nel cibo”, trad. di V. Di Benedetto); ad esse, infatti, Ovidio si riferisce con la *iunctura insidiosa... pocula* (*met.* 14, 294-295). Claudiano, nella scelta di evocare l'intero episodio tramite l'unico sostantivo *pocula*, mostra di avere in mente il passo ovidiano. Pur omettendo l'aggettivo “insidioso”, il poeta allora sottintende, forse, al verbo *armavit*, un sostantivo come *insidiis* (o *dolis*, com'era in *rapt.* *Pros.* 1, 223). *Poculum* era, letteralmente, la tazza contenente la mistura, a cui il termine – tanto in Ovidio quanto in Claudiano – si riferisce dunque per metonimia (cfr. *OLD* s. v. *poculum* 2; per l'identica metonimia come simbolo dell'inganno messo in atto dalla maga, cfr. anche *Paneg. in Mess.* 61, *pocula Circes*). La tazza era d'oro, e indicata come semplice contenitore della bevanda in *Od.* 10, 316-317.

Antiphatae vitata fames. Antifate era il re dei Lestrigoni, i giganti antropofagi sulla cui terra Odisseo sbarcò con 11 navi, delle quali se ne sarebbe salvata una sola (per l'intero episodio cfr. *Hom. Od.* 10, 100-132; *Ov. met.* 14, 233-244). Antifate, infatti, non appena vide gli uomini di Odisseo, ne afferrò uno e lo divorò (*Hom. Od.* 10, 116). Quando gli altri, a quella vista, si rifugiarono sulle navi, i Lestrigoni (in *Od.* 10, 120 definiti οὐκ ἄνδρεςσιν ἔοικότες, ἀλλὰ Γίγασιν, “non simili agli uomini, ma ai giganti”) scagliarono contro di loro enormi massi, distruggendo l'intera flotta; solo la nave di Odisseo poté scampare alla fine. L'episodio è evocato da Claudiano in un'espressione densa, che esordisce con il genitivo e preferisce un soggetto astratto ad uno concreto (per questo tratto stilistico, tipico del poeta e della tarda latinità in genere, cfr. *supra*, cap. 2b; HOFMANN – SZANTYR 2002, pp. 94 e 163; CONSOLINO 1986, p. 80). Struttura simile (a cui rimanda anche HEUS 1982, p. 63) era anche in *Ruf.* 1, 296, *Scyllaeque fames*. Per il nome di Antifate in genitivo a inizio esametro, come qui, cfr. anche *Ov. met.* 14, 249, *Antiphatae memores*.

surdoque carina / remige Sirenum cantus transvecta tenaces. L'episodio delle Sirene, al cui canto incantatore Odisseo e i suoi compagni scamparono grazie ai suggerimenti dati da Circe a Odisseo (*Hom. Od.* 12, 39-54; 158-200), occupa qui un verso e mezzo, ed è il più lungo tra quelli del catalogo. Seguendo le indicazioni della maga, Odisseo aveva spalmato della cera sulle orecchie dei compagni, e lui stesso – l'unico a poter udire il canto – si era fatto legare all'albero della nave (*Od.* 12, 177-179). In queste condizioni, con i rematori divenuti perciò sordi, colpivano il mare con i remi (ἄλα τύπτον ἕρετμοῖς, *Od.* 12, 180). Le Sirene, con un canto che prometteva di celebrare la guerra di Troia e di arricchire la conoscenza di Odisseo, tentarono di far fermare la nave. Il canto è definito da Omero armonioso (λιγυρός, v. 183), ammaliatore e dal suono dolce come il miele (μελίγηρυς, v. 187); già Circe aveva avvertito l'eroe che le Sirene ammaliavano con la loro voce (vv. 39-43). Benché l'eroe ordinasse ai compagni di liberarlo perché voleva ascoltare di più, tuttavia, i compagni “sordi” strinsero i nodi che lo legavano e continuarono a remare, fino a quando la nave non superò l'isola delle Sirene e fu lontana dal canto (vv. 194-196).

L'aggettivo *tenaces* qui riferito ai canti va dunque inteso nel suo significato etimologico di "qualcosa che tiene avvinto"; associato al potere lusinghiero di tale canto, che trattiene e impedisce il ritorno a casa, è parola chiave dell'episodio, ed è posto in posizione privilegiata a fine esametro. Lo stesso aggettivo era, con la stessa accezione, già in Prop. 3, 12, 27, benché concordato con le *herbae* magiche di Circe, che trattenevano i compagni di Odisseo; allo stesso modo, è di Properzio la densa espressione *surdo remige* (Prop. 3, 12, 34), metonimia per indicare rematori, sordi ai canti delle Sirene, come si è detto, grazie ai tappi di cera (identica metonimia è anche in Iuv. 9, 150, *remige surdo*, cfr. BELLANDI 2003, p. 157). In un contesto in cui, come si è visto (cfr. *supra*, nota a vv. 20-28), Claudiano ha ripreso dall'elegia di Properzio per Galla l'idea centrale del rapido resoconto dei viaggi di *Odisseo* per esaltare la castità di Serena, sono quindi imitate qui chiaramente anche alcune tessere lessicali di Prop. 3, 12. Anche questo episodio gode di estrema fortuna nelle arti figurative, e numerose sono le rappresentazioni delle Sirene, tendenzialmente tre, come uccelli con la testa di donna, o della nave su cui esse incombono (*LIMC* VI, 1 s. v. *Odyseus* G., pp. 962-964).

carina...transvecta. *Carina*, metonimia per "nave" anche in *Ruf.* 1, 275, *IV Cons.* 419, *Gild.* 502, *Eutr.* 1, 426, *Stil.* 1, 289, *Get.* 5 e *rapt. Pros.* 3, 369, è tratto caratteristico della *lexis* di Claudiano, di derivazione epica (cfr. FO 1982, p. 132, che rimanda a Verg. *Aen.* 2, 23; 5, 150; Ov. *met.* 1, 134; Lucan. 3, 46). Il participio perfetto ha il significato attivo di "attraversare" e regge l'accusativo *cantus...tenaces* (per questa accezione media cfr. *OLD* s. v. *transveho* 2); lo stesso uso del participio in Claudiano è anche in *Stil.* 1, 206, *transvecti lintribus amnem*; *Get.* 170, *gens...Histrum transvecta*.

lumine fraudatus Cyclops. Il Ciclope è per antonomasia Polifemo, il gigante dall'unico occhio al centro della fronte (Hes. *Th.* 144-145) che abitava in una spelonca sulle montagne (sui Ciclopi cfr. *OCD*, s. v. *Cyclopes*, p. 417; sul rapporto incerto tra quelli omerici e quelli esiodei, cfr. HEUBECK 1983, pp. 191-192). Entrato nella grotta di Polifemo con 12 compagni, Odisseo rimase prigioniero e riuscì a fuggire grazie a diversi inganni e cavando al gigante, con un palo acuminato e rovente, l'unico occhio. Del lungo episodio, che occupa quasi integralmente il nono libro del poema omerico (Hom. *Od.* 9, 105-542; cfr. anche il veloce racconto di Achemenide in Verg. *Aen.* 3, 616-654), il poeta sceglie qui di immortalare proprio la scena dell'accecamento, una di quelle più frequentemente rappresentate nelle arti figurative (cfr. *LIMC* VIII, 1 s. v. *Polyphemos I B.*, pp. 1013-1015), che possono aver esercitato su Claudiano una certa influenza (sul rapporto del poeta con l'iconografia cfr. *supra*, cap. 2c). Il verbo *fraudo* permette però al poeta di condensare, in un'unica parola, l'intero episodio di Polifemo, "ingannato" da Odisseo – che l'aveva indotto a ubriacarsi, gli aveva mentito sul proprio nome ed era fuggito nascondendosi sotto il ventre delle pecore – e "privato" del suo unico occhio; il verbo contiene in sé, infatti, tanto l'elemento dell'inganno quanto quello della privazione (cfr. *OLD* s. v. *fraudo* 1). L'idea dell'inganno era evidenziata nel passo omerico stesso, cfr. *Od.* 9, 408 (Οὐτίς με κτείνει, "Nessuno mi uccide con l'inganno") e *Od.* 9, 422, in cui era descritto con enfasi su

questo aspetto il momento in cui Odisseo ideava il suo stratagemma per fuggire dalla grotta (πάντας δὲ δόλους καὶ μῆτιν ὕφαινον). Nell'elegia di Properzio per Galla, che come si è visto (cfr. *supra*, nota a vv. 20-28) ha ispirato questi versi, *fraudes* erano detti gli inganni di Circe, nel verso immediatamente successivo a quello che riassume l'episodio di Polifemo (Prop. 3, 12, 26-27). La metonimia di *lumina* per indicare gli occhi è comune, benché coinvolga di norma il termine al plurale (*OLD* s.v. *lumen* 9); quando è usata al singolare, si riferisce piuttosto alla "vista", ma per il Ciclope, privato del suo unico occhio, i due elementi coincidono.

contempta Calypso. La ninfa Calipso, figlia di Atlante, abitava l'isola di Ogigia, dove trattene Odisseo per sette anni, dopo che egli vi aveva fatto naufragio. All'ottavo anno, fu in realtà lei stessa a ordinarli di partire, benché controvoglia, per il comando che aveva ricevuto da Zeus (Hom. *Od.* 5, 1-268; 7, 244-266). La volontà di Odisseo di abbandonarla era però chiara, poiché egli trascorreva le sue giornate in lacrime, cfr. *Od.* 5, 152-153: κατεῖβετο δὲ γλυκὺς αἰὼν / νόστον ὄδυρομένῳ, ἐπεὶ οὐκέτι ἦνδανε νόμφη, "la dolcezza del vivere si dissolveva nel pianto per il ritorno, perché non gli piaceva più la ninfa [...] con lacrime e gemiti e dolori lacerandosi il cuore, guardava spesso il mare inconsunto, e lacrime versava" (trad. di V. Di Benedetto); alla notizia della partenza, così, si rivolse a Calipso esprimendo esplicitamente il suo desiderio di tornare da Penelope (*Od.* 5, 219-220). Dare enfasi al desiderio dell'eroe di tornare da Penelope, e lasciare intendere che Odisseo avesse scelto in prima persona di abbandonare la dea, è funzionale allo scopo perseguito da Claudiano nel catalogo delle imprese. Così si spiega il participio *contempta*, "disprezzata", scelto forse anche per creare una *iunctura* allitterante (cfr. già il precedente *Cyclops*). Calipso, d'altra parte, dovette soffrire la partenza dell'amato Odisseo come una *relicta* se Iginio la descrive come suicida dopo l'abbandono (Hyg. *fab.* 243, 7; cfr. però GASTI 2017; p. 367, per la particolarità di questa notizia, che non ha altri riscontri e allude alla morte di una dea) e il termine era nella lettera di Briseide ad Achille, cfr. Ov. *epist.* 3, 81; per il verbo *contemno* usato in ambito elegiaco cfr. PICHON, p. 112, *contemnere est amantem parvi facere, repudiare amorem*. Data la scelta comunque singolare di un verbo che dovrebbe implicare un ruolo attivo di Odisseo nell'abbandono di Calipso, e il suo disprezzo per lei (non attestato nel passo omerico), pare degna almeno di menzione la variante *contenta*, del codice tardo F₁₄. La confusione fra le due forme è estremamente facile, ma anche il participio perfetto di *contendo* potrebbe essere giustificabile in questo contesto. Se inteso nel suo significato di "confrontare" (*OLD* s. v. *contendo* 9), richiama infatti il paragone proposto da Odisseo stesso tra Calipso e Penelope, al termine del quale egli affermava il suo desiderio di tornare a casa, cfr. *Od.* 5, 215-220: οἶδα καὶ αὐτὸς / πάντα μάλ', οὐνεκα σεῖο περιφρῶν Πηνελόπεια / εἶδος ἀκιδνοτέρη μέγεθός τ' εἰσάντα ιδέσθαι: / ἢ μὲν γὰρ βροτός ἐστι, σὺ δ' ἀθάνατος καὶ ἀγήρως. / ἀλλὰ καὶ ὡς ἐθέλω καὶ ἐέλδομαι ἤματα πάντα / οἴκαδ' ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον ἦμαρ ιδέσθαι, "anche io lo so, e molto bene, che la saggia Penelope a guardarla vale meno di te per aspetto e statura, giacché lei è mortale e tu immortale ed esente da vecchiaia. Ma anche così, voglio e spero ogni giorno di giungere a

casa e il giorno vedere del mio ritorno” (trad. di V. Di Benedetto). Il senso dell’espressione sarebbe, dunque, che Odisseo desiderava tornare da Penelope nonostante potesse avere al suo posto una dea, con cui l’aveva espressamente “confrontata”. L’importanza della comparazione nel passo omerico era stata colta anche da Ovidio, che in *epist.* 1, 75-78 si richiamava a questo dettaglio per dare vita alla gelosia della protagonista (sull’argomento cfr. BARCHIESI 1987, p. 74).

Penelopae decus est, atque uni tanta paratur / scaena pudicitiae. Si preferisce qui – con HEUS 1982, CONSOLINO 1986, CHARLET 2018 – la variante dell’autorevole R, *decus est atque uni tanta*. Si intende, in tal modo, *pudicitiae* come un dativo, con il quale va concordato *uni*, che assume funzione predicativa: cfr. già GESNER 1759, p. 492, *uni pudicitiae Penelopes celebrandae paratur tanta scena mirabilium historiarum* (allo stesso modo interpretava BURMANN 1760). La maggior parte dei codici tramanda, invece, una variante incoerente dal punto di vista sintattico, che omette il verbo *est* dalla prima parte del verso, e presenta in più un pronome relativo in dativo, riferito a Penelope: *Penelopae decus atque uni cui tanta paratur* (altra variante attestata è *atque suum cui*, che tuttavia non dà senso al passo). Sono state avanzate diverse congetture per correggere la variante più diffusa e trovare una soluzione che mantenesse il pronome relativo. In questa direzione si muoveva anche HALL 1985, che stampava *Penelopae decus est, uni cui tanta paratur / scaena pudicitiae* (“è vanto di Penelope, per la quale sola è allestita una così grande rappresentazione di pudicizia”); così facendo, lo studioso univa le due principali lezioni tradite (*est atque uni* e *atque uni cui*), postulando una confusione di *est* con *atque*, e interpretava *pudicitiae* come un genitivo retto da *scaena*. Vi sono, tuttavia, diverse ragioni che inducono a scegliere la variante che omette il *cui*, nonostante la sinalefe che si crea tra *atque* e *uni* (per la sinalefe in Claudiano cfr. *supra*, cap. 2e e nota a v. 19, *anne aliud*). In primo luogo, con la scelta di *est atque uni*, gli elementi che compongono l’espressione successiva alla congiunzione coordinante sono disposti – benché a cavallo di due versi – con un *ordo verborum* attentamente studiato: intorno al verbo *paratur*, in posizione centrale, sono collocati in una disposizione chiastica da un lato gli aggettivi, dall’altra i sostantivi. La ragione più significativa per preferire *est atque uni* riguarda però l’interpretazione contenutistica dell’espressione. Come suggerisce la spia lessicale *scaena*, questi due versi vanno letti in risposta alla domanda retorica dei vv. 19-20, *anne aliud toto molitur carminis actu / Maeonii mens alta senis?*, che introduceva una metafora teatrale per cui l’*Odissea* sarebbe stata composta da diversi “atti” (cfr. *supra*, nota a v. 19, *actu*; *infra*, nota a v. 28, *docuere*). Il pronome *aliud* alludeva a sua volta alla domanda dei vv. 11-12 (*dignius an vates alios exercuit unum / femineae virtutis opus?*) e, nello specifico, all’“argomento della virtù femminile”, l’unico che, secondo Claudiano, a Omero interessava trattare. Ne risulta che, qui, l’idea che i versi devono trasmettere è che l’esaltazione della *feminea virtus* di Penelope (e, nello specifico, della sua *pudicitia*) sia l’unico motivo per cui l’*Odissea* è stata composta: gli episodi sopra ricordati hanno avuto l’unico obiettivo, come sarà chiaramente esplicitato al v. 26 (*coniugii docuere fidem*), di mostrare la fedeltà

coniugale di Penelope. La *virtus feminea* è, d'altra parte, l'oggetto di tutta la lunga *synkrisis*, e deve pertanto rimanere al centro dell'attenzione del pubblico. Questo concetto risulta nettamente enfatizzato se si intende *pudicitiae* come un dativo concordato con *uni*, possibilità consentita solo dall'omissione di *cui*. Se si intendesse *pudicitiae* come un genitivo dipendente da *tanta...scaena*, invece, non solo l'idea risulterebbe smorzata (l'enfasi portata da *uni* andrebbe a vantaggio di Penelope anziché della sua *virtus*), ma il rischio sarebbe di attribuire al passo un'interpretazione scorretta. Come fa notare CONSOLINO 1986, p. 81, infatti, la *scaena* dell'*Odissea* è l'insieme degli atti sopra descritti (quelli di Scilla e Cariddi, di Circe, dei Lestrigoni, delle Sirene, di Polifemo, e di Calipso), la pudicizia rappresentata nello spettacolo ("spettacolo di pudicizia") potrebbe essere intesa come quella dimostrata da Odisseo in tutte queste circostanze, "unicamente" per tornare da Penelope. Per quanto anche l'esaltazione fedeltà coniugale di Odisseo sia motivo topico, sarebbe qui fuori contesto un riferimento alla *virtus* dell'eroe anziché a quella della moglie, ultimo termine di confronto per Serena. Per l'idea di conferire gloria a una donna virtuosa tramite un'opera poetica cfr. il passo (segnalato già da Heinsius) di Stat. *silv.* 2, 7, 62-63, *hinc castae titulum decusque Pollae / iocunde dabis adlocutione*, "poi darai splendore e gloria alla tua virtuosa Polla dedicandole un piacevole discorso" (trad. di M. Pellegrini).

paratur / scaena. Per la locuzione *scaenam parare* cfr. l'unico parallelo (segnalato già da CONSOLINO 1986, p. 81) di Tac. *ann.* 14, 7, *scaenam ... criminis parat*.

Terrae pelagique labores / et totidem saevi bellis quot fluctibus anni. Esempio di *dicolon abundans*, in cui il secondo verso, nel ripetere il concetto affermato in quello precedente, aggiunge una coloritura patetica nell'aggettivo *saevus* (cfr. PIAZZI 2018, p. 34 per l'opposizione tra punto di vista oggettivo e soggettivo nei due *cola*; per l'uso frequente dello stilema epico del *dicolon abundans* da parte di Claudiano cfr. *supra*, cap. 2a; cfr. anche i vv. 31 e 65). Alle fatiche per terra e per mare di Odisseo corrispondono così, in modo simmetrico, gli anni da lui trascorsi in guerra (combattuta sulla terra) e gli altrettanti passati in viaggio, tra i flutti del mare. Entrambe le espressioni, con il riferimento prima alla guerra e poi al viaggio, alludono tanto alle imprese propriamente belliche dell'eroe, narrate nell'*Iliade*, quanto a quelle raccontate nell'*Odissea*: se gli "atti" della "rappresentazione teatrale" allestita da Omero per mettere in luce Penelope erano tratti esclusivamente dall'*Odissea*, Claudiano specifica dunque, qui, che anche l'*Iliade* era in realtà volta a rappresentare la fedeltà della donna nei confronti del marito assente (cfr. anche HEUS 1982, p. 65). Le *pelagi labores* sono già in Sen. *Med.* 611, mentre la *iunctura* nel suo insieme è ispirata a quella di Lucan. 9, 1016, *belli pelagique labores*; cfr. anche Sil. 4, 53, *pelagi terraeque laborem*; 6, 503, *terrarum pelagique...caelique labores*. Per quanto riguarda la suddivisione in due periodi di ugual durata degli anni trascorsi da Odisseo lontano da casa, cfr. i paralleli ovidiani (già individuati da HEUS 1982, p. 65), di *am.* 2, 1, 31 (*quique tot errando quot bello perdidit annos*, "e colui che sciupò, viaggiando, tanti anni quanti ne aveva perduti in guerra", trad. di A. Della Casa), in cui *errando* e *bello* erano, come qui *bellis* e *fluctibus*, due ablativi; *ars* 3, 15-16 (*est pia Penelope lustris errante duobus / et*

totidem lustris bella gerente viro, “e c’è anche Penelope, fedele mentre per due lustri andò errando il marito e per due lustri fece guerra”, trad. di E. Pianezzola).

saevi...anni. Il forte iperbato tra aggettivo e sostantivo ha valore iconico e induce il lettore a percepire la lentezza del passare degli anni (cfr. DAINOTTI 2013, pp. 175-176); all’idea collabora anche il ritmo prevalentemente spondaico (per la valenza iconica dei versi di Claudiano cfr. *supra*, cap. 2b). L’aggettivo *saevus* ritornerà a indicare la crudeltà dell’elemento che separa gli amanti, per di più di nuovo in contesto bellico, al v. 213 (cfr. *infra*, nota a *saeva vocantibus arma / iam lituis*). Se qui il rimando a Serena è solo allusivo, in quanto la donna è termine di confronto del paragone con Penelope, al v. 213 sarà proprio lei a essere descritta in lacrime al momento del crudele richiamo alle armi del marito.

coniugii docuere fidem. Penelope, che attese per 20 anni il marito lontano, rimanendogli fedele e devota in ogni momento, senza nemmeno sapere se egli visse ancora, e arrivando a escogitare astuti stratagemmi per allontanare i pretendenti, è paradigma assoluto di fedeltà coniugale. Nonostante fosse depositaria anche di altre *virtutes* (cfr. *infra*, nota a vv. 31-32, e HELLEMANN 1995), è proprio alla *fides* che l’eroina omerica viene, infatti, in primo luogo associata. Il termine, centrale nel paragone con Serena, è qui posto, enfaticamente, alla fine dell’*exemplum*. Per le attestazioni del motivo della *fides* di Penelope, frequente anche nella letteratura latina, cfr. WÜST in *RE* s. v. *Penelope*, col. 483; tra i vari esempi cfr. soprattutto Catull. 61, 223; il catalogo delle donne più fedeli di Hyg. *fab.* 256 (in cui Penelope appare al primo posto, seguita da Evadne, Laodamia, Ecuba, Teonoe, Alceste e Lucrezia) e alcune elegie properziane, oltre a quella già citata per Galla (Prop. 3, 12), come Prop. 2, 6, 23 (in cui a Penelope è associata Alceste come *exemplum* di fedeltà coniugale); 2, 9, 3-8; 3, 13, 24. Numerose sono, poi, le circostanze in cui il motivo è sfruttato nella poesia ovidiana dell’esilio, in cui l’autore paragonava sua moglie all’eroina omerica. Cfr. a es. 5, 14, 35-35, ma soprattutto *trist.* 5, 5, 51-52, in cui era presente l’idea che la *virtus* di Penelope fosse stata resa eterna dalla poesia proprio grazie alle imprese del marito (cfr. anche CONSOLINO 1986, pp. 18-19): *si nihil infesti durus vidisset Ulixes, / Penelope felix, sed sine laude foret*, “se il paziente Ulisse non si fosse trovato di fronte a ostacoli, Penelope sarebbe felice, ma senza gloria” (trad. di F. Lechi). Per il ruolo paradigmatico di Penelope nell’elegia cfr. BARCHIESI 1987, pp. 71-72. La *fides* era una *virtus* imprescindibile per l’*Idealtypus* della donna romana, e le epigrafi funerarie femminili di età repubblicana recano traccia della considerazione di cui godeva tale virtù, mostrando come alle donne ritenute degne fosse concesso l’appellativo di *univira* o *uninupta* (per la *laudationes funebri* femminili e per il modello ideale di donna romana, cfr. *supra*, cap. 1b e TREGGIARI 1991, pp. 232-237). Non sorprende, dunque, che Claudiano abbia riservato all’*exemplum* per eccellenza di tale *virtus* un numero di versi (vv. 19-28) nettamente superiore a quelli delle altre eroine citate nella *synkrisis*: tramite il riferimento a Penelope, il poeta poneva l’accento su quella componente della *feminea virtus* che per l’immagine di Serena era fondamentale. La *fides* coniugale è, infatti, anche ciò che dimostra di possedere lei stessa, donna che, come Penelope, deve spesso rimanere a casa mentre Stilicone è impegnato in guerra (cfr. *infra*, nota a vv. 212-

236; per la diffusione nell'elegia del motivo dell'attesa del marito da parte della matrona casta e fedele, i cui archetipi sono Penelope e Lucrezia, cfr. a es. BEAZA ANGULO – BUONO 2013).

coniugii. Il termine va interpretato nel suo significato metonimico di “singolo coniuge”, in questo caso la moglie (cfr. *ThlL* s. v. *coniugium*, col. 325, 15-37).

docuere. Il verbo, oltre al significato di “insegnare”, o semplicemente di “mostrare”, può assumere quello specifico di “rappresentare un dramma” (*OLD* s. v. *doceo* 5), che pare particolarmente coerente con l'immagine teatrale suggerita da Claudiano ai vv. 19, *actu* e 25-26, *paratur / scaena*. Cfr., per questa accezione di *doceo*, Cic. *Brut.* 72, *Livius primus fabulam [...] docuit*, “Livio fu il primo a mettere in scena un lavoro teatrale” (trad. di E. Narducci); Hor. *ars* 288, *vel qui praetextas vel qui docuere togatas*; per ulteriori esempi cfr. *ThlL* s. v. *doceo*, col. 1729, 40-52.

28-33. Sit Claudia felix [...] Penelope trahat arte procos [...] non tamen adebunt titulis certare Serenae.

Negli ultimi versi del proemio, Claudiano ripropone due dei quattro *exempla* della *synkrisis*, divisi ancora tra storiografia romana e letteratura greca, come a ribadire la compresenza delle due tradizioni. Se la scelta di Penelope – a cui già erano stati dedicati molti versi – si spiega sia per il suo ruolo di paradigma della donna ideale, sia alla luce della nuova *virtus* che ne viene ora presa in esame (cfr. *infra*, nota a vv. 31-32), quella di Claudia tra le donne virtuose che ispirarono le Camene è più inattesa. Una ragione, nella preferenza dimostrata per l'episodio di Claudia, è forse da individuare nella volontà del poeta propagandista di ribadire l'innocenza di Serena nell'empietà che le veniva imputata, tema probabilmente di forte attualità (cfr. *infra*, nota successiva). L'ultimo verso della sezione, infine, chiarisce il confronto e la superiorità di Serena su tutte le eroine citate, secondo il procedimento tipico di Claudiano per la *synkrisis* (cfr. *infra*, nota a v. 33, *non tamen adebunt titulis certare Serenae*).

28-30. Sit Claudia felix / teste dea castosque probet sub numine mores / absolvens puppisque moras crimenque pudoris.

Nella menzione dell'episodio di Claudia e Cibele, e in particolare nell'idea che la divinità potesse essere testimone di un comportamento corretto e liberare così una donna innocente dalle false accuse contro di lei, si può leggere un'allusione alla voce, diffusa negli ambienti ostili a Stilicone, che incolpava Serena stessa di comportamenti superbi e spregiativi nei confronti della *Magna Mater*. Secondo l'accusa, testimoniata da Zosimo, Serena, nel corso di una visita al tempio di Cibele a Roma dopo la soppressione dei riti pagani da parte di Teodosio, avrebbe tolto la collana dal collo della statua della dea per metterla al proprio ed uscire, così ornata, dal tempio: ἡ Σερῆνα [...] θεασαμένη δὲ τῷ τῆς Ῥέας ἀγάλματι περικείμενον ἐπὶ τοῦ τραχήλου κόσμον τῆς θείας ἐκείνης ἄξιον ἀγιστείας, περιελούσα τοῦ ἀγάλματος τῷ ἑαυτῆς ἐπέθηκε τραχήλῳ· καὶ ἐπειδὴ πρεσβῦτις [...] περιύβρισέ τε καὶ

ἀπελαύνεσθαι διὰ τῶν ἐπομένων ἐκέλευσεν (Zos. 5, 38, 3), “Serena...appena vide che la statua di Rea poetava una collana degna del culto riservato a una dea, la tolse dal collo della statua e la mise al suo. E quando una vecchia [...] le rinfacciò la sua empietà, essa la oltraggiò, ordinando al suo seguito di cacciarla via” (trad. di F. Conca). La veridicità dell’aneddoto è dubbia, sia perché Zosimo era fonte sicuramente ostile a Stilicone e alla moglie, sia perché la collocazione cronologica dell’episodio è difficile. L’unica visita sicura di Teodosio a Roma, infatti, fu nel 389, un periodo in cui egli fece, in realtà, numerose concessioni ai pagani; allo stesso modo, anche l’ipotesi di un viaggio di Teodosio a Roma nel breve periodo compreso tra la battaglia del Frigido e la morte dell’Imperatore pare da scartare (per queste riflessioni cfr. MAGNANI 2002, pp. 51-53). Un terzo elemento a far sospettare che l’episodio fosse effettivamente avvenuto è proprio questo passo del panegirico: il riferimento di Claudiano a Cibele nel paragone tra Serena e Claudia sarebbe stato inopportuno se l’episodio si fosse realmente verificato. È più probabile che Zosimo abbia raccolto una delle voci diffuse su Serena, originatasi in ambienti ostili forse proprio per la sua debolezza per l’eleganza e per i gioielli (testimoniata a es. dalla raffigurazione iconografica della donna sul *Dittico di Stilicone*, che la ritrae adorna di gioielli preziosi e con una ricca pettinatura): “l’impressione è che non si volesse evidenziare tanto l’intransigenza cattolica di Serena, quanto la sua superbia, tale da indurla a considerarla pari a una dea [...] quest’ultimo spunto potrebbe essere stato suggerito da una reale debolezza di Serena, la passione per lo sfarzo e i gioielli” (MAGNANI 2002, p. 53). In questo contesto, l’*exemplum* di una donna come Claudia, diffamata a causa di una sua innocente debolezza per le eleganti acconciature, comportava un’allusione a Serena che doveva risultare ben chiara al pubblico. L’idea trasmessa dal poeta propagandista era che l’analogia tra Claudia e Serena fosse ancora più forte, perché entrambe erano state ingiustamente diffamate a causa della loro eleganza, e perché l’innocenza di entrambe poteva essere testimoniata da Cibele. Colpisce, infine, nella narrazione di Zosimo, anche la presenza di una “vecchia” a cui Serena avrebbe rivolto una risposta sgarbata, poiché anche questa accusa può trovare un riscontro nell’episodio di Claudia. Quest’ultima, infatti, nell’episodio ovidiano, non era colpevole dell’accusa che le veniva mossa, ma solo di eleganza e di una “risposta pronta nei confronti dei vecchi severi”: *ad rigidos promptaque lingua senes* (Ov. *fast.* 4, 310). Claudiano potrebbe allora suggerire, qui, che una risposta schietta data dalla sua patrona a una vecchia severa potesse aver dato origine a voci in realtà infondate.

felix. Nella narrazione ovidiana dell’episodio, Claudia è definita *laeto...vultu*, “con il volto lieto” (Ov. *Fasti* 4, 343). Sulla scelta di *felix* ha forse inciso qui il confronto con Prop. 3, 12, 15, elegia – ben presente a Claudiano nella delineazione del ritratto di Serena (cfr. *supra*, cap. 1b) in cui Postumo era definito *felix*, un “marito fortunato”, per via della fedeltà dimostrata dalla moglie nei suoi confronti (cfr. BELLANDI 2003, p. 157): *ter quater in casta felix, o Postume, Galla!* Nel recupero tra l’elemento della castità e l’aggettivo *felix*, quest’ultimo è qui, al contrario di quanto faceva Propertio, riferito alla donna stessa, “fortunata” per la propria castità e per la possibilità di dimostrarla.

teste...probet. Molti termini di questi versi (oltre a *testis* e *probo*, cfr. anche le note successive per la locuzione *sub numine* e per *absolvo crimen*) appartengono al lessico giuridico, quasi ad associare l'episodio di Claudia a un vero e proprio processo contro la sua moralità, nel quale la donna si dimostra *casta* e la dea Cibele si rivela, allo stesso tempo, testimone autorevole e giudice stesso: *crimen probare* indica normalmente l'atto di provare un'accusa (Cic. *Cael.* 6, *accusatio crimen desiderat [...] ut [...] argumento probet, teste confirmet*, "l'accusa vuole un delitto, e che sia [...] fornita la prova con argomenti e confermata da testimoni", trad. di E. Narducci; Ov. *met.* 15, 37, *crimenque patet sine teste probatum*, "e la sua colpa viene provata senza testimone"). Il nesso *teste dea* è identico nell'episodio ovidiano di Claudia, cfr. Ov. *fast.* 4, 344, *credita vix tandem teste pudica dea*, "(Claudia) finalmente fu creduta casta grazie alla testimonianza della dea", ed era impiegato da Ovidio anche altrove (cfr. Ov. *epist.* 17, 123-124; 20, 18).

sub numine. L'espressione vale innanzitutto come un equivalente del più comune *sub iudice*, "davanti" o "al cospetto di un giudice", per cui cfr. a es. Ov. *met.* 13, 190, *difficilem tenui sub iniquo iudice causam*, "sostenni una causa difficile, davanti a un giudice mal disposto"; Hor. *ars* 78, e soprattutto, Claudiano stesso in *nupt.* 62-63, in cui l'espressione era già associata a una divinità: *non admittitur ales / ni probet ante suos diva sub iudice cantus*, "non è ammesso nessun uccello che non abbia sottoposto il suo canto al giudizio della dea" (trad. di R. Bertini Conidi). L'espressione risulta dunque coerente con gli altri termini del lessico giuridico con cui Claudiano assimilava, di fatto, l'aneddoto di Claudia a un processo (cfr. nota precedente); anche nel racconto ovidiano, peraltro, Cibele era invocata dalla donna come giudice, cfr. Ov. *fast.* 4, 322, *iudice dea*. Per l'interpretazione in tal senso di *sub numine* cfr. anche HEUS 1982, p. 67, mentre CONSOLINO 1986, p. 82 preferisce tradurre "sotto la protezione della dea". BIRT 1982, p. 585, tuttavia, riteneva che l'espressione andasse intesa in senso letterale, a significare *portans numen*, come se si trattasse di un riferimento al fatto che Claudia aveva materialmente portato la pietra di Cibele. Per quanto sia vero, come osserva HEUS 1982, p. 67, che il *lapis niger* doveva essere in realtà piuttosto piccolo (Liv. 29, 14, 13), e che, soprattutto, la pietra fu in realtà trasportata sulla nave trainata da Claudia, e non da Claudia stessa (CONSOLINO 1986, p. 82), non è forse del tutto da escludere che Claudiano intendesse alludere, con un gioco di parole, anche un reale simbolo della dea, "sotto il quale" (materialmente) sarebbe stato possibile provare l'innocenza di una donna. Il poeta continuerebbe infatti a richiamare alla mente del pubblico il tema d'attualità della calunnia di cui era vittima Serena, accusata di aver commesso un'empietà nel tempio di Cibele, evidentemente sotto la statua della dea (cfr. *supra*, nota a vv. 28-30).

puppisque moras crimenque pudoris. La disposizione chiasmica degli elementi contribuisce ad accrescere l'efficacia della silllessi che impiega il verbo *absolvo* prima con il suo significato concreto di "liberare", e poi con quello giuridico di "assolvere" (cfr. Ov. *met.* 15, 42, *absolvere culpa*, e soprattutto Sil. 17, 40, che lo impiegava già nell'invocazione di Claudia a Cibele: *testis, diva, veni et facili me absolve carina*, "vieni

quale testimone, o dea, e dimostra la mia innocenza facendo sì che la nave mi obbedisca”, trad. di M. A. Vinchesi). Il verbo *absolvo*, nella seconda accezione “giuridica”, reggerebbe il genitivo o l’ablativo, e, poiché significa già “assolvere” non prevederebbe l’accusativo *crimen*; CONSOLINO 1986, p. 82, osservava infatti come, più adatto a reggere l’accusativo, sarebbe qui *solvo*, da intendersi con il significato di “confutare un’accusa”. Alla scelta di impiegare *crimen* potrebbe aver contribuito – oltre alla volontà di chiarire la sillessi – anche la consonanza del termine con *crinem* (cfr. infatti la variante *crinem* dei codici F₃, F₈, F₁₃, O₈ e P₃): Claudia ha “liberato” gli ostacoli della nave e “assolto” se stessa dall’accusa di immoralità, “sciogliendo” i propri capelli (cfr. anche Ov. *fast.* 4, 317-318 e *supra*, nota a v. 18, *virgineo...crine*). La somiglianza delle parole potrebbe dunque aver suggerito a Claudiano di evocare in questo modo una triplice sillessi, che alluderebbe ai capelli a cui aveva attribuito importanza al v. 18, e che tanto per Claudia quanto per Serena erano stati motivo di false accuse (cfr. *supra*, nota a vv. 28-30). Se la volontà di specificare il termine *crimen* si può comprendere, rimane comunque poco chiara la scelta del poeta di impiegare *absolvo* al posto di *solvo*, che era peraltro comune per indicare lo scioglimento degli ostacoli alla navigazione, cfr. Sen. *Tro.* 353-354, *tu qui Pelasgae vincla solvisti rati / morasque bellis*, “tu che sciogliesti i vincoli alla flotta di Grecia e i ritardi per la guerra” (trad. di F. Caviglia); per l’uso a volte libero dei preverbi in Claudiano cfr. però PAUCKER 1880, pp. 596-597(e): egli impiega *affirmare* per *confirmare*; *indignari* per *dedignari*; *remittere* per *permittere* etc. A tale prerogativa del poeta si aggiunge, per di più, l’influenza di Sil. 17, 40 (*me absolve*).

pudoris. Il termine, che ancora una volta mette in risalto al *virtus* della *pudicitia*, richiama l’aggettivo *pudica*, associato a Claudia in Ov. *fast.* 4, 344, *credita vix tandem teste pudica dea*.

31-32. Penelope trahat arte procos fallatque furentes / stamina nocturnae relegens Laertia telae.

A differenza di quanto avveniva per Claudia – di cui è ricordata sempre la *castitas* –, l’*exemplum* di Penelope viene ripreso, in conclusione della *synkrisis*, per ricordare un altro aspetto della sua *virtus feminea*, diverso dalla *fides* coniugale prima elogiata (cfr. *supra*, nota a v. 28, *coniugii docuere fidem*), benché ad essa correlato. Questi due versi, infatti, mettono in rilievo l’acume della donna nell’ideare lo stratagemma della celebre tela, ossia il sudario di Laerte che Penelope tesseva di giorno e disfaceva di notte, per differire il giorno in cui avrebbe scelto un pretendente. A proposito di questo lato più spesso trascurato della *virtus* di Penelope cfr. KATZ 1991 (in particolare pp. 23-24) e HELLEMANN 1995. In quest’ultimo studio, in particolare, si osserva come una descrizione dell’*ἀρετή* di Penelope solo in termini di bellezza e castità non le renderebbe giustizia, poiché trascurerebbe proprio l’ingegno con cui si preoccupava di preparare per Odisseo un ritorno sicuro (p. 248). Anche questo aspetto dell’*exemplum* di Penelope è, come si vedrà (cfr. *infra*, nota a vv. 225-236), particolarmente calzante per Serena, che mostrerà la sua avvedutezza (la

prudencia del v. 226, cfr. *infra*, nota *ad loc.*) nello spiare i movimenti nascosti di Rufino, che meditava inganni contro Stilicone assente. In entrambi i casi, l'aspetto più intraprendente della *virtus feminea* non è fine a se stesso, ma volto a preservare il legittimo sposo e, dunque, dimostra anche la *fides* della donna nei suoi confronti. Se con Penelope astuzia e tessitura erano strettamente correlate, e la donna era così depositaria di un'ulteriore *virtus* fondamentale, l'abilità nel *lanificium*, quest'ultimo aspetto è – almeno per quanto ci è concesso di leggere – escluso dal Panegirico per Serena (su questa assenza cfr. *supra*, cap. 1b).

trahat arte. Il verbo *traho* ha qui il significato di “trascinare in lungo” nel tempo, dunque di “ritardare”, ed è riferito all'accusativo *procos*. *Ars* è allora, come già rilevava CONSOLINO 1986, p. 82, da intendersi in primo luogo come “inganno”, “stratagemma” (per tale accezione del termine cfr. *ThLL* s. v. *ars*, col. 658, 46 ss.: *i. q. dolus, fraus, machina*), com'era anche in *rapt. Pros.* 2, 266 e *VI Cons.* 300 (cfr. anche *Ser.* 233, *Rufino meditante nefas*, / *cum quaereret artes in ducis exitium*). Cfr., per questo senso di *ars*, in particolare *Sil.* 2, 180-182, *sed enim arte pudica / fallacis totiens revoluto stamine telae / deceptus mersum pelago iactarat Ulixen*, “si era lasciato infatti trarre in inganno dall'artificio, ispirato dal pudore, della tela menzognera, la cui trama tante volte veniva disfatta, e andava dicendo che Ulisse era morto in un naufragio” (trad. di M. A. Vinchiesi).

L'elemento dell'inganno, in relazione a Penelope, era d'altra parte evidenziata a più riprese già nell'*Odissea*, cfr. a es. *Od.* 2, 94, ἡ δὲ δόλον τόνδ' ἄλλον ἐνὶ φρεσὶ μερμήριξε, “questo altro inganno escogitò nell'animo suo”; 2, 106, ὡς τρίετες μὲν ἔλθε δόλω καὶ ἔπειθεν Ἀχαιοὺς, “per tre anni con l'inganno eluse gli Achei e li convinse” (trad. di V. Di Benedetto); cfr. anche KATZ 1991, pp. 23-24. Il gioco di Claudiano, tuttavia, potrebbe essere qui più sottile. *Traho* è, infatti, anche verbo tecnico dell'arte della tessitura, con il significato di “filare” o “cardare”: cfr. *Ov. met.* 2, 411, *non erat huius opus lanam mollire trahendo*, “non si occupava di cardare la lana ammorbidendola” (trad. di G. Faranda Villa); *Ov. fast.* 2, 743, *data pensa trahebant*, “filavano ognuna la propria matassa” (trad. di L. Canali); *Plin.* 21, 82, *lanae tractae*. Allo stesso modo, *ars* è l'abilità, prevalentemente manuale, o l'“arte” in generale, e può riferirsi alla tessitura stessa (*ThLL* s. v. *ars*, col. 665, 6-8; cfr. anche *Claud. Eutr.* 2, 381-382). Dato il contesto, e il successivo esplicito riferimento alla *Laertia tela*, è verosimile ipotizzare che Claudiano abbia voluto realizzare, qui, un gioco di parole, che sfruttava la connessione – comune a molte lingue – dei verbi relativi al campo semantico della tessitura con le abilità intellettuali di vario genere. Questo slittamento di significato dei verbi di “tessere” era frequente, a es., anche in greco, in cui ricorrono espressioni come δόλον ὑφαίνειν, μῆτιν ὑφαίνειν, δόλον τολυπέειν (cfr. anche verbi come ράπτω ed ἐπικλώθω, e GASBARRA 2020). Un gioco molto simile a quello di Claudiano era peraltro nell'*Odissea* stessa, in cui tale prerogativa del verbo “tessere” si caricava di maggior significato proprio in relazione all'episodio di Penelope (in cui i due ambiti si trovavano correlati a tutti gli effetti), cfr. *Od.* 19, 137, ἐγὼ δὲ δόλους τολυπέω, con RUSSO 1985, p. 230.

fallatque furentes. L'espressione allitterante in *f* (*littera insuavissima* generalmente evitata dai Romani, cfr. Cic. *orat.* 163, Quint. *inst.* 12, 10, 29 e DAINOTTI 2024, p. 126 e nota 126) costituisce il secondo elemento del *dicolon abundans*, legato al precedente da un rapporto esplicativo (il verbo scioglie l'ambiguità di *trahat arte*) ma anche iponimico e soggettivo, poiché il participio *furentes* definisce i pretendenti (*procos*) con maggior partecipazione emotiva (su questi rapporti tra i *cola* del *dicolon abundans* cfr. PIAZZI 2018, pp. 34-38). Il verbo *fallo* è associato a Penelope anche altrove nella letteratura latina: cfr. Ov. *epist.* 1, 9, *fallere noctem*, con BARCHIESI 1992, p. 70, che individua il modello principale del passo in Prop. 1, 3, 41, *purpureo fallebam stamine somnum* (“ho cercato di ingannare il sonno tessendo fili purpurei”, trad. di P. Fedeli). La scelta inusuale di *furentes* per indicare i pretendenti è probabilmente spiegabile (cfr. CONSOLINO 1986, p. 82) sulla base dell'aggettivo ἀπάσθαλος, “follemente presuntuoso” con cui Omero si riferiva ai proci (cfr. a es. *Od.* 3, 207; 16, 93; 17, 588) e che racchiude in sé un'idea di follia affine a quella del verbo *furor*. In fine di verso, il participio presente costituisce un elemento icastico e dinamico.

stamina nocturnae relegens Laertia telae. Il verso aureo, che segna, come spesso in Claudiano, la conclusione di una sezione importante – com'è qui la lunga *synkrisis* –, è impreziosito da una forte enallage e dall'uso, anch'esso in enallage, dell'aggettivo *nocturnus*. Il poeta, così, fornisce con un elegante *ordo verborum* la spiegazione dell'“inganno” a cui alludeva nel verso precedente (per la descrizione completa dello stratagemma della tela, cfr. Hom. *Od.* 2, 93-106; 19, 138 ss.; 24, 128 ss.). Gli errori dei codici che riportano, in luogo di *Laertia*, le varianti *certissima*, *sollertia* e *lassantia*, sono stati forse indotti proprio dall'ardita enallage che accosta *Laertia*, anziché alla tela, ai fili che la compongono; l'uso di questa figura retorica è tuttavia tipico dello stile claudiano (cfr. *supra*, cap. 2b e vv. 144-145, *naufraga...otia*, 153 *casto...ferro*, 155, *iustos...dolores*), e il termine *Laertia* richiama peraltro Hom. *Od.* 2, 99, in cui Penelope definisce la tela Λαέρτη ἥρωι ταφήιον, “sudario per l'eroe Laerte”. Anche l'aggettivo *nocturnus*, benché concordi con *tela*, è da intendersi in realtà, in una sorta di enallage, con funzione quasi avverbiale, com'era a es. anche in Verg. *georg.* 3, 538, *nocturnus obambulat* (per quest'uso poetico di aggettivi come *nocturnus*, *frequens* o *rarus* cfr. LHSz, II, p. 161), ma la tendenza di Claudiano a impiegare aggettivi al posto di avverbi è attestata anche altrove (cfr. BIRT 1892, p. CCXXI); per l'uso di *nocturnus* in riferimento a Penelope cfr. già Prop. 2, 9, 6 e Ov. *am.* 3, 9, 30, entrambi con le *iuncturae nocturno...dolo*, in cui però il termine aveva la consueta funzione aggettivale. Il verso, così strutturato, ricorda da vicino quello di Stat. *Theb.* 11, 402, *stamina purpurae sociaverat aurea telae*, “(Argia) aveva intrecciato fili d'oro alla tela purpurea” (trad. di L. Micozzi; per il parallelo cfr. già CHARLET 2018, p. 163): entrambi paiono riprodurre, con l'intreccio delle parole, quello della trama della tela.

relegens. Il verbo *relego* nel senso di “riavvolgere” i fili della trama era già usato in modo simile in Ov. *met.* 8, 173, *filo...relecto*; cfr. anche Sil. 2, 182, *revoluto stamine telae*. Per

l'abitudine del poeta di preferire spesso parole verbi inizianti con il preverbo *re-* ai loro corrispettivi semplici cfr. invece BIRT 1892, p. CCXXII.

Non tamen audebunt titulis certare Serenae. Da questo verso emerge chiaramente come la tipologia di *synkrisis* qui impiegata da Claudiano sia quella del cosiddetto “sopravanzamento”; il protagonista, in questo tipo di paragone, risulta superiore ai suoi termini di confronto. Benché sia questa la tipologia più comune, non si tratta dell'unico modo di realizzare una *synkrisis*, che può anche constatare l'uguaglianza di due elementi ed essere volta prevalentemente a fini stilistici (GUALANDRI 2007, p. 446). Claudiano, abitualmente, preferisce la *synkrisis* del sopravanzamento, che non di rado sfrutta, oltre che per esaltare qualità possedute dal *laudandus*, per attribuirgliene di nuove, con quello che Gualandri definisce un “gioco di sovrapposizione” (GUALANDRI 2007, p. 446).

titulis. Il termine *titulus*, prima del senso figurato di “onore” o “merito”, con cui va qui inteso (cfr. anche Stat. *silv.* 2, 7, 62), ha anche quello di “iscrizione o scritta onorifica” (OLD s. v. *titulus* 1b). Questi *titoli* adornavano, per esempio le statue o i ritratti di personaggi illustri, che venivano diffusi per tutto l'impero (cfr. a es. *Eutr.* 2, 70-83 con GIOSEFFI 2004, pp. 326-327). Tale primo significato, se la *Laus Serenae* fosse stata pensata per la recitazione in una cerimonia (per questa ipotesi cfr. *supra*, cap. 1d), non è forse da trascurare, perché potrebbe alludere a una scritta celebrativa che sarebbe stata presente nel contesto della lettura pubblica, magari ad adornare un suo ritratto. Le cerimonie pubbliche erano infatti caratterizzate da grande spettacolarità, e la recitazione dei panegirici, che dovevano interagire con il contesto in cui erano inseriti senza esserne necessariamente l'esatto specchio, ne era parte integrante (per la descrizione di queste cerimonie come di contesti volti a coinvolgere il pubblico tanto dal punto di vista uditivo quanto da quello visivo cfr. *supra*, cap. 1d e MACCORMACK 1981, soprattutto pp. 8-10). Il termine *titulus* allude a un onore “concreto” (o a una *inscriptio*, cfr. BIRT 1892, p. 592) a es. in *Get. praef.* 7-9, *effigiem tribuit successus ahenam [...] annuit hic princeps titulum poscente senatu*, “mi ha offerto un'effigie di bronzo [...] l'onore l'aveva chiesto il senato e il principe lo concesse”; *Get.* 644, *et duplices signet titulos commune trophaeum*, “e un solo trofeo si fregi del duplice onore” (trad. di F. Serpa); *Eutr.* 2, 79-80, *subter adulantes tituli nimiaeque leguntur / vel maribus laudes*, “sotto si leggono iscrizioni adulatrici, lodi spropositate per fino per degli uomini” (trad. di M. Gioseffi).

La stirpe (vv. 34-49)

Fondamento (κρηπίς) e inizio (ἀρχή) del discorso di lode era, secondo la codificazione retorica, la sezione della “stirpe” (gr. γένος). La conflazione di più significati nel termine greco γένος ha generato ambiguità, poiché può riferirsi tanto alla famiglia (dunque all'estrazione di sangue) quanto all'origine in senso più ampio (LSJ s. v. γένος; per i problemi relativi al contenuto di questa parte del panegirico cfr. PERNOT 1993, I, p. 155).

Questa sola sezione poteva dunque includere più argomenti, ed è possibile individuarne – specialmente a partire dall’epoca imperiale – una prima bipartizione in “patria” d’origine (πατρίς), e “famiglia”, “stirpe” (il γένος vero e proprio); a questa si aggiungeva poi un’ulteriore suddivisione, rispettivamente della patria in “nazione” (ἔθνος) e “città” (πόλις), e della “stirpe” (γένος) in senso stretto in “antenati” (πρόγονοι) e “genitori” (πάτερες); cfr. Aphot. 8, 4 e, per la quadripartizione che ne risulta, PERNOT 1993, I, pp. 154-156. Le incertezze dei retori riguardavano soprattutto la necessità o meno di includere nella sezione la trattazione della “patria”, che poteva essere omessa, oppure considerata una parte a sé stante, da collocare immediatamente dopo il proemio se fosse stata degna di menzione, cfr. Men. 2, 369: μετὰ τὰ προοίμια ἐπὶ τὴν πατρίδα ἤξεις, “dopo il proemio parlerai della patria”. Come in tutti i suoi panegirici (con l’eccezione di *Theod.* e *III Cons.*, in cui la sezione è del tutto omessa), anche nella *Laus Serenae* Claudiano sceglie di anticipare la trattazione della “famiglia” del protagonista rispetto a quella relativa alla “patria” d’origine (cfr. STRUTHERS 1919, p. 60), che è preferibile dunque considerare come sezione separata. Tale scelta del poeta – già di per sé da interpretarsi in termini ideologici, cfr. *supra*, cap. 1a – è tanto più spiegabile in questo panegirico, che voleva soprattutto marcare il legame di parentela tra Serena e la famiglia imperiale, per giustificare e favorire il potere raggiunto dalla donna e dal marito. Per il raggiungimento di tale obiettivo, la descrizione della famiglia di Serena è di essenziale importanza, e la sua posizione immediatamente dopo il proemio, così come lo spazio significativo di 15 versi che il poeta dedica a questa sezione, sono pienamente giustificabili. È chiaro, poi, che gli schemi teorici di base si adattano alla singola situazione e al materiale (cfr. Men. 2, 370: θεωρήσεις δὲ πάλιν, πότερον ἔνδοξον αὐτοῦ τὸ γένος ἢ οὐ. Κἂν μὲν ἔνδοξον ᾗ, ἐξεργάση τὰ περὶ τούτου, ἐὰν δὲ ἄδοξον ᾗ ἢ ἔτελές, μεθεὶς καὶ τοῦτο ἀπ’αὐτοῦ τοῦ βασιλέως τὴν ἀρχὴν ποιήση, “considera se la sua stirpe è famosa oppure no; se è nobile, lavora su questo, se è sconosciuta o umile, ometti anche questa e inizia dall’imperatore stesso”) e così, nella *Laus Stilichonis*, la sezione dedicata alla famiglia del generale, che era di origine barbara e non aveva una stirpe illustre da vantare, era sviluppata in pochi versi, attraverso una preterizione (cfr. *Stil.* 1, 35-39). Molto più lunga era invece la sezione della “stirpe” nel panegirico per il quarto consolato di Onorio, in cui occupava un centinaio di versi (cfr. *IV Cons.* 18-121; BARR 1981, pp. 70-73), i primi 23 dei quali (vv. 18-41) presentano numerose analogie con quelli della *Laus Serenae*; sarà utile, allora, procedere a un sommario confronto tra le corrispondenti sezioni dei panegirici. In quello per Serena, i primi versi della “stirpe” definiscono la nobiltà della sua famiglia e della “casa” in cui nacque, cfr. vv. 34-39. Identico compito era riservato a *IV Cons.* 18-20: *haud indigna coli nec nuper cognita Marti / Ulpia progenies et quae diademata mundo / sparsit Hiberia domus*, “la successione di Traiano e la sua casa spagnola, che ha sparso corone per il mondo, non è indegna di essere venerata, né è da poco tempo conosciuta da Marte”. L’origine “nobile” della famiglia dei due cugini era, d’altra parte, la stessa, e la necessità di sottolinearlo è parte integrante del progetto propagandistico del poeta. Per quanto riguarda gli antenati (πρόγονοι) e i genitori

(πάτερες), nel panegirico per Serena – a parte un rapido cenno all'imperatore Teodosio, *patruo...principe* – l'enfasi è posta interamente sulle imprese e sui successi militari del nonno, il generale Flavio Teodosio. Capostipite della *domus* e nonno tanto di Arcadio e Onorio quanto di Serena, questi costituiva l'anello di congiunzione che più saldamente legava la donna alla casa imperiale (sul personaggio cfr. *infra*, nota a vv. 39-41). Anche in *IV Cons.* i vv. 24-40 descrivevano le imprese di Flavio Teodosio (per le somiglianze tra le due descrizioni cfr. *infra*, nota a vv. 39-41), benché la parte più consistente della "stirpe" fosse in quel caso occupata dalla narrazione delle imprese dell'imperatore (vv. 41-121). Claudiano evita qui, invece, ogni cenno al vero padre di Serena, Onorio (per la cui unica menzione nel panegirico cfr. vv. 96-97, *Honorius...pater*), sia perché questi non aveva evidentemente compiuto imprese degne di lode, sia perché un'attenzione eccessiva su di lui avrebbe indebolito quella sull'antenato che, invece, la donna condivideva con l'attuale Imperatore Onorio. Così facendo, Claudiano segue il procedimento opposto rispetto a quello indicato, a es., da Nicolao Sofista (cfr. SPENGLER, III, 480, 16 ss.), che suggeriva di concentrare la trattazione soprattutto sui membri della famiglia più vicini al destinatario dell'elogio, perché, man mano che la genealogia gli si avvicinava, gli antenati diventavano sempre più "individuali" e solo a lui pertinenti, a differenza di quanto accadeva con gli avi più lontani, per i quali vi erano molti discendenti (cfr. anche STRUTHERS 1919, p. 64). Se questo poteva essere fatto per l'imperatore Onorio, vero figlio di Teodosio, per mostrare la nobiltà di Serena, invece, Claudiano deve risalire appositamente a un antenato più lontano; il fatto che questo avesse più discendenti era esattamente ciò che gli interessava comunicare. Il poeta, d'altra parte, ribadisce spesso i legami di parentela (e l'affetto) tra Onorio e Serena (cfr. soprattutto CAMERON 1970, pp. 406-407), che era considerata *soror* dei *fratres Augusti*: cfr. a es. *carm. min.* 48, 1, *accipe parva tuae, princeps venerande, sororis / munera*, "accogli, principe degno di venerazione, i piccoli doni di tua sorella"; *nupt.* 39, *stirpe soror, pietate parens*, "sorella d'origine, madre per amore".

34-37. Quod si nobilitas cunctis exordia pandit / laudibus atque omnes redeunt in semina causae / quis venerabilior sanguis, quae maior origo / quam regalis erit?

I versi segnano il passaggio alla nuova sezione e, se vi è individuabile – come pare verosimile, cfr. *infra*, nota successiva – un significato metaletterario, essi costituiscono al contempo un'originale rielaborazione delle indicazioni di Menandro per la terza parte del proemio. Il retore, infatti, suggeriva al panegirista di mostrarsi indeciso su quale fosse l'esordio migliore per il suo elogio imperiale: ἡ τρίτη δὲ τοῦ προοιμίου ἔννοια [...] προκαταρκτικὴ γενέσθω τῶν κεφαλαίων, οἷον ὡς διαποροῦντος τοῦ λέγοντος ὅθεν χρῆται τὴν ἀρχὴν τῶν ἐγκωμίων ποιήσασθαι (Men. 2, 369), "la terza idea del proemio [...] sia introduttiva alla sezione, come nell'esprimere incertezza sul punto da cui si debba iniziare il proemio". Con la domanda retorica di questi versi, Claudiano mostra di non avere alcun dubbio in merito a quale debba essere l'*exordium* del suo panegirico: null'altro che l'"origine" stessa, i *semina* e, quindi, la trattazione della "stirpe" di Serena. I versi

sarebbero, allora, la rivisitazione del motivo dell'incertezza suggerito dal retore e conterrebbero ancora un *topos* proemiale. Tuttavia, poiché lo rivisitano (a scopo chiaramente propagandistico, per mostrare che la regalità della stirpe di Serena non lascia dubbi su quale sia l'inizio migliore) e sono funzionali a introdurre la sezione successiva, della quale iniziano a presentare temi essenziali, è preferibile non includerli nel proemio, che per di più, con la loro esclusione, mantiene il medesimo numero di versi dell'*Eneide* (cfr. *supra*, nota all'introduzione del *Proemio*); così agiscono HEUS 1982, CONSOLINO 1986, CHARLET 2018. Se si intende l'affermazione come priva di valenza metaletteraria, questa risulta una generica affermazione che la nobiltà d'origine sia ciò che consente a qualcuno di compiere azioni degne di lode; ad essa seguirà (ai vv. 37-39) la dichiarazione che la famiglia di Serena è più che illustre, per enfatizzare la conclusione sillogistica che la protagonista compirà azioni degne di lode.

cunctis exordia pandit / laudibus. I versi possono essere diversamente intesi a seconda del significato attribuito al termine *laus*. Quest'ultimo viene abitualmente interpretato con l'accezione di "azione lodevole" (cfr. *ThLL* s. v. *laus*, col. 1064, 33-72: *praevallet notio q. e. virtus vel factum laudabile*), che Claudiano stesso impiegherà probabilmente anche al v. 226 (cfr. *infra*, nota a *laudem*). Così lo spiegano HEUS 1982, pp. 74-75 e CONSOLINO 1986, p. 84 ("fatti degni di lode riguardanti la persona elogiata"). La nobiltà risulta, allora, ciò che apre la strada a tutte le azioni lodevoli, le cui cause risalgono, appunto, sempre alle radici. Se si intende il termine *laus* nel suo primo significato di "elogio", si può invece intravedere nei versi un senso metaletterario (cfr. già BIRT 1892, p. 505), come suggeriscono d'altra parte anche i sostantivi *exordia* e *pandit*, entrambi portatori di significato metatestuale. *Pando*, di per sé "aprire" o "spalancare" e spesso riferito a termini come *ianuam* o *viam*, ha infatti di frequente un valore metaletterario, ed è impiegato soprattutto nei proemi e nelle invocazioni con il significato di "rivelare" (con l'ispirazione delle Muse): cfr. per l'epica a es. Verg. *Aen.* 6, 723; Stat. *Theb.* 4, 34 (con MICOZZI 2004, p. 72), ma anche Lucr. 1, 55. In Claudiano, il verbo è usato in tal modo a es. in *Ruf.* 1, 23; *rapt. Pros.* 1, 25; *carm. min.* 25, 52-53. Tale valenza metaletteraria risulterebbe, qui, favorita proprio dal diretto accostamento del verbo a *exordium*. Il senso più nascosto della frase sarebbe, allora, che la trattazione della *nobilitas* della famiglia apre ogni panegirico e ne costituisce, perciò, l'esordio. L'idea era, come si è detto (cfr. *supra*, nota all'introduzione della sezione), esposta spesso nei trattati di retorica. Claudiano, che indubbiamente conosceva tale caratteristica dei discorsi encomiastici, sembra giocare con i termini che significano "inizio" (cfr. *infra*, nota a *exordia...semina...origo*), per richiamare alla mente anche l'idea di *exordium* letterario. Non pare casuale, infatti, che egli sfrutti tre termini (*exordium*, *pando* e *laus*) che possono alludere a un'opera letteraria, e nello specifico al suo panegirico (per la consapevolezza letteraria dimostrata da Claudiano anche altrove nella *Laus Serenae* cfr. *supra*, nota a vv. 1-10 e BUREAU 2008). Naturalmente questo senso deve rimanere sullo sfondo, come allusione implicita, e non entrare nella traduzione: questa interpretazione renderebbe più difficile la conciliazione della frase con la sua coordinata *atque omnes*

redeunt in semina causae; meno probabile è, infatti, l'ipotesi che le *causae* siano quelle dell'elogio anziché quelle delle azioni meritevoli (così osservano HEUS 1982, p. 75 e CONSOLINO 1986, p. 84).

atque omnes redeunt in semina causae. Dopo la congiunzione coordinante *atque* si apre la ripetizione in forma sentenziosa di quanto era stato appena affermato, secondo il gusto di Claudiano per la ripetizione di concetti in massime ad effetto (cfr. *supra*, cap. 2a). L'idea che l'essenza di un uomo sia contenuta nel suo seme era già in Sen. *nat.* 3, 29, 3, *in semine omnis futuri hominis comprehensa est*, ma il concetto è presente anche nelle tragedie: cfr. le *sententiae* di Sen. *Tro.* 536, *generosa in ortus semina exurgunt suos*, “i nati da nobile stirpe raggiungono la forza dei padri” (trad. di F. Caviglia); Sen. *Phaedr.* 907-908, *redit ad auctores genus / stirpemque primam degener sanguis refert*, “la razza ritorna al suo ceppo e il sangue degenerare riflette la sua prima origine” (trad. di A. Traina). In quest'ultimo caso, nonostante l'approdo all'idea opposta di quella che è qui di Claudiano, analogo è l'uso del verbo *redeo*.

atque omnes. Per la sinalefe, che coinvolge l'enclitica *-que*, cfr. *supra*, nota a v. 19, *anne aliud*.

exordia...semina...origo. L'uso di tre termini che significano “inizio” in tre versi consecutivi rivela il gioco di Claudiano, che sovrappone qui tre diverse idee di “inizio”. All'inizio di ogni azione lodevole (*exordia laudibus*) il poeta associa l'“inizio” nel senso di nascita (*origo*), e allo stesso tempo adombra l'allusione metaletteraria all'“inizio” del panegirico, che secondo le indicazioni retoriche è sempre occupato dal γένος (*semina* rimanda, anche grazie alla presenza del termine *sanguis*, all'idea di “stirpe”, cfr. *OLD* s. v. *semen* 5a).

venerabilior...regalis. Entrambi gli aggettivi rimandano alla regalità di Serena, proseguendo la diffusione di quel messaggio propagandistico suggerito già a più riprese secondo cui la donna è effettivamente di stirpe regale. Nell'ambito dell'interpretazione metaletteraria (cfr. *supra*, nota a *cunctis exordia pandit / laudibus*), ciò equivarrebbe a dire che l'elogio in questione non è un normale panegirico, ma un βασιλικὸς λόγος, un “panegirico imperiale”. Serena era figlia di Onorio, il fratello dell'Imperatore Teodosio, che l'aveva adottata alla morte del fratello (cfr. *infra*, nota a vv. 105-107). Da qui – ossia dallo zio paterno – deriva dunque la sua origine *regalis*, nonostante, come osserverà Claudiano stesso, Teodosio non fosse ancora imperatore al momento della nascita di Serena; il poeta saprà, però, sfruttare anche questo elemento, all'apparenza riduttivo per la dedicataria del panegirico, a suo vantaggio (cfr. *infra*, nota a v. 49, *post genitam didicit regnare Serenam*). Oltre al chiaramente evocativo *regalis*, anche l'aggettivo *venerabilis* è spesso detto di re o imperatori (Stat. *Theb.* 4, 68; cfr. anche CONSOLINO 1986, p. 84, che riporta alcuni esempi tratti da panegirici tardolatini), e Claudiano stesso chiama Onorio *princeps venerande* in *carm. min.* 48, 1 (cfr. poi *Stil.* 1, 44; 2, 279, in cui l'aggettivo è riferito a Stilicone).

37-39. non haec privata dedere / limina nec tantum poterat contingere nomen / angustis laribus.

Se la nobiltà della famiglia è all'origine di ogni *laus* (comunque si voglia intendere il termine), il ragionamento di Claudiano prosegue con la dimostrazione di come sia illustre la stirpe di Serena. Nell'affermare che un'umile origine non sarebbe per lei nemmeno ipotizzabile, Claudiano quasi risponde a Menandro (Men. 2, 370), che nei suggerimenti per la "stirpe" affermava di omettere la trattazione di una famiglia "sconosciuta" (ἄδοξον) o "umile" (εὐτελής): Serena, per contro, non apparteneva a una famiglia né *privata* (dunque sconosciuta), né *angusta* (dunque umile).

non haec. La maggior parte dei manoscritti tramanda, anziché il pronome dimostrativo all'accusativo neutro plurale, quello al neutro singolare. *Hoc* è, per questo, stampato da tutti gli editori, che lo preferiscono anche alla variante dei soli R, P₁₂ e p₃, *te*, benché quest'ultima restituisca a prima vista un senso più lineare al passo. Con il pronome personale all'accusativo il poeta affermerebbe, infatti, che Serena – interpellata in seconda persona come spesso avviene nel corso del panegirico – non sarebbe stata data alla luce in dimore di privati cittadini; si tratta, tuttavia, di una *lectio facilior* trasmessa da una piccola parte della tradizione. Non è ben chiaro, però, con che cosa si dovrebbe mettere in relazione *hoc*, che dovrebbe essere inteso come un generico riferimento a tutto quello che precede (così lo interpretano, infatti, CONSOLINO 1986 ("questo privilegio non poteva offrirlo una casa di privati cittadini"), e CHARLET 2018 ("un seuil privé n'a pas donné cela"); cfr. invece HEUS 1982, p. 77, che lo considera prolettico di *tantum...nomen*). La forma *haec*, invece, è attestata in 8 manoscritti (e in p₃ prima della correzione in *te*), costituisce una minima correzione rispetto a *hoc* e concorda con gli *exordia* menzionati poco sopra (v. 34). Se il poeta affermava che a segnare l'esordio di ogni azione lodevole è la nobiltà (vv. 34-35), l'idea che gli esordi delle azioni di Serena ("questi esordi") non possano toccare in sorte a dimore private o anguste (ma dunque solo a casate nobili) costituisce una naturale conseguenza. Una simile espressione, con il verbo *do* riferito agli *exordia* (anche in quel caso concordati con *haec*), il poeta impiegava peraltro a proposito della nascita di Eucherio in *Stil.* 3, 176-177: *dedit haec exordia lucis / Eucherio...regia mater*, "la regale madre diede a Eucherio questi inizi di vita".

privata.../ limina...angustis laribus. Per alludere alla nobiltà del casato di Serena, Claudiano sceglie termini concreti che si riferiscono per metonimia alla casa intesa come "dimora" (*limina* e *laribus*). L'aggettivo *privatus*, che può indicare specificamente il cittadino di condizione comune (*OLD* s. v. *privatus* 3b), era già stato scelto dal poeta per comunicare la regalità di Onorio, tanto in *III Cons.* 13, in cui parlava di *privatos...penates* (case private tenute lontane dall'Imperatore al momento della nascita), quanto in *IV Cons.* 123, in cui il giovane imperatore era detto estraneo alla condizione di privato cittadino (*privatae...sortis*). Sulle numerose somiglianze tra la descrizione della "stirpe" di Onorio e in *IV Cons.* e quello di Serena, messe in evidenza da puntuali riprese – come questa – per

ricordare che i due condividevano la stessa *origo*, cfr. *supra*, nota all'introduzione della sezione.

nomen. Si preferisce qui – come HEUS 1982, CONSOLINO 1986 e CHARLET 2018 – la lezione *nomen*, trasmessa da quasi tutti i codici, alla variante *numen*, tradita dal solo manoscritto umanistico K₆. *Numen* è invece stampato da HALL 1985 e, prima di lui, già da HEINSIUS 1650, GESNER 1759 (*numen hic maiestas*) e BURMANN 1760, per l'idea più lineare che comunica, nell'alludere al prestigio di Serena. *Nomen*, tuttavia, si adatta perfettamente al contesto incentrato sul casato della donna (cfr. CONSOLINO 1986, p. 84), sia che venga interpretato nel senso di “nome” vero e proprio della *gens*, sia che venga inteso come “titolo” (cfr. a es. Caes. *Gall.* 2, 32, 14, *me imperatoris nomine appellavistis*, “mi avete chiamato con il titolo di *imperator*”), poiché alluderebbe al titolo imperiale di cui la famiglia di Serena sarà depositaria a partire da Teodosio. A partire dal suo significato di “fama”, Heus lo interpretava invece nel senso esteso di “persona famosa” che esso assume anche in *Stil.* 1, 202 (cfr. anche Ov. *trist.* 2, 442 e HEUS 1982, p. 79). Nell'accezione più semplice di “nome”, però, il termine permette di realizzare un gioco di parole se letto in associazione al termine *angustis* immediatamente successivo (cfr. v. 39). Se infatti il poeta nega che un “nome così grande” possa toccare in sorte a un contesto *angustus*, ciò che viene suggerito, grazie al gioco fonico (garantito dall'evanescenza della nasale), è che, invece, tale nome sia *Augustus*. Il *nomen* illustre della casata di Serena – o meglio ancora il titolo che le apparteneva – era insomma quello di *Augustus*, e non poteva capitare a un luogo *angustus*. A suggerire che nelle orecchie degli ascoltatori risuonasse, con la lettura di questo passo, il nome di *Augustus*, interviene anche la variante *angustis* di molti codici, che certo potrebbe essere stata indotta dalla chiara somiglianza grafica tra la *u* e la *n* nelle scritture minuscole, ma anche da quella fonica tra i due termini. Si tratterebbe, insomma, di una parafonia *in absentia* – simile a quella del tipo *calidissimi / callidissimi* di Flor. *epit.* 2, 6, 12, *tum callidissimi hostes frigidum et nivalem nauti diem, cum se ignibus prius ...fovissent* (cfr. HOFMANN – SZANTYR 2002, p. 47) – che realizza un'immaginazione uditiva, caratteristica già dello stile plautino (cfr. TRAINA 1999, in particolare p. 55), dal forte effetto di coinvolgimento sul pubblico. I giochi di parole con nomi propri, d'altra parte, erano piuttosto frequenti nella letteratura tardolatina e non è difficile immaginare che un poeta come Claudiano, sempre attento a impiegare parole dense di significato, se ne sia servito per alludere alla dignità imperiale di Serena. Per i giochi onomastici cfr. CAIRNS 1996; O'HARA 1996; MICHALOPOULUS 2001 (in particolare p. 4 per l'individuazione del termine *nomen* tra gli “etymological markers”); per l'età tardoantica cfr. poi GUALANDRI 2017, soprattutto pp. 129-131 per quelli relativi alla tipologia *nomen / omen*, alla quale pare di poter ricondurre quello qui evocato (cfr. anche pp. 131-136 sull'importanza del suono nella scelta delle parole in età tardoantica).

39-41. patruo te principe celsam / bellipotens illustrat avus, qui signa Britanno / intulit Oceano Gaetulaque reppulit arma.

I primi due versi nominano i parenti di Serena che rendono insigne la sua casa. Al breve cenno all'imperatore Teodosio del v. 39 (il cui rapporto con la nipote sarà indagato a più riprese in altre sezioni del panegirico) segue la menzione dei successi militari del nonno, individuato come colui che per primo portò lustro alla stirpe. Si tratta di Flavio Teodosio, detto Teodosio il Vecchio (sulla sua figura cfr. soprattutto *PLRE*, I, pp. 902-904, ma anche *CREES* 1968, pp. 35-36). Originario della Spagna (*Zos.* 24, 4) e discendente della casa di Traiano (cfr. *infra*, nota a vv. 55-56), compì la sua carriera alla corte dell'Imperatore Valentiniano I. In qualità di *comes rei militaris* per l'Occidente combatté in Britannia, dove respinse l'invasione di Sassoni, Picti e Scoti, restituendo i territori ai Romani (*signa Britanno / intulit Oceano*); le sue imprese in Britannia sono narrate in *Amm.* 27, 8, 6-10; 28, 3, 1-8. Divenuto in seguito *magister equitum* per l'Occidente, combatté in Germania e in Africa, dove fu inviato nel 373 per sedare la rivolta di Firmo, il fratello di Gildone (*Gaetulaque reppulit arma*); per queste imprese cfr. *Amm.* 29, 5, 5. Il poeta si sofferma in maniera molto estesa sui successi militari di Flavio Teodosio in *IV Cons.* 24-40 (cfr. *BARR* 1981, p. 70), e a lui farà breve cenno anche in *III Cons.* 52-58, pur nel poco spazio che aveva lì riservato alla sezione della "stirpe" di Onorio. Cfr. infine, per la menzione del personaggio, *nupt.* 219, (*quidquid avus senior Mauro vel Saxone victis*, "tutto quanto l'avo antico riportò vincendo i Mauri e i Sassoni", trad. di R. Bertini Conidi) e *Gild.* 215-216 (in cui Teodosio il Vecchio viene citato insieme al figlio, con il nesso *maiorque minorque / Theodosii*), ancora una dimostrazione del modo in cui Claudiano ama riscrivere certi concetti, riformulandoli in eleganti e sempre nuove *iuncturae*. Il tema che egli sembra preferire, in relazione all'avo di Serena, è l'ampiezza dei suoi successi, che avevano toccato il Nord come il Sud. Flavio Teodosio, accusato di tradimento, fu condannato a morte nel 376, e solo dopo che il figlio fu nominato imperatore nel 379 la famiglia di Serena dovette trovare il suo riscatto. Tuttavia, obbediente all'indicazione retorica di παράλειψις (l'omissione di episodi rischiosi, che potessero in qualche modo danneggiare l'immagine positiva del *laudandus*, cfr. *STRUTHERS* 1919, p. 64), Claudiano non fa cenno, né qui né altrove, alla fine della sua fortuna.

patruo...principe. L'uomo che sarebbe diventato *princeps* nel 379, l'Imperatore Teodosio, era lo zio paterno (*patruus*) di Serena, perché fratello di suo padre Onorio. Non merita considerazione la variante *parvo...principe* di una parte della tradizione.

bellipotens. Tipico della *lexis* epica, l'aggettivo è usato da Ennio in *Ann.* 181 e conosce una certa fortuna (da Verg. *Aen.* 11, 8, in cui è riferito a Marte, a Val. Fl. 1, 529, a Stat. *Theb.* 3, 577). Claudiano lo impiega anche altrove (*III Cons.* 144, riferito a Stilicone; *VI Cons.* 335), in linea con una tendenza per gli epiteti epici in *-fer*, *-ger*, *-ficus*, e numerosi aggettivi composti, come a es. *aerisonus* (*Get.* 234); *armipotens* (*IV Cons.* 508, *VI Cons.* 655), *terrisonus* (*Stil.* 1, 109), *grandaevos* (*Ser.* 198). Per la *lexis* epica di Claudiano cfr. *FO* 1982, pp. 125-137.

signa Britanno / intulit Oceano. La stessa costruzione era in *Stil.* 3 *praef.* 10, *inferret Lybico signa tremenda mari*.

Gaetulaque...arma. Benché i Getuli fossero una popolazione dell’Africa nordoccidentale, che non coincideva con quella contro cui Flavio Teodosio aveva combattuto (Firmo e Gildone erano Mauri), Claudiano usa qui l’aggettivo *Gaetulus* in senso più ampio, come sinonimo di “africano”, com’era d’altronde frequente in poesia (cfr. *OLD* s. v. *Gaetulus* a); lo stesso il poeta farà con *Libycis* (v. 43), mentre userà *Caledonius* (v. 45) per le popolazioni che abitavano la Britannia in generale.

42-46. Claram Scipiadam taceat Cornelia gentem / seque minus iactet Libycis dotata tropaeis. / Cardine tu gemino laurus praetendis avitas: / inde Caledoniis, Australibus inde parentum / cingeris exuviis.

Con una struttura simile a quella dei vv. 18-32 (*sit Claudia felix...probet...Penelope trahat...*), una nuova *synkrisis* paragona la famiglia di Serena alla *gens* degli Scipioni, per mostrarne la superiorità rispetto a un termine di paragone ed *exemplum* tra i più classici. La *synkrisis* con Cornelia risulta particolarmente adatta, poiché, se da un lato si presta a mostrare l’ampiezza dei successi militari della sua famiglia, che superavano quelli di una delle più illustri *gens* dell’età repubblicana, dall’altro è naturalmente capace di evocare anche l’insieme di *virtutes femineae* di cui Cornelia era depositaria (cfr. nota successiva).

Claram...gentem. L’iperbato che incornicia il verso mette in particolare rilievo l’aggettivo *clarus*.

Cornelia. Cornelia, figlia di Publio Cornelio Scipione l’Africano, non si risposò dopo la morte del marito, ma si dedicò completamente a prendersi cura dei suoi due figli, i futuri tribuni della plebe Tiberio e Gaio Gracco (cfr. MÜNZER in *RE* s. v. *Cornelius* 407, pp. 1592-1595; *OCD* s. v. *Cornelia* 1, p. 392). Proverbialmente *univira*, dedita ai figli e per di più colta (cfr. a es. Cic. *Brut.* 211, ma sull’inclusione della cultura tra le *virtutes femineae* cfr. *infra*, nota a v. 146-147, *Pierius labor et veterum tibi carmina vatium / ludus erat*), Cornelia rientrava perfettamente nell’*Idealtypus* di donna romana.

seque minus iactet Lybicus dotata tropaeis. La medesima costruzione mista di *iacto*, riflessivo e assoluto, associato a un participio congiunto che regge un ablativo dallo stretto rapporto causale con *iacto* stesso, è anche in *IV Cons.* 134: *Cretaque se iactat tenero reptata Tonanti*, “e Creta si vanta, percorsa strisciando dal giovane Tonante”. Secondo l’immagine qui proposta da Claudiano, i trofei libici (da intendersi nel senso lato di “vittorie”, che Scipione l’Africano, padre di Cornelia, aveva ottenuto con la battaglia di Zama del 202) rappresentavano la dote di Cornelia al momento delle sue nozze con Tiberio Sempronio Gracco. L’idea che la dote di Cornelia fosse costituita dai trionfi della sua famiglia era d’altra parte già in *Iuv.* 6, 167, *malo Venustinam quam te, Cornelia / mater Gracchorum, si cum magnis virtutibus adfers / grande supercilium et numeras in dote triumphos*, “preferisco Venustina a te, Cornelia, madre dei Gracchi, se con le tue grandi virtù mi porti in casa un gran cipiglio, e nel conto della dote mi metti i vostri trionfi” (trad. di B. Santorelli). Il personaggio è, in generale, associato spesso a un’idea di superbia, e non solo in relazione alla sua nobiltà (cfr. a es. il celebre aneddoto di Val. Max. 4, 4, in cui si

vantava orgogliosamente dei propri figli presentandoli come *ornamenta*). Per l'idea di una dote non costituita da beni concreti cfr. anche *infra*, nota a v. 180, *accipit...regni dotes...paravit*.

Cardine tu gemino laurus praetendis avitas. L'universalità dei successi militari di Flavio Teodosio è sempre ricordata da Claudiano nei passi in cui viene menzionato il generale, cfr. *III Cons.* 57, *et geminis fulgens utroque sub axe tropaeis*, “e risplendendo di un doppio trofeo, sotto entrambi i poli”; *IV Cons.* 29, *pariter Boreae vastator et Austri*, “devastatore del Nord come del Sud”; *nupt.* 219, *Mauro vel Saxone victis*, “vinti i Mauri e i Sassoni”. Nel riscrivere la medesima idea in più opere, Claudiano riprende spesso gli stessi lessemi riproponendoli in *iuncturae* diverse; il *cardine...gemino* corrisponde, qui, ai *geminis...tropaeis* di *III Cons.* 57, e il termine *tropaeus* stesso è appena stato riferito alla dote di Cornelia; per l'uso del termine *laurus* in relazione alle imprese di Flavio Teodosio cfr. poi *IV Cons.* 25.

cardine...gemino. La preferenza dimostrata dal poeta per l'aggettivo *geminus* come sinonimo poetico di *duo* è evidente in tutto il *corpus* claudiano (cfr. *infra*, nota a v. 193, *gemino...germine* per il significato ideologico spesso affidato al termine). La stessa *iunctura*, che Claudiano impiega anche in *Eutr.* 2, 602, era già in Lucan. 5, 72 e Stat. *Theb.* 11, 114.

laurus...avitas. Le corone d'alloro possono essere intese come una metonimia per indicare le vittorie (così interpreta a es. HEUS 1982, p. 86), ma l'idea trasmessa dai verbi *praetendo* e *cingo* suggerisce che Claudiano stia idealmente evocando un contesto trionfale (cfr. anche nota successiva).

praetendis. Il verbo viene qui normalmente inteso nel senso di “sfoggiare”, “ostentare” (così già lo interpretava BIRT 1892, p. 561), e quindi piuttosto con il senso figurato del verbo *praefero* (cfr. *OLD* s. v. *praefero* 3). *Praetendo*, tuttavia, significa propriamente “portare avanti”, ed evoca dunque allo stesso tempo l'immagine del trionfo (cfr. a es. l'uso che Claudiano ne fa in *Stil.* 2, 472), durante il quale venivano portati i trofei delle vittorie, o tavole che raffiguravano le terre conquistate (cfr. a es., in relazione a quello di Scipione, *Sil.* 17, 635-636, *mox victas tendens Carthago ad sidera palmas / ibat et effigies orae iam lenis Hiberiae*, “poi avanzavano l'immagine di Cartagine, che tendeva al cielo le mani vinte, e quella dell'Iberia, ormai pacata...”, trad. di M. A. Vinchiesi). Il fasto del trionfo di Scipione per la vittoria nella seconda guerra punica è testimoniato da *Liv.* 30, 45, 2-5 e *Sil.* 17, 628-646. Quello di Flavio Teodosio, che poteva vantare trofei provenienti da due emisferi, doveva averlo superato in magnificenza.

inde Caledoniis, Australibus inde parentum / cingeris exuviis. Ripresa e spiegazione delle *iuncturae* del verso precedente: l'espressione *parentum exuviis* – in cui le *exuviae* hanno lo stesso significato metonimico di “vittoria” – corrisponde a *laurus...avitas*, mentre gli aggettivi *Caledonius* e *Australis*, in accostamento antitetico, chiarificano che cosa fosse il *cardine...gemino*. L'*ordo verborum* è iconico: il chiasmo *inde Caledoniis, Australibus inde* rende la specularità – rafforzata anche dalla pentemimera che divide *Caledoniis* da

Australibus – comunicata a livello semantico dall'avverbio *inde* (per l'idea di specularità trasmessa dal chiasmo cfr. LATEINER 1990, pp. 226-227); il verbo *cingeris* si trova anche sintatticamente circondato dalle *Australibus...exuviis* (cfr. *supra*, cap. 2b).

cingeris. Il verbo, che sarebbe più adatto in relazione alle *laurus...avitas* prima citate, si intende qui nel senso più ampio di “ornare”, con cui Claudiano lo impiegava anche in *nupt.* 327, *utraque te cingit propriis insignibus aetas*, “l'una e l'altra età ti fanno dono dei loro attributi” (trad. di R. Bertini Conidi).

46-49. Necdum moderamina mundi / sumpserat illa domus cum te Lucina beatis / ederet astrorum radiis o maxima rerum / gloria. Post genitam didicit regnare Serenam.

Nonostante l'intenzione del poeta sia quella di mostrare la regalità della stirpe, egli non può ignorare del tutto la realtà storica, che non vide la famiglia di Serena alle redini dell'Impero prima del 379 (ben nove anni dopo quella che in genere viene individuata come data di nascita di Serena, cfr. *infra*, nota all'introduzione della “nascita”). Il messaggio propagandistico è tuttavia portato avanti ugualmente, e il poeta sfrutta a suo vantaggio lo scarto temporale, suggerendo che sia stata proprio la nascita della bambina a permettere il raggiungimento del potere della sua *gens*.

ederet. Il verbo (preferito da HEUS 1982, HALL 1985, CONSOLINO 1986) era tradito da un solo codice, oggi andato perduto (GESNER 1759, p. 493 menziona un manoscritto *Palatinus*; BIRT 1892, p. 41 lo annovera tra i *deteriores*), mentre i manoscritti in nostro possesso riportano *adderet* o *addidit*. Le forme di *addo*, però, impongono di considerare un dativo la metonimia per stelle *beatiss...radiis*, come se Lucina avesse “aggiunto” la neonata agli astri. Sia che si intenda l'espressione, con CHARLET 2018, come un'iperbole per paragonare Serena una nuova stella che andrebbe ad accrescere il numero di quelle già presenti, sia che si pensi a una premonizione dell'apoteosi che Serena avrebbe ottenuto dopo morta, come un'imperatrice, il senso trasmesso pare poco adatto al contesto. Il passo è, infatti, incentrato sulla nascita di Serena (un riferimento alla morte sarebbe inopportuno), e soprattutto sulla necessità di spiegare come questo evento avrebbe permesso alla sua famiglia di regnare (v. 49). *Ederet* ha, però, incontrato opposizioni in quanto *lectio facilior* in associazione alla dea del parto Lucina (cfr. CHARLET 2018, p. 163); quest'ultima, inoltre, apparirebbe come colei che partorì Serena, anziché come colei che aiutò il parto, a meno che non si sottintenda un'espressione come *ex utero matris* (HEUS 1982, p. 5) o non si attribuisca a *edo* un valore causativo. Con *ederet*, però, il senso del passo risulterebbe in linea con l'idea complessiva dei vv. 46-49, e il poeta potrebbe mostrare in che modo la nascita di Serena abbia favorito l'ascesa di Teodosio; la *iunctura beatiss...radiis* va, infatti, interpretata in quel caso come un ablativo di circostanza concomitante (cfr. già CONSOLINO 1986, p. 86; per le attestazioni del complemento senza preposizione, specialmente in riferimento a un'idea di auspicio, cfr. LHSz, II, p. 115). La nascita di Serena, avvenuta “sotto astri favorevoli”, sarebbe dunque stata di buon augurio per la sua famiglia, che in effetti avrebbe iniziato a regnare solo dopo

quel momento e, secondo Claudiano, grazie ad esso. Un senso molto simile a quello trasmesso qui da *ederet* era già in *Prob.* 144-146: *cunabula parvis / ipsa dedi, cum matris onus Lucina beatum / solveret et magnos proferrent sidera partus*, “io stessa ho dato ai piccoli la culla, quando Lucina ha sollevato la madre dal peso benedetto e le stelle hanno dato alla luce i due grandi parti”. Sia l’intervento di Lucina sia quello delle stelle erano, lì, chiaramente associati alla nascita di Olibrio e Probino. I due fratelli, poi, erano definiti *magnos...partos*, come Serena è qui designata dal vocativo *maxima rerum gloria*. Una spiegazione di quale potesse essere l’idea sottostante è in *VI Cons.* 17-20, in cui le “stelle favorevoli” e i “raggi” ben visibili degli dei sono espressamente considerati gli auspici per i migliori destini: *stellas Babylonia cura salubres / optima tunc spondet mortalibus edere fata, / caelicola cum celsa tenent summoque feruntur / cardine nec radios humili statione reconduunt*, “l’arte babilonese garantisce che stelle favorevoli producono i migliori destini per i mortali, quando gli dei occupano le altezze e sono portati nel punto più alto, e non nascondono i loro raggi a causa di una posizione bassa”. Era dunque cara a Claudiano la rappresentazione di stelle propizie a eventi grandiosi, fossero essi la nascita di fratelli destinati a diventare consoli o gli *optima...fata* in generale. Banalizzante risulterebbe, a questo punto, l’interpretazione di *beatis...radiis* come semplice dativo retto da *addo*, e il valore causativo di *ederet* potrebbe essere proprio la causa dell’errore dei copisti, che avrebbero trovato in *adderet* un comodo (peraltro foneticamente e graficamente simile) sostituito di un verbo con una sfumatura insolita.

beatis...astrorum radiis. Lo scarto sintattico dato dall’enallage (in luogo di *beatorum astrorum*) conferisce maggior efficacia all’espressione, destinata a rendere un concetto chiave.

gloria. L’uso del termine – riferito a Serena – con il significato standard di “ornamento” è frequente in Claudiano (per l’uso di *gloria* da parte del poeta cfr. MEUNIER 2019, pp. 279-281): cfr. soprattutto *III Cons.* 157, dove un’espressione analoga era riferita all’imperatore Teodosio: *o decus aetherium, terrarum gloria*.

Post genitam didicit regnare Serenam. Il soggetto di *didicit* è la *domus* del v. 47. Nonostante l’ovvia assenza del rapporto di causalità che il verso sembra suggerire, l’affermazione di Claudiano non è di per sé falsa. Serena, come si è detto, nacque intorno al 370 d.C., mentre Teodosio divenne imperatore nel 379, dopo la morte di Valente ad Adrianopoli e la successiva decisione di Graziano di affidargli l’Impero d’Oriente. L’idea comunicata è però che sia stata proprio la nascita di Serena a determinare la possibilità dell’ascesa della sua famiglia. Diventa più chiaro, allora, anche il significato dei versi precedenti, che hanno la funzione di investire la nascita di Serena di un ruolo augurale per preparare questa affermazione, conclusiva della sezione. La solennità di questi ultimi versi, così, permette a Claudiano di sciogliere l’incongruenza “cronologica” dei vv. 37-39: se Serena non poteva venire al mondo in una famiglia di privati cittadini, ma Teodosio ancora non era imperatore al momento della sua nascita, sarebbe stata proprio quell’evento benedetto dagli astri a fare in modo che egli divenisse *Augustus*.

La patria (vv. 50-69)

La sezione della “patria” va considerata, nella *Laus Serenae*, come una parte indipendente dalla “stirpe”. Con questa scelta, Claudiano andava contro le indicazioni retoriche, che inglobavano la descrizione della patria del protagonista dell’elogio (città e nazione di provenienza) nell’ampia sezione riservata alla sua origine (cfr. *supra*, nota all’introduzione della “stirpe”). Il solo Menandro (Men. 2, 369) la considerava come parte a sé stante, ma comunque premessa alla “stirpe” vera e propria. Sulle ragioni politiche che probabilmente spingono Claudiano a conferire maggior rilievo alla trattazione della famiglia rispetto alla provenienza, in tutti i suoi panegirici, si è già detto sopra, cfr. cap. 1a. Il poeta, comunque, riserva alla “patria” di Serena uno spazio significativo (5 versi in più della “stirpe”), benché non nomini la città ma solo la regione. La città, evidentemente, non era particolarmente degna di menzione, mentre la Spagna nella sua interezza forniva a Claudiano l’occasione di sviluppare un motivo tradizionale, quello delle *laudes Hispaniae* (cfr. a es. Mela 2, 86; Plin. *nat.* 3, 30 e 37, 203; Iust. 44, 1-4; *Paneg.* 2, 4, 2; Sil. 1, 228-238). La Spagna era stata, d’altra parte, ricordata anche in relazione all’origine di Onorio, benché questi fosse nato a Costantinopoli, cfr. *IV Cons.* 18-20, *haud indignia coli [...] / Ulpia progenies et quae diademata mundo / sparsit Hiberia domus*, “la stirpe di Traiano e il casato spagnolo che ha sparso corone sulla terra non è indegna di essere venerata”; *IV Cons.* 127-130, *Hispania patrem / auriferis eduxit aquis, te gaudet alumno / Bosphorus. Hesperio de limine surgit origo, sed nutrix Aurora tibi*, “la Spagna con i suoi fiumi auriferi ha generato tuo padre, il Bosforo si rallegra di averti allevato. La tua origine viene dall’estremità occidentale, ma la tua nutrice è l’Aurora”. Le indicazioni retoriche per la descrizione di una regione (cfr. a es. il trattato di Menandro πῶς χρῆ χρῶραν ἐπαινεῖν, Men. 1, 344-346) suggerivano di riservare una parte alla sua “natura” (gr. φύσις) e una alla sua posizione (gr. θέσις). Claudiano segue qui fedelmente le prescrizioni e, dopo la domanda retorica d’esordio (vv. 50-51), loda la Spagna per la sua posizione occidentale (vv. 51-53) e per la sua fertilità e ricchezza (v. 54). Il poeta, tuttavia, si dilunga soprattutto sugli Imperatori (e le Imperatrici) di cui la regione può vantare i natali.

Quid dignum memorare tuis, Hispania, terris / vox humana valet? L’esordio della sezione è riservato a una domanda retorica – in parte simile a quella dei vv. 11-12 – che sviluppa il topos dell’inadeguatezza. Il poeta sceglie qui di declinarlo non in relazione a Serena, bensì alla sua terra d’origine, e si interroga se sia possibile per un essere mortale celebrare la Spagna in modo degno; non si tratta, dunque, dell’ammissione della propria inadeguatezza, ma piuttosto dell’estensione dell’idea all’intera umanità. Se Tacito parlava dell’*incondita ac rudis vox* con cui si accingeva a comporre la sua opera (Tac. *agr.* 3, 2-3), quindi, Claudiano è ben lontano dal deprecare il proprio stile, e la voce che non è in grado di celebrare degnamente la terra d’origine di Serena è la sua come quella di chiunque; in tal modo, com’è naturale, la portata dei “meriti” della Spagna risulta accresciuta (sulle

declinazioni del *topos* dell'inadeguatezza negli esordi retorici cfr. JANSEN 1964, p. 124-141). *Dignum*, concordato con il pronome interrogativo, regge l'ablativo *tuis...terris*: per un modulo simile cfr. a es. Mart. 1, 20, 3, *quid dignum tanto tibi ventre gulaque precabor?*, "che cosa ti potrò augurare, che sia degno di tanta ingordigia?"; Mart. 1, 99, 18, *quid dignum meritis precemur istis?*, "che cosa possiamo augurarti, degno di codesti tuoi meriti?" (trad. di G. Norcio). In Claudiano, cfr. anche *nupt.* 264-265, *quis dignior aula / vultus erit?*; *rapt. Pros.* 3, 312, *quid tantum dignum fleri dignumque taceri?*.

51-53. Primo levat aequore solem / India; tu fessos exacta luce iugales / proluis inque tuo respirant sidera fluctu. La lunga perifrasi astronomica – tipica dello stile epico – è volta qui a dare lustro alla posizione occidentale della Spagna, non inferiore a quella orientale dell'India. I tre versi adempiono al precetto di descrivere la "posizione" (gr. θέσις) della regione lodata: scriveva Menandro (Men. 1, 344) che la posizione poteva essere stimata in relazione alla terra (per chiarire se si trattasse di un luogo vicino o meno alla costa), al mare (se si trattasse di un'isola o di una penisola) e al cielo (dove si trovasse in relazione alle stelle, a es. le Pleiadi, Arturo, o Espero). Claudiano dà qui rilievo all'elemento del cielo e si serve dei punti cardinali, seguendo alla lettera le indicazioni del retore, che suggeriva di descrivere un luogo a est come il primo che si imbatte nel Sole ed è una guida della luce per tutti gli altri; un luogo a ovest come una sorta di compimento del percorso, che congeda il dio (Men. 1, 345). Non stupisce che Claudiano, data la sua predilezione per le immagini acquatiche (cfr. *supra*, cap. 2d), abbia scelto di indicare la posizione della Spagna descrivendo l'alba e il tramonto con il riferimento alle acque dell'Oceano Indiano e a quelle dell'Atlantico, che gli consentono di sfruttare lessemi attinenti a questo campo semantico (*aequore, proluis, fluctu*). Il sole, secondo la tradizione, conduceva il suo carro ogni giorno dall'Oriente all'Occidente, in cui immergeva il suo carro nell'Oceano Atlantico; secondo la credenza più comune, tornava poi indietro in una tazza, per sorgere di nuovo il giorno successivo (la sua identificazione con il dio Apollo divenne canonica solo a partire dal V a. C.; sull'argomento cfr. Hom. 31 con CASSOLA 1975, pp. 439-440, anche per ulteriore bibliografia, e *OCD* s. v. *Helios*, pp. 676-677).

Primo...aequore. La *iunctura* designa il mare orientale, e, nello specifico, l'Oceano Indiano. *Primus* (non a caso prima parola dell'esametro, cfr. *supra*, cap. 2b per la valenza iconica dei versi di Claudiano) è talvolta impiegato in poesia proprio in relazione al sole che sorge e, in generale, all'Oriente (*OLD* s. v. *primus* 6); il termine con questa accezione ricorre spesso in Stazio: *Stat. Theb.* 1, 200, *primaeque occiduaeque domus*, "le dimore d'oriente e d'occidente"; *silv.* 1, 4, 73, *occiduas primasque domos*, "a occidente e a oriente"; *silv.* 4, 3, 107, *sub axe primo*, "sotto il cielo d'Oriente" (trad. di L. Micozzi). Cfr. anche lo stesso Claudiano in *Stil.* 3, 287: *cervi... / quos decus esse deae primi sub limine caeli / roscida fecundis concepit Luna cavernis*, "cervi che nelle feconde caverne concepì la rugiadosa Luna come ornamento della dea innanzi alla soglia del primo cielo" (trad. di E. Cairo).

levat. Si sceglie, qui, con HEUS 1982 e HALL 1986 (ma cfr. già HEINSIUS 1650, GESNER 1759, BURMANN 1760), la lezione *levat* di buona parte della tradizione (incluso il codice R). Tale verbo, in associazione al sole, è tuttavia parso ad alcuni editori *facilior* rispetto a *lavat*, variante tradita da un numero maggiore di manoscritti (stampano *lavat* CONSOLINO 1986 e CHARLET 2018, ma cfr. già BIRT 1892). *Lavare* fornirebbe, infatti, un’immagine più originale, sarebbe giustificato dalla citazione del mare orientale (*primo...aequore*) e si troverebbe per di più contrapposto a *proluo* nel rappresentare il carro del Sole, e i cavalli che lo trainano, come bagnati dalle acque – orientali e occidentali – sia al sorgere sia al tramontare del sole. *Lavat* sarebbe, infine, sostenuto dal parallelo (individuato da CONSOLINO 1986, p. 89) di Verg. *georg.* 3, 359: *praecipitem Oceani rubro lavit aequore currum*, “precipita il suo carro bagnandolo nella distesa rosseggiante d’Oceano” (trad. di A. Barchiesi). Tradizionalmente, tuttavia, è solo al tramonto che i cavalli del Sole si immergono nel mare, mentre l’immagine dei cavalli, o del Sole stesso, lavati anche all’alba, è estremamente singolare e non trova altre attestazioni se si esclude il passo, dall’interpretazione non del tutto certa, di Prop. 2, 18, 7-14: *at non Tithoni spernens Aurora senectam / desertum Eoa passa iacere domo est: / illum saepe suis decedens fovit in ulnis / quam prius abiunctos sedula lavit equos*, “eppure l’Aurora non spregiò la vecchiaia di Titono, né volle che egli restasse abbandonato nella dimora eoa: spesso al momento in cui partiva lo scaldò fra le braccia prima di lavare solerte i cavalli aggiogati” (trad. di P. Fedeli). Se in un primo momento Fedeli interpretava il passo properziano come se Aurora emergesse rapidamente dalle acque dell’oceano orientale (cfr. FEDELI 1987, p. 193), più di recente ha riconosciuto la stranezza dell’immagine dei cavalli lavati prima della partenza e non dopo il ritorno, e ha invece interpretato *decedens* come indicazione della sua discesa dal carro (FEDELI 2005, p. 532). È dunque più probabile che anche Properzio si stesse riferendo al tramonto, momento in cui Aurora avrebbe lavato i cavalli rapidamente proprio per tornare al più presto dall’amato Tritono, e ricominciare la nuova giornata la mattina successiva (v. 14). Anche il parallelo individuato nelle *Georgiche*, a ben guardare, nonostante la somiglianza della struttura del verso, descrive evidentemente il tramonto (*praecipitem...currum*) e non l’alba, e risulta dunque ancora una volta in accordo con l’immagine tradizionale per cui i cavalli del sole si immergono nel mare alla fine del loro percorso e non all’inizio (cfr., per questa contestazione del parallelo di CONSOLINO 1986, la recensione di HALL 1986 b, p. 239). Il passo virgiliano confermerebbe, quindi, piuttosto l’idea del bagno dei cavalli del Sole al momento del tramonto, che Claudiano rende in effetti al verso successivo con l’espressione *tu fessos...iugales / proluis*. L’imitazione della struttura virgiliana potrebbe essere avvenuta ugualmente, ma con la variazione del verbo, proprio come diverso era il momento descritto. La locuzione *levare solem*, per quanto restituisca un’idea più scontata, è dunque più fedele alla tradizione, e trova peraltro riscontro in Claudiano stesso, cfr. *Eutr.* 2, 238-240, in cui era impiegata, allo stesso modo, per indicare l’Oriente con una perifrasi articolata: *pars Phrygiae, Scythicis quaecumque Trionibus alget / proxima, Bithynos, solem quae condit, Ionas, / quae levat, attingit*

Galatas, “c’è una parte della Frigia, che, esposta alle fredde costellazioni settentrionali, tocca a nord i Bitini, a occidente la Ionia, a oriente i Galati” (trad. di M. Gioseffi; cfr. anche il commento *ad loc.* in GIOSEFFI 2004, p. 354, in cui questo passo della *Laus Serenae* è riportato come parallelo). Si può, infine, rilevare che *levat* è anagrammatico del precedente *valet*, forse con una ricerca di gioco fonico.

fessos exacta luce iugales. Il ritmo prevalentemente spondaico del verso (DSSS) e la forte separazione tra aggettivo e sostantivo – che invita il lettore a percepire il verso come più lungo (cfr. DAINOTTI 2013, pp. 175-176) – rendono in maniera efficace la stanchezza dei cavalli (*fessos*); cfr. *supra*, cap. 2b.

exacta luce. Per la stessa *iunctura* cfr. già Stat. *silv.* 2, 2, 46-48, in cui l’espressione era usata, come qui, in relazione al tramonto, e sempre associata all’aggettivo *fessus*: *illa cadentem / detinet exactamque negat dimittere lucem / cum iam fessa dies*, “l’altro lo trattiene anche al tramonto, e non vuol lasciare la luce che ormai scompare allorquando il giorno è stanco” (trad. di L. Micozzi).

proluis. Il verbo in *rejet* pare rendere visivamente l’idea della discesa dei cavalli nelle acque spagnole, dove vengono lavati; cfr. *supra*, cap. 2b.

respirant sidera. Cfr. anche Claud. *Ruf.* 2, 455, *respirantibus aatribus*.

54. Dives equis, frugum facilis, pretiosa metallis. La simmetria degli elementi del tricolon è leggermente variata dalla locuzione *frugum facilis*, forse anche ai fini della rima interna. Il verso riassume, con l’insieme delle risorse di cui la regione è ricca, la “natura” (gr. φύσις) della Spagna, di nuovo in linea con le prescrizioni retoriche di concentrarsi, oltre che sulla tipologia del territorio (montuoso o pianeggiante, asciutto o ricco di acqua), proprio sulla sua fertilità e abbondanza (Men. 1, 344). Cavalli, terra fertile e miniere sono elementi tipici delle *laudes Hispaniae*. I cavalli spagnoli, celebri per la loro velocità ed elogiati a es. anche in Sil. 1, 222, sono descritti diffusamente da Giustino, che riporta la credenza (di impronta mitologica) secondo cui sarebbero stati concepiti dal vento stesso (Iust. 44, 3, 1). La fertilità della regione è ricordata ancora da Giustino, sempre con il riferimento alle *fruges* (Iust. 44, 1, 4-5). Nella descrizione di quest’ultimo, così come in quella di Silio Italico, tale fertilità viene associata alla ricchezza della Spagna di frumento, vino, miele, e olio, cfr. Sil. 1, 237-238: *nec Cereri terra indocilis nec inhospita Baccho, / nullaque Palladia sese magis arbore tollit*, “questa terra non rifiuta i doni di Cerere e accoglie quelli di Bacco, né vi è alcun luogo in cui la pianta cara a Pallade si levi più alta” (trad. di M. A. Vinchiesi). Per le miniere, cfr. soprattutto Plin. *nat.* 3, 30; *nat.* 4, 112, (*omnis, quae dicta regio a Pyrenaeo, metallis referta auri, argenti, ferri, plumbi nigriqui albique*, “tutta la regione di cui si è trattato, a partire dai Pirenei, è ricolma di miniere d’oro, argento, ferro, piombo e stagno”, trad. di A. Barchiesi), e ancora Iust. 44, 3, 4-5 (cfr. in particolare 44, 3, 5, *auro quoque ditissima, adeo ut etiam aratro frequenter glebas aureas excidant*, “essa è altresì ricca d’oro, che spesso si rivoltano zolle auree addirittura con

l'aratro", trad. di A. Borgna); sulle miniere spagnole cfr. anche *infra*, nota a vv. 75-77, mentre sul Tago, il suo fiume aurifero, cfr. *infra*, nota a v. 71, *divitiis undasse Tagum*.

dives equis. Il nesso con *dives* e l'ablativo è preferito al virgiliano *dives equum* (*Aen.* 9, 26), con il genitivo, anche in *Eutr.* 2, 272: *dives equis, felix pecori, pretiosaque picto*. Anche altrove, Claudiano costruisce in genere *dives* con l'ablativo (per la possibilità di entrambe le costruzioni, usate liberamente da Virgilio, cfr. LHSz, II, p. 77); la preferenza potrebbe essere dettata dalla percezione della *iunctura* con l'ablativo come più rara e poetica (GIOSEFFI 2000, p. 109) anziché da una volontà di normalizzazione di un grecismo e arcaismo (BRACELIS CALATAYUD 1966, p. 43), ma sulla questione cfr. in generale GIOSEFFI 2000, pp. 108-109. Per questo caso specifico, anche la rima interna può forse aver giocato un ruolo nella scelta dell'ablativo.

55-57. principibus fecunda piis tibi saecula debent / Traianum; series his fontibus Aelia fluxit; / hinc senior pater, hinc iuvenum diademata fratrum. Agli elementi dettati dalla tradizione si sovrappone, con una maggiore lunghezza proporzionata all'interesse di Claudiano, la caratteristica cruciale della Spagna: l'essere patria di imperatori.

principibus fecunda piis. Tra gli imperatori spagnoli si ricordano, prima di Teodosio stesso (nato in Galizia, e non nella Betica, come vorrebbero alcune fonti per suggerire la sua discendenza da Traiano), con i figli Arcadio e di Onorio (benché quest'ultimo fosse in realtà nato a Costantinopoli), già Traiano e Adriano, entrambi originari della Betica. La locuzione *principibus piis* si riferisce però anche a tutti gli imperatori del II secolo, da Traiano a Commodo, comunque legati alla Spagna e alla famiglia di Traiano stesso (cfr. *infra*, nota a *series...Aelia*). Per il motivo encomiastico della Spagna come madre di imperatori cfr. anche il panegirico di Pacato per Teodosio: *mater haec principum est. Haec Traianum illum, haec deinceps Hadrianum misit imperio; huic te debet imperium* (*Paneg.* 2, 4, 5), "questa è madre di principi. Questa ha dato all'impero l'illustre Traiano, questa ha dato, poi, Adriano; a questa ti deve l'impero". Anche Pacato, come Claudiano, metteva dunque Teodosio in stretta relazione con Traiano e Adriano, suggerendo implicitamente che ne fosse discendente. Alla costruzione del sostantivo con genitivo, *mater...principum*, il poeta sostituisce, qui, l'aggettivo *fecundus* con l'ablativo di abbondanza. Per altre declinazioni della medesima idea encomiastica in Claudiano cfr. *IV Cons.* 19-20, *Ulpia progenies et quae diademata mundo sparsit Hiberia*, "la gens di Traiano e la Spagna, che ha diffuso corone sulla Terra...".

fecunda. L'aggettivo scelto per introdurre il tema encomiastico della Spagna come patria di imperatori romani è pregnante, perché, se da un lato continua a ricordare il *topos* della fertilità della terra spagnola (*fecundus* è spesso detto del suolo, cfr. lo stesso Claudiano in *Ruf.* 1, 190, *fecundus ager*), dall'altro trasmette l'idea della Spagna come vera "madre" di principi; etimologicamente, l'aggettivo è infatti legato a *femina*, *fetus*, *felix*, dunque anche all'idea di donna fertile (cfr. DEL, p. 223). L'uso di *fecundus* con l'ablativo della persona per significare *partum procreans* è, comunque, rarissimo, cfr. *ThlL* s. v. *fecundus*, col. 419,

61-64. Rientra tuttavia tra i vezzi di Claudiano, che così lo impiega anche in *Prob.* 203: *o duplici fecundam consule matrem...*, “oh madre feconda di due consoli...” (cfr. a questo proposito anche AXELSON 1944, p. 27, che definisce tipico di Claudiano questo impiego del termine); il procedimento è simile a quello sopra osservato per *dives* (cfr. GIOSEFFI 2000, p. 109 nota 38). Nella scelta dell’aggettivo possono qui aver influito, oltre al passo di *Paneg.* 2, 4, 5 sopra citato (cfr. nota precedente), in cui questa terra è definita espressamente *mater...principum*, e alla preferenza di Claudiano per questa rara costruzione di *fecundus*, anche le parole del retore Menandro. Questi, infatti, tra le indicazioni per le lodi della “natura” di una regione, suggeriva di paragonare la terra proprio a una donna feconda, benché si riferisse alla produttività del terreno: cfr. *Men.* 1, 2, 346: καὶ εἰ μὲν páμφορος, ὅτι γυναικὶ εὐπαιδὶ ἔοικεν, “e se è produttiva, è come una donna fertile”. In tal modo, con ancora più forza ed evidenza è trasmessa l’idea che gli imperatori siano figli della terra spagnola. Non a caso, infatti, al v. 66 sarà impiegato il verbo *generat* per esprimere la stessa idea.

tibi saecula debent / Traianum. Per il verbo *debeo* impiegato in relazione allo stesso concetto cfr. già *Paneg.* 2, 4, 5, *huic te debet imperium*. Il termine *saeculum*, nella sua accezione di “generazione”, è da intendersi qui come “generazioni di uomini”, e dunque “umanità” in generale (per questo significato del termine cfr. *OLD* s. v. *saeculum* 10), come Claudiano lo impiegava già in *Ruf.* 2, 208; *VI Cons.* 151 (cfr. anche HEUS 1982, pp. 106-107).

series...Aelia. Benché la *gens* Elia fosse più propriamente quella dell’imperatore Adriano (117-138 d. C.), la *iunctura* si riferisce in realtà anche agli imperatori del II d. C. che furono suoi successori, da Antonino Pio a Commodo. Anche questi appartenevano, infatti, in un modo o nell’altro, alla *gens* Elia, che era a sua volta legata a quella Ulpia di Traiano, tanto che ormai gli storici tendono a definire gli imperatori del II secolo non più Antonini, ma “dinastia Ulpio-Elia, in linea con la proposta di CANTO 2003 e CANTO 2006, p. 251, che invoca a sostegno i rapporti di *adfinitas*, *propinquitas*, *matrimonium*, *coniunctio* tra i membri della casata. Proprio dagli studi di Canto emerge il ruolo essenziale delle donne della *gens* Elia nella definizione di questi ruoli dinastici. Il *nomen Aelius*, che lega gli esponenti della dinastia imperiale da Adriano in poi è, infatti, tramandato a volte unicamente per linea femminile. *Aelia* era, per di più, anche il *nomen* di Flaccilla, la prima moglie di Teodosio, la madre adottiva di Serena e la prima donna di età teodosiana a ricevere il titolo di *Augusta* nel 379 (cfr. *PLRE*, I, p. 341). Tale *nomen*, che dunque dimostrava la discendenza dell’imperatrice dalla famiglia spagnola di Adriano, da Flaccilla prese a designare altre donne della famiglia imperiale, fino a diventare quasi un tratto distintivo della dignità imperiale femminile stessa. Ben presto, il *nomen Aelia* iniziò a essere impiegato persino sulle monete, in associazione a tutte le imperatrici orientali (da Flaccilla fino a quelle del V secolo, anche in seguito all’estinzione della dinastia teodosiana), e per alcune delle imperatrici occidentali, tra cui Galla Placidia (HOLUM 1989, p. 22 e nota 62). Nel contesto della *Laus Serenae*, la scelta del termine *Aelia* per alludere

agli imperatori del II secolo che discesero da Traiano è particolarmente significativa. Se nel passo del panegirico per il IV consolato di Onorio che richiamava, come qui, la discendenza di Teodosio e dei suoi figli dagli altri imperatori spagnoli Claudiano preferiva citare, piuttosto, la *gens Ulpia* traiana (*IV Cons.* 19), in un panegirico (imperiale) femminile la menzione della *gens Aelia* si carica di maggior pregnanza. Non si tratta solo, infatti, di sottolineare l'appartenenza di Serena alla regione che era patria di una stirpe di imperatori, ma soprattutto di ricordare l'esistenza di donne dalla dignità imperiale, o che avevano svolto un ruolo essenziale nel tramandarla. In tal modo, il poeta reinterpreta anche la sezione della patria, declinandola al femminile e inglobando nella definizione di *series...Aelia*, anche le *Augustae*. L'idea sarà, poi, resa esplicita nei successivi vv. 66-69: *nec laude virorum / censeri contenta fuit, nisi matribus aequae / vinceret et gemino certatim splendida sexu / Flaccillam Mariamque daret pulchramque Serenam*. Anche questo dettaglio collabora, dunque, alla definizione dell'immagine regale di Serena.

his fontibus...fluxit. Ancora il ricorso alle amate immagini acquatiche (cfr. *supra*, cap. 2d), facilmente basato sull'associazione di *fons* a un verbo come *fluo*, passibile dell'accezione derivata di "discendere" (cfr. a es. Lact. *Inst.* 12, 13, 8, *ab hac gente proximi populi fluxerunt*, "da questa stirpe discesero i popoli successivi").

hinc...hinc. La ripetizione dell'avverbio ha l'effetto di creare una simmetria all'interno del verso (si tratta di un modulo tipico virgiliano, cfr. a es. Verg. *georg.* 2, 444; 3, 308; *Aen.* 10, 760; 12, 745 e WILLS 1996, pp. 110-111) e di enfatizzare l'idea che i tre imperatori più vicini alla destinataria del panegirico fossero originari del suo stesso luogo (su anafore e ripetizioni in Claudiano cfr. *supra*, cap. 2a).

senior pater. Poiché l'intenzione di Claudiano è qui quella di giustificare l'affermazione che la Spagna sia patria di imperatori, il *senior pater* va identificato necessariamente con l'imperatore Teodosio, anziché con il generale Flavio Teodosio, suo padre. Se è vero che il nonno di Serena, Arcadio e Onorio era abitualmente chiamato "il Vecchio" per distinguerlo dal figlio, e che l'aggettivo *senior* gli era effettivamente attribuito da Claudiano in *nupt.* 219 (*avus senior...*) e *Gild.* 224, sarebbe fuori luogo la sua menzione nella linea di imperatori spagnoli che aveva origine da Traiano; Teodosio "il Vecchio", infatti, non ottenne mai la dignità imperiale, a differenza del figlio. Per la stessa ragione si scarta l'interpretazione di BIRT 1892, che, forse indotto dalla cesura dopo *senior*, interpungeva *senior, pater, hinc iuvenum diademata fratrum*, postulando un riferimento sia a Teodosio il Vecchio sia a Teodosio Imperatore; tale idea è tuttavia difficilmente sostenibile, sia per la mancata dignità imperiale di Teodosio il Vecchio, sia per la simmetria del verso, che è garantita dall'anafora di *hinc* e che con la presenza di un ulteriore soggetto risulterebbe sacrificata. La scelta del comparativo *senior* si può spiegare con la volontà di contrapporlo al termine *iuvenum* che designa gli ultimi imperatori della linea tracciata da Claudiano, Arcadio e Onorio, rispetto ai quali il padre Teodosio era, naturalmente, più vecchio. Il contrasto tra gli aggettivi, che rientra in un generale gusto del poeta per le antitesi (cfr. *supra*, cap. 2b), favorisce l'armonia del verso, e permette al poeta di sottolineare la

differenza della posizione di Teodosio da un lato – imperatore ormai defunto – e i suoi figli attualmente regnanti, dall’altro. HEUS 1982, p. 110 menziona alcuni passi simili, che oppongono *senior* a termini di parentela: cfr. soprattutto *VI Cons.* 95, in cui l’aggettivo era già riferito a Teodosio Imperatore, contrapposto a Onorio.

iuvenum diademata fratrum. Se si intende il sostantivo *diadema* come una metonimia per “dignità imperiale”, la locuzione costituisce uno dei frequenti casi di *genitivus inversus* nella poesia di Claudiano (cfr. *infra*, nota a v. 66, *laude virorum*). L’espressione consente di porre, alla *Laus Serenae*, il più tardo *terminus post quem* individuabile, successivo anche a quello del 391 che si potrà ricavare dalle imprese di Serena descritte nei versi conclusivi del carme (cfr. *infra*, nota a vv. 212-236). Il nesso presuppone, infatti, che al momento della composizione del panegirico entrambi i figli di Teodosio fossero già stati elevati al rango di Augusti. Arcadio ricevette la dignità imperiale – e dunque la “corona” – nel 383, mentre Onorio la ottenne dieci anni dopo, il 23 gennaio del 393. Sulla base di questo passo, CHRISTIANSEN 1970, p. 119 aveva datato il panegirico per Serena a un anno precedente al 399, sostenendo che un’affermazione come questa non avrebbe avuto senso dopo l’irrimediabile divisione dell’Impero nelle due *partes* affidate ai fratelli *Augusti*, e le tensioni tra queste che, per quanto adombrate dalla propaganda ufficiale, dovevano essere senz’altro presenti. Proprio perché Claudiano era propagandista ufficiale di Onorio e Stilicone, la cui politica era volta in gran parte alla diffusione di un’idea di concordia dell’Impero, tuttavia, l’idea di Christiansen risulta difficile da accettare (sulle ulteriori e immediate contestazioni che l’idea di Christiansen riscontrò, e sulla datazione del panegirico, cfr. *supra*, cap. 1e). L’espressione *diademata fratrum* ricorda Stat. *Theb.* 10, 801, *ut alterni [...] / Oedipodionii mutent diademata fratres!*, “affinché i fratelli, figli di Edipo, possano scambiarsi la corona l’uno con l’altro” (trad. di L. Micozzi); l’influenza di Stazio su Claudiano emerge spesso nell’opera di Claudiano ed è altrove sfruttata proprio in relazione al tema della *concordia fratrum*, tramite un gioco di ripresa e variazione di *iuncturae* con cui Claudiano opponeva Arcadio e Onorio a Eteocle e Polinice, nell’auspicio dell’armonia tra i figli di Teodosio (cfr. PARAVANI 2014, pp. 67-87 e *supra*, cap. 2d per il tema dei fratelli in Claudiano).

58-64. Namque aliae gentes, quas foedere Roma recepit / aut armis domuit, varios aptantur in usus / Imperii: Phariae segetes et Punica messis / castrorum devota cibo; dat Gallia robur / militis; Illyricis undant equitatibus alae / sola novum Latiis vectigal Hiberia rebus / contulit Augustos.

Con una nuova *synkrisis*, il poeta sviluppa qui il tema encomiastico introdotto già al v. 50, della Spagna patria di imperatori, e mostra la superiorità e l’unicità della regione rispetto agli altri territori sotto il controllo romano. L’elenco delle province di Egitto, Africa, Gallia e Illiria e dei tributi da loro pagati a Roma è realizzato con una *variatio* che scongiura la monotonia: all’inizio, sono in primo piano i prodotti forniti a Roma da Egitto e Africa (*segetes* e *mensis*), poi passa al nominativo la provincia stessa (*Gallia*) che offre la forza dei

soldati e, infine, la parte dell'esercito romano (*alae*) che riceve il tributo dell'Illiria (per un procedimento simile in un elenco cfr. già i vv. 20-28). Con la lode della Spagna si intreccia, così, quella di Roma, che viene implicitamente esaltata per i suoi domini e l'ampiezza del suo Impero, all'interno del quale innumerevoli province versavano alla città ogni genere di tributo. La centralità di Roma nell'opera di Claudiano è costante, ed è stata messa in luce a es. da CHARLET 2013b; cfr. soprattutto il lungo elogio di *Stil.* 3, 130-160, in cui Roma è definita madre di un Impero senza limiti (vv. 159-160, *nec terminus umquam / Romanae dicionis erit*, "né mai ci sarà termine per il dominio di Roma", trad. di E. Cairo); cfr. anche KELLY 2012, anche per ulteriore bibliografia, e *infra*, nota a *...Imperii: Phariae segetes et Punica messis* per l'idea di superiorità di Roma su Costantinopoli che affiora nell'opera di Claudiano.

gentes. Dato che la *synkrisis* coinvolge le province e i prodotti da loro offerti a Roma, piuttosto che i popoli (cfr. la menzione, nei versi successivi di Egitto, Africa, Gallia e Illiria e dei loro tributi), si può pensare di attribuire al sostantivo il significato di "province"; così interpreta anche CHARLET 2018, che traduce "nations", ma cfr. già GESNER 1759, p. 494, *gens vocat, sed maxime regionum ipsarum munera intellegere poetam, apparet* e BIRT 1892, p. 516. Stessa accezione il termine aveva, d'altra parte, anche in *Eutr.* 1, 202, ma cfr. anche *IV Cons.* 271, dove la *iunctura cunctis...gentibus* indicava l'intero Impero. Non ritiene necessaria questa interpretazione, invece HEUS 1982, p. 111 (seguita da CONSOLINO 1986), che osserva come le locuzioni *foedere...recepit* e *armis domuit* si adattino meglio a persone anziché a luoghi (cfr. però, a es. Tac. *Agr.* 10, *insulas...domuit*; Liv. 1, 14, 3, *foedus inter Romam Laviniumque urbes renovatum est*, "fece rinnovare l'alleanza fra le città di Roma e di Lavinio", trad. di L. Perelli).

varios aptantur in usus. *Apto* è inteso nel senso di *adhibeo*, "usare" (*ThlL* s. v. *apto*, coll. 325, 74-326, 2). BIRT 1892, p. 471 segnalava questa particolare accezione, in Claudiano, anche in *rapt. Pros.* 3, 369.

Imperii: Phariae segetes et Punica messis. L'aggettivo *Pharius*, letteralmente "di Faro", in poesia indica spesso, per metonimia, l'Egitto stesso (cfr. *OLD* s. v. *Pharius* e, a es., Ov. *fast.* 5, 619, *Phariam...iuvencam*; Stat. *Theb.* 6, 278); in Claudiano cfr. anche *Gild.* 57, in cui il termine è associato, come qui, al grano. *Punicus*, allo stesso modo, è usato come sinonimo di "africano" (come già i precedenti *Gaetulus*, v. 41, *Libycus*, v. 43); cfr., anche in questo caso, *Gild.* 59, in cui la *iunctura Punica...carbasa* alludeva alle navi cariche di messi dirette a Roma dalla Libia. Il riferimento, in un unico verso, a entrambe le province che erano fonti di approvvigionamento di grano non è solo la variazione del medesimo motivo, ma pare contenere un messaggio propagandistico particolarmente frequente nella poesia di Claudiano, quello della *concordia Imperii* (cfr. *supra*, cap. 2d). L'Egitto e la Libia, infatti, a partire dalla divisione dell'Impero fornivano le messi, rispettivamente, all'Oriente e all'Occidente, e il loro accostamento, preceduto per di più dal sostantivo *Imperium*, sortisce l'effetto di presentare le due *partes* come un *unicum* concorde e padrone del mondo. Questo messaggio propagandistico si comprende soprattutto sulla base di *Gild.*

52-63, in cui la differenza delle zone di competenza era presentato come un concreto rischio di carestia per la *pars* occidentale dell'Impero, dato il blocco di rifornimenti messo in atto da Gildone: *...tot mihi pro meritis Libyam Nilumque dedere, / ut [...] diversi complerent horrea venti. / [...] Memphis si forte negasset, / pensabam Pharium Gaetulis messibus annum. [...] Cum subiit par Roma mihi divisaque sumpsit / aequales Aurora togas, Aegyptia rura / in partem cessere novae. Spes unica nobis / restabat Libyae*, “per ricompensa dei tanti meriti ricevetti in dono la Libia e il Nilo perché venti diversi [...] riempissero i miei granai [...] se Menfi avesse rifiutato il frumento compensavo la perdita del raccolto fario con le messi getuliche [...] Quando sorse una Roma pari a me e l’Aurora separata da me assunse le medesime magistrature, i campi dell’Egitto migrarono nella nuova parte. Unica speranza per noi restava la Libia...” (trad. di T. Cuzzzone). Per supplire alla mancanza di grano, Stilicone aveva provveduto a procurare a Roma prodotti dell’Europa settentrionale (cfr. *Eutr.* 1, 401-403), ma la ribellione di Gildone, intenzionato a passare all’Oriente, aveva messo a rischio l’autorità di Stilicone stesso, così come il rapporto tra le *partes Imperii* e tra i *fratres Augusti*. La propaganda di Stilicone, così, in quel periodo, si indirizzò con maggior forza alla comunicazione di un’ideologia di concordia, fino a quando la questione si risolse nella primavera del 398, con il suicidio di Gildone; non pare dunque casuale il riferimento, qui, alle province di Egitto e Africa come fornitrici di grano per l’Impero nella sua interezza, in un momento senz’altro successivo alla risoluzione del conflitto con Gildone (sulla datazione della *Laus Serenae* cfr. *supra*, cap. 1e). Nonostante dal verso emerga questo messaggio di concordia, tuttavia, rilevante pare l’accortezza del poeta di attribuire alla sola Roma l’atto di aver conquistato le province dell’Impero (vv. 58-59, *Roma recepit / aut armis domuit*). Il ruolo di Roma nei versi di Claudiano è, d’altra parte, un tema che ha spesso interessato gli studiosi (cfr. soprattutto KELLY 2012), così come il rapporto tra la città e Costantinopoli, a cui il poeta allude spesso come a una *altera Roma* (cfr. *Gild.* 113), o *aemula Romae* (*Ruf.* 2, 54), senza mai usare il nome Costantinopoli (KELLY 2012, p. 246; cfr. anche *infra*, nota a vv. 114-116, *litus ad Eoum [...] Aurorae famulas...ad urbes*).

devota. Non è necessario attribuire a *devoveo* un senso sacrale, come faceva a es. GESNER 1759, p. 494. Il verbo è, infatti, attestato anche con il semplice significato di “destinare” (cfr. *ThLL*, s. v. *devoveo*, coll. 882, 41-883, 6), e così Claudiano lo usa anche in *Eutr.* 2, 445 e *IV Cons.* 645 (cfr. anche HEUS 1982, p. 115; CONSOLINO 1986, p. 91).

robur / militis. Ancora una costruzione del *genitivus inversus* che favorisce l’uso dell’astratto per il concreto (cfr. *infra*, nota a v. 66, *laude virorum*). Per la menzione della forza delle truppe galliche cfr. anche *Ruf.* 2, 105, *Gallica...robura*.

undant. Si preferisce, qui, come HALL 1985, la congettura *undant* di Burmann, rispetto alla lezione concorde dei codici, *sudant*. Il verbo tradito andrebbe infatti inteso nell’accezione di “abbondare”, come fanno PAUCKER 1880, p. 597 (*sudare al. (metaph.) q. scatere Ser.* 62) e HEUS 1982, pp. 116-118. Tale accezione non è tuttavia attestata altrove (cfr. *OLD* s. v. *sudo*), e Claudiano stesso è solito attribuire a *sudo* il significato di “fare con fatica”, cfr. a

es. *IV Cons.* 525; *rapt. Pros.* 2, 16; *Stil.* 3, 94, e in generale, sull'uso del verbo da parte del poeta, PAUCKER 1880, pp. 596-597 (*sudare saep. pro cum sudore i. labore facere*). La maggior parte degli editori, a partire già da GESNER 1759, JEEP 1876-1879 e BIRT 1892 e con l'eccezione del solo HALL 1985, preferisce comunque seguire i codici e stampare *sudant*. Senza mutare in alcun modo il testo, e per non attribuire a *sudant* un significato non attestato, lo interpretano con l'accezione abituale di "affaticarsi" (cfr. CONSOLINO 1986, che traduce "illirica invece è la cavalleria, rotta ad ogni fatica"; CHARLET 2018, "à l'aile fait effort la cavalerie illyrienne"). In questo modo, tuttavia, *illyricis...equitatibus* non risulta retto dal verbo e va interpretato come un ablativo di limitazione, o piuttosto come un ablativo di qualità dipendente da *alae*, in una costruzione piuttosto insolita, che andrebbe resa letteralmente con "le ali, composte dalla cavalleria illirica, si affaticano" (cfr. a questo proposito HEUS 1982, p. 117). Al di là del senso poco soddisfacente, sarebbe stato preferibile, in questo caso, per indicare la cavalleria illirica, un genitivo di qualità anziché un ablativo (sull'ablativo *qualitatis*, sempre meno frequente in età tarda, cfr. LHSz, II, pp. 117-119). Tra le possibilità suggerite per mantenere la lezione tradita *sudant* senza forzature di significato, sono state proposte la modifica di *Illyricis* in *Illyricae* (HEINSIUS 1650), che tuttavia non risolveva il problema dell'ablativo *equitatibus*, o di *equitatibus* in *equitantibus* (variante peraltro tradita da pochi manoscritti, cfr. apparato), che realizza un ablativo assoluto e presuppone, di conseguenza, una separazione tra le *alae* e la cavalleria illirica ("mentre le ali si affaticano, gli illirici vanno a cavallo"). La congettura *undant*, tuttavia, pare una buona soluzione e risulta peraltro molto economica, specialmente se si immagina una diplografia dell'ultima lettera di *Illyricis*. Oltre al parallelo di Val. Fl. 1, 539 (*regio undat equis*), segnalato già da Burmann, si può rilevare come il verbo *undo* sia molto frequente in Claudiano, che lo impiega con vari significati (cfr. *infra*, nota a v. 71, *divitiis undasse Tagum*): in questo caso potrebbe essere usato come un *simplex pro composito* equivalente all'*inundo* nel senso di "traboccare" di Verg. *Aen.* 11, 382, *inundant sanguine fossae* (*ThlL* s. v. *inundo*, col. 250, 20). La libertà nell'uso dei preverbi è stata, d'altra parte, individuata come una caratteristica propria di Claudiano (cfr. PAUCKER 1880, pp. 596-597(e) e *supra*, nota a v. 30, *absolvens puppisque moras crimenque pudoris*). Al di là di queste ragioni, *undo* pare particolarmente adatto a rendere il movimento della cavalleria, perché riproduce l'ondeggiare delle redini dei cavalieri. L'idea era già virgiliana, cfr. Verg. *Aen.* 5, 146, *nec sic...aurigae undantia lora concussere*, "né così scuotono gli aurighi le briglie che ondeggiano"; *Aen.* 12, 471, *manibusque undantis flectit habenas*, "e governa in pugno le fluttuanti redini" (trad. di M. Ramous; per un'idea simile cfr. poi Liv. 6, 24, 10, in cui la linea del fronte era definita "ondeggiante": *in fluctuante acie*). L'immagine che ne risulta, oltre a essere di ispirazione virgiliana, crea qui un forte impatto visivo sull'uditorio (strategia per ottenere *evidentia* è, infatti, quella di impiegare verbi di movimento; per l'*evidentia* in Claudiano cfr. *supra*, cap. 2c), e sfrutta per di più un verbo che appartiene a quel campo semantico relativo all'acqua che, come si è detto (cfr. *supra*, cap. 2d), è costante nei versi di Claudiano. Cfr. anche la locuzione *undantes...hastas*, che Claudiano

impiega in *Ruf.* 2, 176-177 per rendere il movimento ondeggiante dei vessilli (*videres / surgere purpureis undantes anguibus hastas*, “si potrebbero vedere le lance che si innalzavano ondeggiando con i serpenti di porpora”), ma anche il passo di *Ruf.* 1, 76 (con PRENNER 2007, p. 119), in cui il verbo, oltre all’idea di “abbondare”, ne trasmette anche una di movimento ondeggiante e, in generale, di agitazione: *undantes spumis furialibus irae*, “la collera agitata dalla bava di Furia” (trad. di A. Prenner). Nonostante l’accordo della tradizione manoscritta su *sudant*, e poiché ne implica una correzione minima, dunque, *undant* pare preferibile rispetto a un verbo che Claudiano mostra di usare sempre con un significato poco adatto a questo contesto.

Latiis...rebus. La *iunctura* è già attestata in *Sil.* 13, 869, dove indica la “nazione latina” (trad. di M. A. Vinchiesi), ma cfr. anche *Iuv.* 11, 115. Per un’espressione simile impiegata per indicare l’Impero romano cfr., in Claudiano, *VI Cons.* 418: *Romanis rebus*. Cfr. anche *Eutr.* 1, 154, in cui il nesso *rebus Eois* designava la parte orientale dell’Impero.

contulit Augustos. *Confero* è verbo tecnico per indicare il pagamento di un tributo (cfr. a es. *Cic. Verr.* 2, 131; *Liv.* 4, 60, 5; *Sen. epist.* 96, 2), ma la *iunctura* è audace e il predicativo *Augustos* marca l’assoluta particolarità del tributo spagnolo alla causa romana.

64-66. Fruges, aeraria, miles / undique conveniunt totoque ex orbe leguntur: / haec generat qui cuncta regant.

Il passo chiude il motivo della Spagna “patria di imperatori” e svolge la funzione di “ricapitolazione” tipica della conclusione delle *synkriseis* di Claudiano (cfr. a es. i vv. 28-33). Questo paragone, tuttavia, non è posto come di consueto a chiusura della sezione, poiché Claudiano dedicherà ancora uno spazio al tema che più da vicino gli permette di elogiare Serena, di ricordarne l’appartenenza alla famiglia imperiale e, soprattutto, di volgere effettivamente al femminile la “patria” (cfr. *infra*, nota a vv. 66-69).

Fruges, aeraria, miles. L’asindeto, frequente nella poesia tardolatina (cfr. ROBERTS 1989, pp. 141, 151) ma in Claudiano in genere giustificato dalla volontà di creare effetti precisi (cfr. *supra*, cap. 2a), riassume rapidamente le tre principali categorie di tributi che le diverse province potevano versare all’Impero e trasmette un’idea di totalità (HOFFMANN – SZANTYR 2002, p. 240). La medesima metonimia di *aeraria* (che il poeta impiega sempre al plurale) per “denaro” è in *Claud. VI Cons.* 606.

undique conveniunt totoque ex orbe leguntur. La conclusione della *synkrisis*, con la successione di avverbi e aggettivi che trasmettono un’idea di universalità (*undique, totoque, cuncta*), pare quasi alludere all’ampiezza del dominio romano. Il verso, marcato dalla consueta ridondanza espressiva tipica dello stile di Claudiano, costituisce un vero e proprio *dicolon abundans*: il poeta, dopo aver espresso il concetto, lo varia nel secondo emistichio, aggiungendo, in questo caso, maggiori informazioni (su questo stilema virgiliano cfr. PIAZZI 2018; per l’uso che ne fa Claudiano cfr. *supra*, cap. 2a).

66-69. Nec laude virorum / censeri contenta fuit, nisi matribus aequae / vinceret et gemino certatim splendida sexu / Flaccillam Mariamque daret pulchramque Serenam.

Gli ultimi versi della “patria” contengono l’affermazione più originale. Se le lodi della fertilità della Spagna, dei suoi cavalli e della ricchezza del suo sottosuolo erano tradizionali, e il tema encomiastico del suo essere madre di imperatori era già stato sfruttato in relazione a Teodosio (*Paneg.* 2, 4, 2; ma Claudiano stesso l’aveva già impiegato per Onorio in *IV Cons.* 18-20), l’idea che la Spagna meritasse di essere elogiata anche per le donne che vi avevano trovato i natali non è attestata altrove. Il ruolo svolto dalla linea femminile nel garantire la continuità della dinastia nella dinastia Ulpio-Elia era stato essenziale (cfr. *supra*, nota a v. 56, *series...Aelia*), e si esplica proprio nella prosecuzione del *nomen Aelius*. Il ruolo delle donne nella politica teodosiana volta all’*adfinitas* era centrale (cfr. *supra*, cap. 1b), e Claudiano ne era pienamente consapevole. La lode di Serena, con cui culmina la sezione della “patria”, si avvale così della menzione di altre donne: Elia Flaccilla, appartenente alla *gens Aelia* e moglie di Teodosio, divenuta *Augusta* nel 379 (*PLRE*, I, p. 341 e *infra*, nota a vv. 136-137, *ipsa timeret / commotum Flaccilla virum*) e una certa Maria, sulla quale non si possiede alcuna informazione sicura. L’ipotesi più probabile è che si trattasse della madre naturale di Serena (cfr. già GESNER 1759, p. 495 e *PLRE*, I, p. 558): il suo accostamento all’imperatrice Flaccilla, che ne era invece madre adottiva, risulterebbe particolarmente significativo. Serena, infatti, apparirebbe come figlia di entrambe e il suo legame con la famiglia imperiale ne risulterebbe rafforzato; Flaccilla è, peraltro, espressamente definita “madre” di Serena in *Stil.* 1, 82, nella sequenza del matrimonio: *inde pium matris regina gerebat / obsequium gravibus subnectens flammae gemmis* “di qua la regina splendente, cingendosi di gemme di gran valore, mostrava la sua virtuosa dedizione di madre” (trad. di E. Cairo). È da escludere, invece, che Claudiano stia alludendo alla figlia di Serena, anch’essa chiamata Maria, sposa di Onorio nel 398 (come riteneva BURMANN 1760, p. 857). La sua menzione in questo contesto, prima di quella di Serena, sarebbe infatti immotivata; è anzi più probabile che Serena avesse dato alla primogenita il nome della madre, così come lei, con buona probabilità, portava quello della nonna paterna (cfr. MAZZARINO 1946 pp. 6-7; cfr. anche *infra*, nota a v. 118, *Thermantia*). A fine esametro e a sigillo della sezione compare infine il nome di Serena stessa.

laude virorum. La costruzione marcata indica i *viri laudandi*. Il cosiddetto *genitivus inversus*, comune nel latino tardo (cfr. LHSz, II, p. 152), è particolarmente frequente in Claudiano. Nella *Laus Serenae* è già altrove (vv. 22, *Antiphatae...fames*, e 57, *iuvenum diademata fratrum*), e il poeta lo impiegherà anche ai vv. 92 (*purpura...violae*), 103 (*infantia linguae*) e in parte al v. 194, nonostante il genitivo sia lì omesso (cfr. *infra*, nota a *commissosque labor sic gessit honores*); per l’uso frequente di questa struttura anche nelle altre opere di Claudiano cfr. AXELSON 1944, pp. 39-40 (a proposito di *laude virorum* cfr. anche HEUS 1982, p. 120). *Laus* va qui inteso nella sua accezione di “gloria” (cfr. *ThIL* s. v. *laus*, col. 1064, 33-72) e la locuzione sta quindi per “uomini gloriosi”. L’espressione, così com’è, ricorda però i celebri κλέα ἀνδρῶν, “le gesta gloriose degli eroi”, che meritavano

fama imperitura e costituivano l'oggetto celebrato dai cantori: cfr. Hom. *Il.* 9, 189; *Od.* 1, 338; 8, 73. A queste gesta maschili tradizionali Claudiano accosta significativamente, e presenta così come oggetto del suo canto, quelle femminili (anziché quelle degli dei, come in *Od.* 1, 338: ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, "imprese di uomini e di dei).

...aeque / vinceret...certatim. Il lessico della competizione è sfruttato per comunicare con maggior efficacia la superiorità della Spagna sulle altre province dell'Impero, e per mostrare come le imprese gloriose delle donne della Spagna siano di pari valore di quelle dei suoi uomini, e come quelle siano quindi degne di essere ricordate.

pulchramque. Si tratta di uno dei pochi riferimenti alla bellezza di Serena (insieme a quelli dei vv. 121-122, *pulchras...faces* e 224, *gratia formae*; cfr. CONSOLINO 1986, p. 37 nota 76), a cui Claudiano dedica uno spazio minimo all'interno del panegirico. Il tema non sarebbe infatti stato conveniente a una donna di quel rango e della quale egli voleva comunicare, piuttosto, accanto alla regalità e all'ideologia politica, la *castitas* (cfr. *supra*, cap. 1b). Anche in ciò era preceduto da una prassi tradizionale, se si pensa che Menandro stesso, nelle indicazioni per gli epitalami, pur esortando a lodare genericamente la bellezza dei futuri sposi, aveva suggerito cautela nei confronti di quella femminile, a causa dello scandalo che un suo elogio eccessivo avrebbe potuto provocare (Men. 2, 404). È forse per questa ragione che nella *Laus Serenae* manca la sezione della "natura" (gr. φύσις), che secondo le indicazioni retoriche avrebbe dovuto trovarsi tra la "nascita" (gr. γένεσις) e l'"infanzia" (gr. ἀνατροφή), e descrivere il modo in cui il soggetto dell'elogio risplendeva di bellezza, al modo in cui una stella offusca le altre del cielo (Men. 2, 371). A differenza di quanto aveva fatto Giuliano nel panegirico per Eusebia (cfr. Iul. *Or.* 2, 109c: καὶ κάλλος τοσοῦτον, ὥστε ἀποκρύπτεσθαι τὰς ἄλλας παρθένους, καθάπερ οἶμαι περὶ τῆς σελήνης πληθούσης οἱ διαφανεῖς ἀστέρεις καταυγαζόμενοι κρύπτουσι τὴν μορφήν, "una bellezza tale da offuscare le altre fanciulle, come, credo, intorno alla luna piena gli astri rilucenti, superati in splendore, velano la loro forma", trad. di A. Filippo), Claudiano si limita a far trasparire con discrezione questa virtù di Serena.

La nascita (vv. 70-85)

Nei versi dedicati alla descrizione della nascita di Serena, Claudiano si sofferma sui prodigi avvenuti in concomitanza con l'evento. Non si hanno informazioni certe in merito alla data di nascita di Serena, che deve tuttavia collocarsi tra il 365-370 d. C. L'età legale per il matrimonio per le donne era infatti di 12 anni (HOPKINS 1965, p. 313; cfr. anche TREGGIARI 1991, pp. 398-403), e Serena sposò Stilicone nel 384. Dato che la nascita della loro primogenita, Maria, si colloca nel 386, l'ipotesi del 370 è normalmente la più accreditata (cfr. *PLRE*, I, p. 824). Per quanto riguarda il luogo di nascita cfr. invece *infra*, nota a vv. 70-78. In questa sezione, che era la prima incentrata sul soggetto stesso dell'elogio (e non sulla sua stirpe o patria d'origine), i retori suggerivano ai panegiristi di inserire prodigi, sogni e oracoli che profetizzassero il futuro del bambino appena nato, senza preoccuparsi di

mantenere eccessiva credibilità. Esplicito su questo punto era stato Menandro, che esortava a inventare e ricamare sugli elementi a disposizione: δίδωσι γὰρ ἢ ὑπόθεσις διὰ τὸ τοὺς ἀκούοντας ἀνάγκην ἔχειν ἀβασανίστως δέχεσθαι τὰ ἐγκώμια (Men. 2, 371), “il soggetto lo permette, perché il pubblico ha la necessità di accettare l’ encomio senza esame critico”. La sezione della “nascita” è realizzata da Claudiano secondo tali indicazioni anche nei panegirici per il terzo e il quarto consolato dell’ imperatore Onorio (sulla declinazione di questa parte del panegirico nelle opere di Claudiano cfr. STRUTHERS 1919, pp. 51, 67-70, che la individua anche nella *Laus Herculis*, di incerta attribuzione, e in nessun altro carme); in nessuno di questi casi, tuttavia, la descrizione della nascita conosce uno sviluppo pari a quello riservato ad essa nella *Laus Serenae*: cfr. i soli 7 versi di *III Cons.* 14-21, ma anche il più ampio spazio che occupa in *IV Cons.* 121-158, poiché questo è in realtà riservato anche alla descrizione della patria di Onorio. Per l’Imperatore, il poeta si era soffermato in entrambi i panegirici sulla sua nascita nella porpora, e dunque sulla sua appartenenza alla casa reale (cfr. *III Cons.* 15; *IV Cons.* 125 con BARR 1981, p. 73), così come sulla descrizione del timore reverenziale della natura, pari a quello che si prova di fronte all’ avvento di una divinità (cfr. in particolare la descrizione del Reno scosso dal tremore, in *III Cons.* 17). Nella più elaborata sezione di *IV Cons.* 121-158 è individuabile anche una parte destinata alle profezie sul futuro del neonato imperatore, attorniato dalle truppe nella loro scintillante armatura (vv. 141-153). Il quadro che Claudiano dipinge della nascita di Serena, che a tratti richiama *iuncturae* e idee dei panegirici per Onorio (cfr. *infra*, nota a v. 70, *te nascente*), è un fiorito paesaggio primaverile, in cui la natura manifesta la sua gioia. Nonostante la significativa differenza del tipo di prodigi descritti, che vengono qui adattati al soggetto femminile, anche nella *Laus Serenae* si può individuare una divisione in due momenti. La prima parte della sezione contiene la descrizione degli ἄξια θαύματος, manifestazioni di gioia della natura, che, dando vita a un paesaggio primaverile idilliaco, iniziò a produrre, spontaneamente, doni preziosi di ogni tipo. Gli ultimi versi sono riservati invece alla profezia sul futuro di Serena, che è cantata dalle Naiadi e che coinvolge, per la prima volta nel carme, la figura di Stilicone. Per volere del fato, così, il destino di Serena è legato fin dalla nascita a quello del generale, e le sue future nozze sono al centro della profezia, nonché motivo ultimo del tripudio della natura. Emergono dunque i due temi propagandistici di base dell’intera *Laus*: quello della regalità e quello delle nozze con Stilicone (cfr. *supra*, cap. 1c sul modo in cui tali temi fossero interconnessi tra loro, per giustificare il potere raggiunto da Stilicone). Tra gli elementi che convogliano la regalità di Serena rientra in primo luogo l’immagine stessa della gioia della natura, tradizionalmente associata a un’ epifania divina (cfr. CURTIUS 1992, p. 209 per la partecipazione della natura a ciò che è divino); si tratta di un motivo ben consolidato, specialmente innico, che aveva trovato fortuna nella letteratura greca e latina: cfr. a es. Teognide 5-10; Callim. *H.* 4, 260-263; Theocr. *Buc.* 17, 64, ma anche Lucr. 1, 6-9, la cui descrizione del passaggio di Venere va annoverata tra i modelli più presenti nella nascita di Serena (cfr. *infra*, nota a v. 71-72 e, per materiale e fonti, già CONSOLINO 1986, p. 93). A questo motivo si intreccia, poi, una

riscrittura del mito dell'età dell'oro, che non è qui vagheggiata come un tempo o un luogo lontani (cfr. a es. Tib. 1, 3; Hor. *epod.* 16), né rappresenta una tappa nell'evoluzione della storia dell'umanità (Lucr. 5, 925-987; Verg. *georg.* 1, 121-154; Ov. *met.* 1, 89-112), ma è riproposto – in linea con il genere panegiristico a cui appartiene il carme – in chiave profetica e celebrativa, com'era nella quarta egloga virgiliana (per l'analisi delle variazioni di struttura e funzione a cui il motivo si presta nella letteratura latina, a seconda del genere letterario e degli obiettivi perseguiti dall'autore, cfr. PIANEZZOLA 1979, in particolare p. 583). All'età dell'oro rimandano, in questi versi, la non casuale allusione a Verg. *ecl.* 4 contenuta nei vv. 72-73, l'elemento della fioritura primaverile (cfr. a es. Ov. *met.* 1, 107, con BARCHIESI in BARCHIESI – SEGAL – TARRANT – KOCH 2005, p. 170), lo stilema della negazione del v. 75 (cfr. *infra*, nota a vv. 75-76) e, specialmente, la riscrittura del cosiddetto *Automaton-Motiv*. Quest'ultima, in particolare, si rivela significativa per comunicare la regalità di Serena, poiché Claudiano sostituisce, alla tradizionale produzione di prodotti della terra *sponde sua*, la diffusione naturale di porpora, di ricchezze e pietre preziose, portate dai fiumi o dal mare, o generate dalle montagne senza bisogno dell'intervento dell'uomo. Un ulteriore ma altrettanto rilevante elemento che rende la regalità di Serena è, infine, proprio la rete di corrispondenze tra la descrizione della sua nascita e quella dell'Imperatore Onorio in *III Cons.* e *IV Cons.* Grazie all'identica impostazione della sezione, alla ripresa di medesimi motivi, *iuncturae* e citazioni, Serena viene chiaramente associata al cugino, nella prosecuzione di quello stesso messaggio, volto a propagandarne l'appartenenza alla famiglia imperiale, che il poeta aveva già sviluppato (cfr. *supra*). Rispetto ai panegirici per Onorio, tutto ciò che trasmette la regalità di Serena – dal tema dell'età dell'oro all'epifania divina, all'impostazione della sezione – viene declinato al femminile, proprio grazie alla presenza di motivi epitalamici, che culminano nella profezia finale delle Naiadi e nell'esplicita menzione del *thalamum*. I doni preziosi offerti dalla natura, e in particolare l'idea delle Ninfe che raccolgono pietre preziose per portarle alla “sposa”, rimandano per esempio al motivo epitalamico dei doni delle Nereidi, sfruttato da Claudiano stesso in *nupt.* 165-180 (cfr. già MORONI 1985, p. 142). Su tutta la sezione, poi, pare aleggiare la figura di Venere, anch'essa costante negli epitalami. Alla dea rimandano la fioritura primaverile (v. 72, *floribus*), la menzione delle rose (v. 72, *roseis...ripis*), delle Ninfe (v. 78), spesso raffigurate insieme a lei, il “sorriso” della natura (v. 71, *Callaecia risit*) e, forse, persino l'ossessivo ricorrere dell'elemento acquatico (cfr. *infra*, nota successiva). Benché non menzionata (ma cfr. *infra*, nota a v. 80, *venere*), così, Venere pare presente alla nascita di Serena, in previsione delle sue future nozze con Stilicone. Se tutto, nella “nascita” di Onorio, profetizza la sua ascesa al trono, la corrispondente sezione nel panegirico femminile annuncia dall'inizio alla fine le nozze di Serena con il generale. Questi due momenti delle vite dei due cugini risultano, così, assimilabili per importanza, e sempre più significato assume quell'unione tra Serena e Stilicone che porterà all'Impero una nuova età dell'oro.

70-78. Tagum... Callaecia... Duria... Cantaber Oceanus... Astur... pyrenaeisque sub antris. Nel descrivere i presagi che accompagnarono la nascita di Serena, il poeta disegna una geografia della Spagna, e in particolare della sua parte nordoccidentale, quasi proseguendo la descrizione della patria. La Galizia romana (su cui cfr. lo studio di TRANOY 1981) occupava il nord-ovest della penisola iberica, si affacciava a nord sull'*Oceanus Cantabricus*, anche detto *Oceanus Callaicus* o *Gallicus*, ed era inizialmente divisa in due regioni distinte, l'*Asturia* e la *Callaecia* (TRANOY 1981, p. 11; sull'evoluzione della provincia della *Callaecia* cfr. pp. 389-403). Il fiume *Durius* (odierno Duero) segnava il confine meridionale tra Galizia e Lusitania (cfr. Plin. *nat.* 4, 112-113 e TRANOY 1981, p. 31), mentre, ancora più a sud, scorreva il Tago, che nasce nelle montagne centrali della Spagna e la attraversa procedendo verso ovest fino a sfociare nell'Atlantico. La *Callaecia*, e in particolare la città di *Cauca* (da identificarsi forse con l'odierna Coca, cfr. TRANOY 1981, p. 403), fu la regione che – come attesta a es. Zos. 4, 24, 4 – diede i natali all'Imperatore Teodosio e, probabilmente, a Serena stessa (è questa regione che, infatti, sorride alla sua nascita, cfr. vv. 71-72, *Callaecia risit / floribus*). A parte i Pirenei, non comunque così lontani sul confine nordorientale, Claudiano menziona qui tutti elementi connessi o vicini alla Galizia: dal Tago, alla *Callaecia* stessa, al Duero (ma sull'identificazione della *Duria* con questo corso d'acqua cfr. *infra*, nota a vv. 72-73), al Mar Cantabrico sulla costa settentrionale, all'*Asturia*. In questo elenco delle zone spagnole che più furono toccate dalla nascita di Serena, colpisce il ricorso quasi ossessivo al campo semantico dell'acqua, che partecipa alla nascita (cfr. vv. 71, *undasse Tagum*; 72, *Duria*; 74, *Oceanus*; 78, *flumineae*; 79, *undas aestumque*; 80, *refluos...amnes*). L'acqua, di per sé un elemento caro a Claudiano, nel presente contesto di allusione al tema nuziale (cfr. nota precedente) contribuisce a evocare la presenza di Venere, dea nata dalle acque che, in Stat. *silv.* 1, 2, 127-129, ordina alle divinità marine di cercare doni per la futura sposa Violentilla. L'altro campo semantico qui ricorrente, e associato a ogni elemento acquatico menzionato, è quello delle ricchezze (cfr. vv. 71, *divitiis*; 73, *purpureo*; 74, *gemmas*; 76, *aurum*; 78, *ceraunia*), che sostituiscono il motivo tradizionale del nutrimento offerto dalla natura *sponte sua* (*topos* comunque evocato dalla menzione dei campi fertili, cfr. v. 70, *pinguia culta*). Al di là degli intenti propagandistici che orientano le scelte lessicali del poeta, l'intera regione era in effetti estremamente ricca di metalli preziosi, com'è attestato da numerose fonti (per un quadro complessivo di questa ricchezza di metalli cfr. TRANOY 1981, pp. 96-99), al punto che Strabone affermava espressamente che ogni fiume che scorreva nella zona compresa tra il Tago e gli *Artabres* conteneva frammenti di oro, cfr. Strabon. 3, 3, 4-5; 3, 2, 9; 3, 3, 4-5 (cfr. anche *supra*, nota al v. 54, *pretiosa metallis* per ulteriori fonti).

70-71. Te nascente ferunt per pinguia culta tumentem / divitiis undasse Tagum.

L'esordio enfatico, con l'ablativo assoluto che pone il pronome personale a inizio esametro, è identico a quello di *III Cons.* 17, *te nascente ferox toto Germania Rheno / intremuit...*, “mentre nascevi la feroce Germania tremò lungo tutto il Reno”. Identico anche il

successivo riferimento a un corso d'acqua a cui sono attribuite azioni conseguenti alla nascita. Se l'esordio, con l'idea di regalità e di venerazione pari a quella tributata a un essere divino, è lo stesso, a cambiare sarà il tipo di manifestazione compiuta dalla natura, che per Serena assume un atteggiamento festante, in un tripudio di fiori e ricchezze senz'altro più adatto a un panegirico femminile rispetto al timore reverenziale.

ferunt. Il verbo proietta la nascita di Serena in un passato mitico e prepara la descrizione delle manifestazioni di gioia della natura. Lo stesso verbo annunciava il gonfiarsi delle acque dell'Acheronte di latte, nell'età dell'oro infera che accompagnava le nozze di Proserpina e Nettuno in *rapt. Pros. 2, 351* (cfr. nota successiva).

per pinguia culta tumentem / divitiis undasse Tagum. Il Tago, il fiume più lungo della penisola iberica, era celebre per essere aurifero: nella letteratura latina cfr. già Catull. 29, 19, *annis aurifer Tagus*, ma anche Ov. *met. 2, 251*; Sen. *Oet. 625*; Stat. *silv. 1, 2, 127*; Plin. *nat. 4, 115*; Claudiano stesso lo cita in relazione a questa caratteristica anche in *Prob. 51-52* e *Ruf. 1, 102*. L'idea di un fiume che trabocca di ricchezze, così come quella di un corso d'acqua che si gonfia di sostanze diverse dall'acqua, è già sfruttata altrove da Claudiano, sempre in casi in cui il prodigio è testimone di un evento straordinario: cfr. a es. *fesc. 2, 26*, in cui, sempre a proposito del Tago, il verbo *tumesco* reggeva l'ablativo *auro*, *Tagus intumescat auro*, "il Tago si gonfi d'oro". In *rapt. Pros. 2, 351-353*, invece, ricorrevano sia il verbo *tumesco* sia *undo*, entrambi con ablativo: *tunc Acheronteos mutato gurgite fontes lacte novo tumuisse ferunt, hederisque virentem / Cocytin dulci perhibent undasse Lyaeo*, "raccontano che, mutato il suo vorticoso flusso, le acque d'Acheronte si gonfiarono di latte mai visto e narrano che il Cocito, verdeggianti d'edera, traboccasse di dolce vino" (trad. di L. Micozzi). L'idea deriva a Claudiano dalle descrizioni di epifania divina (cfr. gli esempi portati da KEUDEL 1970, p. 125, nel commento a *Stil. 3, 61*). Si preferisce, qui, far dipendere l'ablativo *divitiis* da *undasse* anziché da *tumentem*, nonostante l'inusuale impiego di un complemento di moto per luogo come *per pinguia culta*. L'uso di *undo* con l'ablativo è anche altrove in Claudiano: cfr., per un caso simile a questo, *rapt. Pros. 3, 25, undaret...silva favis*, e *supra*, nota a v. 62, *undant* (per altri esempi di questa accezione cfr. anche BIRT 1892, p. 604). L'espressione *divitiis undasse Tagum* condensa i due campi semantici che dominano i versi della nascita di Serena, quello delle ricchezze e quello delle acque spagnole, che le portano spontaneamente. Un simile accostamento tra acqua e pietre preziose era anche nella descrizione dell'età dell'oro di *Ruf. 1, 386-387*, nell'inusuale immagine delle alghe che sorridono, nel mare, al nascere delle perle (cfr. PRENNER 2007, p. 375); per la presenza dell'elemento acquatico nella descrizione di un'età dell'oro cfr. anche il passo sopra citato di *rapt. Pros. 2, 351-353*.

culta. Lo stesso aggettivo sostantivato è usato in *Gild. 110, Campanaque culta*; per l'uso degli aggettivi al posto dei sostantivi in Claudiano cfr. PAUCKER 1880, p. 595.

tumentem. L'uso di *tumeo* e dei suoi derivati in relazione ai corsi d'acqua è comune, cfr. a es. Ov. *met. 3, 33, Achelous imbre tumens* (per Claudiano cfr. *infra*, nota a v. 135, *ira*

tumidus), ma è qui impiegato per rendere visivamente l'idea del fiume che straripa non di acqua bensì di ricchezze alla nascita di Serena.

71-72. Callaecia risit / floribus. L'immagine della fioritura primaverile è uno degli elementi ricorrenti nella rappresentazione dell'età dell'oro, così come delle epifanie divine (Hom. 3, 118) e, per la sua connessione con Venere, anche negli epitalami. Il motivo appare spesso nei versi di Claudiano in concomitanza con l'avvenire di eventi significativi e, in particolare, proprio di matrimoni: cfr. soprattutto *Stil.* 1, 86-87, in cui era sfruttato per le nozze di Serena e Stilicone (*cum floribus aequora vernis / Bosphorus indueret*, "il Bosforo ricopriva il mare con fiori primaverili"), ma anche *fesc.* 2, 1-2, in cui la terra fioriva per il matrimonio di Onorio e Maria (*cuncta nuptiali / redimita vere tellus*). Il tema si rivela particolarmente adatto all'evento prodigioso della nascita di Serena, che era destinata fin da neonata a nozze volute dal fato per la salvezza dell'Impero (e dunque per l'avvento di una nuova età dell'oro). L'immagine della fioritura è trasmessa, qui, da un verbo denso di significato e di rimandi intertestuali. *Rideo* non va infatti inteso solo nel senso di "risplendere" (per questa accezione cfr. *OLD* s. v. *rideo* 3), ma racchiude in sé una componente emozionale non trascurabile in questo contesto, poiché ben si presta a rendere la gioia della natura, e della terra spagnola stessa, che, quasi come una madre, è lieta di aver dato i natali a Serena. Immagine molto simile – come notava già CONSOLINO 1986, p. 93 – era in *Theocr. Buc.* 17, 64, in cui l'isola di Cos salutava gridando di gioia la nascita di Tolomeo Filadelfo. L'uso di *rideo* in relazione alla fioritura era proprio già del greco *γελᾶω*, usato a es. nell'inno omerico a Demetra dopo la descrizione dei fiori germogliati, *γαῖά τε πᾶσ' ἐγελᾶσσε* (Hom. 2, 14), "tutta la terra sorrideva", ma cfr. anche l'analogo uso di *μειδιάω* in *Anth. Pal.* 9, 363, 2, *πορφυρέη μείδησε φερανθέος ἔταρος ὄρη*, "sorride di primavera la bella stagione lucente" (trad. di F. M. Pontani). Nonostante si tratti di un impiego che non trova molti riscontri nella letteratura latina, Claudiano sfrutta spesso il verbo *rideo* in relazione alla natura: cfr. anche *Prob.* 199, *ridet Aegaeus*; *IV Cons.* 183, *risit natura sereno*; *Ruf.* 1, 386-387, in cui il verbo era usato come qui in un contesto di rinnovata età dell'oro, *pontumque per omnem / ridebunt virides gemmis nascentibus algae*, "e per tutto il mare verdi alghe sorrideranno al nascere delle perle"; era poi proprio in relazione alla fioritura in *Manl.* 273, *riserunt floribus amnes*, "i fiumi sorrisero di fiori". Prima di Claudiano, *rideo* era già stato associato a elementi naturali in Verg. *ecl.* 4, 20 (*ridenti...acantho*), uno dei principali modelli di Claudiano nella sezione (cfr. anche nota successiva), e in Lucr. 1, 8, dove rendeva la gioia del mare al passaggio di Venere (cfr. anche *Stat. silv.* 1, 3, 45-46, *amnis / ridet*). Il passo lucreziano, in particolare, risulta significativo, poiché Claudiano pare condensare, nelle due parole *risit floribus*, due idee distinte della descrizione del passaggio di Venere, la fioritura di cui la terra era artefice e il sorriso delle acque: *tibi suavis tellus / summittit flores, tibi rident aequora ponti*, "per te la terra artefice fa sbocciare sotto i piedi teneri fiori, per te ridono le distese del mare" (trad. di L. Piazzzi); per il "potere generativo di Venere" che emerge nel passo lucreziano cfr. PIAZZI

2011, p. 133 (cfr. anche BAILEY 1947, pp. 589-590). Il tema della nascita della natura e della fioritura primaverile era associato a Venere anche nell'aretologia di Ov. *fast.* 4, 95-106, ma cfr. anche Hes. *Th.* 194-195, in cui l'erba era detta germogliare dopo che Afrodite aveva mosso i suoi primi passi: ἐκ δ' ἔβη αἰδοίη καλὴ θεός, ἀμφὶ δὲ ποίη / ποσσὶν ὕπο ῥαδινοῖσιν ἀέξετο, “uscì fuori la bella dea venerabile, e tutt'intorno l'erba cresceva sotto gli agili piedi” (trad. di G. Ricciardelli). Il paesaggio primaverile, insieme con il verbo *rideo*, pare così rimandare non solo all'età dell'oro o alla natura in tripudio per un evento lieto quale poteva essere la nascita di un membro della famiglia imperiale, ma proprio a Venere. La figura della dea, da sempre associata all'idea di fecondità, detta Γενετυλλίς (Aristoph. *Nub.* 52), *genetrix* e *alma* (Lucr. 1, 1-2), ma anche γαμοστόλος, “preparatrice di nozze” (così appare a es. Hom. *Od.* 20, 73-74), aleggia quindi sulla nascita di Serena – salutata da una fioritura primaverile e dalle manifestazioni di gioia della natura – e sull'augurio delle sue nozze future.

72-73. roseis formosus Duria ripis / vellere purpureo passim mutavit ovile.

Anche la reazione prodigiosa del fiume *Duria* (sulla cui identificazione cfr. *infra*, nota successiva), proprio come quella del Tago, contribuisce a mostrare l'aura di regalità che circonda Serena fin dalla nascita. Il rosso delle rive del fiume, su cui fioriscono le rose, così come quello del manto delle pecore, che da bianco si tinge di porpora, è il colore tradizionalmente associato al potere e alla dignità imperiale, e il poeta se ne serve per comunicare un messaggio politico preciso. Serena, esattamente come il cugino Onorio (cfr. *III Cons.* 15, *Tyrio venerabile pignus in ostro*, “un bambino degno di riverenza nella porpora di Tiro”; *IV Cons.* 125, *et patrio felix adolesciscis in ostro*, “e felice cresci nella porpora paterna”), nasce accolta dalla porpora, del cui colore la natura stessa si tinge per annunciare il destino a cui la neonata andrà incontro. Allo stesso tempo, l'immagine delle rose fiorite sulla sponda del fiume rimanda ancora una volta a Venere, il cui fiore era appunto la rosa (cfr. a es. *Pervig. Ven.* 13-26, con CUCCHIARELLI 2003, pp. 100-101, 106-107; cfr. anche *infra*, nota a v. 90, *fulgere rosae*). Proseguono, così, sullo sfondo del colore rosso, i due temi portanti della “nascita” – ma essenziali in tutto il panegirico – della regalità e delle nozze. Il *topos* della lana delle pecore che si colora spontaneamente di rosso, senza bisogno di essere tinta artificialmente, è stato reso celebre da Verg. *ecl.* 4, 42-45: *nec varios discet mentiri lana colores, / ipse sed in pratis aries iam suave rubenti / murice, iam croceo mutabit vellera luto; / sponte sua sandyx pascentis vestiet agnos*, “né imparerà lana a fingere i vari colori, ma da sé l'ariete muterà nei campi il suo vello nel rosso fulgore della porpora, nel giallo fulvo dell'oro, da sé il minio rivestirà gli agnelli alla pastura” (trad. di A. Traina). Claudiano, qui, riscrive in un unico verso il più elaborato passo virgiliano, in un'allusione intenzionale che recupera non solo un motivo esornativo, ma anche l'ipotesto dell'egloga, che, com'è noto, annunciava l'avvenire di un'età dell'oro in concomitanza con la nascita di un *puer* salvifico. A sancire e spiegare il ruolo della neonata *puella* Serena nei piani del Fato interverrà, nella seconda parte della sezione, la profezia delle Naiadi (vv. 82-

85). Attraverso il modello virgiliano, inoltre, il poeta crea un ulteriore collegamento tra Serena e Onorio. Quella di questi versi è, infatti, la riscrittura di un motivo che Claudiano aveva già sfruttato in *Ruf.* 1, 384-385, in relazione all'età dell'oro che Onorio avrebbe portato con sé: *nec murice tinctis / velleribus queretur honos, sed sponte rubebunt / attonito pastore greges pontumque*, “non si cercherà più il prestigio nella lana colorata di porpora, ma spontaneamente le greggi di fronte all'attonito pastore diverranno rosse” (trad. di A. Prenner). Attraverso il modello virgiliano, così, il poeta pone i due cugini sullo stesso piano, con l'intento ben preciso di comunicare la stessa idea di regalità e, nello specifico, della predestinazione dei due neonati a un futuro regale. L'impiego dello stesso modello, così, risulta tutt'altro che banale, ma assume una funzione propagandistica specifica. La citazione virgiliana unisce le figure di Onorio e Serena, e Claudiano realizza uno dei numerosi rimandi interni alla sua opera, che vengono sfruttati a fini propagandistici (cfr. *supra*, cap. 2d). Tale citazione viene realizzata, tuttavia, in modo molto differente, pur con un identico intento celebrativo, e adattata a celebrare i due soggetti, quello maschile e quello femminile. Per Serena, i versi virgiliani sono riscritti nel contesto del gioioso fiorire di una natura presaga di nozze imperiali e, nello specifico, delle rive coperte dalle rose. È così che, tramite l'inserzione di motivi epitalamici e di velate allusioni a Venere, un motivo già impiegato “al maschile” per trasmettere il timore reverenziale degli elementi nei confronti del futuro imperatore viene declinato “al femminile” nel nuovo panegirico (cfr. anche MORONI 1985, pp. 141-142). Le citazioni e riprese virgiliane in Claudiano sono state studiate da BRACELIS CALATAYUD 1966 e BRACELIS CALATAYUD 1967; cfr. anche GUALANDRI 2013, pp. 126-134.

Duria. Il nome *Duria* è tradito all'unanimità dai codici, ma non è altrove attestato. Il *Durius*, invece, l'odierno Duero, è menzionato in Silio Italico con la prima sillaba breve. La violazione prosodica, insieme con la scelta di un nome che non è attestato per questo corso d'acqua, hanno spinto alcuni studiosi a identificare il fiume, anziché con il Duero, con il Turia (*Turia*), un altro fiume spagnolo meno conosciuto. Sugerivano la possibilità di correggere la dentale iniziale del testo tradito già BURMANN 1760, HEINSIUS 1650, BIRT 1892, pp. 436, 461, mentre KOCH 1893 arrivava a stampare *Turia* a testo. GESNER 1759, p. 495, invece, senza presentare la possibilità che Claudiano alludesse al *Turia*, suggeriva che il poeta potesse aver considerato lunga la prima sillaba del termine, o essersi confuso con l'omonimo fiume alpino (l'odierna Dora, in latino appunto *Duria*). È più probabile – com'è opinione oggi prevalente – che Claudiano si riferisca tuttavia al Duero, fiume senz'altro più famoso e situato nella parte nordoccidentale della Spagna, a segnare il confine tra Galizia e Lusitania (cfr. Plin. *nat.* 4, 112-113 e *supra*, nota a vv. 70-78), come gli altri punti geografici spagnoli qui citati da Claudiano, tutti nei dintorni della *Callaecia*. Il Turia scorre, invece, nella parte orientale della penisola iberica. Nonostante avesse prima sillaba breve, il *Durius* era per di più citato insieme al Tago, e immediatamente dopo il minatore Asturo, proprio nel passo dei *Punica* che Claudiano imita anche nei versi successivi (cfr. *infra*, nota a vv. 75-77), cfr. Sil. 1, 234, *Duriusque Tagusque*. Si può quindi ipotizzare che Claudiano,

nel tracciare la sua geografia della Spagna settentrionale, si sia lasciato ispirare dal passo del poeta flavio. Come osserva HEUS 1982, p. 133, se alla scelta del nome in *-a* – che pure non intacca il genere del fiume, sempre maschile come testimonia l’aggettivo *formusus* – possono aver contribuito le esigenze metriche, l’allungamento della *u* iniziale non è d’altra parte una violazione così grave; è probabile, infatti, che la *u* potesse essere considerata lunga o breve, tanto che il fiume è talvolta citato in greco come Δουρίος (Strabon. 3, 3, 2; 3, 4, 12) o Δώριος (Dio Cass. 37, 52, 4), dunque con la prima sillaba lunga (Heus nota anche come il passo di Silio sia l’unica attestazione poetica del termine *Durius*).

vellere purpureo...mutavit ovile. Il testo stampato è tradito da un buon numero di manoscritti (cfr. apparato), ma è stato talvolta messo in dubbio per l’inusuale costruzione, con *vellus* in ablativo, concordato con *purpureus*, e il sostantivo neutro *ovile* come accusativo di *mutavit*. Ad accrescere la difficoltà, il termine *ovile*, propriamente “stalla per le pecore”, è da considerarsi come una rara metonimia per indicare le pecore stesse. Non risolve queste criticità la variante trasmessa da alcuni codici (tra cui R), *vellera purpureo passim mutavit ovili*, “(il Duria) ha mutato qua e là il vello, in un gregge purpureo”. Forse perché offre una costruzione in parte più vicina a quella virgiliana di Verg. *eccl.* 4, 44 (*aries...croceo mutabit vellera luto*, “l’ariete muterà...il vello in un giallo oro”), questa variante è stata adottata da HEINSIUS 1650, GESNER 1759, BURMANN 1760, mentre già BIRT 1892 e KOCH 1893, seguiti poi dagli editori moderni (HEUS 1982, HALL 1985, CONSOLINO 1986, CHARLET 2018), preferivano *vellere...ovile*. Non dà senso, invece, la variante di *Flor.*, che rimane priva di accusativi: *vellere purpureo passim mutavit ovili*. Se il significato del passo è lo stesso, che si consideri come accusativo *vellus* o *ovile*, così come in nessun caso viene messo in dubbio il modello virgiliano sotteso al passo, la costruzione che associa *vellus* e *purpureus* pare *difficilior*. Il verbo *mutare* va inteso con l’accezione di “tingere” che aveva assunto già nel passo virgiliano (cfr. per altri esempi *ThLL* s. v. *mutare*, col. 1724, 72-78), e la metonimia di *ovile* per “pecore”, per quanto rara, è attestata anche altrove (cfr. *Pers.* 2, 49 e *ThLL* s. v. *ovile*, col. 1190, 59-65).

74-75. Cantaber Oceanus vicino litore gemmas / expuit. Ricorre ancora l’accostamento tra acque e pietre preziose già individuato all’inizio della sezione, cfr. *supra*, nota a vv. 70-71.

Cantaber Oceanus. L’odierno Mar Cantabro, che confluisce nell’Oceano Atlantico, è normalmente chiamato *Cantabricus* (oltre che *Callaicus*, *Gallicus* e, a volte, *Britannicus*, cfr. TRANOY 1981, p. 32); *Cantaber* come aggettivo anziché come sostantivo è solo in questo passo.

vicino litore.../ expuit. La sintassi è fortemente iconica: da un lato, nel nesso *vicino litore*, *ordo verborum* e semantica contribuiscono a rendere la comoda presenza di perle (cfr. invece *infra*, per il forte iperbatto tra *effossis* e *montibus*); dall’altro, la posizione in *rejet* del verbo *expuit* rende efficacemente l’improvviso riversarsi di tali perle sulla costa, al momento della nascita di Serena (sulle funzioni espressive del *rejet* cfr. DAINOTTI 2015, pp.

59-95 e 106-129). *Exspuo* è spesso riferito al mare o a corsi d'acqua, cfr. a es. Catull. 64, 155 (*quod mare conceptum spumantibus exspuit undis*, “quale mare ti ha concepito e sputato fuori da onde schiumanti?”, trad. di L. Micozzi), così come all'estrazione di metalli, cfr. Plin. *nat.* 33, 99; 34, 134. Cfr. però soprattutto Lucan. 7, 755, in cui ricorre in relazione al Tago e alla sua diffusione di oro: *quidquid Tagus exspuit auri*.

gemmas, Claudiano usa il termine *gemmae* indifferentemente per i vari tipi di pietre pregiate (cfr. anche *supra*, nota a v. 3, *gemmis*), ma qui il sostantivo, come lascia intendere il contesto, indica più probabilmente le perle. Queste ultime, rare e difficili da trovare, richiedevano una lunga ricerca, ma nell'età dell'oro che accompagna la nascita di Serena vengono lasciate dal mare stesso, come dono, sulla spiaggia. Per la stessa idea, cfr. anche il ritorno dell'età dell'oro descritto in Ov. *ars* 3, 124, *diverso litore concha venit*, “perle giungono da una spiaggia lontana” (cfr. anche *infra*, nota a vv. 75-76, *effossis...montibus*), che ha forse influenzato Claudiano per la scelta dell'aggettivo *vicinus*, opposto al *diversus* ovidiano.

75-77. Effossis nec pallidus Astur oberrat / montibus oblatum sacris natalibus aurum / vulgo vena vomit.

Gli Asturi abitavano una piccola regione della Spagna nordoccidentale, l'Asturia, situata in una zona compresa tra la Cantabria e la *Callaecia* (Plin. *nat.* 4, 111-112). Nonostante tutta la penisola iberica fosse, come Claudiano stesso ricordava al v. 54, ricca di giacimenti minerari (*pretiosa metallis*), l'Asturia era più di ogni altra zona della Spagna associata, per la sua eccezionale produzione d'oro, alle miniere, cfr. Plin. *nat.* 33, 78: *vicena milia pondo ad hunc modum annis singulis Asturiam atque Callaeciam et Lusitaniam praestare quidam prodiderunt, ita ut plurimum Asturia gignat. Neque in alia terrarum parte tot saeculis perseverat haec fertilitas*, “secondo certi resoconti l'Asturia, la Galizia e la Lusitania assicurano in questo modo ogni anno ventimila libbre d'oro, essendo l'Asturia il produttore principale. In nessun'altra parte del mondo una tale fertilità si è conservata per tanti secoli” (trad. di G. Rosati).

pallidus Astur. Il pallore del minatore era proverbiale (e l'aggettivo *pallidus* ricorre spesso in associazione ai minatori in generale o all'Asturo stesso, quasi minatore per antonomasia), evidentemente a causa della lontananza dalla luce a cui è costretto nel suo lavoro, come suggeriva esplicitamente Lucan. 4, 297-298 (*non se tam penitus, tam longe luce relicta / merserit Astyrici scrutator pallidus auri*, “non così in profondità e lontano dalla luce potrebbe affondare nelle viscere della terra il pallido ricercatore dell'oro asturiano”, trad. di R. Badali; sull'argomento cfr. ESPOSITO 2009, pp. 166-167). A questa oscurità era strettamente connessa la scarsa salute di cui godeva, e di cui il pallore era chiaro indice, come attestava già Lucr. 6, 808-815: *denique ubi argenti venas aurique sequuntur / [...] quidve mali fit ut exhalent aurata metalla! / Quas hominum reddunt facies qualisque colores! / Nonne vides audisve [...] vitai copia desit, / quos opere in tali cohibet vis magna necessis?*, “e infine dove si seguono le vene d'argento e d'oro [...] quali mai

lezzi esalano le miniere d'oro! E come riducono il volto e il colore degli uomini! Non vedi e non odi [...] come l'esuberanza della vita si estingue in quanti la dura forza della necessità costringe a tal lavoro?" (trad. di L. Canali). L'oro, in ultimo, è a sua volta spesso definito *pallidus* in poesia, e frequente era l'immagine del minatore che, per le ragioni sopra dette, assumeva lo stesso colore del metallo che estraeva; per quest'idea cfr. a es. Stat. *silv.* 4, 7, 15-16, *pallidus fossor redit erutoque / concolor auro*, "il minatore ...torna alla luce pallido, e dello stesso colore dell'oro che ha estratto" (trad. di M. Pellegrini). La *iunctura* è dunque debitrice di questa lunga tradizione, ma il passo che pare influenzare Claudiano più da vicino è quello di Sil. 1, 228-232: *...Hic omne metallum: / electri gemino pallent de semine venae /... / ...Astur avarus / visceribus lacerae telluris mergitur imis / et redit infelix effosso concolor auro*, "in questa terra si trova ogni tipo di metallo: vi sono filoni di elettro, il cui colore pallido attesta la duplice origine [...] l'avidio Asture si immerge nelle viscere profonde della terra squarciata e torna su, lo sventurato, dello stesso colore dell'oro che ha scavato" (trad. di M. A. Vinchesi). Da Silio il poeta tardoantico imita alcune tessere lessicali, quali la ripresa del verbo *effodio* (cfr. nota successiva) e del termine *vena*, ma specialmente l'idea di infelicità e di sofferenza. La tradizione che voleva il minatore Asturo giallognolo per le ore trascorse sottoterra, e dunque del medesimo colore dell'oro che estraeva, viene quindi letta da Claudiano alla luce del passo dei *Punica*. La presentazione per negazione sembra riprendere (seppure in modo limitato) lo stilema che nelle rese del mito dell'età dell'oro (cfr. PIANEZZOLA 1979, p. 583) mostra l'assenza di quanto di negativo sia presente nel mondo.

effossis.../ montibus. Il verbo *effodio* è tecnico per l'estrazione di metalli (cfr. a es. Sen. *epist.* 92, 31 e *ThL* s. v. *effodio*, col. 196, 5-23), ma ne è attestato anche l'uso in relazione alla terra (cfr. a es. Sil. 2, 410), con il senso di "scavare" normalmente proprio del verbo semplice *fodio*. La *iunctura* pare ispirarsi ancora alla descrizione dell'età dell'oro di Ov. *ars* 3, 125: *nec quia decrescunt effosso marmore montes*. Con il forte iperbatto tra participio e sostantivo, per di più in enjambement tra due versi, la sintassi pare imitare il lungo errare dell'Asturo alla ricerca dell'oro (espresso a livello semantico dal verbo *oberrat*).

sacris natalibus. L'aggettivo *sacer* è tradizionalmente attribuito a membri della famiglia imperiale (cfr. a es. Ov. *fast.* 6, 810; Stat. *silv.* 4, 2, 5, e *OLD* s. v. *sacer* 7), e contribuisce anch'esso all'immagine di regalità di Serena. Claudiano lo usa spesso in relazione all'Imperatore (cfr. a es. *nupt.* 286 e 131; *Sti.* 2, 342, e, nella *Laus*, il v. 192, *sacris praesepeibus*), ma cfr. anche *Stil.* 3, 11, *os sacrum*, in cui l'aggettivo è riferito, con intenti propagandistici, al volto "sacro" di Stilicone. La *iunctura*, dato il contesto di allusioni a Venere (cfr. *supra*, nota all'introduzione della sezione) può ricordare quella di Ov. *fast.* 93, *undis natalibus*, relativa alla nascita della dea.

vulgo vena vomit. Il sostantivo *vena* è usato nell'accezione di "filone" o "deposito" di minerali (per cui cfr. *OLD* s. v. *vena* 6), mentre il minerale in questione, l'oro, è oggetto di *vomo*. Il verbo richiama, come *expuit* al v. 75, il motivo della produzione spontanea del nutrimento da parte della natura. Il topos dell'αὐτόματος βίος (PIANEZZOLA 1979, pp. 580

nota 14, 583) è declinato qui non in relazione alla tradizionale assenza di agricoltura, resa possibile dalla produzione spontanea della natura, ma all'assenza del gravoso lavoro dei minatori (per la cui dettagliata descrizione cfr. Plin. *nat.* 33, 66-78), di fronte a oro e pietre preziose offerte dalle acque e dalle montagne spagnole. La triplice allitterazione produce un effetto di cromatismo fonico, per cui la ripetizione del suono "u" seguito da vocale pare echeggiare il pianto della bambina appena nata (a indirizzare l'interpretazione è il nesso *sacris natalibus* del verso precedente), cfr. *supra*, cap. 2b.

77-78. Pyrenaeisque sub antris / ignea flumineae legere ceraunia Nymphae.

Le ninfe dei fiumi erano propriamente le Naiadi, elencate nei cataloghi di Hom. *Il.* 18, 39-49 ed Hes. *Th.* 240-264. A differenza delle Nereidi, ninfe del mare che saranno citate al v. 80, le Naiadi erano ninfe delle acque dolci (per i diversi tipi di ninfe, che venivano distinte sulla base del luogo che abitavano in ninfe dei monti, dei campi, dei boschi, del mare o dei fiumi, cfr. NAVARRE in *DAGR* s. v. *nymphae*, pp. 124-128), che abitavano in antri alla foce dei fiumi, come ricordava lo stesso Omero nel descrivere la grotta delle Naiadi a Itaca (Hom. *Od.* 13, 103-104). Claudiano le associa, qui, ai Pirenei, e porta così a termine la sua geografia della Spagna, continuando a sfruttare il legame tra acque (*flumineae...Nymphae*) e ricchezze (*ignea...ceraunia*), che domina la descrizione dei presagi della "nascita". La menzione delle Ninfe, inoltre, costituisce un ulteriore motivo epitalamico, che si aggiunge a quelli già citati (cfr. *supra*, nota all'introduzione della sezione) nel dipingere un'atmosfera di festa quasi nuziale in concomitanza con la nascita di Serena, destinata appunto a un *thalamum* straordinario. Il verso aureo, *ignea flumineae legere ceraunia Nymphae*, è giocato sull'antitesi tra acqua e fuoco, e chiude con solennità la sezione dei prodigi che accompagnarono la nascita di Serena, per introdurre la profezia delle Nereidi sul suo futuro.

ignea...ceraunia. La "ceraunia" (gr. κεραυνίτης) era una pietra preziosa, il cui nome più frequente, in latino, apparteneva alla prima declinazione. Il sostantivo neutro *ceraunium*, scelto da Claudiano per designare la pietra, ha invece poche attestazioni, tutte tarde (cfr. a es. Tert. *cult. fem.* 1, 1; Isid. *orig.* 16, 13, 5 e *ThLL* s. v. *ceraunius, a, um*, col. 856, 64-77). Il nome greco della pietra deriva dal gr. κεραυνός, il "fulmine", tanto che ad essa si allude talvolta espressamente come alla "pietra del fulmine", cfr. a es. Sidon. *carm.* 5, 50, *fulminis...lapidem*. Si diceva, infatti, che fosse presente solo nei luoghi colpiti da un fulmine, o addirittura che scendesse dal cielo con piogge e fulmini: cfr. rispettivamente Plin. *nat.* 37, 135 (*faciunt et aliam raram admodum, Magorum studiis expetitam, quoniam non aliubi inveniatur quam in loco fulmine icto*, "si distingue anche un'altra varietà affatto rara, ricercata appassionatamente dai Magi, perché non si troverebbe se non in luoghi colpiti da un fulmine"), e *nat.* 37, 176 (*ombria...sicut et ceraunia et brontea, cadere cum imbribus et fulminibus dicitur*, "l'ombria...come la ceraunia e la brontea si dice che cada con le piogge e i fulmini", trad. di G. Rosati). Di questa rara pietra esistevano, secondo Plinio, diverse varietà, bianche, nere o rosse (cfr. Plin. *nat.* 37, 134-135), ed è probabilmente a quest'ultima che Claudiano stava pensando, attribuendole l'aggettivo

igneus. Isidoro, peraltro, che distingueva la ceraunia anche sulla base della provenienza, affermava che quella spagnola era rossa e fiammeggiante: *...ceraunium alterum Hispania in Lusitanis litoribus gignit, cui color e pyropo rubenti, et qualitas ut ignis* (Isid. orig. 16, 13, 5), “...l’altro nasce in Ispania, sulle coste della Lusitania, è di colore rosso fiamma come il piropo ed ha le caratteristiche del fuoco” (trad. di A. Valastro Canale). *Igneus* ottiene qui al tempo stesso l’effetto di creare un contrasto di colore tra il rosso incandescente della pietra e l’azzurro dell’acqua di fiume, e una delle numerose antitesi tra fuoco e acqua presenti nella poesia di Claudiano (cfr. *supra*, nota a vv. 6-7, *neque frigoribus Boreas nec Sirius urit / aestibus* e cap. 2b per il gusto del poeta per i contrasti cromatici e le antitesi). La scelta di menzionare la ceraunia tra i prodigi della “nascita” è comunque singolare e testimonia l’interesse del poeta per le pietre: preziose o insolite che fossero, *mirabilia* dotati di proprietà singolari, egli ne fornisce un ricco catalogo nella sua opera. Su questo interesse di Claudiano (che dedica alle pietre numerosi *carmina minora*, come i *carm. min.* 33-39 sul cristallo di rocca, o il *carm. min.* 29 sul magnete) cfr. soprattutto GUIPPONI-GINESTE 2011, che mostra come tutte le *gemmae*, in Claudiano, concorrano a un progetto epidittico, celebrando uomini – se rientrano nella retorica del potere – o la natura stessa. Anche in questo passo, la ceraunia adempie a quella che la studiosa riconosce come una delle funzioni principali delle pietre nei versi di Claudiano, ossia a quella di assicurare un legame tra umano e divino (*ivi*, p. 92): le Ninfe, divinità della natura, raccolgono pietre che sono manifestazioni spontanee della natura stessa, per celebrare la nascita di una *puella* destinata a un futuro grandioso, degna di essere considerata *Augusta*.

flumineae. Nonostante il termine sia tradito dalla maggior parte dei codici più autorevoli, pare tuttavia almeno degna di menzione la variante *fulmineis* di parte della tradizione (cfr. apparato), che esplicita l’associazione al fulmine insita nel termine *ceraunia* e dà luogo a un gioco di parole etimologico. Per la costruzione del verso aureo, a *fulmineis* andrebbe, comunque, preferito il nominativo plurale *fulmineae*, ma le “ninfe dei fulmini” non conoscono attestazioni, e il termine andrebbe comunque connesso, per enallage, alle pietre. L’accostamento di *flumineus* all’antitetico *igneus*, tuttavia, crea un contrasto che risponde perfettamente al gusto di Claudiano per il paradossale, ed è da preferire anche al gioco etimologico; a ciò si unisce, poi, la compresenza dell’immagine acquatica a quella delle gemme, che caratterizza i prodigi della “nascita” (cfr. già *supra*, vv. 71-72, *per pinguia culta tumentem / divitiis undasse Tagum*; 74-75), e induce a maggior ragione a preferire *flumineae*.

79-82. Quaeque relabentes undas aestumque secutae / in refluos venire palam Nereides amnes / confessae plausu dominam cecinere futuris / auspiciu thalamis.

Le Nereidi, ninfe del mare e dell’Oceano, grazie all’alta marea risalgono le correnti dei fiumi, che scorrono all’indietro per la spinta che ricevono dall’acqua del mare (il fenomeno ricorda l’*adynaton* dei fiumi che risalgono alla sorgente, descritto a es. in Ov. *trist.* 1, 8, 1;

cfr. HEUS 1982, p. 141). Una volta risalita la corrente, le Ninfe vanno a riconoscere la neonata Serena come loro signora. Il loro accorrere per l'evento straordinario è presentato con i caratteri di un trionfo, in cui il *plausus* era tributato all'Imperatore durante la cerimonia (per l'idea che questa scena ricordi l'*acclamatio* imperiale cfr. CONSOLINO 1986, p. 96). Al tributo a Serena segue la profezia che le ninfe le riservano; tale facoltà profetica non era prerogativa solo delle Nereidi, ma accomunava ogni tipo di Ninfe, che tuttavia erano piuttosto interpreti di una divinità superiore (cfr. NAVARRE in *DAGR* s. v. *nymphae*, p. 126). Cfr., per una scena simile, Catull. 64, 15-18: *emersere... / aequoreae monstrum Nereides admirantes. / Illa atque haud alia, viderunt luce marinas mortales oculis nudato corpore Nymphas*, "affiorarono...le marine Nereidi, ad ammirare la meraviglia mai vista. Quel giorno, e non altro mai più, esseri mortali videro, con i propri occhi, il nudo corpo delle ninfe del mare" (trad. di L. Micozzi).

refluos...amnes. La separazione tra il termine *amnis* e il suo aggettivo, in un iperbatò che incornicia il verso e pare riprodurre il lungo corso dei fiumi stessi, era stilema virgiliano, per cui cfr. DAINOTTI 2013, pp. 181-182.

venere. I motivi epitalamici che affiorano nella descrizione della nascita di Serena culminano con l'allusione all' *auspicium thalamis* e a quella menzione della concordia che si ottiene con la conciliazione tra due diverse parti del mondo. In questo contesto aleggia, come si è detto (cfr. *supra*, nota a introduzione della sezione e ai vv. 71-72), la figura di Venere, nonostante non sia menzionata esplicitamente. Al suo nome il poeta potrebbe, però, alludere qui in modo silenzioso con il verbo *venire*, legato etimologicamente alla dea secondo una delle possibilità di derivazione (cfr. Cic. *nat. deor.* 2, 69; 3, 62, *Venus quia venit ad omnia*; MICHALOPOULOS 2001, pp. 8, 169; BARCHIESI a *Ov. met.* 4, 182, in BARCHIESI – TARRANT – KOCH – ROSATI 2007, p. 273). Sono, infatti, ben attestati i giochi onomastici riguardanti Venere che coinvolgono il verbo *venire*: cfr. già Plaut. *Poen.* 318, oltre alle numerose occorrenze in Ovidio segnalate da MICHALOPOULOS 2001, p. 8, 169-170 (cfr. in particolare *Ov. met.* 4, 182, in cui il nome della dea è soppresso). A questi si può aggiungere anche il gioco individuato da BARCHIESI 1994, p. 45 in *Ov. fast.* 4, 1-12, in cui al nome di Venere il poeta allude con bisillabi che ne anticipano l'invocazione. L'avverbio *palam*, inoltre, che con l'ablativo ha il significato di "alla presenza di", segue il termine *venere*, identico all'ablativo del nome della dea se non fosse per la quantità vocalica, e quasi suggerisce che le Nereidi si siano presentate al cospetto di Venere. Il gioco di parole potrebbe essere segnalato dal participio *confessae* del verso successivo, che invita a "riconoscere" l'allusione. Il ruolo di Venere, in questo passo, andrebbe oltre il suo essere divinità creatrice e datrice di vita, o dea dell'amore coniugale, e acquisterebbe maggior significato con il riferimento alla *concordia fati* (v. 85). Non sarebbe infatti la prima volta che la figura di Venere viene investita di una funzione storico-politica, cfr. a es. *Ov. fast.* 4, 19-20; *Stat. silv.* 184-193; *Pervig. Ven.* 69-74 (con CUCCHIARELLI 2003, pp. 132-137); cfr. poi *Ov. met.* 15 e BARCHIESI 1999, in particolare pp. 117-121. La dea che aveva avuto un ruolo decisivo sulla storia di Roma, in un certo senso fondatrice dell'Impero, favorisce le

nozze di Serena e Stilicone, che sono predestinati a portare concordia all'Impero (cfr. *infra*, nota a v. 85, *tanti concordia fati*).

cecinerere futuris auspiciam thalamis. Il termine *auspiciam* è abitualmente costruito con il genitivo, a cui è qui sostituito una sorta di *dativus commodi*, come sarà anche al v. 103, *augurium regnis*. Il riferimento all'*auspiciam* ricorda un momento preciso del rito nuziale, che prevedeva appunto l'interpretazione degli auspici da parte dell'*auspex* (cfr. TREGGIARI 1991, p. 164). Allo stesso modo, anche i canti degli invitati durante i festeggiamenti facevano parte del rito. Continuano, dunque, i motivi epitalamici che si accompagnano agli ἄξια θάυματος, e la prima profezia del carne è incentrata sul tema nuziale (la seconda riguarderà invece la regalità, cfr. *infra*, nota a v. 103, *augurium regnis*, e *supra*, cap. 1c per la compresenza di questi due temi nella *Laus*).

82-85. Alio tum parvus in axe / crescebat Stilicho votique ignarus agebat, / debita cui longe coniunx penitusque remoto / orbe parabatur tanti concordia fati.

Gli ultimi versi della “nascita” contengono – presentato dal punto di vista del poeta – ciò da cui doveva essere costituito il canto delle Nereidi. L'annuncio delle nozze che attendevano Stilicone fin da bambino, volute dal destino e portatrici di un fato grandioso, appare infatti quasi in forma profetica, e l'ambiguità dell'espressione conclusiva *tanti concordia fati* ben si adatta al linguaggio oracolare (sull'*ambiguitas* come tratto caratteristico delle profezie o dei responsi oracolari cfr. a es. STANFORD 1939, pp. 120-128).

parvus...Stilicho. Sullo sfondo della quarta egloga virgiliana – sancito dalla descrizione del manto delle pecore che si imporpora, cfr. *supra*, nota ai vv. 72-73 – la menzione del *parvus Stilicho* ricorda il *parvus puer* di Verg. *ecl.* 4, 60. La predestinazione a un futuro grandioso e, implicitamente, alla concordia e grandezza dell'Impero, riguarda entrambi i bambini, che – sempre per volontà del destino – si uniranno in matrimonio.

alio...axe. Il termine *axis*, letteralmente “asse”, designava spesso l'asse terrestre (cfr. a es. *Ov. met.* 1, 255), e da lì passò a indicare la volta del cielo, una regione celeste, o ancora una regione del globo (quella sottostante a tale regione celeste); così usava il termine a es. già Lucan. 3, 359. Claudiano impiega spesso *axis* in tale accezione (cfr. a es. *Prob.* 37; *Stil.* 1, 245, *alio ab axe*), così come per riferirsi a una delle due *partes* dell'Impero (cfr. a es. *Stil.* 3, 139; *Ruf.* 2, 152; *IV Cons.* 131). Il luogo di nascita di Stilicone, di origine vandala, non è tuttavia specificato, e l'aggettivo *alius* non implica la bipartizione che avrebbe invece imposto l'uso di *alter*. Non è quindi possibile stabilire con certezza che il poeta si riferisca alla *pars Orientis*, e non solo a un luogo dell'Impero lontano da quello in cui era nata Serena (cfr. anche la successiva *iunctura remoto orbe*). Di per sé, *axis* indica in generale un qualsiasi tipo di asse, anche di un dispositivo meccanico (cfr. *ThLL* s. v. *axis*, col. 1637, 56-83; *OLD* s. v. *axis* 2), e Claudiano stesso lo usa per indicare la ruota in *Ruf.* 2, 508. Per questa ragione, il termine potrebbe alludere anche all'asse che divideva le valve dei dittici fatti diffondere da Stilicone per il suo consolato; cfr. Paul. Fest. p. 3 Lindsay: *axis, quem Graeci ἄζοβα dicunt, plures habet significationes. Nam et pars caeli septentrionalis, et*

stipes teres, circa quem rota vertitur, et tabula sectilis axis appellatur, “axis, che in greco chiamano ἄξων, ha diversi significati. Infatti designa la parte settentrionale del cielo, un bastone arrotondato intorno al quale gira la ruota e una tavola divisa”. Il dittico vede, infatti, il generale rappresentato su un’“altra valva” rispetto a quella della moglie, dall’altra parte dell’*axis* che le divide. Sulla possibilità che la *Laus Serenae* fosse stata pensata per essere la controparte femminile del panegirico per Stilicone, esattamente come i dittici da lui fatti diffondere prevedevano una “valva” dedicata a Serena, cfr. *supra*, cap. 1d; cfr. anche *infra*, nota a v. 227, *feminea...parte*); l’idea rientrerebbe nel programma propagandistico di κοινωμία caro alla coppia.

voti. Claudiano usa spesso il termine, letteralmente “voto, promessa”, con il significato di “matrimonio”: cfr. anche *rapt Pros.* 1, 132; *nupt. praef.* 12; *nupt.* 21; *fesc.* 2, 18; *carm. min.* 31, 31.

debita...coniunx. La *iunctura* sottolinea la fatalità dell’unione tra Serena e Stilicone, che poi sarà ribadita dall’ultimo esametro della sezione.

tanti concordia fati. L’espressione, com’è coerente con il contesto profetico in cui è inserita, non è del tutto chiara. Vuole significare, come la precedente *iunctura debita...coniunx*, il matrimonio con Serena che attende il piccolo Stilicone, ed è innegabilmente densa di valore ideologico; il destino tanto grande è, infatti, quello che vuole l’unione dei coniugi Stilicone e Serena, ma anche quello di potere, e allo stesso tempo di salvezza per l’Impero, che li attende. Il valore ideologico dell’espressione *tanti...fati* è stato già riconosciuto da CONSOLINO 1986, p. 97, che scartava proprio per questa ragione la proposta di HEUS 1982, p. 147 di interpretare il passo come un *genitivus inversus* per rendere in realtà *fatum tam concors*, “un destino così unito”. Il nesso è comunque ambiguo, e può essere interpretato come genitivo soggettivo (o di qualità, come lo definisce Consolino), “l’unione di così grande destino”, oppure oggettivo, “l’unione che realizza un così grande destino” (CONSOLINO 1986, p. 97). Il termine *concordia* è poi particolarmente pregnante. La *concordia* è letteralmente ciò che unisce (cfr. *Manil.* 3, 648, *Stat. silv.* 5, 1, 44; cfr. anche CRISTANTE 2001-2002, p. 69), e ricorda il termine greco κοινωμία, elemento fondamentale della politica dei coniugi Serena e Stilicone. All’origine della *concordia* c’è spesso Venere stessa (cfr. Claudiano in *carm. min.* 29, 41, in un passo riferito alla dea dell’amore, *quae duras iungit concordia mentes?*; cfr. anche. *nupt.* 203, in cui Venere esortava la Concordia in contesto nuziale: *tu geminas, Concordia, necte coronas*), al punto che il termine è frequentemente riferito al rapporto tra coniugi (cfr. *ThLL* s. v. *concordia*, 85, 5-27). In primo luogo, il sostantivo allude quindi alle nozze di Stilicone e Serena, un’unione voluta da un così grande destino (*debita...coniunx*). A un livello ulteriore esso richiama però anche la *concordia fratrum* tra Arcadio e Onorio (Claud. *Gild.* 4, *concordia fratrum*, e *ThLL* s. v. *concordia*, col. 85, 27-55 per la frequenza con cui il termine è riferito a un rapporto fraterno), e quindi la concordia tra Oriente e Occidente, che era parte essenziale del programma politico della coppia, e che, nell’auspicio del poeta, la κοινωμία dei coniugi avrebbe realizzato (cfr. *supra*, cap. 2d per la ricorrenza del motivo

propagandistico). La *concordia* (alla cui origine ci sono Venere e la volontà del fato) è insomma ciò che permette a Stilicone e Serena, e di conseguenza anche alle *partes* di trovare un'unità. Alla solennità dell'espressione concorre il ritmo prevalentemente spondaico del verso (DSSS).

L'infanzia (vv. 86-131)

Nella struttura tradizionale del discorso di lode, l'infanzia del dedicatario doveva rappresentare il preludio della sua gloriosa vita futura, ed era descritta nella sezione detta ἀνατροφή (dal verbo ἀνατρέφω, “far crescere nutrendo”). Per il panegirico imperiale, Menandro suggeriva di narrare la crescita a palazzo dell'imperatore, se questo fosse nato già nella porpora, o, in alternativa, il destino che l'avrebbe portato ad assumere il potere; esortava poi a soffermarsi sulle abilità che il protagonista mostrava fin da bambino (ad es. l'entusiasmo per lo studio o la facilità nell'apprendimento) o sulla sua pratica nelle armi e nel combattimento (Men. 2, 371). Tali indicazioni sono recepite da Claudiano alla lettera nei panegirici per Onorio (cfr. *III Cons.* 22-62; *IV Cons.* 159-427; *VI Cons.* 53-76 e, sull'argomento, STRUTHERS 1919, pp. 70-73): il bambino è descritto mentre gattona sugli scudi e gioca con le spoglie vinte da Teodosio (*III Cons.* 22-23), o mentre è istruito da Diana e Minerva alla caccia e alla guerra (*IV Cons.* 159-164), o ancora quando apprende gli insegnamenti impartitigli dal padre per diventare un buon imperatore (*IV Cons.* 212-352). Nella *Laus Serenae*, per la prima volta, la sezione dell'infanzia è svolta al femminile (nessun precedente nemmeno nel panegirico di Giuliano per Eusebia); come è naturale, il poeta sostituisce ai presentimenti di gloria militare quelli delle future nozze, ma avverte insieme l'urgenza di enfatizzare l'appartenenza della sua patrona alla famiglia imperiale. Anche in questa sezione, dunque, si può rintracciare la compresenza dei due temi propagandistici più importanti dell'intero carme – nozze e potere –, che percorrono la descrizione della nascita, dell'infanzia e dell'età adulta di Serena.

Si possono individuare con sufficiente chiarezza tre diversi momenti. Alla descrizione dei primissimi anni di vita della bambina, premonitori del suo futuro regale e delle sue nozze (vv. 86-96), segue l'introduzione di un nuovo tema che si dispiegherà a più riprese nel corso del panegirico: il rapporto tra Serena e lo zio Teodosio (vv. 97-110). Il loro particolare legame viene qui introdotto tramite una vivida scena di quotidianità, che imprime nella mente del pubblico l'idea fondamentale dell'affetto provato dall'imperatore nei confronti della nipote, fin dai primi anni della bambina. Il terzo momento narra il trasferimento di Serena dalla Spagna a Costantinopoli, a seguito della sua adozione da parte dello zio paterno che aveva ormai preso le redini del potere (111-119); a chiudere la sezione un paragone tra Serena e la sorella Termanzia, e le dee Diana e Minerva, assunte a paradigma di castità (vv. 119-133).

86-96. Nec tua mortalis meruit cunabula nutrix [...] spe trepidante tegit.

La prima parte della sezione è dedicata in gran parte agli *omina* (sui numerosi prodigi, presagi e segni soprannaturali che scandiscono i versi di Claudiano, sulla loro frequenza e sul loro ruolo narrativo cfr. MEUNIER 2019, pp. 197-198, 224-233). Anche i primi anni di Serena, infatti, come lo era stata la sua nascita, sono segnati da presagi e dalla partecipazione lieta della natura. Il motivo dominante, quello verso cui i segni sono indirizzati, è ancora quello nuziale, a cui rimandano le Ore, le Grazie e il contesto floreale, ma, quasi sovrapposta ai presagi nuziali, ritorna anche l'allusione alla regalità (la porpora e il letto "regale"). Una lunga descrizione di presagi occupava anche la sezione dell'"infanzia" nel panegirico per il quarto consolato di Onorio, che narrava di come il sole avesse squarciato le nubi e una stella fosse apparsa in pieno giorno a salutare il futuro imperatore (*IV Cons.* 170-196). Gli *omina imperii* con cui si manifestava il favore divino all'ascesa al trono di Onorio corrispondono ai presagi che annunciano qui la predestinazione di Serena alle nozze e a un futuro altrettanto regale. Se i presagi, nell'opera di Claudiano, segnalano – in coerenza con una lunga tradizione – i momenti più significativi della narrazione (MEUNIER 2019, p. 233), il messaggio che qui emerge è quello dell'equiparabilità tra il momento dell'ascesa al potere dell'Imperatore e del matrimonio di Serena (cfr. già MORONI 1985, p. 142).

cunabula. "Culla" è già letto da HEUS 1982, pp. 149-150 per metonimia a indicare il bambino che vi è sdraiato. Pare però sufficiente il senso metaforico altrettanto comune di "primi anni di vita" (*ThLL* s. v. *cunabula*, col. 1389, 10-32), che Claudiano stesso impiega anche in *VI Cons.* 651, *cuius cunabula fovit / Curia*, "dei cui primi anni di vita si prese cura il Senato". Il termine, nel contesto floreale in cui è inserito, richiama il passo di Verg. *ecl.* 4, 23, *ipsa tibi blandos fundent cunabula flores*.

ubera prima. *Ubera* nel significato metonimico di latte risponde in modo letterale all'indicazione retorica di narrare l'ἀνατροφή del dedicatario dell'elogio. Il poeta aveva usato lo stesso termine – in associazione come qui al sostantivo *gremium* – per descrivere il nutrimento dato ad Onorio da dee immortali, cfr. *IV Cons.* 159-160: *uberibus sanctis immortalique dearum / crescis adoratus gremio*, "cresci adorato con il latte sacro e nel grembo immortale delle dee". L'idea di un primo nutrimento diverso da quello abituale e rivelatore del futuro del bambino era già in Stat. *Ach.* 2, 98-102, in riferimento al piccolo Achille: *non ullos ex more cibos hausisse nec almis / uberibus satiasset famem, sed spissa leonum / viscera semianimis lupae traxisse medullas. / Haec mihi prima Ceres*, "non consumavo cibi comuni né saziavo la fame succhiando a feconde mammelle, ma ingerivo grasse viscere di leoni e midolla di lupa ancora palpitanti. Questo fu il mio primo cibo" (trad. di G. Rosati).

Horae. La lezione *Horae* è del perduto *Cuiacii vetus*, uno dei codici che facevano parte della raccolta dell'umanista francese Jacques Cujas, e le cui lezioni, annotate su un esemplare dell'Isengriana, sono state riportate da Clavière nella sua edizione del 1602 (sul codice cfr. KOCH 1889; LUCERI 2014, p. 174; CHARLET 2018, p. lxi). I manoscritti conservati tramandano invece per la maggior parte la forma *aurae* (alcuni hanno le varianti erronee *aulem* o *aulam*, cfr. apparato), mentre il solo manoscritto ambrosiano K4 ha il

nominativo *napes*. *Aurae* è da intendersi come personificazione del vento, e in particolare dello Zefiro (per quest'idea cfr. BURMANN 1760, p. 859, che però stampava *Horae*): le “aure” di Zefiro erano menzionate anche in Prop. 1, 18, 2, *Zephyri...aura*, e cfr. anche Orph. *H.* 81, 13, Ἀὔραι... Ζεφυρίτιδες... εἰαριναί, λειμωνιάδες, “aure di Zefiro... primaverili, dei prati”. Lo Zefiro, vento primaverile, è adatto a questo contesto di fioritura (Hor. *carm.* 1, 4, 1; cfr. anche LIMC, VIII 1, s. v. *Zephyrus*, pp. 308-309 per le rappresentazioni iconografiche del vento con un mantello pieno di fiori, oppure accompagnato dalle Grazie), ed esso sarà per di più menzionato al v. 115 per indicare, con il Tago, i luoghi dell'infanzia di Serena. L'immagine del vento che allatta una bambina è, tuttavia, decisamente insolita e non trova riscontri; la lezione viene per questo respinta da tutti gli editori. Il testo dell'autorevole K₄, *napes*, è accettabile metricamente grazie al singolare *gremio redolente* che lo precede, e dà senso al passo se si muta il termine tradito nel nominativo plurale *Napaeae*. La congettura è di HEINSIUS 1650, p. 190 (che pure sceglieva *Horae*), ed è stata accolta da BIRT 1892 e KOCH 1893, che stampavano appunto *gremio redolente Napaeae* (“le Napee nel grembo profumato”). Le Napee erano le ninfe dei boschi e delle valli (cfr. NAVARRE in DAGR s. v. *nymphae*, p. 125), associabili, in quanto ninfe, alle Grazie e a Venere (cfr. a es. Hor. *carm.* 1, 4, 5-7, *iam Cytherea choros ducit Venus [...] / iunctaeque Nymphis Gratiae / alterno terram quatiunt pede*, “Venere di Citera conduce il suo coro [...] le ninfe e le belle Grazie annodano danze alterne”, trad. di E. Mandruzzato). La citazione delle Napee sarebbe dunque adatta al contesto e, secondo BIRT 1892, p. 322, sostenuta dal passo di *Stil.* 2, 345-346, che proponeva l'immagine delle Ninfe che lavavano il bambino appena nato: *susceptum puerum redimitae tempora Nymphae / auri fonte lavant*, “le Ninfe, ornate nelle tempie, lavano il bimbo, dopo averlo preso, in una fonte d'oro” (trad. di E. Cairo). Le dee, tuttavia, erano lì ricordate in generale con il nome di *Nymphae*, mentre il riferimento alla varietà specifica delle Napee non è attestata in alcun passo di Claudiano. La loro menzione, che deriva da Verg. *georg.* 4, 535, è, anzi, piuttosto rara nella letteratura latina, in cui ricorrono spesso nel contesto di un elenco di classi di ninfe (cfr. MYNORS 1990, p. 322; cfr. anche Stat. *theb.* 4, 255; 9, 386). Benché *Napaeae* sia *difficilior* e si inserisca bene nel contesto, la lezione *Horae* pare preferibile e ancora più adatta a questo passo (stampano *Horae* tutti gli editori moderni). Le Ore, figlie di Giove e Temi, erano divinità delle stagioni, ma anche della crescita e dei prodotti delle stagioni stesse (il loro numero era, per questo, variabile, cfr. OCD s. v. *Horae*, p. 727), a es. fiori e frutti che renderebbero effettivamente “profumati” i loro grembi; anche nell'iconografia, le dee erano spesso rappresentate con attributi che ricordavano le stagioni, quali l'uva o appunto i fiori (cfr. LIMC, V 1 s. v. *Horae*, pp. 533-537). La loro connessione all'elemento floreale, in generale, era particolarmente forte: cfr. Hes. *Op.* 75, Ὠραι καλλίκομοι στέφον ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν, “le Ore dalle belle chiome intrecciarono collane di fiori di primavera” (trad. di G. Arrighetti); Pind. *O.* 13, 17, ὦραι πολυάνθεμοι, “le Ore ricche di fiori”, ma anche Ov. *fast.* 5, 216-218. Il participio di *redoleo* scelto per qualificare il grembo delle nutrici – e dunque le nutrici stesse – non è d'altra parte trascurabile, poiché si oppone

all'aggettivo *immortalis* che, in *IV Cons.* 159-160, definiva il *gremium* di Diana e Minerva, destinato ad Onorio (cfr. *supra*, nota precedente). Le Ore erano, poi, ricordate spesso con le Grazie e con Venere (cfr. Hom. 6, 5-14), non di rado in cortei nuziali, o associate alla nascita o al nutrimento di bambini divini: per raffigurazioni delle Ore insieme con bambini (tra cui Venere stessa) cfr. *LIMC*, V 1 s. v. *Horai*, p. 507, ma cfr. soprattutto Pind. *P.* 9, 57-63 (passo già segnalato da Heinsius), in cui le dee sono descritte mentre tengono sulle loro ginocchia (dunque in grembo) il figlio nato da Apollo e Cirene, per dargli il nutrimento divino: τόθι παῖδα τέξεται, ὄν κλυτὸς Ἑρμᾶς / εὐθρόνοις Ὠραισι καὶ Γαία / ἀνελῶν φίλας ὑπὸ ματέρος οἴσει. / Ταὶ δ' ἐπιγουνίδιον θαησάμενοι βρέφος αὐταῖς, / νέκταρ ἐν χεῖλεσσι καὶ ἀμβροσίαν στάξοισι, “qui darà un figlio alla luce che, tolto dal grembo della madre diletta, Hermes illustre porterà alle Ore dai bei doni e a Gea. E queste, ammirando sulle loro ginocchia il bambino, gli stilleranno sulle labbra nettare e ambrosia” (trad. di B. Gentili, P. A. Bernardini, E. Cingano, P. Giannini). La menzione delle Ore in questo contesto, come nutrici di Serena insieme con le Grazie, poco prima della descrizione della fioritura che accompagna il gattonare della bambina già predestinata alle nozze, risulterebbe dunque perfettamente coerente. Pare quindi più probabile che il poeta si riferisca a loro, anziché alla rara e specifica categoria di ninfe delle Napee, specialmente in un passo che deve fare da contraltare a quello di *IV Cons.* 159-164, in cui ad allevare Onorio erano due dee celebri quali Diana e Minerva. A favore di *Horae* è d'altra parte anche la tradizione manoscritta, pressoché unanime – salvo appunto il caso di K₄ – nel tramandare *aure*, facile corruzione di *Horae* data l'identica pronuncia che i due termini dovevano avere a causa della monottongazione di *au*.

ternaque te nudis innectens Gratia membris. Il verso aureo riproduce con l'intreccio delle parole il significato del verbo *innecto*. Claudiano, che spesso sfrutta l'*ordo verborum* per rendere visivamente l'idea di ciò che descrive, non a caso impiega spesso questo verbo in versi strutturati in modo simile: cfr. anche *Stil.* 2, 374 *barbara ferratis innectunt colla catenis*, “legano con catene di ferro i colli dei barbari” (trad. di E. Cairo); *rapt. Pros.* 2, 369, *mutuaque alternis innectite vota lacertis*, “e con mutui abbracci unite i vostri desideri” (trad. di L. Micozzi); per la valenza iconica dei versi di Claudiano cfr. *supra*, cap. 2b, e CUZZONE 2008, p. xcv.

te. Il pronome è così tradito da tutti i manoscritti; secondo il quadro che ne deriva, le Grazie dovevano stringere a turno tra le braccia la piccola Serena, per soffiare su di lei e infonderle il dono della parola. Si segnala, tuttavia, anche l'economica congettura di Postgate, che proponeva di sostituire il pronome *te* riferito a Serena con il riflessivo *se*: *ternaque se nudis innectens Gratia membris...*, “e le tre Grazie stringendosi l'un l'altra con le braccia nude...”. Ne deriverebbe un'immagine coerente con la raffigurazione iconografica e letteraria delle Grazie, che le vede spesso abbracciate tra loro, mentre danzano in cerchio: cfr. a es. Hor. *carm.* 1, 4, 6-7 e 3, 19, 16-17, *Gratia nudis iuncta sororibus*, “la Grazia unita alle nude sorelle”; *LIMC*, III 1 s. v. *Charis, Charites / Gratiae*, pp. 191-203. Sarebbe stato danzando intorno a lei, allora, che le dee avrebbero soffiato sulla piccola Serena per offrirle

il loro dono. Il dettaglio delle braccia nude, in particolare, suggerisce di tenere in considerazione l'arte figurativa, che a partire dall'età ellenistica (e poi costantemente in epoca romana) fa della nudità una caratteristica delle Grazie. Data la forte influenza esercitata dall'iconografia nelle descrizioni di Claudiano (cfr. *supra*, cap. 2c) non è peregrino pensare che una rappresentazione di queste divinità abbia ispirato il passo, in cui il pronome riferito a Serena non è indispensabile.

terna...Gratia / adflavit docuitque loqui. Il nominativo plurale *Gratiae*, che il cretico rende inadatto all'esametro, è normalmente sostituito dai poeti con un singolare collettivo o una perifrasi: cfr. Hor. *carm.* 4, 7, 5, *Gratia cum Nymphis geminisque sororibus*; Ov. *met.* 6, 429, *non...Gratia*, "non una Grazia"; Stat. *silv.* 3, 83, *tergemma...Gratia*; Mart. Cap. 1, 1, 18, *Gratia trina* (cfr. *ThLL* s.v. *gratia*, col. 2234, 24-30). Claudiano usava una perifrasi simile a *terna...Gratia* già in *carm. min.* 25, 8: *triplex...Gratia*. Secondo l'elenco di Hes. *theog.* 907-911, le tre Grazie (o Cariti, gr. Χάριτες) erano Eufrosine, Talia e Aglaia, ma i loro nomi e il loro numero erano variabili (cfr. STOLL in ROSCHER s. v. *Charis, Chariten*, coll. 873-877; GSELL in *DAGR*, s. v. *Gratiae*, pp. 1658-1659). Dee associate a Venere (cfr. Paus. 6, 24, 7: Χάριτας δὲ Ἀφροδίτη μάλιστα φίλας εἶναι θεῶν, "e soprattutto le Grazie, tra le divinità, sono care ad Afrodite") e ai contesti nuziali, al punto che Menandro Retore ne raccomandava la menzione negli epitalami (Men. 2, 404; l'indicazione è recepita in Stat. *silv.* 1, 2, 19, ma anche in Claud. *nupt.* 202-203, *tu festas, Hymenaeae, faces, tu, Gratia, flores / elige, tu geminas, Concordia, necte coronas*, "tu, Imeneo, prepara le fiaccole nuziali, tu, Grazia, scegli i fiori, e tu, Concordia, intreccia ghirlande", trad. di R. Bertini Conidi), esse erano dispensatrici di grazia, eleganza e bellezza. Non sono tuttavia ricordate, qui, per il fatto di portare a Serena queste qualità (il poeta evita di fare riferimento esplicito alle sue doti fisiche, cfr. *supra*, nota a v. 69, *pulchram*), ma la sua bellezza è ugualmente evocata, con discrezione, dalla sola menzione di queste dee. La capacità di parola che viene donata alla bambina trova a sua volta riscontro nella tradizione letteraria, che fin da Esiodo associa le Grazie anche al bel canto e alla bella voce, cfr. Hes. *theog.* 64-69: Χάριτές [...] ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν εἶσαι [...] ἐπήρατον ὄσσαν εἶσαι. / Αἱ τὸτ' ἴσαν πρὸς Ὀλυμπον ἀγαλλόμεναι ὅπι καλῆ, / ἀμβροσίη μολπῆ, "le Grazie...dalla bocca versando un'amabile voce cantano [...] versando una voce seducente. Esse allora andarono all'Olimpo, compiacendosi della bella voce, del canto divino..." (trad. di G. Ricciardelli). La "grazia" che donavano investiva dunque non solo l'aspetto fisico, ma anche quello intellettuale, e le tre dee potevano rendere pieni di eleganza il canto, i versi dei poeti o le parole degli oratori; la loro connessione all'eloquenza e alla capacità persuasiva è attestata a es. in Paus. 9, 35, 5, in cui si ricordava come il poeta Ermesianatte annoverasse tra le Grazie anche Peitò (Persuasione). Riassume l'ampiezza degli ambiti che i doni delle Grazie coprivano, dalla bellezza esteriore alle arti, Pind. *Ol.* 14, 4-6: σὺν γὰρ ὕμμιν τὰ τερπνὰ καὶ / τὰ γλυκέ' ἄνεται πάντα βροτοῖς, / εἰ σοφός, εἰ καλός, εἴ τις ἀγλαὸς ἀνὴρ, "col vostro aiuto tutto quello che è amabile e dolce hanno i mortali, se un uomo è geniale, bello o illustre" (trad. di B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento). Claudiano riconduce dunque al

dono delle Grazie quella che si rivelerà come una dote fondamentale di Serena, strettamente legata all'influenza in campo politico di cui godeva: la capacità di aiutare, proprio con le parole, l'Imperatore Teodosio (e probabilmente Stilicone stesso), cfr. vv. 138-139, *tu blando [...] sermone [...] / adloquiis haerere tuis*. Il modo in cui le Grazie elargiscono il loro dono, tramite un soffio, ricorda un passo di Simonide in *Anth. Pal.* 7, 25, 3, in cui i versi di Anacreonte si ritengono ispirati dal soffio delle Cariti: οὗτος Ἀνακρείοντα, τὸν ἄφθιτον εἵνεκα Μουσέων / ὕμνοπόλον [...] / ὃς Χαρίτων πνεύοντα μέλη, πνεύοντα δ' Ἐρώτων..., “Anacreonte, poeta che resero eterno le Muse [...] canti spiranti di Grazie, spiranti d'Amori...” (trad. di F. M. Pontani).

Quacumque per herbam / reptares, fulgere rosae, candentia nasci / lilia. Alla descrizione di Onorio bambino, nella sezione dell’“infanzia” di *III Cons.*, che gattonava sugli scudi (cfr. *III Cons.* 22, *reptasti per scuta puer*, “strisciasti a carponi sugli scuti, bambino”), corrisponde quella della piccola Serena che gattona sull'erba, mentre sbocciano fiori al suo passaggio; l'idea dell'ominoso strisciare di un bambino era sfruttata già in *Sen. Herc. f.* 217-218, in cui il piccolo Ercole procedeva carponi contro i serpenti mandati da Giunone: *angues...quos contra ovius / reptavit infans*, “due serpenti...e contro di loro lui, ancora bambino, strisciava” (trad. di E. Rossi); erano detti *reptantibus annis* anche quelli della prima infanzia di Achille in *Stat. Ach.* 96. Il motivo della fioritura spontanea al passaggio di Serena ricorda quello già sfruttato per la nascita della bambina (cfr. *supra*, nota a vv. 71-72), e richiama la sfera divina: cfr. in particolare l'immagine dell'erba che cresce sotto i piedi di Venere dopo la sua nascita, descritta in *Hes. Theog.* 194-195, ἐκ δ' ἔβη αἰδοίη καλὴ θεός, ἀμφὶ δὲ ποίη / ποσσὶν ὑπο ῥαδινοῖσιν ἀέξετο, “uscì fuori la bella dea venerabile, e tutt'intorno l'erba cresceva sotto agili piedi” (trad. di G. Ricciardelli), e in *Lucr.* 1, 7-8, *tibi suavis tellus / summittit flores*, “per te la terra artefice fa sbocciare sotto i piedi teneri fiori” (trad. di L. Piazzini). Le riprese, anche formali, dalla sezione dell’“infanzia” del panegirico per Onorio (cfr. l'identico verbo *repto*), facilitano il confronto tra le due scene, la cui somiglianza, come avveniva nella “nascita”, ha l'effetto di ricordare il legame parentale tra i cugini, e soprattutto l'appartenenza di Serena alla famiglia imperiale. Anche qui, tuttavia, l'immagine è riscritta tramite l'inserzione di un motivo epitalamico quale è l'elemento floreale; i fiori che sbocciano al passaggio di Serena, rose, gigli e viole, sono in particolare tradizionalmente connessi alla simbologia nuziale, cfr. a es. i fiori che incoronavano la sposa nell'epitalamio di Stazio per Stella e Violentilla (*Stat. silv.* 1, 2, 22-23): *tu modo fronte rosas, violis modo lilia mixta / excipis*, “tu accogli sulla fronte ora rose, ora gigli misti a viole” (trad. di M. Pellegrini). In tal modo, la medesima immagine che nel panegirico per Onorio profetizzava successi militari è adattata non solo al soggetto femminile, ma anche allo scopo di comunicare la κοινωμία dei coniugi Stilicone e Serena, le cui nozze erano state volute dal destino (cfr. *supra*, cap. 1c e nota a v. 85, *tanti concordia fati*).

fulgere rosae, candentia...lilia...purpura...violae...cubile gramineum. L'immagine di Serena che procede carponi sull'erba mentre questa fiorisce al suo passaggio è ricca di

contrasti di colore, tipici dello stile di Claudiano: al rosso scintillante delle rose sono accostati il bianco luminoso dei gigli (*candens* è propriamente il bianco abbagliante, che conferisce un'evidenza visiva ancora maggiore al rosso che gli è accostato), il rosso scuro delle viole e il verde dell'erba. Il catalogo di fiori è organizzato con un'attenta simmetria degli elementi, in cui la menzione di ogni fiore è preceduta da quella del suo colore (o dell'allusione a esso, come nel caso del verbo *fulgere*). Un simile quadretto floreale, anch'esso dalla forte suggestione cromatica, e in cui era allo stesso modo adombrata l'allusione alle nozze, è anche in *rapt. Pros.* 2, 92-93, benché gli elementi abbiano in quel caso disposizione chiastica: *sanguineo splendore rosas, vaccinia nigro / imbuat et dulcis violas ferrugine pingit*, “nelle rose istilla uno splendore di sangue, tinge di nero i giacinti, e dipinge le viole di un folce indaco” (trad. di L. Micozzi). Ulteriore catalogo floreale, dal quale ancora più chiaramente emerge il riferimento alle nozze di Proserpina, è poi pochi versi dopo, cfr. *rapt. Pros.* 2, 128 ss. e 139-141, *ridentes calathos spoliis agrestibus inplet: / nunc sociat flores seseque ignara coronat, / augurium fatale tori*, “riempie con il suo bottino di fiori ridenti canestri [...] ora compone ghirlande e, ignara, incorona se stessa (fatale presagio di nozze)” (trad. di L. Micozzi). La frequenza di cataloghi – non solo floreali – nei versi di Claudiano risponde al suo gusto per l'*ekphrasis*, per la descrizione ricca di *evidentia* che si sostanzia proprio di dettagli la cui visione d'insieme fornisce un quadro complessivo (Quint. *inst.* 8, 3, 66-70), e per la *varietas* (sui cataloghi floreali di Claudiano cfr. CAMERON 1970, p. 286; GALAND 1987).

fulgere. *Fulgere* è congettura di Burmann (segnalata da BIRT 1892, p. 322), adottata anche da KOCH 1893, HALL 1985 e CONSOLINO 1986. Sono rimasti invece fedeli alla tradizione, che è concorde su *fluxere*, HEUS 1982 e CHARLET 2018. La lezione dei codici è tuttavia poco adatta al passo sia formalmente sia contenutisticamente. L'indicativo perfetto, infatti, mal si concilia con il successivo infinito presente *nasci*, che invece con *fulgere* si trova in una perfetta corrispondenza asindetica. Gli infiniti descrittivi, peraltro, che spesso ricorrono in serie, ben si prestano alla rappresentazione del processo ingressivo e duraturo della fioritura (cfr. TRAINA – BERTOTTI 2015, pp. 271-272); sulla strada di cercare un infinito si muovevano pertanto anche BIRT 1892 e HALL 1985, che proponevano in apparato, rispettivamente, *lucere* e *fluxisse*. D'altra parte, il verbo *fluo*, con il suo primo significato di “fluire” ha poca attinenza con le rose in questo contesto, poiché Claudiano sta descrivendo un processo di fioritura: i paralleli con *fluo* di Prop. 4, 6, 72 (*fluant...rosae*) e Sen. *Thy.* 947 (*vernae capiti fluxere rosae*), riportati da AXELSON 1944, p. 74 si riferiscono in realtà allo scivolare dei fiori sul capo in una corona, mentre l'accezione di “provenire”, “scaturire” e dunque “emergere” che HEUS 1982, p. 159 attribuisce al verbo non è attestata in relazione alla fioritura (cfr. *ThLL* s. v. *fulgeo*, col. 971, 67-79). L'idea di luminosità e di splendore che deriva da *fulgeo* (o eventualmente da *luceo*) è, invece, connessa alla primavera fin da Theocr. *id.* 18, 27, λευκὸν ἔαρ, “primavera splendente”, risulta in simmetrica corrispondenza semantica con il successivo *candentia* (“bianco abbagliante”) riferito ai gigli, e contribuisce all'*evidentia* complessiva del passo. È, poi, particolarmente adatta alle

rose, il cui rosso brillante è non di rado scelto a simboleggiare lo splendore primaverile stesso (cfr. *supra*, nota a v. 7, *veris honore rubentes*). Claudiano, peraltro, associava espressamente al rosso brillante delle rose un'idea di splendore anche in *rapt. Pros.* 2, 92: *sanguineo splendore rosas*. Se l'idea di splendore è più adatta al contesto, al *lucere* suggerito da Birt è preferibile *fulgere*, che si trovava già in relazione alle rose, per di più unite come qui ai gigli, in *Ov. am.* 2, 5, 37 (parallelo segnalato già da KOCH 1893, p. LI): *quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae*, “come splendono le rose mescolate tra i gigli”. Una traccia del verbo *fulgeo* è poi rimasta al v. 92, dove alcuni manoscritti recano la variante *fulgebat* in luogo di *surgebat* (cfr. *infra*, nota a *surgebat*).

rosae. Tra i fiori la cui menzione ricorre di frequente negli epitalami, la rosa è senz'altro il più significativo, e la menzione delle rive del Duero coperte di rose alludeva alle future nozze di Serena già ai vv. 72-73 (cfr. *supra*, nota *ad loc.*). Tinta di rosso, secondo la tradizione, con il sangue di Venere, la rosa era considerata il fiore della dea: per gli *aitia* cfr. *Drac. ros.*; *Pervig. Ven.* 23-24 con CUCCHIARELLI 2003, p. 106-107; *aegr.* 36-37 con NICOLINI 2023, p. 81: *seu Veneris cruor est seu flamma Cupidinis ista / nescio, sed gratus memini quia servit amori*, “che essa sia il sangue di Venere o la fiamma di Cupido, io lo ignoro, ma mi è cara perché è serva dell'amore” (trad. di L. Nicolini); cfr. anche *Claud. rapt. Pros.* 2, 92, *sanguineo splendore rosas*. L'associazione della rosa a Venere era, comunque, *topos* diffuso, e attestato sempre più spesso nella poesia tardoantica: cfr. a es. *Anth. Lat.* 86 R. 1; 253 R. 54-59; *Pervig. Ven.* 13-26 (con CUCCHIARELLI 2003, pp. 106, 156-165 per ulteriori esempi). La rosa era tuttavia anche attributo iconografico tipico di una delle Grazie – nutrici di Serena – spesso rappresentata mentre la teneva in una mano (cfr. *Paus.* 6, 24, 7).

candentia...lilia. I gigli, con il loro candore, sono elemento ricorrente negli epitalami, a simboleggiare la purezza della sposa, cfr. a es. *Claud. carm. min.* 25, 125-126, *matura tumescit / virginitas superatque nives ac lilia candor*, “la sua verginità matura è in pieno rigoglio, il candore supera le nevi e i gigli” (trad. di T. Ramella). Per la *iunctura* cfr. già *Ov. met.* 12, 411, in cui la menzione dei gigli ricorreva, come qui, con rose e viole: *violave rosave / [...] interdum canentia lilia*.

lumina somno. Identica clausola è in *Ov. met.* 1, 713.

Purpura surgebat violae, factura cubile / gramineum. L'idea del cuscino di fiori per una *puella* dal futuro grandioso ha il suo più simile antecedente in *Verg. ecl.* 4, 23, a cui Claudiano si era già ispirato nella sezione relativa alla nascita di Serena e che risulta un modello particolarmente pertinente. A tale idea Claudiano unisce qui, con la menzione della porpora, quella di regalità. Il motivo della crescita dell'erba a dar vita a un letto fiorito è tuttavia attestato per la prima volta in relazione a quello coniugale di Era e Zeus, in *Hom. Il.* 14, 347-349: ἦ ῥα καὶ ἀγκὰς ἔμαρπτε Κρόνου παῖς ἦν παράκοιτιν: / τοῖσι δ' ὑπὸ χθῶν δῖα φύεν νεοθηλέα ποιήν, / λωτόν θ' ἔρσήεντα ἰδὲ κρόκον ἠδ' ὑάκινθον / πυκνὸν καὶ μαλακόν, ὃς ἀπὸ χθονὸς ὑψὸς ἔεργε, “così disse il figlio di Crono e prese tra le braccia sua moglie, e sotto di loro la terra fece crescere tenera erba, loto rugiadoso, croco, giacinto

morbido, fitto, che li separava dal suolo” (trad. di G. Paduano). Claudiano sfrutta l’immagine del cuscino erboso che cresce, in quel caso per omaggiare l’Imperatore, anche in *Prob.* 113-116 (cfr. *infra*, nota a *surgebat*).

Purpura...violae. Il color ruggine che Claudiano associava alle viole in *rapt. Pros.* 2, 93, *dulci violas ferrugine pingit*, probabilmente sul modello di Verg. *ecl.* 10, 39, *nigrae violae*, “le viole scure” (per il richiamo virgiliano cfr. il commento di GRUZELIER 1993, pp. 180-181), diventa qui un rosso porpora. All’immagine nuziale portata dall’elemento floreale, si sovrappone così quella regale, messa in rilievo con la costruzione del *genitivus inversus* (cfr. *supra*, nota a v. 66, *laude virorum*). Il prato fiorito per il passaggio di Serena contiene in sé, così, i segni premonitori di tutto il suo grandioso futuro.

surgebat. Il verbo è lezione della maggior parte dei codici, compresi quelli più autorevoli. La variante *fulgebat*, per quanto accettabile e semanticamente vicina a Verg. *georg.* 4, 275 (*violae sublucet purpura*), sottrarrebbe vividezza alla narrazione, in cui *surgo* dà invece concreta evidenza dell’erba – imporporata per le viole – che si solleva a dar vita a un letto degno di un’*Augusta*. *Surgo* è, inoltre, usato spesso per indicare la crescita di piante (*OLD* s. v. *surgo* 8): cfr. già Lucr. 1, 252 (*nitidae surgunt fruges ramique virescunt / arboribus*, “sorgono splendide messi e i rami rinverdiscono sugli alberi”, trad. di L. Piazzini), ma soprattutto Prop. 1, 20, 37-38, in cui l’idea è associata ai bianchi gigli e al color porpora, *surgebant lilia prato / candida purpureis mixta papaveribus*, “su un [...] prato spuntavano candide corolle di gigli misti a purpurei papaveri” (trad. di P. Fedeli), e Ov. *met.* 7, 284, dove era scelto, come qui, accanto al verbo *verno*: *vernāt humus, floresque et mollia pabula surgunt*, “si faceva primavera e crescevano fiori e tenere erbe” (trad. di G. Faranda Villa). Claudiano stesso, come nota HEUS 1982, p. 160, impiegava il verbo in un analogo contesto, per descrivere la crescita di un letto d’erba attorno all’Imperatore Teodosio in *Prob.* 115-116: *dominum gavisā coronat / terra suum surguntque toris maioribus herbae*, “la terra gioiosa incorona il suo signore e l’erba cresce per formare un più alto letto”. Naturalmente, nel caso in cui si accetti, come si è fatto qui, la congettura di Burmann *fulgere* al posto di *fluxere* al v. 90, si può ipotizzare che la variante *fulgebat* si sia originata qui per influenza della forma precedente, anche se le due forme in minuscola sono molto simili.

vernātque tori regalis imago. L’espressione ripete, con maggiore chiarezza, il concetto espresso precedentemente (per le ripetizioni in Claudiano, a segnalare uno stile che vuole tendere al sublime, cfr. *supra*, cap. 2a). È, infatti, nuovamente riproposto l’accostamento tra fioritura, letto di Serena e regalità, benché a quest’ultima non si alluda più solo con il color porpora, ma più espressamente con l’aggettivo *regalis*. Per il nesso *torus regalis* cfr. anche Val. Fl. 5, 444, *regali...toro laetus gener*, “e un genero lieto per le sue nozze regali” (trad. di F. Caviglia), in cui è riferito alle nozze tra Giasone e la figlia del re di Corinto, Creusa. Il termine *torus* descrive anche il letto d’erba di Teodosio in *Prob.* 116.

Omina non audet genetrix tam magna fateri / successusque suos arcani conscia voti / spe trepidante tegit. La madre naturale di Serena si accorge dei presagi e li tiene per sé in un silenzio che è stato interpretato in chiave cristiana da GESNER 1759, p. 497 (*si Christiana fuit, ut nec improbabile est, forte Josephi patriarchae invidiam metuit*), ma che è volto più probabilmente a sottolineare la grandezza dei presagi stessi (cfr. CONSOLINO 1986, p. 99) e del desiderio della donna, che risulta intimorita quando ne vede avvicinarsi la realizzazione. Un simile timore di fronte a desideri troppo grandi per il futuro del proprio figlio esprimeva Andromaca in Sen. *Tro.* 474-475: *sed mei fati memor / tam magna timeo vota*, “ma quando ripenso al mio fato, ho paura di questi desideri. Son troppo grandi” (trad. di F. Caviglia). A differenza di quest’ultima, che si mostrava intimorita nei confronti dei desideri solo dopo averli manifestati – aveva immaginato per Astianatte un futuro in cui avrebbe restituito splendore a Troia, cfr. vv. 470-474 – e che mai ne avrebbe visto l’avverarsi, la madre di Serena nasconde le proprie speranze, specialmente quando i presagi le mostrano che si sarebbero effettivamente realizzate; BOYLE 1994, p. 182, individuava un’idea simile anche in Sen. *Herc. f.* 295-296, in cui Megara affermava di dar voce a desideri troppo grandi in relazione al ritorno di Ercole: *magna sed nimium loquor / ignara nostrae sortis*, “ma pronuncio parole troppo ardite, mentre ignoro ancora la mia sorte” (trad. di E. Rossi).

Omina...tam magna. Il nesso, che chiarisce il carattere straordinario delle manifestazioni della natura appena descritte (il forte iperbato tra il sostantivo e l’aggettivo enfatizza la grandezza dei presagi, cfr. *supra*, cap. 2b), segnala al pubblico che è necessario dare loro un’interpretazione in chiave profetica; così avveniva anche in *Gild.* 467, cfr. MEUNIER 2019, p. 225.

successus suos. Il primo significato del termine *successus*, quello di “successo”, tendenzialmente in ambito militare, non è adatto al contesto. Anche senza la sfumatura militare, non è chiaro, infatti, a quale successo della madre di Serena il termine si riferisca, poiché gli *omina* da lei osservati erano solo un annuncio di ciò che si sarebbe realizzato in futuro. HEUS 1982, p. 163 proponeva di traslare il termine dall’accezione di “esito”, “risultato”, a quella di “conclusione”, “deduzione” (“nascondeva la sua deduzione”), per la quale tuttavia non esistono paralleli. Si può, allora, risalire al significato di “avvicinarsi” del verbo *succedo*, e interpretare i *successus* come i passi che la madre immagina di fare verso la realizzazione del suo recondito desiderio in relazione al futuro della figlia (cfr. *OLD* s. v. *successus* 1). A suggerire un senso progressivo e non compiuto del termine interviene anche la *iunctura spe trepidante*.

spe trepidante. Per la trepidazione data dalla speranza cfr. Lucan. 7, 297, *spe trepido*, ma anche i *trepidantia corda* di Stat. *theb.* 3, 423. Cfr. anche Sen. *Herc. f.* 162-163, *spes immanes...trepidique metus*, “grandi speranze...e agitati timori”.

gestabat Honorius arto / te pater amplexu. Con un *ordo verborum* mimetico del contenuto semantico, il poeta colloca il pronome riferito a Serena tra i membri delle *iuncturae Honorius...pater* e *arto...plexu*, a suggerire visivamente quanto descritto (cfr. *infra*, nota a *sublimis adoptat / te patruus*).

Honorius...pater. Si tratta dell'unica menzione, nel panegirico, del vero padre di Serena, altrimenti ricordata sempre come figlia di Teodosio stesso (cfr. *infra*, nota a vv. 104-105, *sublimis adoptat / te patruus*). Le informazioni su Onorio sono scarse (cfr. *PLRE*, I, p. 441): fratello maggiore del futuro Imperatore, morì probabilmente prima dell'ascesa al trono di Teodosio nel 379, come si evince dai vv. 111-114, *denique cum rerum summas electus habenas / susciperet...te pariter fidamque sororem / Litus ad Eoum terris acciret Hiberis*; Mazzarino ipotizza che la sua morte potesse essere connessa, come quella di suo padre Teodosio il Vecchio, al governo di Valentiniano I (cfr. MAZZARINO 1946, p. 6). Claudiano, in ottica propagandistica, ricorda solo l'affetto che lo legava al fratello Teodosio, al punto che quest'ultimo avrebbe dato al proprio secondogenito il nome di Onorio, proprio a ricordo del defunto fratello (cfr. i vv. 109-110).

97-110. Quotiens ad limina princeps / Theodosius...quaque datur fratris speciem sibi reddit adempti.

Il tema del rapporto di sincero affetto che legava Teodosio a Serena è realizzato in questa sua prima apparizione tramite vari espedienti, alcuni dei quali dovevano creare un forte impatto sull'uditorio (Claudiano mostrerà simile cura nel trasmettere lo stesso concetto con la maggior *evidentia* possibile anche altrove, cfr. *infra*, nota a vv. 134-139). Tale vividezza è resa qui grazie al vivace quadretto che ritrae lo zio Teodosio in una dimensione privata e affettuosa, a cui si aggiungerà anche l'involontario gioco di parole della bimba, che si rivelerà profetico, sicuramente destinato a colpire e far sorridere l'uditorio. Non da ultima, l'enfasi sull'amore fraterno tra l'Imperatore e il padre di Serena non solo richiama il tema caro a Claudiano della *concordia fratrum*, ma ricorda quale sia l'origine dell'affetto provato da Teodosio per la nipote.

quotiens. La congiunzione iterativa rimarca la consuetudine privilegiata del rapporto tra zio e nipote in diversi episodi della vita di Serena. Così come qui segnala un evento abituale durante l'infanzia di Serena, al v. 134 *quotiens* introdurrà un rapporto più maturo, e dunque più cruciale, con lo zio, nella vita della Serena adulta. L'affetto sarà infatti evidente ogni volta che lo zio, arrabbiato, ricorrerà a Serena per placare la propria ira (cfr. vv. 134-139). MORONI 1985, p. 157 indica proprio a partire da *quotiens* (che marca una frequenza delle azioni) l'inizio della tradizionale sezione delle "abitudini" (gli ἐπιτηδεύματα), che doveva essere appunto riservata ad episodi abituali della vita del dedicatario dell'elogio, tali che ne rivelassero il carattere.

Theodosius privatus adhuc fraterna veniret. Il lettore pare accompagnare Teodosio alla casa del fratello grazie al forte iperbato tra soggetto e verbo di movimento (cfr. *supra*, cap. 2b).

Theodosius. Il nome *Theodosius*, con la sua successione di quattro sillabe brevi, è a rigore inadatto all'esametro, ma in alcuni – rari – casi Claudiano lo impiega ugualmente, con la sinizesi *-eo-* (non è dunque necessario stampare la forma *Theudosius* con il dittongo *-eu-*, come facevano HEINSIUS 1650, GESNER 1759, BURMANN 1760, BIRT 1892): per il nome

dell'Imperatore cfr. anche, oltre a questo passo, *Gild.* 215-216, *Ruf.* 1, 52 e *Stil.* 2, 421-422 (come qui a inizio verso) e *Stil.* 2, 52. Il poeta, tuttavia, preferisce normalmente fare riferimento a Teodosio con perifrasi o appellativi quali *genitor*, *pater*, *parens*, *dux*, *princeps*, *rector*, *armipotens*, *Augustus*, *fortis*, *victor* (per l'elenco cfr. DUVAL 1984, pp. 134-135).

oscula libabat. Per l'espressione cfr. soprattutto Verg. *Aen.* 1, 256, *oscula libavit natae*, in cui a sfiorare con un bacio le labbra della figlia Venere era Giove (ma cfr. anche i baci di Enea ad Ascanio in Verg. *Aen.* 12, 434, *summaque per galeam delibans oscula*, "e tra le fessure dell'elmo ne coglie gli ultimi baci", trad. di M. Ramous); il dativo *natae*, qui necessariamente omesso perché Serena non era figlia naturale di Teodosio (e all'epoca egli non l'aveva ancora adottata), viene evocato dal parallelo virgiliano. Non è forse un caso che anche qui, come in *Aen.* 1, 257 ss., agli *oscula* paterni segua una profezia sull'avvento di un *Augustus*, benché essa si manifesti in questo caso più come un *augurium* causato dall'innocente *error* di una bambina (cfr. *infra*, nota a *imperat hic semper!*).

laetior. L'identico comparativo, nella medesima sede metrica, ricorreva nel panegirico per il quarto consolato di Onorio, già per definire Teodosio, reso più felice dai presagi che annunciavano il futuro da Imperatore del figlio, cfr. *IV Cons.* 203: *laetior augurio genitor*, "il padre più contento per il presagio". Qui, però, l'enjambement conferisce all'aggettivo, unico elemento del rejet, ancora maggiore enfasi (sull'attenzione di Claudiano per l'*ordo verborum* cfr. *supra*, cap. 2b). Non è necessario interpretare il termine come un comparativo al posto del positivo corrispondente, come fa HEUS 1982, p. 166. Teodosio, infatti, grazie alla nipote diventava più felice di quanto non lo fosse prima di vederla; cfr. a questo proposito anche il v. 135, *tristior*, in cui allo stesso modo sarà presentato come un fatto abituale (v. 134, *et quotiens*) la capacità di Serena di mutare in positivo lo stato d'animo dello zio.

Quid? me de propriis auferre penatibus! ... / Imperat hic semper! I primi interpreti (HEINSIUS 1650, GESNER 1759 e BURMANN 1760) avevano inteso la frase pronunciata da Serena come un'unica interrogativa, che racchiudeva al suo interno l'infinitiva retta da *imperat*: *quid me de propriis auferre penatibus...imperat hic semper?*, "perché questo ordina sempre di portarmi via da casa mia?". Già BIRT 1892 (seguito da KOCH 1893) preferiva però una diversa interpunzione: *quid me de propriis auferre penatibus?...imperat hic semper!*. Ancora da preferire a quella di Birt, pare l'interpunzione che isola anche il *quid?* (cfr. per primo HALL 1985, seguito poi da CONSOLINO 1986 e CHARLET 2018). L'infinito indipendente di tipo esclamativo, *auferre*, è adatto a riprodurre la disordinata spontaneità e l'immediatezza del discorso della bambina, contrariata dalla situazione. Le frasi ellittiche di Serena (un'interrogativa, un infinito esclamativo e un'ulteriore esclamativa), costituiscono tratti tipicamente affettivi e caratteristici della lingua d'uso (cfr. HOFMANN 1980, pp. 160 ss.). Molto si perderebbe, poi, dell'ambiguità profetica di *auferre* e di *imperat* se questi verbi non fossero isolati (cfr. *infra*, note ad *auferre penatibus*, *imperat hic semper!* e a *error*).

Quid?...inquis. Si tratta della lezione del solo *Flor.*, mentre gli altri manoscritti riportano talvolta *quid...inquit* e più spesso *quis...inquit*, “chi (mi porta via da casa mia?) Dice”. Il pronome in nominativo, però, sottrae notevole efficacia alla frase, e la bambina ben sapeva chi fosse quello che la portava via con sé, senza avere bisogno di chiederlo. Anche la seconda persona *inquis* è da preferire in un contesto in cui il poeta appella Serena sempre in tal modo, secondo il tradizionale modulo encomiastico (cfr. v. 97, *gestabat...te pater*; v. 99, *teque...ferebat*; v. 104, *genitore tuo*, v. 105, *te patruus...*). Il testo di due manoscritti oxoniensi permette forse di spiegare la duplice corruzione di *quid* e *inquis*; O₃ e O₈ riportano, infatti, la variante *quis...inquit*, con l’inesistente forma *inquit* che potrebbe testimoniare uno stadio intermedio della tradizione. Dopo la corruzione dell’originario *quid...inquis* in *quis...inquis*, una correzione a margine di *quis* in *quid* sarebbe stata inglobata nel testo a sostituire, anziché il primo *quis*, la conclusione del verbo. Il primo *quis* sarebbe dunque rimasto immutato, mentre dell’inesistente *inquit* sarebbe poi stata corretta la dentale sonora in quella sorda per ottenere una forma grammaticale corretta.

propriis. *Proprius* è impiegato qui al posto di *meis*, secondo una tendenza comune nel latino tardo (cfr. LHSz, II, p. 179). In generale, per l’uso di *proprius* come *suus* in Claudiano cfr. BIRT 1892, p. 563; cfr. a es. *Get.* 505; *VI Cons.* 23 e 81; *carm. min.* 31, 20; 51, 9; 29, 18; nella *Laus Serenae*, cfr. anche i vv. 154 e 255.

aufferre penatibus. Prima inconsapevole profezia di Serena: *penates* può naturalmente (come nelle intenzioni della bimba) riferirsi alla casa nel senso concreto del termine. I *penates* indicano però anche la “famiglia” in senso più ampio (*OLD* s. v. *penates* 5) e la locuzione *in penates adsciscere* significava “accogliere nella propria famiglia” e dunque adottare (cfr. Tac. *hist.* 1, 15, 1). La prima fase del rito formale dell’*adoptio* prevedeva proprio che il figlio uscisse dalla *patria potestas* del proprio padre naturale (secondo la procedura dell’*emancipatio*), prima di entrare in quella del padre adottivo (cfr. Gell. 5, 19, BAUDRY in *DAGR* s. v. *adoptio*, p. 79 e, più nel dettaglio, WIEACKER 1956). Quello qui evocato sarebbe dunque il primo, necessario passo per l’adozione: la piccola Serena profetizza che lo zio l’adotterà, portandola via dalla sua famiglia per accoglierla in quella imperiale (sull’adozione di Serena cfr. *infra*, nota a vv. 104-105, *sublimis adoptat / te patruus*). Un espediente in parte assimilabile a questo Claudiano aveva già impiegato in *Stil.* 3, 179, giocando sull’ambiguità del verbo *tollo* per indicare l’azione di Teodosio di prendere in braccio il nipote Eucherio, figlio di Serena: *ille / sustulit in Tyria reptantem veste nepotem*, “quello sollevò il nipote che gattonava sulla veste color porpora”. L’accezione concreta di “sollevare”, in quel caso, si sovrapponeva a quella tecnica di “riconoscere”, che aveva chiaro significato propagandistico per le ambizioni di potere nutrite da Stilicone nei confronti del figlio (su questo gioco di parole cfr. CAMERON 2016, p. 512 e nota 19).

Imperat hic semper! La seconda profezia inconsapevole di Serena riguarda la futura ascesa al trono di Teodosio, che all’epoca dell’episodio era ancora *privatus*, ma dal 379 avrebbe assunto la dignità imperiale. L’*ambiguitas* da cui scaturisce il presagio riguarda

naturalmente il verbo *impero*, che la bambina intende nel suo significato di “comandare”, per lamentarsi dello zio che vuole portarla a casa con sé, ma che ha anche la valenza specifica di “governare” ed “esercitare il potere imperiale” (*ThLL* s. v. *impero*, coll. 587, 50-588, 18). Perché l’augurio di Serena si carichi della maggior efficacia è necessario interpungere dopo *penatibus*, e considerare come isolato questo segmento di frase.

error. L’*error* di Serena è l’*ambiguitas*, ovvero la condizione linguistica che non consente l’interpretazione univoca di una frase (sull’*ambiguitas* cfr. BELL 1923, pp. 293-303, LAUSBERG 1998, p. 222 e BERNECKER – STEINFELD in *HWR*, s. v. *Amphibolie, Ambiguität*, pp. 436-44). Poiché si tratta di un fenomeno che allontana dalla comprensione del testo e dalla *perspicuitas* (ma anzi genera *obscuritas*), essa era effettivamente percepita come *error*, e veniva annoverata dai retori tra i *vitia* della lingua: cfr. già Arist. *Soph. el.* 165b 23-27, in cui il filosofo proponeva una prima catalogazione del fenomeno, che identificava come causa di fallacie del linguaggio; in Arist. *Rh.* 1407a32-b7, si esortavano gli oratori a evitarlo; in Quint. *inst.* 7, 10, se ne proponeva una lunga trattazione insieme con suggerimenti concreti per non incorrervi. L’*ambiguitas* lessicale del verbo *impero* e del termine *penatibus* fa sì che la bambina pronunci frasi che possono acquistare un significato diverso rispetto a quello che aveva immaginato. L’*ambiguitas* era, d’altra parte, caratteristica dell’espressione oracolare, alla quale le parole di Serena – per quanto inconsapevoli – vanno ricondotte (sulla proverbiale ambiguità degli oracoli cfr. a es. STANFORD 1939, p. 120). Nella letteratura sono attestati altri casi di ambiguità profetiche per bocca di bambini. Cfr. in primo luogo la vivida scenetta dialogica tra padre e figlia (Lucio Emilio Paolo e Terzia) di Cic. *div.* 1, 46, 103 (per questo richiamo cfr. già GESNER 1759, p. 497), in cui un presagio aveva origine, come qui, da un’ambiguità semantica: *L. Paulus [...] cum ei bellum ut cum rege Perse gereret obtigisset [...] filiolum suum Tertium, quae tum erat admodum parva, osculans animadvertit tristiculam. ‘Quid est’, inquit, ‘mea Tertia? Quid tristis es?’ ‘Mi pater’, inquit, ‘Persa perit’. Tum ille artius puellam complexus: ‘accipio’, inquit, ‘mea filia omen’. Erat autem mortuus catellus eo nomine, ‘Lucio Paolo [...] essendogli toccato l’incarico di condurre la guerra contro il re Perse [...] nel dare un bacio alla sua bambina Terzia, ancora molto piccola a quel tempo, si accorse che era un po’ triste. ‘Che è successo, Terzia?’ le chiese; ‘perché sei triste?’. E lei: ‘Babbo,’ disse, ‘è morto Persa.’ Egli allora, abbracciandola forte, disse: ‘Accetto il presagio, figlia mia’. Era morto un cagnolino che si chiamava così”* (trad. di S. Timpanaro). Un altro celebre caso in parte assimilabile è quello della voce infantile che invita Agostino a leggere la Bibbia. L’espressione *tolle lege* (*Aug. conf.* 8, 12, 29) è stata, infatti, interpretata anche come un *omen* che Agostino avrebbe voluto intendere da un’esclamazione isolata e deviata dal suo senso (cfr. BALOGH 1926 e il commento al passo di MADEC – PIZZOLATO – SIMONETTI 1994, p. 284). Non è dunque in alcun modo necessario pensare che l’*error* di Serena dovesse consistere in un errore grammaticale, e nello specifico nell’infinito *aufferre* al posto dell’indicativo presente *aufert*, come sostenevano invece Birt e Koch (cfr. KOCH 1893, p. li: *praeterea quid sibi vult error in versu 102, nisi error ille est grammaticus?*).

augurium regnis. Per il significato di *augurium* come “predizione, oracolo” cfr. *ThLL*. s.v. *augurium*, col. 1375, 45-82. Quello di Serena è un presagio della futura dignità imperiale di Teodosio, ma può essere in realtà esteso a lei stessa, che sarà da lui adottata (*aufferre penatibus*) ed entrerà a far parte della famiglia regale. Il nesso è costruito come quello del v. 82, *auspicium thalamis*, con il *dativus commodi* al posto del genitivo, e come il precedente allude a uno dei due temi essenziali del panegirico (sulla compresenza dei presagi di nozze e regalità nella *Laus Serenae* cfr. *supra*, cap. 1c).

infantia linguae. Un *genitivus inversus* (cfr. *supra*, nota a v. 66, *laude virorum*) per indicare la *lingua infans*. La costruzione mette in rilievo l’astratto *infantia*, termine ambiguo che indica sia l’incapacità di parlare (cfr. *infantia linguae* con questo senso già in *Lucr.* 5, 1031) sia l’infanzia; in entrambi i casi il termine è adatto alla bambina che ha commesso un *error* nell’esprimersi.

sublimis adoptat / te patruus. L’*ordo verborum* è lo stesso con cui, ai vv. 96-97, Claudiano collocava anche sintatticamente Serena tra le braccia di suo padre. In questo caso, la sintassi suggerisce l’idea (espressa dal verbo *adoptat*) che Serena sia stata accolta nella famiglia dello zio. Il richiamo ai versi precedenti pare intenzionale – è segnalato anche dalla ripetizione del pronome a inizio verso, seguito dal termine *patruus* (legato etimologicamente a *pater*) – e marca il passaggio di Serena nella potestà paterna dell’Imperatore (per l’uso delle ripetizioni in Claudiano cfr. *supra*, cap. 2a). È probabile che l’adozione di Serena da parte di Teodosio sia stata formale, e che questi versi non costituiscano solo un’esagerazione del poeta a fini propagandistici. L’ufficialità dell’adozione era stata messa in dubbio sulla base dell’iscrizione schedata in *CIL* 6, 1730, che presenta Stilicone come *progener divii Theodosii*, dunque come “marito della nipote” e non “marito della figlia” dell’imperatore: *Fl(avio) Stilichoni [...] / progenero divi Theodosi, comiti divi / Theodosi Augusti in omnibus bellis / adque victoriis et ab eo in adfinitatem / regiam cooptato itemque socero d(omini) n(o)stri / Honori Augusti*, “a Flavio Stilicone, *progener* del divo Teodosio, compagno del divo Imperatore Teodosio in ogni battaglia e vittoria, e da lui scelto per una parentela regale, e allo stesso modo suocero del nostro Signore l’Imperatore Onorio”. Come osservava CAMERON 1970, p. 57, tuttavia, la duplice menzione di un *divus Theodosius* e di un *divus Theodosius Augustus* lascia intendere che si tratti di due persone diverse, e che il primo nome si riferisca a Teodosio il Vecchio (già appellato come *divinus* in *Paneg.* 12, 8, 3, cfr. HEUS 1982, p. 109), rispetto al quale Stilicone sarebbe stato *progener* in quanto marito della nipote da parte di nonno (cfr. anche MAZZARINO 1990², p. 104, nota 4). Il verbo *adopto*, d’altra parte, indica normalmente un’adozione legale (cfr. *OLD* s. v. *adopto* 2a), e anche l’ambigua espressione *aufferre penatibus* (cfr. *supra*, nota *ad loc.*) pare alludere a un momento specifico del rito dell’*adoptio*. Claudiano descriverà sempre Serena come effettiva figlia dell’Imperatore: cfr. a es. la descrizione delle nozze tra Serena e Stilicone in *Stil.* 1, 81-82 in cui Teodosio è espressamente definito *pater* di Serena, o *fesc.* 3, 8-9, in cui Stilicone è detto *gener* di Teodosio, *gener Augusti pridem fueras, / nunc rursus eris socer Augusti*, “un tempo eri

stato genero di Augusto, ora, a tua volta, sarai suocero di Augusto” (trad. di O. Fuoco); numerosi sono poi i passi in cui Serena è detta sorella di Onorio e Arcadio (cfr. *supra*, nota all’introduzione della “stirpe”). La presentazione di Serena come “figlia” di Teodosio – che la donna lo fosse oppure no – è essenziale ai fini della propaganda di Stilicone, poiché solo così il generale poteva vedere legittimato, a tutti gli effetti, il ruolo politico a cui aspirava e che in parte già ricopriva. L’intenzione di presentare Serena in tal modo si rivela fin dall’atto stesso del poeta di dedicarle un panegirico imperiale vero e proprio, come se la donna fosse a tutti gli effetti un’*Augusta*, oltre che dai numerosi riferimenti alla sua regalità o ai presagi sul suo futuro nella porpora.

magnique animo solacia luctus / restituens propius quam si genuisset amavit / defuncti fratris subolem. I versi richiamano il passo di *Stil.* 2, 53-55, in cui il poeta scriveva che Stilicone si era preso cura dei figli di Teodosio più che dei propri, proprio come fa qui Teodosio con Serena: *...nec pignora curas / plus tua quam natos, dederat quos ille monendos / tutandosque tibi*, “non ti curi dei tuoi figli più di quanto non ti curi dei suoi, i quali egli ti aveva affidato per consigliarli ed esortarli” (trad. di E. Cairo). Claudiano sembra dunque voler suggerire un legame tra ciò che ha fatto Teodosio con la nipote e quello che avrebbe fatto Stilicone con il giovane Onorio.

magnique animo solacia luctus. È la lezione di solo una parte della tradizione (cfr. apparato), mentre molti manoscritti presentano la variante *magnoque*, che concorda l’aggettivo con *animo*. L’espressione, come rilevava già CONSOLINO 1986, p. 100, è ispirata a quella che in Verg. *Aen.* 11, 62-63 si riferiva al dolore di Evandro per la morte di Pallante: *solacia luctus / ...ingentis*. In entrambi i casi, il forte iperbato tra l’aggettivo che indica grandezza e il suo sostantivo enfatizza la dimensione della sofferenza.

nec carior olim / mutua Ledaes devinxit cura Lacones. Il paragone mitologico con gli spartani figli di Leda, Castore e Polluce, *exemplum* per eccellenza di amore fraterno, esalta lo stretto legame che univa Teodosio e Onorio. Il verso aureo, in cui si intrecciano attorno a *devincio* i termini del reciproco affetto (per l’analoga struttura con il verbo *innecto* cfr. *supra*, nota a v. 88, *ternaque te nudis innectens Gratia membris*), rimarca quasi visivamente il concetto. Il tema dell’amore fraterno è, infatti, tra quelli più ricorrenti nei versi di Claudiano, che lo impiegava sovente a fini propagandistici, alludendo a numerose coppie di fratelli, del mito o della realtà, per auspicare la concordia tra Onorio e Arcadio. Ai Dioscuri, in particolare, il poeta aveva paragonato Olibrio e Probino in *Prob.* 240-244, i *pii fratres* in *carm. min.* 17, 37 e i fratelli *Augusti* stessi in *Ruf.* 1, 108 e, con una struttura simile a questa, in *IV Cons.* 206-207: *haud aliter summo gemini cum patre Lacones, / progenies Ledaes sedent...*, “non diversamente siedono con il padre supremo i gemelli Laconi, figli di Leda”. Il riferimento a Castore e Polluce per segnalare la straordinarietà del rapporto tra Teodosio e Onorio non è privo di risvolti ideologici. Teodosio e Onorio risultano a tutti gli effetti anticipatori e modelli ideali della concordia dei futuri principi (sul tema propagandistico della *concordia fratrum* e sul suo ricorrere nei versi di Claudiano cfr. *supra*, cap. 2d).

germana vocabula. L'insolita *iunctura*, con l'aggettivo *germanus* in luogo del genitivo *fratris*, non è attestata prima di Claudiano, ma cfr. anche Fulg. *myth.* 3, 6: *germanum [...] flagitabant vocabulum*, “continuavano a chiamare [...] il nome della sorella” (il passo era già individuato da HEUS 1982, p. 177). Claudiano, tuttavia, usa in tal modo l'aggettivo *germanus* – frequente nella sua *lexis* – anche in *Gild.* 237, *germana...aula*. Il fatto che l'imperatore Onorio portasse il nome dello zio paterno è ricordato dal poeta anche in *nupt.* 39-40.

rerum summas...habenas / susciperet. La fortunata immagine delle redini del potere (altri esempi in *ThlL* s. v. *habena*, col. 2394, 4-33), che Claudiano sfrutta anche altrove (cfr. *Eutr.* 2, 544; *Manl.* 14 e 198; *Get.* 426; *Stil.* 1, 150), è proposta qui tramite un'enallage che, grazie alla sintassi forzata, valorizza l'aggettivo *summus* a indicare il potere di Teodosio (per l'enallage in Claudiano cfr. *supra*, cap. 2b). Per il nesso *rerum...habenas* con tale significato cfr. poi *III Cons.* 83; *nupt.* 308; *Eutr.* 2 *praef.* 1; nella *Laus Serenae*, cfr. anche i vv. 46-47, *moderamina mundi / sumpserat*) e che qui ricorda, nella formulazione, Sen. *Tro.* 726: *suscipe [...] rector habenas*, “prendi, [...] guida, le briglie”.

electus. Teodosio divenne Imperatore perché scelto – da Graziano – e non per essersi impadronito del potere in modo illegittimo, cosa che, nella congiuntura politica in cui si era, faceva sempre comodo rimarcare. La precisazione, infatti, come ricordano HEUS 1982, p. 179 e CONSOLINO 1986, p. 101, era già in *Paneg.* 2, 12, 1. Quest'idea, ora connessa a Teodosio, sarà poi traslata su Stilicone, scelto dall'Imperatore come marito per Serena (cfr. i vv. 178-180), ma anche da tutti i suoi possibili concorrenti (v. 207, *cuctis...cedentibus*) come guida per l'Impero (cfr. v. 209, *eligitur ductor*).

impendit amorem. La locuzione è attestata solo raramente e in epoca tarda: cfr. Paul. Nol. *carm. app.* 6, 46 e Schol. Hor. *carm.* 2, 2, 6 in cui essa è riferita, come qui, a un amore di tipo paterno: *qui paternum fratribus impenderit amorem*, “che aveva rivolto un amore paterno ai fratelli” (gli scoli svolsero un importante ruolo nella formazione di Claudiano, che, come gli altri poeti tardoantichi, leggeva i testi letterari attraverso il filtro dei commenti, cfr. BUREAU 2011). Accanto al verbo *impendo* si segnala anche la variante del solo R, *intendit*.

pariter. Per *pariter* “pro communiter, simul”, tratto tipico dell'idioletto di Claudiano, cfr. PAUCKER 1880, p. 599.

114-116. litus ad Eoum [...] properatur ad urbes. I tre versi propongono due volte lo stesso concetto, e menzionano, in una struttura chiasmica, i luoghi di partenza e di arrivo delle due sorelle, per lasciare in ultima posizione la meta raggiunta. Le perifrasi *litus ad Eoum* e *Aurorae famulas...urbes* indicano l'Oriente e costituiscono una metonimia per Costantinopoli, dove si trovava il palazzo di Teodosio che accolse Serena e Termanzia (cfr. v. 131). La città non è mai menzionata per nome da Claudiano, che spesso si riferisce ad essa come a una “seconda Roma” (cfr. a es. *Gild.* 60, *par Roma*; 113, *altera Roma*; *Ruf.* 2,

54, *aemula Romae*), oppure tramite metonimie (a es. con riferimenti al Bosforo, come in *Gild.* 226), e che non pare particolarmente interessato nemmeno alla sua topografia, mentre mostra maggior attenzione per quella di Roma (sull'argomento e sull'interpretazione in chiave ideologica, oltre che metrica, dell'assenza del nome di Costantinopoli nei versi di Claudiano, cfr. soprattutto KELLY 2012, in particolare p. 249; cfr. anche *supra*, nota a v. 60, *Imperii: Phariae segetes et Punica messis*). L'aggettivo *Eous* per indicare la capitale orientale era anche in *Gild.* 15, *urbique...Eoae*, o nella *iunctura Eoa...ab aula* (*VI Cons.* 90), che si riferiva al viaggio di Onorio da Costantinopoli all'Italia. I riferimenti al fiume spagnolo Tago (già menzionato *supra*, cfr. nota a vv. 70-78) e allo Zefiro, vento dell'ovest (il nome Ζέφυρος deriva da ζόφος, "occidentale", cfr. CHANTRAINE, p. 399; cfr. anche Hes. *theog.* 378-380, che lo citava con Borea, il vento del nord, e Noto, il vento del sud), indicano invece l'Occidente dal quale provenivano le due sorelle.

deseritur iam ripa... Il tema del viaggio, poi culminato in un arrivo trionfale, era anche nel panegirico per il terzo consolato di Onorio, che si soffermava sulla descrizione del viaggio del futuro imperatore da Costantinopoli a Milano; a segnalare il parallelismo tra questi momenti della *Laus Serenae* e di *III Cons.* interviene la scelta dello stesso verbo *desero*, cfr. *III Cons.* 114, *iuga deseris Oetae*, "abbandoni la vetta del monte Eta". Come altrove, Claudiano istituisce precisi richiami tra i panegirici per Onorio e quello per Serena, ma rilegge qui le scene in una prospettiva femminile: se l'arrivo di Onorio sarebbe stato accolto da soldati in armi e da allusioni a successi militari (*III Cons.* 132-141) quello di Serena sarà qui inserito – tramite una similitudine – in un'atmosfera di predestinazione alle nozze (cfr. *infra*, nota a vv. 117-122).

ad urbes. La preposizione *ad* è lezione dell'autorevole R e del tardo p₃ (che corregge dal precedente *in*, forse dopo la contaminazione dello stesso R). Gli altri codici della tradizione hanno *in urbes*, ma *ad urbes* è clausola esametrica virgiliana, cfr. Verg. *Aen.* 7, 207; 7, 364; 9, 10; 11, 286 (cfr. anche altri modelli di Claudiano, come Ovidio, Marziale o autori epici: *Ov epist.* 16, 33; 19, 169; *Luc.* 10, 184; *Val. Fl.* 3, 452; 4, 171; 6, 498; 7, 17; 7, 130; 7, 448; *Mart.* 6, 58, 9).

117-122. Incedunt geminae [...] excitat ore faces.

La descrizione delle pudiche Serena e Termanzia, che fanno il loro ingresso nella reggia di Costantinopoli, sarà arricchita dalla lunga similitudine dei vv. 122-131, e ricorda quella di due coppie di sorelle che appaiono nelle *Tebaide*. Il parallelo più evidente è quello con Argia e Deifile, in *Stat. Theb.* 1, 529-539 e *Theb.* 2, 230-243, ma alcune somiglianze sono riconoscibili anche nel passo dedicato ad Antigone e Ismene di *Stat. Theb.* 8, 607 ss.; entrambe le coppie sono, infatti, paradigma di modestia e pudicizia (per l'associazione tra loro di queste coppie cfr. già VESSEY 1973, p. 291; MICOZZI 2003, pp. 265-266). Gli episodi narrati da Stazio informano questi versi sia per scelte lessicali e somiglianze di *iuncturae*, sia per l'idea generale della rappresentazione di due sorelle caste e pudiche. Il *pudor* era elemento chiave nell'episodio di Ismene (cfr. a es. *Theb.* 8, 645, *saevus pudor*) ed è

caratteristica delle due figlie di Edipo, ma è soprattutto la descrizione delle figlie di Adrasto, che entrano nella sala per la loro prima apparizione davanti ai futuri sposi (*Theb.* 1, 529-539) o che si apprestano alle nozze (*Theb.* 2, 230-243), a fornire l'ispirazione a Claudiano (per l'importanza della figura di Argia nella delineazione del ritratto di Serena cfr. *supra*, cap. 1b e nota a v. 12, *femineae virtutis opus*). Nella prima apparizione, Argia e Deifile appaiono intimidite di fronte alla vista degli uomini (*nova deinde pudori visa virum facies*, "al loro pudore l'aspetto degli uomini parve nuovo"), sono invase allo stesso tempo da pallore e rossore e, infine, cercano il padre con gli occhi pudichi (*oculique verentes*). Serena e Termanzia, allo stesso modo, non hanno mai fatto esperienza dell'amore (vv. 119-120), si imporporano nel volto e hanno uno sguardo che trasmette timidezza e riserbo (cfr. *infra*, nota a *utraque luminibus timidum micat, utraque pulchras / excitat ore faces*). La presentazione di Argia e Deifile era poi accompagnata, come qui, da una similitudine con Diana e Minerva, volta a esaltare la pudicizia delle fanciulle (le due sorelle sono paragonate alle stesse divinità anche in *Theb.* 2, 236-243, dopo che sono state presentate ancora una volta come pudiche e con lo sguardo abbassato). È novità di Claudiano, però, l'aggiunta del quadretto efrastico del corteo marino per omaggiare il *pudor* delle dee e, di riflesso, quello di Serena e Termanzia. Il motivo rientra nel gusto di Claudiano per la descrizione minuta e analitica, e trae forse ispirazione da una delle numerose rappresentazioni iconografiche del tiaso marino (cfr. *infra*, nota a vv. 122-131 e a *spumantia cedunt [...] Neptunia monstra*). L'influsso che deriva al poeta dal modello staziano e dalle arti figurative si innesta, poi, sulla ripresa di un modulo retorico frequente nei panegirici latini e presente già nel Panegirico per Traiano, che viene adattato al soggetto femminile; qui e al termine della similitudine (vv. 130-131), l'ingresso delle sorelle al palazzo dello zio ricorda, infatti, il motivo dell'ingresso trionfale dell'Imperatore in città, in cui veniva descritto il corteo che lo accompagnava; non vi era assente, peraltro, l'elemento moralistico, che si esplicava per esempio nella descrizione della modestia e totale assenza di superbia dell'Imperatore (cfr. Plin. *paneg.* 22). Claudiano sfruttava il tema in *III Cons.* 126-141 per l'ingresso a Milano del piccolo Onorio in compagnia di Teodosio; in *Stil.* 2, 397-405 e *Stil.* 3, 63-65 per l'ingresso a Roma di Stilicone che celebrava il trionfo per il consolato, e ancora in *VI Cons.* 543-551 per quello di Onorio a Roma, in cui era particolarmente evidente il tema della modestia, che si esplicava nel rifiuto di Onorio di far precedere il suo carro dai senatori (per il recupero di questo tema panegiristico tradizionale da parte di Claudiano cfr. GUALANDRI 1969, pp. 51-59 e nota 7). A entrare a Costantinopoli è, questa volta, una *puella* casta e pudica, e il corteo che la accompagna è, nella similitudine, un tiaso marino, preannunciatore delle sue nozze e al tempo stesso testimone della sua *modestia* femminile.

Incedunt geminae, proles fraterna, puellae, / inde Serena minor, prior hinc Thermantia natu. Il modo in cui i versi sono strutturati riproduce l'avanzare delle *puellae*, che varcano la soglia della reggia (come sarà chiarito al v. 131, *limen...regale*). La separazione del verbo dal soggetto, agli estremi del v. 117, ne accompagna il movimento, l'asindeto pare scandirne i passi, mentre il chiasmo del v. 118 (*Serena minor,*

prior...Thermantia), in cui gli aggettivi *minor* e *prior* sono separati dalla pentemimera, che divide effettivamente le espressioni riferite all'una e all'altra sorella, quasi ne raffigura l'incedere l'una accanto all'altra, *inde* e *hinc* (per la valenza iconica dei versi di Claudiano cfr. *supra*, cap. 2b).

Incedunt geminae...puellae. Identica apertura d'esametro era in Verg. *Aen.* 5, 553, *incedunt pueri pariterque ante ora parentum*, "avanzano i ragazzi e, allineati davanti agli occhi dei parenti" (trad. di M. Ramous), in cui al termine *pueri* è stato qui sostituito *puellae*. L'aggettivo *geminus* era assente nel passo virgiliano, ma è molto frequente in Claudiano, che lo usa spesso per sancire un legame fraterno particolarmente stretto, oltre che per scopi propagandistici (cfr. *infra*, nota a v. 193, *gemino...germine*).

proles fraterna. La *iunctura* ricorda quella di Stat. *Theb.* 8, 609, *proles Oedipodae*, "la prole di Edipo" che definiva le caste Antigone e Ismene (cfr. anche *infra*, nota a *limen Honoriades penetrant regale sorores*). Il sintagma è collocato tra l'aggettivo e il sostantivo a cui si riferisce e costituisce dunque un'apposizione parentetica (o *schema Cornelianum*), in genere caratterizzata da un forte valore patetico. In particolare, grazie alla focalizzazione interna che introduce, permette qui al lettore di immedesimarsi in Teodosio che vede avanzare le figlie dell'amato fratello (sulla prerogativa delle apposizioni impiegate in contesti narrativi di introdurre una focalizzazione interna cfr. DAINOTTI 2022, p. 94; sulla funzione patetica dello *schema Cornelianum* cfr. *ivi*, pp. 110-111 e nota 5).

Thermantia. La sorella maggiore di Serena portava lo stesso nome della nonna, la moglie di Teodosio il Vecchio (cfr. *PLRE*, I, p. 909); per questa ragione, è stata formulata l'ipotesi che anche la primogenita di Serena portasse il nome di sua nonna, e che la *Maria* menzionata al v. 69 fosse dunque la madre naturale di Serena stessa (cfr. *supra*, nota a vv. 66-69; per l'ipotesi cfr. MAZZARINO 1946 pp. 6-7). Termanzia non compare in altre fonti al di fuori di Claudiano, ed è ricordata solo qui e più avanti nel carme (v. 186); non sono, pertanto, attestate su di lei ulteriori informazioni. La funzione della sua menzione nel panegirico è, in entrambi i casi, quello di dare lustro a Serena, alla quale Termanzia viene paragonata per mostrare la differenza nel rapporto che le due sorelle intrattenevano con lo zio Teodosio, e per accrescere, alla luce del confronto, l'idea di quanto quello di Serena fosse privilegiato.

expertes thalami. L'espressione è ispirata a Verg. *Aen.* 4, 550, *thalami expertem* (laddove però voleva significare "vedova", cfr. AUSTIN 1955, p. 163) e a Stat. *theb.* 10, 62, *expers conubii* (quest'ultima in apertura di esametro, già con il significato di "ignara delle nozze"). Il poeta la sfrutta, identica, anche in *rapt. Pros.* 3, 279, per riferirsi proprio a Diana e Minerva, a cui dal v. 122 saranno qui paragonate Serena e Termanzia.

Cythereia... / sub iuga...Hymenaeus adegit. Il dio delle nozze Imeneo (cfr. *LIMC* s. v. *Hymenaios*, pp. 583-585 per le numerose rappresentazioni iconografiche che lo ritraggono con fiaccole nuziali o corone floreali, suoi attributi tipici anche secondo la tradizione letteraria) è presente in entrambi gli epitalami di Claudiano (e citato anche in *carm. min.* 31, 2; sul tema nuziale di questo carme cfr. *supra*, cap. 1c): cfr. *nupt. praef.* 21; *nupt.* 202 e

specialmente *carm. min.* 25, 30-33, in cui il dio appariva già con Venere Citerea: *Hymenaeum [...] / (hunc Musa genitum legit Cytherea ducemque / praefecit thalamis; nullum iunxisse cubile / hoc sine nec primas fas est attollere taedas*, “...Imeneo. Questi, nato da una Musa, Citerea lo scelse e lo mise a capo delle nozze; senza di lui non è lecito congiungere alcun talamo, né levare le prime fiaccole nuziali” (trad. di T. Ramella). La sua menzione è associata, qui, al giogo dell’amore; la *iunctura iuga...Cythereia* per indicare l’amore non è altrove attestata, ma l’immagine è frequente, cfr. in particolare *Hor. carm.* 2, 5, 1-4: *nondum subacta ferre iugum valet / cervice, nondum munia comparis / aequare nec tauri ruentis / in Venerem tolerare pundus*, “è come la giovenca, non ancora domata, non sa accettare il giogo, vivere l’eguale peso del compagno, patire il peso e la guerra dell’amore” (trad. di E. Mandruzzato). L’idea, tuttavia, viene qui negata per accentuare la castità di Serena e Termanzia. Claudiano prepara, in tal modo, la lunga similitudine che seguirà ai vv. 122-131, incentrata sulla medesima *virtus*.

necdum. L’uso del termine con il valore di *nondum*, senza alcuna considerazione della funzione di congiunzione trasmessa dal *nec*, è tipico di Claudiano (cfr. PAUCKER 1880, p. 599; BIRT 1892, p. 544), che lo impiega in tal modo pressoché ovunque, con la sola chiara eccezione di *Eutr.* 2, 555 (cfr. a es. *Gild.* 30; *Stil.* 1, 119 e *Ruf.* 2, 206 con LEVY 1971, p. 174). Se qualche incertezza poteva sussistere, nella *Laus Serenae*, in merito alla sua occorrenza al v. 46, il termine ha qui senz’altro il significato di *nondum*, poiché la considerazione del *nec* risulterebbe in concorrenza con il pronome relativo.

utraque luminibus timidum micat, utraque pulchras / excitat ore faces. Cfr. *Stat. Theb.* 1, 533, in cui ad Argia e Deifile si fa riferimento con l’espressione *utraque virgo*; Claudiano riprende l’*utraque* scelto da Stazio, ma l’anafora del termine prosegue la rappresentazione visiva delle due sorelle che avanzano l’una accanto all’altra (cfr. *supra*, nota a *incedunt geminae, proles fraterna, puellae, / inde Serena minor, prior hinc Thermantia natu*). Analoga a quella di Stazio è, poi, la scelta di Claudiano di rendere il contrasto tra il candore dell’incarnato delle sorelle e il rossore che imporpora loro il viso (cfr. nota successiva). Gli occhi che qui sorridono timidamente, infine, corrispondono agli *oculi verentes* di Argia e Deifile (simile è il significato della radice di *timidus*, *timeo*, e di *vereor*), che, di fronte alla vista a loro nuova degli uomini, cercavano il padre: *oculique verentes / ad sanctum rediere patrem* (*Stat. Theb.* 1, 538-539), “e gli occhi pudichi si volgono a cercare il padre amato” (trad. di L. Micozzi). Anche per questa ragione, oltre che per la maggior idea di riserbo trasmessa, si preferisce l’accusativo avverbiale *timidum* a *tumidum*. Quest’ultimo, tradito da un buon numero di manoscritti (cfr. apparato), era stampato da HEINSIUS 1650, GESNER 1759 e BURMANN 1760, sulla base del fatto che l’aggettivo *tumidus* (o il verbo *tumesco*) sia attestato in relazione all’età matura e adatta alle nozze, cfr. a es. *Stat. Theb.* 2, 204 (*tumida iam verginitate*) in relazione proprio alle figlie di Adrasto, e Claudiano stesso in *carm. min.* 25, 125-126, *matura tumescit / virginitas*, “la verginità matura fiorisce”. L’idea che qui vuole essere trasmessa, tuttavia, è quella della

modestia (è quindi simile, piuttosto, a quella degli *oculi verentes* dell'altro passo staziano), e Serena sarà detta pronta alle nozze solo a partire dal v. 159 (*nubilis aetas...*).

pulchras / excitat ore faces. *Pulchras* è lezione di quasi tutti i manoscritti (scelta da HEINSIUS 1650, GESNER 1759, HEUS 1982 e CHARLET 2018), ma l'autorevole codice R trasmette la variante *pulchro* (la stampavano BURMANN 1760, BIRT 1892, KOCH 1893, HALL 1985 e CONSOLINO 1986). Al problema della scelta tra le varianti è strettamente collegato quello interpretativo dato dall'accezione con cui si voglia intendere il termine *fax*. Quest'ultimo, infatti, potrebbe essere inteso come "fiamma d'amore", e l'idea trasmessa sarebbe che Serena e Termanzia, per la loro bellezza, accendevano le fiamme in chi le guardava mentre facevano il loro ingresso nella reggia. Bisognerebbe, allora, concordare *pulcher* con *os*, in modo da ottenere un complemento di causa che giustifichi le fiamme d'amore dei presenti nei confronti delle sorelle. Così interpretava CONSOLINO 1986, p. 103, che traduceva, infatti, "ed il loro bel volto infiamma i cuori"; anche Stazio, d'altra parte, si concentrava sulla reazione provocata negli spettatori dall'apparizione delle figlie di Adrasto (cfr. *Stat. Theb.* 1, 532 *mirabile visu*), così come nel motivo panegiristico tradizionale dell'ingresso dell'Imperatore in città era spesso descritta la reazione di gioia dei presenti all'evento. L'idea delle fiamme d'amore altrui, tuttavia, è poco attinente con quella della pudicizia e timidezza delle due sorelle, delle quali al poeta interessava mettere in rilievo la *castitas* anziché la bellezza (sullo scarso rilievo dato nel panegirico all'aspetto fisico di Serena cfr. *supra*, nota a v. 69, *pulchramque*): sarà questo, infatti, anche il messaggio della lunga similitudine dei vv. 122-131. A tal fine, un'immagine più conveniente è senz'altro quella che è data dall'arrossire delle timide sorelle al momento della loro apparizione in pubblico. Le *faces* indicherebbero allora il rosso che si accompagna al loro pudore, con la stessa accezione che avevano già in *rapt. Pros.* 1, 272-274, in cui l'immagine dell'incendio e delle fiamme era già sfruttata per un casto avvampare su una pelle candida: *niveos infecit purpura vultus / per liquidas succensa genas castaeque pudoris / inluxere faces*, "un flusso di porpora turbò il suo volto di neve, sparse l'incendio sulle limpide guance, brillarono le caste fiamme innocenti" (trad. di L. Micozzi); cfr. anche *Stil.* 2, 221, benché l'espressione non si riferisse in quel caso a un pudore virginale: *mens [...] facibus succensa pudoris*, "la mente [...] incendiata dalle fiamme del pudore". L'origine del motivo, nonostante l'assenza del termine *fax*, è forse da ricercare in Verg. *Aen.* 12, 64-69: *lacrimis Lavinia [...] flagrantis perfusa genas, cui plurimus ignem / subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit [...] talis virgo dabat ore colores*, "Lavinia [...] inondando di lacrime le gote accese e un intenso rossore fuoco le aggiunse, diffondendosi come una vampa per il viso [...] tali colori mostrava la vergine sul viso" (trad. di M. Ramous). Attribuendo a *fax* l'accezione di "fiamma del pudore", si ottiene quindi anche il topico contrasto cromatico – caro al poeta e presente già nel passo virgiliano, cfr. vv. 69-70 – tra il rosso che colora il volto delle ragazze e il bianco candore del loro collo appena menzionato (v. 120, *cervices niveas*); sulla frequenza di questo contrasto nella poesia augustea ed elegiaca cfr. a es. *Ov. met.* 3, 423 con BARCHIESI in BARCHIESI – TARRANT – KOCH – ROSATI 2007, p. 196;

MICOZZI 2013, p. 106. Un identico accostamento era peraltro sfruttato anche da Stazio proprio per le figlie di Adrasto, cfr. sia *Theb.* 1, 532-534 (*pariter pallorque ruborque / purpureas hausere genas, oculique verentes / ad sanctum rediere patrem*, “pallore e rossore invadono a un tempo le loro guance di rosa, e gli occhi pudichi si volgono a cercare il padre amato”, trad. di L. Micozzi), sia *Theb.* 2, 290-293: *ibant [...] candida purpureum fusae super ora pudorem / deiectaeque genas*, “avanzano [...] il candido volto soffuso di un pudico rossore, lo sguardo abbassato” (trad. di L. Micozzi). Analoga è l’immagine del volto (nel secondo caso indicato, come qui, con il termine *os*) che si imporpora, e analogo è il suo accostamento allo sguardo timido. Come se le *faces* indicassero il fuoco del pudore interpretavano il passo BURMANN 1760 (*ambae accendunt ignem pudoris in vultu formoso*), BIRT 1892, p. 508 e, più di recente, HEUS 1982, pp. 190-191 e CHARLET 2018, p. 50 e nota 2. Se si sceglie questa interpretazione di *faces*, è preferibile concordare l’aggettivo *pulcher* con le fiamme stesse. Benché, infatti, a rigore sarebbe possibile anche stampare *pulchro*, per ottenere “entrambe accendono sul bel volto le fiamme del pudore – la duplice possibilità non è invece possibile se si intendono le fiamme come “fiamme d’amore” – le *pulchras...faces* trasmettono l’idea di un rossore tanto più bello perché provocato dal pudore; allo stesso tempo, la conseguente allusione alla bellezza del volto risulta smorzata. Tale scelta, poi, permette di ottenere un *ordo verborum* frequente in Claudiano, con l’aggettivo alla fine del verso e il nome corrispondente prima della pentemimera del verso successivo (cfr. PARRAVICINI 1905, p. 146 e HEUS 1982, p. 191). La costruzione risulterebbe, così, anche piuttosto simile a quella del passo virgiliano sopracitato, *talis virgo dabat ore colores* (Verg. *Aen.* 12, 69), che presenta *os* in ablativo, isolato, e i *colores* (qui le *faces*) concordati con un aggettivo.

122-131. qualis Latonia virgo / et solo Iove nata soror [...] tales [...] limen Honoriades penetrant regale sorores.

La lunga similitudine rientra nella tipologia di quelle omeriche. Indipendenti dalla narrazione, queste partivano da un termine chiave (in questo caso *qualis*) e sviluppavano immagini elaborate (sulle similitudini omeriche e sulla loro flessibile definizione cfr., a es., BUXTON 2004, anche per ulteriore bibliografia). A seconda che si consideri similitudine un semplice paragone o un’intera immagine, il numero di similitudini nel *corpus* di Claudiano varia: ne sono state individuate in un primo momento 145 (GÜNTHER 1894, p. 5), altre volte solo 135 (SOLLY 2023, p. 98) o, se si fa rientrare nella definizione solo quelle introdotte da un termine comparativo, 103 (MEUNIER 2019, p. 95 e nota 7). Queste similitudini sono, in ogni caso, impiegate molto di frequente dal poeta e, anche usando quest’ultimo metodo, nella *Laus Serenae* se ne possono segnalare almeno tre: cfr., oltre a questa, quelle dei vv. 141-145 tra Serena e Nausicaa, e dei vv. 201-209, tra Stilicone e l’abile timoniere in grado di salvare la nave dalla tempesta. Il numero risulta significativo se confrontato con quello totale delle similitudini omeriche nei *carmina minora*, nel cui *corpus* di 53 componimenti se ne trovano solo 8 (comprese quelle del panegirico per Serena), a fronte di un numero

molto più consistente individuabile nei poemi ufficiali. La loro più elevata concentrazione sembra suggerire una maggior epicità di *Ser.* rispetto agli altri *carmina minora* (cfr. per simili osservazioni MEUNIER 2019, p. 95) o, quanto meno, una sua maggior vicinanza alle opere ufficiali del poeta. Lo studio classico sulle similitudini in Claudiano è quello di GÜNTHER 1894, ma cfr. più di recente CHRISTIANSEN 1969 sulle immagini più care al poeta, CAMERON 1970, pp. 296-303, MEUNIER 2019, pp. 91-129, e, infine, SOLLY 2023, pp. 98-147; 265-319 (cfr. poi GIOSEFFI 2008 in relazione all'*In Eutropium*; BROGANELLI 2017 per il paragone tra il comandante e il medico di *Get.* 120-123; CASTELNUOVO 2017 per la similitudine tra l'imperatore Onorio e un giovane leone, presente in *III Cons.* 77-82). La caratteristica precipua delle similitudini omeriche in Claudiano sembra essere, in base a questi studi, l'ampiezza. In secondo luogo, si osserva come il poeta tenda a far corrispondere il *comparatum* e il *comparandum* tramite precisi parallelismi: in questo caso, l'espressione *revisunt / aequorei sortem patruī* (vv. 123-124) della similitudine è ripresa puntualmente dal v. 130, *sceptriberi visurae tecta parentis*, che fa corrispondere *sceptriberi...parentis* a *aequorei...patruī*, *visurae* a *revisunt* e *tecta* a *sortem*. Tra i soggetti più utilizzati come *comparatum* vi sono animali (prediletti già nelle similitudini omeriche), eroi storici e mitologici, divinità, ma anche attività umane di vario tipo (a es. il nocchiero, ma è sfruttato anche l'ambito medico) e fenomeni naturali; variamente declinata, poi, è l'ormai tradizionale allegoria stato-nave (su cui cfr. anche *infra*, nota a vv. 202-206). Dalla tradizione epica (oltre a Omero, Virgilio, Lucano, Stazio e Silio Italico, cfr. MEUNIER 2019, p. 218), Claudiano riprende la struttura di base e spesso i soggetti delle similitudini. Naturalmente, il poeta adatta i modelli al suo gusto, variandone il senso e inserendo elementi nuovi (a es. quadri efrastici), e talvolta unendo due o più comparazioni, ma ne ridefinisce anche il senso profondo, affidando loro anche un portato ideologico. MEUNIER 2019 ben mette in luce come questo risvolto sia inevitabile quando la similitudine passa da un testo di tipo epico-narrativo a un panegirico destinato a personaggi storici (cfr. p. 116; cfr. anche pp. 116-128 per l'esame della rete di corrispondenze tra similitudini che il poeta crea nella sua opera allo scopo di esaltare Stilicone). La nostra similitudine, con protagoniste delle divinità, segue una tipologia che si afferma con Stazio. Non a caso, il modello principale di questi versi è da individuarsi, come si è detto, nelle similitudini tra le figlie di Adrasto e Diana e Minerva, presenti in *Stat. Theb.* 1, 529-539 e *Theb.* 2, 230-243. Le immagini del poeta flavio, tuttavia, sono anch'esse adattate al gusto e alle intenzioni di Claudiano. Egli aggiunge, in primo luogo, un più stretto legame tra *comparatum* e *comprandum*, poiché entrambe le coppie di sorelle fanno visita al rispettivo e regale zio; la descrizione del loro ingresso è, poi, influenzata dalle scene d'*adventus* che appartenevano alla tradizione panegiristica e rimanda chiaramente all'idea di regalità di Serena; a completare la similitudine, il poeta inserisce infine un quadretto efrastico. Costituito da un tiaso marino, anche quest'ultimo non ha solo valore estetico, ma contribuisce alla comunicazione di altri significati. Tema epitalamico tradizionale, da un lato allude al matrimonio di Serena, ma dall'altro, poiché è rovesciato nella sua convenzionale

declinazione, ne accentua la castità. Il corteo marino e casto permette al poeta, così, di interpretare al femminile la scena dell'ingresso trionfale dell'Imperatore, e di convogliare allo stesso tempo le immagini di regalità, nozze e castità, tramite la descrizione di una scena vivida e ben presente nell'immaginario del pubblico. Allo stesso modo, una similitudine con una divinità – in quel caso Marte – accompagnava la scena del trionfo di Stilicone in *Stil.* 2, 367-376, ed evidenziava la forza guerriera del generale (per un'analisi dell'immagine del corteo trionfale cfr. KEUDEL 1970, pp. 95-97). La similitudine ricca di *evidentia* e di significato è scelta, qui, per segnare il passaggio tra la sezione dell'"infanzia" e quella delle "abitudini", nonché una svolta importante nella vita di Serena.

qualis Latonia virgo / et solo Iove nata soror. Le due perifrasi si riferiscono rispettivamente a Diana – dea della verginità, figlia di Latona e Giove –, e a sua sorella Minerva, nata dalla testa di Giove (Hom. *Il.* 5, 888; Hes. *Theog.* 886-900 con RICCIARDELLI 2018, pp. 180-181). Per il nesso *Latonia virgo* cfr. già Verg. *Aen.* 11, 557 (cfr. anche Verg. *Aen.* 4, 511, *verginis...Dianae*, e *Aen.* 9, 405, *Latonia*; Catull. 34, 5, *Latonia...progenies Iovis*).

revisunt / aequei sortem patrum [...] sceptriferi visurae tecta parentis. Il legame tra *comparandum* e *comparatum* è reso da Claudiano attraverso precise corrispondenze: al verbo *revisunt* equivale *visurae*, entrambi da intendersi nel senso di "far visita", mentre al sostantivo *sortem*, che indica per metonimia il regno di Nettuno, da lui ottenuto nel sorteggio con i fratelli (cfr. *rapt. Pros.* 1, 100, a proposito del regno di Nettuno: *tertia supremae...dispendia sortis*), corrisponde la metonimia *tecta* per il palazzo reale di Teodosio. In tal modo, anche l'assimilazione dell'Imperatore a Giove, suggerita dalla *iunctura sceptriferi...parentis*, è resa più stringente (cfr. *infra*, nota a *sceptriferi...parentis*).

spumantia cedunt [...] Neptunia monstra. Nella descrizione del quadretto marino che accoglie le dee nel regno dello zio, Claudiano recepisce l'influenza di un *topos* retorico e letterario consolidato, della sua stessa opera (nello specifico dell'epitalamio composto nel 398 per le nozze di Onorio e Maria) e delle arti figurative. Per il motivo del tiaso marino (spesso connesso a Venere o a un contesto nuziale) nella seconda sofisticata cfr. a es. Luc. *DMar.* 15 e Apul. *met.* 4, 31 con NICOLINI, in NICOLINI – LAZZARINI – CAMPODONICO – GRAVERINI 2023, pp. 291-292; in poesia, cfr. già Mosch. 2, 115-124, ma soprattutto l'*ekphrasis* di Ov. *met.* 2, 5-15 con BARCHIESI in BARCHIESI – SEGAL – TARRANT – KOCH 2005, pp. 235-237, e Stat. *silv.* 1, 2, 127-129, in cui il poeta, nel contesto dell'epitalamio per Stella e Violentilla, menzionava i doni che Glauco, Proteo e le Nereidi avevano preparato per gli sposi per ordine di Venere. Claudiano, ispirandosi a Stazio, aveva sfruttato e approfondito la medesima idea nel suo epitalamio per Onorio e Maria, in cui aveva inserito la descrizione dettagliata di un corteo marino, composto di tritoni, Nereidi e altre divinità e mostri marini, che accompagnava il viaggio di Venere per assistere alle nozze del giovane imperatore, portando a Maria doni di ogni tipo (*nupt.* 144-179). In questo passo della *Laus Serenae*, Claudiano insiste su termini appartenenti al campo semantico della castità (*castarum*, *pudor* o la negazione che precede *procax* e *improbis*) e riprende alcuni elementi

della tradizione o del suo stesso epitalamio – quali la presenza di Proteo, di Tritone e delle Nereidi (e di Cimotoe in particolare, cfr. *infra*, nota a *non improbus audet / tangere Cymothoen Triton*) – per censurarli; in tal modo, viene messa in luce la pudicizia di Diana e Minerva (e quindi quella di Serena e Termanzia). Quella qui presentata è dunque, tra quelle del panegirico per Serena, la prima riscrittura censurata di un tema che altrove era presentato in chiave erotica (lo stesso avverrà anche più avanti nel panegirico, cfr. *infra*, nota ai vv. 217-220), per mettere in luce una delle virtù principali di Serena. La rappresentazione del corteo marino conosceva, infine, ampia fortuna nell'iconografia, ed era soggetto frequente di mosaici e sarcofagi, su cui erano spesso rappresentati Amorini, Tritoni, delfini e Nereidi (cfr. *LIMC* s. v. *Galateia* pp. 1000-1005; s. v. *Triton* pp. 68-72 per le divinità qui menzionate). L'influenza esercitata su Claudiano dalle rappresentazioni figurative del tiaso marino è stata ben dimostrata da GUALANDRI 1969, pp. 30-31 in relazione al passo di *nupt.* 144-147 e di *nupt.* 153-164. Nel primo caso, il poeta descriveva infatti Tritone in modo più fedele alle numerose raffigurazioni iconografiche (che lo riproducevano di norma secondo il tipo del cosiddetto ittio centauro, con il busto umano, la coda di pesce e le zampe di cavallo o di toro), che non alle descrizioni letterarie (in cui era in genere rappresentato con la parte inferiore del corpo integralmente costituita da una coda di pesce); nel secondo caso, l'elenco minuzioso di Nereidi in sella a mostri marini richiama le numerose rappresentazioni del motivo che si diffusero nel IV secolo (GUALANDRI 1969, p. 34 e nota 48). Anche nel passo qui analizzato, la scena va senz'altro letta come profondamente debitrice delle arti figurative (cfr. anche CONSOLINO 1986, p. 103), benché reinterpretata per comunicare l'idea di castità di cui l'intero passo è permeato.

spumantia...aequora. Per una simile *iunctura* cfr. già Luc. 2, 627, *spumoso...aequore*; il participio era già usato per le acque sempre da Claudiano, cfr. *Eutr.* 1, 266, *fretis spumantibus*, ma cfr. anche il passo di Verg. *Aen.* 9, 103 già richiamato da CONSOLINO 1986, p. 103, in cui la *iunctura spumantem...pontum* appariva in connessione con Galatea.

cedunt. Il verbo, lezione di tutti i codici, restituisce l'immagine delle acque che si ritirano reverenti al passaggio delle dee, e che dunque, probabilmente, si aprono per consentire loro di raggiungere il regno dello zio. Nonostante la lezione sia tradita all'unanimità e l'idea sia adatta al contesto (*cedunt* è infatti stampato da tutti gli editori), pare degna di menzione l'economica congettura di BIRT 1892, p. 324, *sidunt* (lo studioso citava, a suo sostegno, *Sil.* 14, 623, *ceu, sidente Noto cum se maria alta reponunt*, “come quando l'alto mare si calma, al venire meno del Noto”, trad. di M. A. Vinchesi). Con questa variazione, infatti, non solo acquista maggior senso il participio *spumantia*, poiché le acque agitate e spumeggianti sono dette calmarsi all'arrivo delle dee, e il contrasto tra i due momenti risulta più forte di quanto lo è al loro semplice “ritirarsi”, ma si ha anche una ripresa – per trasmettere un'idea opposta – del contesto in cui sono inseriti i cortei marini, dal carattere spiccatamente epitalamico, di Mosch. 2, 115-124 e di Luc. *DMar.* 15. In entrambi i casi è descritta la reazione del mare e delle divinità marine al passaggio di Giove ed Europa, e tutti e due gli autori sottolineavano come le acque si calmassero al loro arrivare: cfr. Mosch. 2, 115 (ἦ δὲ τὸτ' ἐρχομένοιο

γαληνιάσκει θάλασσα, “il mare, quando Zeus arrivava, diventava liscio”) e Luc. *DMar.* 15 (ἢ τε γὰρ θάλαττα εὐθὺς ἀκύμων ἐγένετο καὶ τὴν γαλήνην ἐπισπασαμένη λείαν παρεῖχεν ἑαυτήν, “il mare infatti divenne subito privo di onde e si mostrava in una calma uniforme”). Nel dialogo di Luciano, l’idea del mare calmo al passaggio di Giove, Europa e del loro corteo marino era, peraltro, ribadita anche al termine della scena. Zefiro, infatti, che stava raccontando l’evento a Noto, concludeva descrivendo il modo in cui, una volta che gli “sposi” avevano raggiunto la meta, i venti avevano reso nuovamente agitato il mare: ἡμεῖς δὲ ἐμπεσόντες ἄλλο ἄλλος τοῦ πελάγους μέρος διεκυμαίνομεν, “noi allora precipitandoci uno da una parte e uno dall’altra sconvolgevamo la parte di mare”. Il contesto di castità che accoglie qui l’incedere di Diana e Minerva è del tutto opposto a quello di questi passi (e a quello dell’epitalamio per Onorio e Maria, cfr. *infra*, nota a *non improbus audet / tangere Cymothoen Triton*), che sarebbero quindi censurati da Claudiano (al v. 116, Mosco citava peraltro anche i κήττα, “mostri marini” che si agitavano davanti ai piedi di Giove, mentre *Neptunia monstra* di Claudiano sono qui costretti da Proteo a un contegno pudico). Il motivo delle acque che si placano al passaggio di un membro della famiglia imperiale è poi anche altrove nei versi di Claudiano, a partire dalla descrizione del viaggio di Onorio da Costantinopoli a Milano con cui il poeta aveva già istituito un richiamo al v. 115 (cfr. *supra*, nota a *deseritur iam ripa*): *Eridanus blandosque iubet mitescere fluctus (III Cons. 123)*, “e il Po ordina ai suoi flutti di calmarsi”; cfr. poi *IV Cons. 110*, in cui Claudiano narrava di come tutti gli elementi naturali (compresi i fiumi, cfr. v. 105) avessero facilitato l’attraversamento delle Alpi da parte di Teodosio (il *topos* della facilità dei viaggi della famiglia imperiale è stato individuato da MORONI 1985, p. 140 nota 8).

non ludit Galatea procax. Galatea è menzionata per la prima volta nell’elenco di Nereidi di Hom. *Il.* 18, 45, e viene citata da Claudiano anche nella scena dell’epitalamio per Onorio e Maria a cui questo passo si ispira (cfr. *nupt.* 166, in cui Galatea portava in dono alla futura sposa di Onorio una rara collana), oltre che in *rapt. Pros.* 3, 333. La storia di Galatea, amata sia da Aci sia da Polifemo, è raccontata per intero in Ov. *met.* 13, 738-897 secondo la variante più comune, che voleva la ninfa ostile all’amore del Ciclope e innamorata invece di Aci, che, secondo Ovidio, lei avrebbe poi trasformato nel fiume omonimo per permettergli di sfuggire alla morte causata da Polifemo (cfr. il commento di HARDIE 2015, pp. 331-335). Più rara, invece, almeno in letteratura, è la versione secondo cui Galatea non sarebbe stata ostile all’amore del Ciclope: cfr. Prop. 3, 2, 7-8 (con FEDELI 1985, pp. 95-96); Luc. *DMar.* 1 (che presentava la ninfa come più incline all’amore di Polifemo); Nonn. 6, 300-305; in particolare, però, era in Theocr. 6, 6-19 che Galatea veniva dipinta come una ninfa provocante (*procax*), che tentava anzi di sedurre Polifemo e si prendeva gioco di lui (*ludit*): cfr. i vv. 6-7 per le provocazioni e l’insulto che gli rivolge, e il v. 15 per il verbo διαθρύπτεται che le è associato, traducibile con “fa la smorfiosa” o “fa la civetta” (per un commento cfr. CELENTANO 2010, pp. 76-77, e 84, in cui la studiosa fa notare come il comportamento di Galatea risulti in realtà ambiguo, e più che un genuino innamoramento si possa leggere in esso la volontà di deridere il Ciclope). A influenzare il poeta nella scelta

dell'aggettivo *procax* e del verbo *ludo* potrebbe essere stata dunque questa variante, peraltro spesso testimoniata nell'arte figurativa (che di per sé esercita su Claudiano un notevole influsso, cfr. *supra*, cap. 2c e, per le scene marine, nota a *spumantia cedunt [...]* *Neptunia monstra*): la storia di Aci, Polifemo e Galatea era in generale frequentemente rappresentata (cfr. *LIMC* s. v. *Galateia*, pp. 1000-1005), e in alcuni affreschi e rilievi la ninfa figura addirittura abbracciata al Ciclope (cfr. p. 1003). Al di là della storia personale di Galatea e delle sue varianti, comunque, la tradizione associava tutte le ninfe a un'idea di lascivia (cfr. Prop. 1, 20, 11; Sen. *Phedr.* 780, *Naidēs improbae*; Auson. 107, 1, *procaces Naidēs*); come la ninfa marina Galatea, anche le ninfe degli alberi, le Driadi, erano infatti da Claudiano stesso definite *procaces* in *carmin. min.* 25, 17 (con RAMELLA 2019, p. 35).

non improbus audet / tangere Cymothoen Triton. Il figlio di Nettuno e Anfitrite, Tritone, compariva citato con la Nereide Cimotoe già in Verg. *Aen.* 1, 144, ma i due si limitavano in quel caso a collaborare per disincagliare le navi di Enea. È probabile, come ritiene GUALANDRI 1969, p. 30, che sia stato proprio il passo virgiliano a fissare nella mente di Claudiano l'associazione tra Tritone e Cimotoe, già favorita dalle frequenti raffigurazioni del dio con le Nereidi in generale. Il poeta proponeva il loro accostamento già nell'epitalamio per Onorio e Maria, in cui Tritone era colto nell'inseguimento della ninfa marina, che ne respingeva l'abbraccio, cfr. *nupt.* 136-139: *pelagi sub fluctibus ibat / Carpathiis Triton obluctantemque petebat / Cymothoen. Timet illa ferum seseque sequenti / subripit et duris elabatur uda lacertis*, "Tritone nel frattempo stava vagando sul fondo del mare di Scarpanto tentando di afferrare la riluttante Cimotoe. Ella teme il mostro e si sottrae a lui che la insegue scivolando via da quelle braccia vigorose" (trad. di R. Bertini Conidi). Il fatto che l'associazione di questo passo dell'epitalamio venga qui riproposta potrebbe rivelare la volontà del poeta di istituire un richiamo interno alla sua opera, per riscrivere il passo in chiave casta. Il dio marino, infatti, qui non osa nemmeno toccare Cimotoe in presenza delle caste dee (questa riscrittura del motivo era già stata commentata da MORONI 1985, pp. 142-143). Il verbo *tango* richiama l'espressione di *nupt.* 139, *duris...uda lacertis* e va inteso nella sua accezione erotica (per cui cfr. PICHON, p. 274), dalla quale si ha tuttavia un brusco scarto grazie alla negazione.

Proteus. Il dio marino dalle capacità metamorfiche e profetiche (cfr. Verg. *georg.* 4, 387-414; Ov. *met.* 8, 730-735), è citato da Claudiano anche in *nupt.* 51 e *rapt. Pros.* 3, 13. Egli compariva anche nel catalogo di divinità marine del corteo marino effigiato sui battenti del palazzo del Sole in Ov. *met.* 2, 9.

arcet ab amplexu turpi Neptunia monstra. La sintassi riproduce il contenuto del verbo *arcet*, e separa visivamente i *monstra* dall'abbraccio. Cfr. lo stesso espediente in Ov. *am.* 1, 4, 10, *vix a te videor posse tenere manus*, con LATEINER 1990, p. 215.

Neptunia monstra. Secondo il suo gusto analitico, Claudiano aveva elencato con precisione i mostri marini che portavano sul dorso le Nereidi in *nupt.* 160-164: una tigre marina di Tartasso, un ariete, una leonessa marina, un vitello marino (cfr. in particolare il v. 161, in cui il nesso *Oceani monstrum* è riferito alla tigre marina); anche questi erano, d'altra parte,

soggetti frequentemente rappresentati nell'iconografia, in cui spesso le divinità marine sono raffigurate a cavallo di animali (cfr. a es. il mosaico Tunisi, conservato al Museo del Pardo, che rappresenta Nereidi su mostri marini, con GUALANDRI 1969, p. 34; cfr. anche *supra*, nota a *spumantia cedunt [...] Neptunia monstra*).

sceptiferi...parentis. L'aggettivo composto *sceptifer*, attribuito qui a Teodosio, è spesso riferito a Giove o a Giunone, cfr. a es. Sen. *Med.* 59; Stat. *Theb.* 10, 51. In tal modo, e grazie alla struttura della similitudine che lo oppone a Nettuno, è favorita l'assimilazione dell'imperatore a Giove, al quale Teodosio era invece espressamente paragonato in *IV Cons.* 206. Sulle perifrasi utilizzate da Claudiano per indicare Teodosio senza menzionarlo cfr. *supra*, nota a v. 98, *Theodosius*, e DUVAL 1984, pp. 134-135; sull'uso degli aggettivi composti in Claudiano cfr. invece *supra*, cap. 2a (cfr. anche vv. 40, *bellipotens* e 198, *grandaevos*).

limen Honoriades penetrant regale sorores. Il verso aureo, com'è tipico dello stile di Claudiano, è posto a sigillo della similitudine. La *iunctura Honoriades...sorores* è ispirata, come la precedente *proles fraterna* (cfr. *supra*), al passo che definiva le pudiche sorelle Antigone e Ismene in Stat. *Theb.* 8, 607-609: *interea thalami secreta in parte sorores / [...] miserique innoxia proles Oedipodae*, "in quel mentre le due sorelle, figlie senza colpa di Edipo infelice..." (trad. di L. Micozzi). Nello specifico, Claudiano riprende il termine *sorores* in chiusura d'esametro del v. 607 e conia il patronimico dal sapore epico *Honoriades*, a partire dallo staziano *proles Oedipodae*, "prole di Edipo" (sul lessico epico in Claudiano cfr. FO 1982, pp. 125-137).

Le abitudini (vv. 132-159)

La sezione dedicata alle abitudini di vita, agli studi e, in generale, alle occupazioni dell'Imperatore (gr. ἐπιτεδεύματα, dal verbo ἐπιτεδεύω, "dedicarsi a"), doveva contenere episodi della sua quotidianità, che ne facessero emergere i principali tratti caratteriali (Men. 2, 372). In aggiunta, alcuni retori includevano in questa parte un riferimento alla professione dell'elogiato e, soprattutto, alle scelte che egli aveva compiuto nella giovinezza verso quella direzione, cfr. Men. 2, 384, 20 (ἐπιτεδεύματα γάρ ἐστὶν ἔνδειξις τοῦ ἥθοθς καὶ τῆς προαιρέσεως τῶν ἀνδρῶν, "le abitudini sono infatti dimostrazione del carattere e delle decisioni degli uomini") e *infra*, nota a v. 159, *legis*, per l'importanza della "scelta" (αἵρεσις), in questa sezione. Le "abitudini" di Serena, quindi, contengono una prima parte (vv. 132-139) che mostra caratteristiche importanti della sua personalità (la capacità di stemperare l'ira, di consolare dagli affanni con un *blandus sermo*, di mantenere i segreti e, in generale, di condividere le preoccupazioni politiche), nonché il suo rapporto privilegiato con Teodosio e, quindi, la fiducia di cui godeva da parte dell'Imperatore, l'influenza che esercitava su di lui e in campo politico; una seconda parte (vv. 140-145) continua, in modo efficace grazie alla *synkrisis* su due livelli (con Nausicaa e con Diana), a trasmettere una delle *virtutes* più importanti di Serena, la sua *reverentia* fuori dal comune anche durante la

giovinezza; una terza parte (vv. 146-159), infine, mostra gli studi a cui si dedicava la donna e ne rivela così la cultura bilingue e le occupazioni preferite. Allo stesso tempo, quest'ultima parte la presenta nell'atto di formulare giudizi sulle letture, e dunque di compiere scelte che rivelano i suoi tratti caratteriali e che la porteranno a diventare una moglie ideale e *pudica*.

134-139. Et quotiens, rerum moles ut publica cogit [...] Adloquiis haerere tuis, secreta fideli.

I versi descrivono l'ira che pervade Teodosio nei momenti in cui è oppresso dalle preoccupazioni, per mostrare come Serena sia la sola capace di mettere un freno alla sua furia. L'idea è molto importante nel progetto propagandistico del poeta, perché mette in luce ancora una volta il profondo affetto, di tipo paterno, che legava l'Imperatore alla nipote (cfr. *supra*, nota a a vv. 105-106, *sublimis adoptat / te patruus*); oltre a ciò inizia ad affacciarsi, qui, anche il coinvolgimento di Serena nelle questioni politiche, che diverrà poi più evidente nella sezione delle "imprese" (sugli intenti ideologici di questi versi cfr. meglio *infra*, nota a *tu sola frementem / frangere, tu blando poteris sermone mederi! / Adloquiis haerere tuis, secreta fideli*). Per comunicare i concetti in modo più incisivo, come aveva già fatto nella sezione precedente, Claudiano dipinge un'altra vivida scena della quotidianità di Serena, che riesce ancora, in modo questa volta maturo e consapevole, a incidere sull'umore dello zio. Un ulteriore stratagemma permette forse al poeta di rendere l'idea in modo più ancora più efficace. I lessemi che trasmettono l'idea dell'ira – *tristior, ira, tumidus, flagrante, commotum, frementem* – appartengono, infatti, anche al campo semantico relativo alle acque in tempesta, e suggeriscono dunque l'immagine di Teodosio che, come il mare, è reso tempestoso dalle preoccupazioni pubbliche, mentre Serena è l'unico ostacolo sicuro e capace di infrangersi contro le sue onde, che risulteranno poi placate dopo il suo passaggio. Anche il verbo *haereo* del v. 139 (sui cui numerosi problemi cfr. tuttavia *infra*, nota a *adloquiis haerere tuis secreta fideli*) potrebbe prestarsi all'immagine del mare placatosi. La comparazione con le acque – di mare o di fiume – gonfie per la pioggia o per una tempesta è di origine omerica ed è frequente nella poesia epica, spesso per riferirsi a una forza che non trova ostacoli e trascina con sé qualunque cosa incontri sul suo passaggio (cfr. CHARLET 2000, p. 202; MEUNIER 2019, p. 122): nella letteratura latina cfr. a es. Lucr. 1, 281-289; Verg. *Aen.* 2, 304-307; 7, 586-590 e 10, 693-696 (per l'idea la roccia che rimane immobile e resiste ai flutti del mare che si abbattono violenti su di lei); Lucan. 6, 265-266; Stat. *Theb.* 3, 671-676, ma cfr. già Hom. *Il.* 11, 492-496: ὡς δ' ὀπότε πλήθων ποταμὸς πεδίον δὲ κάτεισι / χειμάρρους κατ' ὄρεσφιν ὀπαζόμενος Διὸς ὄμβρω, / πολλὰς δὲ δρυὸς ἀζαλέας, πολλὰς δὲ τε πεύκας / ἐσφέρεται, πολλὸν δὲ τ' ἀφυσγετὸν εἰς ἄλλα βάλλει, / ὡς ἔφεπε κλονέων πεδίον τότε φαίδιμος Αἴας, “come quando un fiume gonfio invade la piana, scendendo dai monti ingrossato dalla pioggia di Zeus, e porta via molte querce secche e molti pini e rovescia moltissimo fango nel mare, così turbinava per la pianura lo splendido Aiace” (trad. di G. Paduano). Claudiano aveva già

recuperato l'immagine in un'esplicita similitudine che paragonava Rufino alle acque agitate di un torrente, che in quel caso si infrangevano però contro una roccia, cfr. in *Ruf.* 1, 267-272 (l'immagine continua anche nei successivi vv. 273-276): *hucusque minatus / haerebat retroque fuga cedebat inertis: / haud secus hiberno tumidus cum vertice torrens / saxa rotat volvitque nemus pontesque revellit, / frangitur obiectu scopuli quaerensque meatum / spumat et illisa montem circumsonat unda*, “l'altro, fino ad allora minaccioso, esitava, e senza resistenza si dava alla fuga. Non diversamente un torrente gonfio per le piogge invernali fa rotolare i sassi, trascina gli alberi, abbate i ponti, ma il suo slancio si infrange se incontra uno scoglio, schiuma tentando di riprendere il suo corso, e con l'onda sbattuta tuona intorno alla roccia” (trad. di A. Prenner). Lo scoglio contro cui si infrangeva l'energia di Rufino deve probabilmente rappresentare Stilicone (MEUNIER 2019, p. 122 nota 84), che svolgerebbe dunque un ruolo simile a quello attribuibile qui a Serena; si osservi, inoltre, come il poeta avesse collocato nella similitudine esplicita dell'*In Rufinum* alcuni degli elementi lessicali presenti qui. Altrettanto comune, nella tradizione poetica, è l'immagine dell'acqua impetuosa per rappresentare l'ira distruttiva, o l'assimilazione di un sentimento violento che si placa al mare tempestoso che si calma (cfr. PRENNER 2007, p. 253, MEUNIER 2019, p. 126): cfr., a es., Stat. *Theb.* 3, 671-676 e soprattutto Sil. 7, 253-259: *his dictis fractus furor et rabida arma quierunt, / ut, cum turbatis placidum caput extulit undis / Neptunus totumque videt [...] tum sensim infusa tranquilla per aequora pace / languentes tacito lucent in litore fluctus*, “queste parole smussarono il loro furore e le armi si placarono, come quando Nettuno leva il capo sereno sulle onde sconvolte e guarda la distesa del mare [...] poco a poco, sul mare sereno si diffonde la pace e i flutti acquietandosi risplendono lungo il litorale silenzioso” (trad. di M. A. Vinchesi); cfr. invece, per l'idea opposta, Stat. *silv.* 2, 2, 28-29, *nulloque tumultu / stagna modesta iacent dominique imitantia mores*, “e le tranquille acque non sono turbate da alcuna burrasca, imitando il carattere del loro signore” (trad. di M. Pellegrini). Claudiano stesso attribuiva al Clitumno, in *VI Cons.* 505-514, la proprietà di riprodurre il carattere umano, calmando o agitando le proprie acque a seconda dello stato d'animo di chi si fosse avvicinato: *...cumque omnibus una / sit natura vadis, similes ut corporis undas / ostendant, haec sola [...] / humanos properant imitari flumina mores* (511-514), “anche se tutte le acque hanno la proprietà di mostrare onde che riflettono il corpo, solo questo fiume [...] si affretta a imitare il carattere umano”; su questa considerazione delle proprietà dell'acqua da parte di Claudiano cfr. NEWBOLD 2001, p. 169. A sostegno di questa interpretazione della scena di Teodosio furente va, infine, il fatto che le immagini attinenti all'ambito acquatico siano, in generale, molto frequenti nella poesia di Claudiano, che mostra di avere una predilezione particolare per questo elemento naturale (cfr. *supra*, cap. 2d). Egli, infatti, impiega spesso immagini acquatiche con funzione politica o ideologica (a es. nelle allegorie stato-nave, cfr. *infra*, nota a vv. 202-206), metapoetica (per le fontane come simbolo di iniziazione poetica cfr. *supra*, nota a v. 8, *fons [...] unda* e *Aganippea Permessius*, mentre per la navigazione come allegoria dell'attività poetica cfr. *rapt. Pros.* 1 *praefatio* 1-12),

paradossografica (*carm. min.* 26; 33-38), stilistica (nel caso delle numerose antitesi che coinvolgono a es. acqua e fuoco), o patetica, per raggiungere maggior *evidentia* (cfr. tra gli altri l'esempio *Ruf.* 1, 70-73, in cui il disaccordo dell'assemblea è rappresentato con l'immagine delle onde). L'idea del mare in tempesta per riprodurre lo stato d'animo di Teodosio rimarrebbe qui solo allusiva, e sarebbe trasmessa dalle numerose ambiguità lessicali (anch'esse espediente tipico di Claudiano), che permetterebbero al poeta di rappresentare icasticamente la scena e di accrescere il *pathos* in un passo dai chiari scopi propagandistici.

et quotiens. Cfr. *supra*, nota a v. 97, *quotiens*. Anche in questo caso, l'avverbio introduce la descrizione – ricca come la precedente di tratti di *evidentia* – del privilegiato rapporto tra Serena e Teodosio, e dell'affetto provato dall'imperatore per la nipote.

rerum moles...publica. Enallage simile a questa era già al v. 111, *rerum summas [...] habenas*. Lo scarto sintattico collabora, qui, con il ritmo prevalentemente spondaico, a trasmettere la gravità delle preoccupazioni di Stato che opprimono Teodosio. Sull'uso dell'enallage in Claudiano, e sulla funzione espressiva della metrica, cfr. *supra*, cap. 2b.

tristior. L'aggettivo al comparativo si contrappone perfettamente al *laetior* del v. 100, posto anch'esso in apertura d'esametro (cfr. anche HEUS 1982, p. 202): entrambi riferiti a Teodosio, ne mostrano gli opposti stati d'animo a seconda delle diverse circostanze in cui si egli si trovi. È lieto quando porta a casa sua la piccola Serena, mentre è infelice se è oppresso dalle preoccupazioni dello Stato, che tuttavia Serena è in grado di alleviare. L'idea che i due aggettivi al comparativo comunicano è, dunque, la medesima: Serena, tanto da bambina quanto quand'è ormai cresciuta, è l'unica in grado di rendere felice l'Imperatore. Per il legame, sancito dall'avverbio *quotiens*, tra i momenti descritti nei vv. 97-103 e 134-139, cfr. *supra*, nota a v. 97, *quotiens*. L'aggettivo *tristis* può essere usato anche in riferimento alle forze naturali, per esprimere l'idea di qualcosa di cupo e selvaggio (cfr. *OLD* s. v. *tristis* 7), e dunque ben si presta all'immagine del mare in tempesta: cfr., a es., *Ov. epist.* 18, 143, *per freta tristia*; *Val. Fl.* 1, 631, *tristius [...] mare?*; *Mart.* 9, 40, 6, *tristibus procellis*. Lucrezio aveva impiegato l'aggettivo in senso metaforico, in associazione proprio ai flutti del mare, per trasmettere l'idea delle passioni che sconvolgono chi è in preda alle preoccupazioni: *Lucr.* 6, 33-34, *et genus humanum frustra plerumque probavit / volvere curarum tristis in pectore fluctus*, “e provò che il genere umano per lo più volge vanamente nell'animo i flutti malaugurosi del travaglio” (trad. di L. Canali). In Claudiano, *tristis* compare in associazione a elementi naturali anche in *carm. min.* 28, 27, *tristis hiemps*.

ira...redibat. Il gioco paretimologico *ira-ire*, largamente impiegato anche con i composti di *ire*, è frequente in Ovidio, a cui Claudiano spesso si ispira per i suoi concettismi (cfr. *supra*, cap. 2b): cfr. a es. *Ov. met.* 8, 106, *transit in iram*; *fast.* 3, 692, *subit ira* (anche in *Verg. Aen.* 2, 575), con MICHALOPOULOS 2001, p. 100.

ira. Teodosio è ricordato come *princeps* facilmente incline all'ira anche da Ambrogio, che tuttavia ne elogiava allo stesso tempo anche la disponibilità alla clemenza: cfr. *Ambr. obit.*

Theod. 13, *praerogativa ignoscendi erat indignatum fuisse et optabatur in eo, quod in aliis timebatur, ut irasceretur [...] saepe trementes vidimus, quos obiurgabat, et [...] solutos crimine*, “un motivo a favore del perdono era quello di essersi sdegnato, e in lui si desiderava ciò che si temeva negli altri, cioè che si adirasse [...] spesso abbiamo visto tremare quelli che egli investiva con i suoi rimproveri e [...] trovarsi assolti dall’accusa” (trad. di G. Banterle). Tra i numerosi termini volti a indicare la rabbia, *ira* è spesso impiegato per designare l’ira divina, motivo costante nell’epica e spesso, come l’ira in generale, suo motore (l’ira di Achille in *Hom. Il.*; di Giunone in *Verg. Aen.*; dei Barca in *Sil. Pun.*; sull’argomento cfr. LAURENTI in *EV* s. v. *ira*, pp. 20-21; STOCKS 2018). Claudiano sfrutta il motivo topico nel *De raptu Proserpinae*, il suo poemetto più propriamente epico, in cui è l’ira di Plutone a dare inizio alla narrazione (*rapt. Pros.* 1, 32-34), e in *Ruf.* 1, 44, in cui lo stesso ruolo è svolto dall’ira delle Furie. A parte questi casi, però, l’ira è, nell’opera di Claudiano, spesso impiegata come reminiscenza letteraria, per innalzare il tono della scena e senza un ruolo narrativo vero e proprio (un’analisi in tal senso delle opere di Claudiano è proposta da MEUNIER 2019, pp. 254-261). Il motivo dell’ira, applicato qui a Teodosio, conferisce quindi una coloritura epica alla scena, e nel farlo enfatizza il ruolo dell’eroina Serena nell’affrontare le passioni dell’Imperatore (cfr. anche *infra*, nota a *tu sola*). Anche il termine *ira*, come *tristior* e *tumidus*, si presta all’immagine del mare tempestoso: cfr. *Ov. met.* 14, 471, *iram caelique marisque*, “l’ira del cielo e del mare” e, in particolare, per l’associazione all’aggettivo *tristis*, *Mart.* 7, 19, 4, *tristior ira freti*. Claudiano stesso attribuisce al mare il termine *ira* in *Stil.* 1, 290: *pelagi caelique obnitiur irae*, “resiste all’ira del mare e del cielo” (trad. di E. Cairo).

tumidus. L’aggettivo è di frequente riferito a un corso d’acqua tempestoso (*Verg. Aen.* 1, 142, *tumida aequora*; *Hor. carm.* 3, 3, 48, *tumidus...Nilus*; *Stat. Theb.* 4, 387, *tumidum Gangen* e *OLD* s. v. *tumidus* 3) o a un fiume in piena, come nel caso di *Ruf.* 1, 269, in cui l’immagine del *tumidus...torrens*, riferita a Rufino, assolveva al duplice scopo di paragonarlo alle forze della natura per ottenere un’immagine icastica e, soprattutto, di trasmettere idee sulla sua personalità; cfr. a questo proposito PRENNER 2007, p. 255, che osservava come, per Claudiano, l’uso di termini dagli ampi spettri semantici corrispondesse alla sua volontà di creare riferimenti impliciti e sottili corrispondenze, spesso con lo scopo di stimolare e coinvolgere emotivamente il pubblico (sull’uso dell’*ambiguitas* da parte di Claudiano cfr. *supra*, cap. 2b).

patrem nati fugerent. L’accostamento di *patrem* e *nati* enfatizza il forte legame tra il padre Teodosio e i suoi figli (l’accortezza recupera un accostamento già virgiliano, cfr. *Verg. Aen.* 10, 800, *genitor nati* o *Aen.* 6, 820, *natosque pater*, in cui la giustapposizione aveva valore concessivo; cfr. DAINOTTI 2015, pp. 230-231). Il termine immediatamente successivo, *fugerent*, genera però uno scarto improvviso da questo rapporto affettivo enfatizzato, e crea un effetto di straniamento: nonostante l’affetto che li lega al padre, i figli lo fuggono quando questi è infuriato. Solo Serena, che idealmente si colloca quindi ancora più vicina a *patrem* dei *nati* stessi, rimane.

timeret...Flaccilla. La citazione di Flaccilla che teme il marito irato svolge un ruolo importante nell'accrescere i meriti di Serena. Alla donna veniva, infatti, abitualmente riconosciuta una grande influenza sul marito, cfr. a es. Greg. *OrFl.* 479: ὁ δὲ μικρὰν ἡγεῖτο γῆς τε καὶ θαλάττης τὴν ἐξουσίαν συγκρίσει τοῦ κατ' αὐτὴν εὐτυχήματος. ἴσας ἀλλήλοις ἀντιπαρεῖχον τὰς εὐφροσύνας ἀλλήλους τε βλέποντες καὶ ὑπ' ἀλλήλων ὀρώμενοι, “egli, dal canto suo, considerava piccola cosa il possesso e della terra e del mare a paragone d'una fortuna come lei. In egual misura si scambiavano reciproche gioie, lanciandosi reciproci sguardi d'ammirazione reciprocamente corrisposti”; ἥτις συνηνιοχοῦσα τῷ μεγάλῳ βασιλεῖ τὴν τοσαύτην ἀρχὴν (488), “ella, che assieme al grande imperatore teneva le redini di cotanta autorità” (trad. di A. Cacace).

commotum. Il verbo *commoveo* è riferito al mare agitato a es. in Lucr. 2, 766, *magni commoverunt aequora venti*, “forti venti agitarono le acque”; Varo *ling.* 7, 23, *mare appellatum aequor, quod aequatum cum commotum vento non est*, “il mare è detto *aequor* perché, quando non è mosso, agitato dal vento, la sua superficie è liscia, non ha increspature, è come una tavola” (trad. di M. R. De Lucia); per altri esempi cfr. *ThlL* s. v. *commoveo*, col. 1943, 42-51.

tu sola frementem / frangere, tu blando poteris sermone mederi! / Adloquii haerere tuis, secreta fideli. In questi versi, in aggiunta alla metafora del mare in tempesta, Claudiano sfrutta altri espedienti per rappresentare l'eccezionalità del legame tra Teodosio e Serena. Il ruolo fondamentale della donna, dopo il confronto con i figli e la moglie di Teodosio, viene innanzitutto messo in chiaro risalto dalla ripetizione del pronome personale e dall'aggettivo *solus* (cfr. già CONSOLINO 1986, p. 105). Per rappresentare Serena (e di conseguenza Stilicone) come legittima erede dell'Imperatore, Claudiano si serve poi di un passo ciceroniano. I versi sembrano, infatti, richiamare l'epistola in cui l'oratore rievocava il rapporto con la defunta figlia Tullia: *habebam quo confugerem, ubi conquiescerem, cuius in sermone et suavitate omnis curas doloresque deponerem. Nunc autem hoc tam gravi vulnere etiam illa, quae consanuisse videbantur, recrudescunt. Non enim, ut tum me a re publica maestum domus excipiebat quae levaret, sic nunc domo maerens ad rem publicam confugere possum ut in eius bonis adquiescam. Itaque et domo absum et foro, quod nec eum dolorem quem de re publica capio domus iam consolari potest nec domesticum res publica* (Cic. *epist.* 4, 6, 2), “avevo dove rifugiarmi, dove trovar riposo, una persona nella cui conversazione e nella cui dolcezza deporre tutti gli affanni e i dolori. Ora invece, in seguito a una ferita così grave, anche quelle che sembravano rimarginate si riaprono. Infatti allora, afflitto per la situazione dello stato, trovavo ad accogliermi una casa che mi dava sollievo, mentre invece ora, afflitto da una sventura privata, non posso rifugiarmi nello stato e trovar conforto nei suoi beni. Pertanto sto lontano sia dalla casa sia dal foro, perché la casa non può più consolare il dolore che mi procura lo stato, né lo stato può consolare il mio dolore privato” (trad. di G. Garbarino, R. Tabacco). Allo stesso modo, le preoccupazioni che la *moles publica* portano a Teodosio possono essere alleviate solo dal confronto con Serena. Il “dolce sermone” delle

due fanciulle svolge, in entrambi i casi, la funzione di sottrarre i rispettivi “padri”, uomini politici, alle preoccupazioni: cfr. il sostantivo *sermo*, definito *blandus* da Claudiano e associato all’idea di *suavitas* in Cicerone. Aggiunta di Claudiano è, però, l’aspetto della confidenza di segreti (v. 139), con cui il poeta integra alla dimensione di affetto padre-figlia anche un elemento ulteriore, coerente con le nuove esigenze che il momento storico e il mutato ruolo delle donne imperiali imponevano di tenere in considerazione. In pochi versi sono dunque messi in luce l’affetto paterno di Teodosio per Serena, funzionale a legittimare il potere della donna, insieme ad alcune *virtutes* di Serena stessa: la fedeltà e capacità di mantenere segreti relativi ad affari pubblici (TREGGIARI 1991, pp. 225-227 ricorda come il retore Nicostrato attribuisse questa qualità alla futura moglie ideale, cfr. Stob. 4, 23, 65: καὶ πρὸς ἄλλον οὐδένα τῶν ἐν τῇ πόλει τὰ ἀπόρρητα ὅσαπέρ ἐστὶν αὐτῷ διαλέγεται, ἀλλὰ μόνῃ τῇ γυναικί, καὶ ἐν ἴσῳ ὥσπερ ἂν ἑαυτῷ, “e non dice ad altri nessun segreto, neanche quelli relativi alla città, ma alla sola moglie, come se li dicesse a se stesso”); in aggiunta, il suo ruolo in campo politico, che doveva trovare il suo spazio nell’elogio, pur nel rispetto della tradizione.

tu sola. Variazione (al femminile) della classica opposizione *unus / omnes*. Tipica dell’epica (cfr. HARDIE 1993, pp. 3-10), è tra le più sfruttate in Claudiano, che la impiega in genere per mettere in luce Stilicone (cfr. anche i vv. 184-185, *solus...Stilicho*; 208-209, *cunctis...cedentibus unus / eligitur* e *supra*, cap. 2b). Il contesto epico di questa scena è evocato, d’altra parte, dall’ira stessa che anima Teodosio (cfr. *supra*, nota a *ira*).

fremement / frangere. L’allitterazione pare creare un effetto onomatopeico a imitazione del vento che agita il mare, o del mare stesso che si infrange contro gli scogli: sul valore onomatopeico di *fremo / frango* cfr. Traina in *EV* s. v. *fremo*, p. 591; per un simile effetto Lucr. 1, 276, *fremitu...murmure* con PIAZZI 2011, p. 151.

fremement. Il verbo, che si può riferire anche al suono delle acque (*ThlL* s. v. *fremo*, col. 1284, 75-1285, 18), va a sostegno della metafora di Teodosio come mare in tempesta: cfr. a es. Enn. *Ann.* 497, *fremebat imber Neptuni*; Stat. *Theb.* 4, 817, *fremunt undae*; Serv. *Auct. Aen.* 11, 299, *antiqui aquae sonitus ‘fremitus’ dicebant*. In Claudiano, cfr. *Stil.* 1, 281-282 (*procellae / cum fremerent*) e *Ser.* 208 (*fremuit... / tempestas*) per le tempeste; *carm. min.* 25, 105-106 per l’Adige (*fremement /... Athesin*).

frangere. Comunemente riferito alla nave che si infrange contro le onde o al mare contro uno scoglio, anche *frango* collabora alla metafora: cfr. a es. Verg. *Aen.* 1, 159-161; Lucan. 5, 645-646 e *ThlL* s. v. *frango*, col. 1244, 30-1245, 2. Il procedimento tramite cui questa accezione è messa in secondo piano da quella figurata di “domare una passione” (*ThlL* s. v. *frango*, 1246, 64-78) è opposto a quello impiegato nel passo sopra citato di *Ruf.* 1, 271 (*tumidus torrens [...] frangitur obiectu scopuli*), in cui l’immagine del fiume in piena che si infrange contro lo scoglio voleva evocare l’ambito morale (PRENNER 2007, p. 258).

Adloquiis haerere tuis, secreta fideli. Il passo è così tradito da tutti i manoscritti, ma comporta problemi a livello sintattico e contenutistico. Manca, innanzitutto, un verbo che possa reggere il termine *secreta* (*haereo* non è mai usato transitivamente, cfr. *OLD* s. v.),

ma anche un sostantivo concordante con *fideli* (benché sia possibile sottintendere il pronome *tibi*). Il secondo emistichio risulta spezzato, senza connessione, nemmeno tematica, con il successivo v. 140. Un'ulteriore difficoltà – evidenziata da HEUS 1982, p. 205 – è data dal cambio di soggetto, non espresso, che si deve ipotizzare tra il v. 138, in cui era Serena a calmare lo zio, e il v. 139, in cui è con buona probabilità Teodosio il soggetto dell'infinito storico *haerere* (in tal caso il verbo contribuirebbe all'immagine del mare in tempesta, cfr. il suo uso in riferimento al calmarsi delle acque in *Stil.* 1, 186, *haesit et Alpheus*; *IV Cons.* 348, *fluvios...haerentes glacie*; *carm. min.* 26, 51, *haerent stagna lacu*). Per tutte queste ragioni si preferisce, con la maggior parte degli editori a partire da HEINSIUS 1650, p. 191, ipotizzare la presenza di una lacuna tra i vv. 139-140, l'unica soluzione a permettere di risolvere tutti i problemi (cfr. JEEP 1876-1879, HALL 1985 e CONSOLINO 1986, p. 105). Il verso o i versi caduti avrebbero dovuto contenere un verbo di "dire" all'infinito, che potesse reggere *secreta*, il soggetto e, forse, un verbo servile (cfr. JEEP 1876-1879, p. 64: *post hunc versum unum alterumve deesse cum H certissime puto; in eo haud dubie poeta dixit Theodosium "secreta fideli" cum Serena communicasse*). Oltre all'ipotesi della lacuna, numerose sono state le proposte di emendazione. GESNER 1759 proponeva a es. la correzione di *fideli* in *fidelis*, che veniva inteso, al pari di *secreta*, come nome del predicato (*eras* sottinteso) riferito a Serena: "eri capace di mantenere un segreto e fedele". La correzione di *fideli* in *fidelis* è senz'altro economica, ma l'accezione specifica di *secreta* come *taciturna*, *secreti capax* (cfr. GESNER 1759, p. 499) è rara e pare banalizzante in questo contesto; non risolve, inoltre, ma se mai accentua il problema sollevato da Heus in merito al cambio di soggetto di *haerere*. Si segnala, poi, l'intervento di BIRT 1892, che stampava *fateri* al posto di *fideli* e permetteva di interpretare il verso come una successione di due infiniti storici: "(Teodosio) si calmava con i tuoi discorsi, confessava i segreti" (la proposta è stata accolta anche da KOCH 1893, nonostante il problema del soggetto non espresso). A sostegno della sua ipotesi, Birt portava l'esempio di un'altra confessione tra padre e figlia – quella di Giove a Venere – descritta in *rapt. Pros.* 1, 215-216: *Iuppiter ac Veneri mentis penetralia nudat: / "curarum, Cytherea, tibi secreta fatebor"*, "Giove [...] schiude allora a Venere il segreto dei suoi pensieri: 'a te, Citera, confiderò le mie nascoste preoccupazioni'" (trad. di L. Micozzi). Nonostante il parallelo sia significativo, nel passo è espresso il dativo della persona a cui venivano confessati i segreti (*tibi*), che con la correzione di *fedeli* in *fateri* rimarrebbe qui invece sottinteso. Si può quindi pensare che il verbo *fateor*, se presente, fosse proprio nel verso caduto, insieme con il pronome *tibi* concordato a *fideli*. CHARLET 2018, infine, mantiene il tradito *fideli*, interpunge dopo *tuis* e, senza ipotizzare la lacuna, traduce: "il s'attachait à ta conversation; à toi, fidèle, ses secrets". A sostegno dell'idea di Charlet si può forse osservare che la presenza del termine *secretum* in concomitanza con una sospensione del discorso può segnalare l'intenzione del poeta di impiegare la *reticentia*. A essere taciuti, di proposito, sarebbero non solo i segreti che Teodosio avrebbe confidato a Serena, ma l'atto stesso dell'Imperatore di confessarli a qualcuno. La sospensione retorica della sintassi

esplicherebbe il contenuto stesso del termine *secreta* – qualcosa che non può essere detto –, e proprio mostrando di non essere a conoscenza nemmeno lui della confessione dei *secreta*, Claudiano potrebbe raggiungere la massima credibilità per quello che sta affermando (sulla *reticentia* cfr. LAUSBERG 1969, 411).

140-145. Prisca puellares reverentia transilit annos [...] otia progressum foliis expavit Ulixem.

Una doppia *synkrisis* eleva Serena contemporaneamente a Nausicaa e a Diana. Nel passo dell'*Odissea* che è richiamato (cfr. *Od.* 6, 90-141) si assimilava la figlia di Alcino ad Artemide, e il paragone viene esteso qui anche a Serena, che risulta così messa sullo stesso piano della figlia di un re (quale Serena, secondo Claudiano, era a sua volta, cfr. *supra*, nota a vv. 104-105, *sublimis adoptat ...te patruus*), e, per suo tramite, di una divinità. Identica è la scena di Nausicaa che, dopo aver lavato le vesti nel mare, attende che queste si asciugano, giocando a palla sulla spiaggia con le sue ancelle. Il paragone omerico, tuttavia, era incentrato sulla bellezza di Nausicaa, che spiccava tra le sue ancelle come Diana tra le ninfe (cfr. *Od.* 6, 102-109), mentre qui è la *reverentia* ad essere al centro dell'attenzione (per la scarsa importanza data nel panegirico all'aspetto fisico di Serena cfr. *supra*, nota a v. 69, *pulchram*; per la *reverentia* cfr. nota successiva). Ad essere riscritto, per dare risalto alla *reverentia*, è anche il dettaglio di Nausicaa che non provava paura davanti a Ulisse (*Od.* 6, 140; *Ser.* 145, *expavit Ulixem*). Sulla riscrittura del passo odissiaco esercita la sua influenza, specialmente a livello formale, la similitudine di Verg. *Aen.* 1, 498-502 tra Didone e Diana, anch'essa di ispirazione omerica (cfr. *infra*, nota a *et famulas exercet laeta choreis*).

reverentia. Termine chiave del passo, il sostantivo impronta l'interpretazione della successiva *synkrisis* e introduce una nuova *virtus* di Serena. La *reverentia* è il deferente rispetto nei confronti di una divinità, un superiore, o, spesso, un genitore. Il termine è connesso anche a un'idea di ritegno e pudore (cfr. il gr. αἴδομαι, che, al pari di *vereor*, indica il sentimento di paura e rispetto nei confronti di un superiore, e dal quale deriva αἰδώς, “rispettoso timore” o “pudore”; cfr. CHANTRAINE, p. 32). Benché fosse usato in un contesto legale anche per indicare il rispetto dovuto tra coniugi, e Plinio lo impiegasse per lodare la qualità dell'esemplare moglie di Macrino (Plin. *epist.* 8, 5, 1), nelle iscrizioni – a differenza dell'affine *obsequium* – il sostantivo ricorreva più di frequente in relazione al rispetto mostrato dai figli nei confronti dei genitori (TREGGIARI 1997, p. 238): cfr. a es. *CIL* 6, 2188; *CIL* 10, 4166; *CIL* 14, 1805. Claudiano stesso lo impiega in genere con un genitivo oggettivo riferito al padre o alla madre, cfr. a es. *Manl.* 250; *Eutr.* 11, 73; *carm. min.* 25 *praef.* 7 (BIRT 1892, p. 572). Questa nuova *virtus* di Serena è dunque da inquadrare ancora nell'ambito della descrizione del rapporto tra Teodosio e Serena, e richiama quella *pietas parentum* che, come si è visto (cfr. *supra*, cap. 1b), era una qualità essenziale per l'*Idealtypus* femminile romano. Anche Nausicaa, oggetto della *synkrisis*, dimostrava questo tipo di rispetto nei confronti del padre, cfr. il verbo αἴδομαι impiegato in *Od.* 6, 66-67 in

relazione al ritegno della principessa nel rivolgersi ad Alcino. Similmente, a Diana era attribuita da Claudiano stesso una *reverentia patris*, “rispetto nei confronti del padre”, in *rapt. Pros.* 2, 234. Si scarta quindi l’interpretazione di BIRT 1892, p. 572, che intendeva *reverentia* come sinonimo di *venerabilitas* (cfr. anche la nota successiva per la lettura moraleggiante suggerita da *priscus*).

prisca puellares... L’accostamento allitterante e antitetico degli aggettivi enfatizza la conformità della *virtus* di Serena all’antica tradizione romana e la sua precocità. L’aggettivo *priscus* è pregnante e indica non solo una generica antichità, ma una vera e propria aderenza alla moralità tradizionale; in tale senso moraleggiante, *priscus* era usato, a es., già in Cic. *har. resp.* 27; Verg. *Aen.* 6, 878; Hor. *carm. saec.* 58; Stat. *silv.* 4, 6, 92 (cfr. BARCHIESI 2006, pp. 114-115 e note 34, 35). Una tale *virtus* “all’antica”, pare poi suggerire Claudiano, non poteva che essere preludio di una *reverentia* ancora maggiore in età adulta; in tal modo il poeta offre una sottile reinterpretazione delle indicazioni dei retori per la sezione delle “abitudini”, e in particolare di Men. 2, 372: οἷον ὅτι δίκαιος ἐγένετο ἢ σώφρων ἐν τῇ νεότητι, καθάπερ καὶ Ἰσοκράτης ἐν τῷ Εὐαγόρῃ [...] εἶπεν, ἀνδρὶ δὲ γενομένῳ ταῦτά τε πάντα συνηυξήθη καὶ ἄλλα προσεγένετο, “per esempio: era giusto o moderato nella sua giovinezza, proprio come fece anche Isocrate nell’*Evagora* [...] ‘e per quando divenne uomo, tutte queste virtù aumentarono, e altre si aggiunsero’”.

transilit annos. L’espressione *annos transilire* nel senso di “superare i limiti imposti dall’età” era già in Sen. *benef.* 3, 33, 1 in relazione a Scipione l’Africano (per il parallelo cfr. HEUS 1982, pp. 206-207). Il verbo è usato così da Claudiano anche in *carm. min.* 26, 52, benché sia lì espresso l’oggetto *modum*.

Triviae. Epiteto classico di Ecate (“venerata nei trivi”; cfr. gr. τριοδίτις). Data l’identificazione della dea con Artemide e Selene, il termine Trivia passò nella letteratura latina – già in Enn. *trag.* 363 – , a designare Diana (cfr. *OCD* s. v. *Trivia*, p. 1555); per l’uso del termine cfr. anche Lucr. 1, 84; Verg. *Aen.* 6, 35; 7, 516 e 774 con HORSFALL 2000, p. 503.

laudator Homerus. Con questa *iunctura*, che attribuisce a Omero, poeta epico, il ruolo di compositore di elogi, Claudiano si qualifica inequivocabilmente come suo erede. Dell’eredità epica, però, mostra di voler proporre la propria interpretazione in chiave epidittica, chiarendo come i due generi fossero intrinsecamente collegati (cfr. MEUNIER 2019, pp. 74-75, che studia la valenza metaletteraria delle citazioni di Omero, Ennio e Virgilio nell’opera di Claudiano): l’espressione prepara, così, anche la riscrittura dell’episodio di Nausicaa, realizzata proprio nell’ottica di elogiare al meglio la *virtus* di Serena (cfr. *supra*, nota a vv. 140-145). La presentazione di Omero come compositore di elogi prosegue l’idea del proemio, in cui lo scopo ultimo dell’*Odisea* era stato individuato nella volontà di elogiare la virtù femminile (in quel caso di Penelope, cfr. *supra*, nota a vv. 19-20, *anne aliud toto molitur carminis actu / Maeonii mens alta senis?*). L’immagine di Omero come padre dell’elogio era, d’altra parte, comune nella seconda sofistica e nell’eloquenza epidittica in generale; l’epopea, infatti, con il suo fine ultimo di eternare la

gloria degli eroi, era considerata come un vero e proprio elogio (cfr. a es. Quint. *inst.* 10, 1, 46-47; lo stesso Giuliano, nel panegirico per Eusebia, associava a Omero il verbo “lodare”, cfr. Iul. *Or.* 2, 104c e nota successiva); sull’immagine di Omero come padre dell’elogio cfr. in generale PERNOT 1993, pp. 649-653.

Alcinoο genitam. Cfr. anche Iul. *Or.* 2, 104c, passo che in generale sembra ispirare Claudiano per l’associazione di Omero all’atto di elogiare delle donne: “Ὀμηρος δὲ οὐκ ἠσχύνετο τὴν Πηνελόπην ἐπαινέσας οὐδὲ τὴν Ἀλκίνοου γαμετὴν, “Omero non si vergognava nel lodare Penelope o la figlia di Alcinoο” (per i rapporti tra la *Laus Serenae* e il panegirico di Giuliano per Eusebia cfr. *supra*, cap. 1a).

dum per litora vestes / explicat. Cfr. *Od.* 6, 94: ἐξείης πέτασαν παρὰ θιν’ ἄλός, “le stesero in fila sulla riva del mare”.

et famulas exercet laeta choreis. L’immagine di *Od.* 6, 101 (Ναυσικάα [...] ἤρχετο μολπῆς, “Nausicaa...guidava il canto”) è colta da Claudiano attraverso il filtro di Virgilio, che paragonava Didone a Diana mentre, sulle rive dell’Eurota, guidava le danze delle sue ancelle, cfr. Verg. *Aen.* 1, 499: *exercet Diana choros*, “Diana guida le danze”.

auratam iaculata pilam. Nel passo omerico non c’è alcun riferimento all’aspetto dorato della palla (*Od.* 6, 115-116), che risponde al gusto di Cladiano per i dettagli di colore (CONSOLINO 1986, p. 106). Oltre a conferire visualità alla scena, l’aggettivo *auratus* richiama peraltro l’attenzione sull’estrazione regale di Nausicaa, essenziale per l’immagine di Serena come principessa.

naufraga. Il termine è riferito in forte enallage a Ulisse (per altri esempi di enallage nella *Laus Serenae* cfr. vv. 32, *nocturnae...telae*; 111, *rerum summas habenas*; 134, *rerum moles...publica*; 153, *casto...ferro*; 155, *iustos...dolores*; cfr. anche *supra*, cap. 2b).

progressum foliis expavit Ulixem. La paura di Nausicaa è invenzione di Claudiano, che trasla sulla principessa l’emozione che da Omero era attribuita unicamente alle ancelle (*Od.* 6, 137-141), evidentemente al fine di enfatizzarne la *reverentia*.

146-159. Pierius labor [...] sed fato meliore legis.

L’ultima parte della sezione è la più ampia e significativa. I versi presentano Serena come *docta puella* (*docta* la chiamava Claudiano stesso in *carm. min.* 45, 3, *doctae...Serenae*), che amava leggere in greco e in latino e che considerava l’istruzione un piacevole divertimento. Nonostante la donna istruita non avesse sempre goduto di buona reputazione nella storia di Roma (si pensi a es. al caso di Sempronia in Sall. *Catil.* 25, o della donna saccente criticata in Iuv. 6, 435-456), già a partire dal primo principato la considerazione della cultura femminile era aumentata: Ovidio in *trist.* 3, 7, 31 lodava la *doctissima* Perilla, Seneca in *dial.* 11, 17, 3-4 elogiava la cultura della madre, e l’aggettivo *docta* entrò nel novero delle virtù femminili sulle epigrafi funerarie; anche Plutarco consigliava al marito di far studiare la moglie, ma di guidarla nell’apprendimento (Plut. *Coniug.* 48: 145d-e); sull’istruzione femminile a Roma cfr. soprattutto HEMELRIJK 1999, ma anche LAMBERTI 2014, pp. 70-77, NOVEMBRI 2005, LAMBERTI 2020. Per scongiurare qualsiasi rischio di

accusa di *impudicitia* che poteva accompagnare l'immagine della *docta puella*, Claudiano attribuisce a Serena uno sguardo critico sulle letture che compie. Con la scelta degli *exempla* da seguire (quelli di Laodamia, Evadne e Lucrezia) e di quelli da condannare (Elena e Didone), Serena mostra così di volersi ispirare, per i propri comportamenti, alle virtù più tradizionali e aderenti al modello femminile romano, quali in primo luogo la devozione al marito (al punto da essere *univira* fino alla morte) e la *castitas* (in ultima, è presente qui anche un'allusione alla preoccupazione per lo Stato. Le eroine scelte da Serena sono accomunate dal sacrificio della vita, compiuto però per dimostrare la propria fedeltà al legittimo marito. Laodamia ed Evadne sono entrambe citate nel catalogo di donne morte per amore che vagavano nei *Lugentes campi* di Verg. *Aen.* 6, 440-451 (cfr. in particolare il v. 447). Poiché insieme a loro vi erano anche Fedra, Procri, Erifile, Pasifae, Ceneo e Didone stessa, si può individuare (con BUREAU 2008, p. 218) la volontà di Claudiano di riscrivere e moralizzare gli *exempla* virgiliani di donne morte per amore: selezionando solo Laodamia ed Evadne, il poeta trovava una conciliazione per la dialettica tra amore e *virtus* eroica: l'amore (legittimo) di queste eroine non ostacola la virtù epica del coniuge, ma anzi si manifesta esso stesso come virtuoso (per la conciliazione di amore e virtù cfr. anche *infra*, note all'introduzione delle "imprese"). Solo il destino più felice può distinguere Serena da queste eroine esemplari. Laodamia ed Evadne erano *exempla* tipici di fedeltà coniugale, ed erano, peraltro, citate anche nel panegirico di Giuliano per Eusebia per la loro σωφροσύνη, "temperanza": σωφροσύνη δὲ ὑπὲρ τε Εὐάδην τὴν Καπανέως καὶ τὴν Θετταλὴν ἐκείνην Λαοδάμειαν (Iul. *Or.* 2, 110b), "la temperanza supera quella di Evadne, la moglie di Capaneo, e di Laodamia, quella famosa tessala". Ricorrevano menzionate insieme anche in Ov. *trist.* 5, 5, 53-58; 5, 14, 38-40, entrambi componimenti dedicati alla moglie del poeta per esaltarne la fedeltà.

Pierius labor et veterum carmina vatum. Il verso, che nei due emistichi ripete lo stesso concetto, è scandito da un ritmo olodattilico che rende efficacemente l'idea della facilità con cui Serena si dedicava allo studio.

Pierius labor. *Pierius* in riferimento alla poesia è già *supra*, cfr. nota a v. 2, *Pierio...serto*. *Labor* per un'opera letteraria è classico, cfr. Verg. *ecl.* 10, 1 (ma anche Verg. *georg.* 2, 39; Ov. *fast.* 1, 723 e, per altri esempi, *ThLL* s. v. *labor*, col. 794, 80-795, 19). Anche Perilla appariva, in Ov. *trist.* 3, 7, immersa tra i libri e le Pieridi (*aut inter libros Pieridasque suas*).

ludus erat. Anche gli esercizi a cui Chirone esortava Achille in Stat. *Ach.* 2, 153-156 non erano una fatica per lui (v. 153, *nec duri [...] labores*), ma un gioco: cfr. l'identico sintagma *ludus erat* in apertura d'esametro (v. 156); per l'influenza esercitata da Stazio su Claudiano cfr. MICOZZI 2013, pp. xx-xxiii e PARAVANI 2014. La simile espressione *ludus erant* era già, in Claudiano, in *III Cons.* 23, in relazione al piccolo Onorio che giocava con il bottino delle campagne di Teodosio: *exuviae tibi ludus erant*, "le spoglie erano un gioco per te".

quos Zmyrna dedit, quos Mantua libros / percurrens damnas Helenam nec parcis Elissae. Con una struttura simmetrica, i versi presentano prima Smirne, una delle città che si contendevano i natali Omero (come osserva GESNER 1759, p. 500, accoglieva questa tradizione anche Stazio in *silv.* 4, 2, 9 che già accostava Smirne a Mantova), e Mantova, quella di Virgilio, poi i personaggi femminili di Elena e Didone. Serena, dunque, leggeva l'*Iliade* e l'*Eneide*, e i modelli a cui si ispirava, come quelli del proemio (cfr. *supra*, nota a vv. 12-33) appartenevano anch'essi sia alla cultura greca sia a quella latina. Il bilinguismo è un aspetto importante nella poesia di Claudiano e non si limita alla sua perfetta conoscenza della lingua greca e latina, ma investe, in una prospettiva più ampia, anche quella della cultura e della letteratura in entrambe le lingue (sul biculturalismo di Claudiano cfr. HINDS 2013, pp. 171-174). In questi versi, il poeta attribuisce alla colta Serena la medesima cultura bilingue che anche lui possedeva.

damnas Helenam nec parcis Elissae. La condanna di Elena e Didone e la loro opposizione a Laodamia, Evadne e Lucrezia si comprende meglio se confrontata con altri passi della letteratura latina in cui veniva espresso un giudizio sul comportamento di queste due donne del mito. Come osserva HEUS 1982, p. 214, la condanna dei comportamenti di Elena ha un precedente in Prop. 2, 1, 47-50, in cui un atto simile era attribuito a Cinzia: *laus in amore mori: laus altera si datur uno / posse frui [...] si memini, solet illa levis culpae puellas / et totam ex Helena non probat Iliada*, “è gloria morire d’amore; un’altra gloria è concessa al godere di un unico amore [...] se ben ricordo ella suole biasimare le fanciulle leggere, e per Elena disdegna l'*Iliade* intera” (trad. di P. Fedeli). Nel passo di Properzio, la “leggerezza” di Elena era contrapposta espressamente alla virtù di chi invece è disposto a morire per amore, e di chi ha, per di più, un unico amore, cosa che qui accomuna gli *exempla* positivi di Serena. La condanna di Didone, infedele al defunto marito Sicheo, evoca e rovescia, invece, il passo in cui Giovenale criticava la donna colta e desiderosa di sfoggiare la propria erudizione, che al contrario di Serena perdonava Didone (per il parallelo cfr. GESNER 1759, p. 500): *periturae ignoscit Elissae* (Iuv. 6, 435). Anche in questo passo era posto l’accento sul suicidio di Didone (*periturae*), non dovuto a un amore legittimo. Emerge dunque la concezione di Serena di amore giusto e virtuoso, l’unico per cui valga la pena morire e per cui sia degno rientrare nel catalogo di Verg. *Aen.* 6, 440-451 (cfr. *supra*, nota a vv. 146-149). La scelta del verbo *parco*, poi, potrebbe evocare Ov. *epist.* 7, in cui Didone rivolgeva a più riprese delle invocazioni con lo stesso verbo (cfr. Ov. *epist.* 7, 31; 75; 163, con PIAZZI 2007, pp. 149, 270-271 per l’uso standard del verbo nelle preghiere dell’elegia): cfr. in particolare i vv. 163-164, *parce, precor, domui, quae se tibi tradit habendam. / Quod crimen dicis praeter amasse meum?*, “abbi pietà, ti prego, della casa che si consegna a te perché tu la governi! Quale colpa mi attribuisce se non l’averti amato?” (trad. di L. Piazzì). È, in effetti, proprio la colpa di aver amato Enea, quella che Serena non può perdonare a Didone.

Nobiliora tenent animos exempla pudicos. La stessa idea è in *IV Cons.* 396-427 e in *nupt.* 230-235. Nel primo passo, Teodosio suggeriva al figlio Onorio di assimilare, tramite la

lettura, le imprese di eroi greci e romani per imitarli; anche in quel caso, dunque, lo studio era visto prevalentemente nell'ottica pedagogica di trarre insegnamenti morali: cfr. in particolare i vv. 397-398, *et quae mox imitere legat; nec desinat umquam / tecum Graia loqui, tecum Romana vetustas*, “e (il tuo animo) legga cose da imitare; e non smetta mai l'antichità greca di parlare con te, non smetta l'antichità romana” (per le somiglianze contenutistiche di questo passo con quello qui analizzato cfr. anche MORONI 1985, p. 140 e nota 10). Seguivano una serie di *exempla* tratti dalla storia romana repubblicana, per i quali CAMERON 1970, pp. 337-339 individuava un'ispirazione negli esempi di moralità forniti da Valerio Massimo. Anche in questi versi della *Laus Serenae* sarà possibile, d'altra parte, individuare delle consonanze con la descrizione di Lucrezia come *exemplum* di pudicizia fornita in Val. Max. 6, 1, 1 (cfr. *infra*, nota a vv. 153-157, *et gravis incumbens casto Lucretia ferro [...] ulta pudicitiam libertatemque cruore*). Nel secondo caso, invece, la Serena che qui studia, nelle due lingue, gli esempi di pudicizia, era descritta mentre guidava la figlia Maria nelle letture, mostrandole il modo corretto di interpretarle, per trarne *exempla* di pudicizia: *fruitur sermone parentis / maternosque bibit mores exempla que discit / prisca pudicitiae Latios nec volvere libros / desinit aut Graios, ipsa genetrice magistra, Maeonius quaecumque senex aut Thracius Orpheus / aut Mytilenaeo modulatur pectine Sappho*, “gode della conversazione della divina sua madre, ne apprende i costumi, da lei impara gli esempi dell'antica pudicizia, e non cessa di leggere gli autori latini e greci, sotto la guida della madre stessa: i poemi del vecchio Omero, o del tracio Orfeo, o i carmi composti da Saffo di Mitilene con la lira” (trad. di R. Bertini Conidi).

tenent. *Teneo* nel senso di “avvincere” o “affascinare”, in relazione a esempi letterari, è già in Ov. *trist.* 4, 10, 49: *tenuit nostras numerosus Horatius aures*.

Laodamia sequens remeantem rursus ad umbras / Phylaciden. La figura di Laodamia ispira a più riprese Claudiano (cfr. *infra*, note a vv. 212-225, 217-220). La storia di Laodamia e Protesilao è, infatti, uno degli *exempla* per eccellenza di amore coniugale, come quella di Evadne e Capaneo (qui presentata subito dopo) e quella di Alcesti e Admeto (ricordata invece nella *synkresis* proemiale, cfr. *supra*, nota a vv. 12-15). Protesilao fu il primo eroe greco a poggiare il piede sul suolo troiano e per questo, come un oracolo aveva profetizzato, subito fu ucciso (cfr. a es. Hyg. *fab.* 103; la morte di Protesilao era citata per la prima volta in Hom. *Il.* 2, 695-699). Grazie alle preghiere di Laodamia, gli dei concessero all'eroe defunto di tornare sulla terra per poco tempo per ricongiungersi con la moglie, e allo scadere del termine, secondo la variante del mito più comune e qui accolta da Claudiano, Laodamia decise di seguirlo negli inferi (cfr. invece Hyg. *fab.* 104 per la variante secondo cui la donna si sarebbe gettata nel rogo insieme con la statua di cera, plasmata per ricordarle il marito, che suo padre aveva fatto bruciare). Aderente fino alla morte al modello di donna *univira*, Laodamia costituisce un perfetto paradigma di virtù tradizionale per ispirare il comportamento di Serena. Per il mito di Laodamia nella letteratura latina cfr. soprattutto Catull. 68, 73-130; Prop. 1, 19, 7-12; Ov. *epist.* 13; Hyg. *fab.* 103-104.

Phylaciden. Protesilao è detto Filacide per il suo antenato Filaco, o per la sua patria Filace, in Tessaglia; l'eroe era appellato con il patronimico a es. anche in Prop. 1, 19, 7 e Ov. *ars* 2, 356; cfr. anche Ov. *trist.* 5, 14, 39 per l'aggettivo *Phylaceia* attribuito a Laodamia.

remeantem. È lezione *difficilior* di *Flor.* ed R, accolta da tutti gli editori; il resto della tradizione presenta in gran parte la variante *redeuntem* (o *redeuntes*, non adatto al contesto).
et prona ruens Capanea coniunx, / communes ardente viro mixtura favillas. La narrazione più compiuta del sacrificio di Evadne, che si gettò sul rogo del marito Capaneo folgorato da Zeus durante l'assedio contro Tebe, si trova in Eur. *Supp.* 980-1071. In questi due versi che riassumono il suicidio della donna, Claudiano tiene presente per molti aspetti il modello greco (cfr. note successive), fino all'idea, qui solo evocata ma espressa direttamente dall'Evadne euripidea, che le sue potessero essere considerate nozze giuste (dunque un amore giusto) perché aveva preferito morire con l'amato anziché correre il rischio di tradirlo in futuro (per l'ideale della donna *univira* cfr. *supra*, cap. 1b): ἥδιστος γάρ τοι θάνατος / συνθνήσκειν θνήσκουσι φίλοις, (vv. 1006-1007) [...] σὲ τὸν θανόντ' οὐ ποτ' ἐμᾶ / προδοῦσα ψυχᾶ κατὰ γᾶς [...] ἴθ' αἴτινες εὖ ναὶ / δικαίων ὕμεναίων ἐν Ἄργει / φανῶσιν τέκνοις (vv. 1023-1028), “è la morte più dolce, morire con gli amati che muoiono [...] e non ti tradirò mai, da morto, continuando a vivere sulla terra [...] o se in Argo i nostri figli potessero vedere nozze giuste come queste!” (trad. di A. Tonelli). Per alcune delle menzioni della moglie di Capaneo nella letteratura latina cfr. a es. il già citato catalogo di donne morte per amore di Verg. *Aen.* 6, 447; Prop. 1, 15, 21-22, in cui Evadne appare come *exemplum* positivo di dedizione al marito; Stat. *Theb.* 12, 800-802; Ov. *ars* 3, 21-22.

prona ruens. Claudiano dà per scontato che il suo pubblico conosca i dettagli del mito di Evadne, e compendia in questo modo l'immagine, esplicitamente descritta nelle *Supplici* euripidee, della donna che si getta dall'alto – dalla roccia su cui si trovava durante il rito funebre – sul rogo del marito: τί ποτ' αἰθερίαν ἔστηκε πέτραν, / ἢ τῶνδε δόμων ὑπερακρίζει (vv. 987-988) [...] τᾶσδ' ἀπὸ πέτρας πηδήσασα πυρὸς ἔσω, (v. 1016), “ma perché sta lassù, sulla rupe che sovrasta questo edificio? [...] mi getterò da questa rupe, nel fuoco (trad. di A. Tonelli). L'idea era stata ripresa anche da Prop. 1, 15, 21 (cfr. il participio *elata*, da intendersi come *praecipitata*, con FEDELI 1980, pp. 348-349), e da Ov. *ars* 3, 22 (cfr. il verbo *desilio*).

communes ardente viro mixtura favillas. Si preferisce qui intendere il termine *favilla*, anziché con il più comune significato di “cenere”, con quello di “fiamma” (o di fumo nero), per cui cfr. *ThlL* s.v. *favilla*, col. 379, 9-40. Claudiano usa il termine con questa accezione anche in *Get.* 24, *rapidis ambusta favillis*, ma anche altrove adombra il senso di “cenere” a favore di un'idea di fuoco e calore (cfr. *rapt. Pros.* 1, 167, in cui il termine è contrapposto alla neve). Il verso risulta così iconico e il forte iperbato che lo incornicia rende quasi visivamente l'idea delle fiamme che si innalzano verso il cielo (come in Verg. *Aen.* 5, 666, *respiciunt atram in nimbi volitare favillam*) avvolgendo, con il loro divampare, i corpi dei coniugi. I termini riferiti a Capaneo (*ardente viro*) e a Evadne (*mixtura*) si trovano a tutti gli

effetti vicini tra le fiamme; sull'uso iconico dell'iperbato da parte di Claudiano, che lo sfrutta per accrescere l'espressività, cfr. *supra* cap. 2b (sull'argomento cfr. DAINOTTI 2013). La scelta di Claudiano di riferirsi alle fiamme del rogo non pare peraltro casuale; il poeta è forse debitore della fortunata immagine delle fiamme scisse di Eteocle e Polinice, che rispecchiavano la discordia tra i due fratelli: l'uso del termine *favilla* era a tal proposito in Ov. *trist.* 5, 5, 36, peraltro a poca distanza dall'aggettivo *communis* riferito al sacrificio celebrato per loro (*c o m m u n e s a c r u m c u m f i a t i n a r a / f r a t r i b u s a l t e r n a q u i p e r i e r e m a n u, / i p s a s i b i d i s c o r s [. . .] s c i n d i t u r i n p a r t e s a t r a f a v i l l a d u a s*, “quando sull'altare si celebra il rito comune ai fratelli morti l'uno per mano dell'altro, la cupa favilla in contrasto con se stessa si divide in due...”, trad. di F. Lechi), e in Sen. *Oed.* 323 (*s e d e c c e p u g n a x i g n i s i n p a r t e s d u a s / d i s c e d i t e t s e s c i n d i t u n i u s s a c r i / d i s c o r s f a v i l l a*, “ma ecco che il fuoco, in lotta con se stesso, si separa in due parti, la favilla di un unico sacrificio, diventata discorde da se stessa, si scinde”, trad. di G. C. Giardina). Al contrario, le *favillae* sono qui *communes*, e indicano l'estrema *pietas* di un amore coniugale che non si ferma davanti alla morte. Tutta l'immagine sembra improntata sul passo delle *Supplici* di Euripide sopra citato, del quale si ritrovano qui diversi elementi: per l'idea della vicinanza tra i coniugi anche tra le fiamme della pira funebre cfr. Eur. *Suppl.* 1002: *πυρᾶς φῶς τάφον τε / βατεύσουσα τὸν αὐτόν*, “per cercare le fiamme di uno stesso sepolcro” (trad. di A. Tonelli); cfr. però soprattutto i vv. 1019-1021, in cui erano giù presenti un verbo che indicava la mescolanza correlato al termine “sposo”, l'aggettivo dal significato di “ardente”, benché riferito lì alla fiamma anziché allo sposo (ma a rigore concordato anche con *πόσει*) e l'idea della vicinanza nella morte: *σῶμά τ'αἴθοπι φλογμῶ / πόσει συμμίξασα, φίλον / χρῶτα χρωτὶ πέλας θεμένα*, “mescolando il mio corpo con quello del mio sposo, nella vampa ardente, carne con carne, vicini” (trad. di A. Tonelli). Cfr. poi, per il verbo *misceo*, anche Ov. *ars* 3, 21-22, che lo riferiva però alla cenere: *'accipe me, Capaneu: cineres miscibi mur' inquit / Iphias in medios desiluitque rogos*, “accogliami, Capaneo: le ceneri si mescoleranno” disse la figlia di Ifi e saltò giù in mezzo al fuoco”. L'aggettivo *communes*, come notava già HEUS 1982, p. 218, è pleonastico (esprime la stessa idea del participio *mixtura*) e prolettico, poiché anticipa quale sarà la condizione delle fiamme una volta avvenuta la mescolanza (“le fiamme che sarebbero diventate comuni”).

et gravis incumbens casto Lucretia ferro [...] ulta pudicitiam libertatemque cruore. Un maggior numero di versi è dedicato al terzo e ultimo *exemplum*, l'unico tratto dalla storia di Roma e contenente un significato aggiuntivo rispetto ai precedenti, poiché permette a Claudiano di alludere anche all'impegno politico di Serena. La storia di Lucrezia è narrata in Liv. 1, 57, 6-59 e Ov. *fast.* 2, 721 ss. Moglie di Tarquinio Collatino, la donna aveva deciso di uccidersi in seguito alla violenza subita da Sesto Tarquinio, figlio di Tarquinio il Superbo. Val. Max. 6, 1, 1 la presentava come archetipo di *pudicitia* (*dux Romanae pudicitiae Lucretia*), ne elogiava il coraggio non comune in una donna (*cuius virilis animus maligno errore fortunae muliebre corpus sortitus est*, “al cui animo virile toccò, per

maligno errore della sorte, corpo muliebre”, trad. di R. Faranda) e già ricordava la connessione tra il suo sacrificio e la fine della monarchia: *causamque tam animoso interitu imperium consulare pro regio permutandi populo Romano praebuit*, “e con la sua coraggiosa fine offrì al popolo romano motivo a sostituire alla monarchia la repubblica consolare” (trad. di R. Faranda). Secondo la tradizione fu, infatti, il suicidio di Lucrezia a incoraggiare la cacciata dei Tarquini e il conseguente avvento della repubblica. Il modello di Lucrezia sarà recepito e riscritto da Claudiano – come quello di Laodamia – nella descrizione delle imprese di Serena, e sarà in particolare il passo ovidiano a influenzare la resa formale dei riferimenti a Lucrezia (cfr. *supra*, cap. 1b e *infra*, note a vv. 215, *optares reducem*; 227; *subit*; 228, *vigili...sensu*; 236, *mandatis tremebunda virum scriptisque monebas*).

incumbens casto...ferro. L’espressione idiomatica *incumbere gladio* per indicare il suicidio (cfr. in particolare Sen. *Phaedr.* 259 e Sil. 8, 155 per la stessa metonimia) è impreziosita dall’enallage. Un simile espediente per mettere in rilievo la castità era già al v. 18, *virgineo...crine*, e sarà di nuovo al v. 219, *castae...noctis*; sull’uso dell’enallage in Claudiano cfr. *supra*, cap. 2b. L’identico nesso era già riferito a Lucrezia in *Eutr.* 1, 446.

tyranni. Propriamente adatto al padre di Tarquinio, il termine è usato qui per estensione.

armavit patriae iustos in bella dolores. Chiaro esempio del gusto di Claudiano per i concettismi: l’aggettivo *iustos*, collocato in posizione centrale e riferito per enallage a *bella* (a connotare come “giusta” la guerra che aveva portato alla cacciata dei Tarquini), nel lessico giuridico era però anche il termine tecnico con cui si indicavano i matrimoni validi ai sensi della legge romana (cfr. TREGGIARI 1997, pp. 49-51); la guerra sarebbe allora a maggior ragione “giusta”, proprio perché scoppiata in difesa di tali valori. Nell’espressione *patriae...dolores* per indicare la patria sofferente si può individuare, infine, la costruzione del *genitivus inversus* che si è già osservata altrove nel panegirico (cfr. *infra*, nota a v. 66, *laude virorum*), e che pone l’enfasi sui *dolores* all’origine della cacciata dei Tarquini.

uno / ulta pudicitiam libertatemque cruore. Lo zeugma *ulta pudicitiam libertatemque* e la *iunctura* ridondante *uno...cruore* che la incornicia enfatizzano il legame tra il coraggioso suicidio di Lucrezia e l’inizio della repubblica; per la stessa idea cfr. già Val. Max. 6, 1, 1.

Talia facta libens non tu virtute minore, / sed fato meliore legis. L’idea che la lettura, in età giovanile, di imprese di eroi (e in questo caso di eroine) potesse fornire esempi di virtù apparteneva già alla quarta egloga virgiliana, cfr. Verg. *eccl.* 4, 25-26: *at simul heroum laudes et facta parentis iam legere et quae sit poteris cognoscere virtus*, “ma appena sarai in grado di leggere le imprese degli eroi e i fatti paterni, e apprendere che sia la virtù...” (trad. di A. Traina). L’espressione è qui riferita ai versi precedenti e agli episodi lì descritti, dai quali Serena ha tratto insegnamenti in merito alle *virtutes* di castità e devozione coniugale, ma rispetto ai quali potrà ottenere un destino migliore. Non è da escludere, però, che Claudiano intenda qui anche suggerire una lettura di quanto dirà in seguito. Nello stesso verso 159, infatti, la *iunctura nubilis aetas* inizia a evocare il modello

di *Aen.* 7 (cfr. in particolare *Aen.* 7, 53 e *infra*, nota a *nubilis aetas*, che sarà richiamato anche in seguito attraverso alcune tessere lessicali).

legis. In chiusura un termine pregnante perché capace di ambiguità. Se l'intenzione più immediata è quella di mostrare che Serena "leggeva" le storie di Elena, Didone, Laodamia, Evadne e Lucrezia, infatti, l'accezione di "scegliere" indica che la lettura della donna non era passiva e acritica, ma capace di selezionare gli *exempla* migliori. In tal modo, Claudiano reinterpretava per di più le indicazioni dei retori, che, come si accennava (cfr. *supra*, nota all'introduzione della sezione), suggerivano di sottolineare, in questa sezione, l'importanza delle scelte di vita compiute dal soggetto dell'elogio, cfr. a es. Sch. Hermog. *St.* in *RH.* 7, 277, 10: ἐπιτήδευμα μὲν ἐστὶ βίου αἴρεσις, οἷον ῥητορεύειν, χαλκεύειν, φιλοσοφεῖν, ἰατρεύειν, πολιτεύεσθαι, "l'occupazione è una scelta di vita, come esercitare l'oratoria, l'arte di fare il fabbro, la filosofia, la medicina, la politica". Claudiano mostra anche altrove di non voler trascurare l'importanza della "scelta", e cerca di declinare il motivo anche dove non gli è possibile parlare della scelta di una professione. Onorio, infatti, che non poteva esercitare alcuna scelta in tal senso perché era destinato a regnare fin dalla nascita, in *VI Cons.* 82-87 esprime ugualmente una preferenza, scegliendo la *pars Imperii* della quale sarebbe divenuto imperatore (sulla scelta di Onorio cfr. anche STRUTHERS 1919, p. 74). La scelta di Serena, che allo stesso modo non può riguardare la professione, è invece indirizzata alla *pudicitia* e alle *virtutes* proprie delle mogli ideali (v. 149, *exempla...pudicos*), e viene realizzata grazie alla selezione delle letture a cui ispirarsi.

Il marito (vv. 159-211)

Il v. 159 segna l'inizio di una nuova sezione del carme, difficilmente classificabile all'interno dello schema panegiristico tradizionale e funzionale a collegare i versi dedicati all'infanzia e alla giovinezza di Serena a quelli che descriveranno la sua vita da donna sposata. Si tratta di un passaggio essenziale, nel quale Stilicone viene introdotto nella vita di Serena. Al racconto del modo in cui l'imperatore Teodosio in persona scelse Stilicone come sposo per Serena (vv. 159-189), realizzato con una lunga *synkrisis*, segue la presentazione dei primi anni di carriera del generale dopo il matrimonio (vv. 190-211). Questi versi costituiscono un vero e proprio elogio di Stilicone inserito all'interno del panegirico di Serena, che risulta così, anche sotto questo aspetto, perfettamente speculare ai panegirici standard (quelli maschili), nei quali era norma prescritta dai retori inserire una breve lode della moglie del protagonista. Tutta la sezione costituisce quindi una sorta di cerniera che consente, grazie al riferimento alle imprese militari di Stilicone, il diretto collegamento alle "imprese" (vv. 211-236), che descriveranno il momento in cui Serena – ormai moglie – attenderà, a casa, il ritorno del marito impegnato in battaglia. Una simile cesura è individuabile anche in *Stil.* 1, in cui le nozze con Serena sono descritte come una tappa essenziale per Stilicone, e, come qui, separano la giovinezza del protagonista dalle sue "imprese in tempo di guerra" (cfr. CONSOLINO 2021, p. 385 e nota 16). È qui assente,

però, nel collegamento tra le due parti, la descrizione delle nozze stesse (evocate solo dalla *corona iugalis* dei vv. 164-185), che si trova invece in *Stil.* 1, 79-88. Proprio per questa ragione, i due panegirici diventano la perfetta integrazione l'uno dell'altro (cfr. *supra*, cap. 1d), e i parallelismi tra loro individuabili iniziano proprio a partire da questa sezione (in particolare dal nesso *nubilis aetas*), nella quale le vite di Serena e Stilicone iniziano a tutti gli effetti a intrecciarsi, benché fossero destinate a farlo già da tempo (cfr. vv. 82-85, *alio tum parvus in axe / crescebat Stilicho votique ignarus agebat, / debita cui longe coniunx penitusque remoto / orbe parabatur tanti concordia fati*). Tra i principali momenti chiave che i due panegirici condividono a partire da qui si osservino soprattutto la preoccupazione dimostrata dall'Imperatore per la ricerca di un genero meritevole (*Stil.* 1, 69-73 e *Ser.* 159-161, con versi accomunati dalle medesime strutture sintattiche e da simili lessemi), la scelta da lui stesso operata, in veste di giudice, sulla base della virtù dimostrata da Stilicone (*Stil.* 1, 74; 89-90 e *Ser.* 78-80), e poi ancora la descrizione delle imprese militari del generale in Tracia (cfr. *Stil.* 1, 94-115 e *Ser.* 207-211), del suo rapido saluto alla moglie nei momenti in cui tornava a casa, senza che la sua vita privata venisse mai anteposta a quella militare (*Stil.* 1, 118-122; *Ser.* 30, 212-220), e infine degli intrighi orditi contro di lui in sua assenza da un traditore (*Stil.* 1, 246-385 e *Ser.* 229-235).

Iam nubilis aetas. Serena doveva avere circa quattordici anni al momento delle sue nozze con Stilicone, avvenute nel 384 (*PLRE*, I, p. 824), ed essere dunque nell'età adatta alle nozze (sull'età legale delle donne per il matrimonio cfr. HOPKINS 1965, p. 313, TREGGIARI 1991, pp. 398-403). Espressione più comune, per indicare il raggiungimento dell'età per il matrimonio, è *nubiles anni* (*Ov. met.* 14, 335), ma *nubilis aetas* è anche in *Stat. Ach.* 1, 356, *dum nubilis aetas / solvendusque pudor*, e, soprattutto, in *Stil.* 1, 69, proprio per introdurre il passo relativo alle nozze di Serena con Stilicone. I due passi rivelano, oltre alla *iunctura nubiles aetas* che in entrambi i casi svolge grammaticalmente la funzione di soggetto della frase, numerose altre consonanze, a livello formale e di contenuto: *nubilis interea matura virginis aetas / urgebat patrias suspensio principe curas, / quem simul imperioque ducem nataeque maritum / prospiceret; dubius toto quaerebat ab axe / dignum coniugio generum thalamisque Serenae* (*Stil.* 1, 69-75), “intanto l'età da marito della fanciulla ormai matura sollecitava la preoccupazione paterna, essendo il principe incerto su colui che prevedeva sarebbe stato nello stesso tempo guida per l'Impero e marito per la figlia; titubante cercava da tutto l'Impero un genero degno dell'unione e del talamo con Serena” (trad. di E. Cairo). Claudiano riformula, dunque, in *Ser.*, il medesimo concetto che aveva già espresso nel panegirico *Stil.* 1: cfr. soprattutto la voluta somiglianza tra le espressioni *principe sollicito* e *suspensio principe* (per esprimere la preoccupazione di Teodosio e l'incertezza da lui dimostrata nella ricerca di un marito adatto per la figlia adottiva), o tra *tori* e *thalamis*, veri e propri autoimprestiti, ma anche la costruzione dell'interrogativa indiretta con *quem* e il congiuntivo imperfetto (cfr. però *infra*, nota a *principe sollicito [...] incertis quem [...] maneret*). Queste ripetizioni suggeriscono che non

si tratti di richiami casuali, ma che il poeta intenda espressamente istituire un collegamento tra i due carmi – sancito proprio dal sintagma *nubilis aetas*, posto all’inizio di entrambi i passi – per costruire un dittico di panegirici (cfr. *supra*, cap. 1d; cfr. anche cap. 2a per la funzione di “collegamento” intratestuale con cui Claudiano spesso sfrutta le ripetizioni). L’esordio dei versi destinati alla scelta del marito per Serena, inoltre, echeggia quello con cui Virgilio introduceva la preoccupazione di Latino per le nozze di Lavinia, cfr. Verg. *Aen.* 7, 53: *iam matura viro, iam plenis nubilis annis*. In questi versi relativi alla scelta dello sposo per Serena, anche altre tessere virgiliane prelevate da *Aen.* 7 evocheranno il ricordo di Lavinia e della preoccupazione del padre per le sue nozze (cfr. note a *principe sollicito* e a v. 180, *accipit...regni dotes...paravit*).

votis...incertis. Si tratta delle speranze, incerte perché nessuno poteva sapere su quale fortunato aspirante al matrimonio sarebbe caduta la scelta dell’Imperatore, serbate dai componenti della Corte Imperiale in relazione alle nozze di Serena (cfr. GESNER 1759, p. 501: *vota referenda videntur ad adolescentes, qui erigebantur votis et spe nuptiarum reginarum*). Per l’identica *iunctura* con il significato di “desideri carichi di speranza” cfr. *Get.* 46, mentre il nesso leggermente variato è in *Stil.* 3, 4, *dubiis...votis*; per un senso simile cfr. già Verg. *Aen.* 8, 10, *spes incerta futuri*.

aulam. È frequente in Claudiano con il significato di “Corte imperiale” (cfr. a es. *Ruf.* 2, 6; *Stil.* 50; *Get.* 315, 454 etc.; *ThLL*, s. v. *aula*, col. 1457, 62 ss.), con cui lo interpreta anche BURMANN 1760, p. 866 (*et iam aetas tua nubilis excitaverat Regiam desideriiis dubiis*); il termine potrebbe però essere considerato anche una metonimia per i cortigiani pretendenti di Serena (*OLD* s. v. *aula* 4). In un contesto simile a questo, l’*aula* – intesa in senso concreto – risuonava dello stuolo di pretendenti che si contendevano la mano di Proserpina, cfr. *rapt. Pros.* 1, 130-133: *iam vicina toro plenis adoleverat annis / virginitas... / personat aula procis: pariter pro virgine certant...*, “ma la giovinetta era cresciuta, e la sua verginità, nella pienezza degli anni, era ormai pronta per le nozze...il palazzo risuona dello stuolo di pretendenti: per lei contendono...” (trad. di L. Micozzi).

principe sollicito [...] incertis quem [...] maneret. La frase pone alcune incertezze a livello sintattico, poiché non è del tutto chiaro se l’interrogativa indiretta *quem...maneret* sia introdotta dall’aggettivo *incertis*, riferito per enallage alla corte (“aveva sollevato le speranze della corte, incerta su chi...”), o dall’espressione *principe sollicito* (“aveva sollevato le speranze incerte della corte, con il principe preoccupato al pensiero di chi...”). Entrambe le reggenze sono in teoria possibili (sulla costruzione di *sollicitus* con l’interrogativa indiretta si veda anche TRAINA – BERTOTTI 2015, pp. 382-383, sulle interrogative indirette rette dai *verba timendi*, e *OLD* s. v. *sollicitus* 2c). A sostegno della reggenza da *incertis* va senz’altro l’*ordo verborum*, a cui si può aggiungere anche un significativo parallelo ovidiano su una lotta tra pretendenti, cfr. *Ov. met.* 9, 46-49, in cui Acheloo paragona la sua contesa con Ercole per la mano di Deianira a quella dei tori per le giovenche: *non aliter vidi fortes concurrere tauros, / cum pretium pugnae toto nitidissima saltu / expetitur coniunx: spectant armenta paventque / nescia, quem maneat tanti victoria*

regni, “allo stesso modo ho visto affrontarsi dei forti tori, quando la posta del combattimento era la più florida giovenca di tutta la zona: attorno gli armenti assistevano con timore alla gara, nell’incertezza di chi sarebbe stato il vincitore e re” (trad. di G. Faranda Villa). Molto simili sono le espressioni *tanta tori fortuna* e *tanti victoria regni* e specialmente l’idea, nella *Laus Serenae* chiaramente sottesa, che per il pretendente avrebbe ottenuto, con le nozze, il potere. Attribuiscono dunque il dubbio alla Corte anziché all’imperatore CONSOLINO 1986 e CHARLET 2018, p. 52. A vantaggio della reggenza da parte di *principe sollicito* interviene invece soprattutto il confronto con *Stil.* 1, 70-72, in cui, in un contesto di stringenti parallelismi con questi versi della *Laus Serenae* (cfr. *supra*), l’interrogativa con il *quem* era retta da *suspensio principe*, ablativo assoluto che ricorda da vicino la *iunctura principe sollicito: urgebat patrias suspensio principe curas, / quem simul imperioque ducem nataeque maritum / prospiceret*, “...sollecitava la preoccupazione paterna, essendo il principe incerto su colui che prevedeva sarebbe stato nello stesso tempo guida per l’Impero e marito per la figlia” (trad. di E. Cairo). Se, inoltre, si attribuisse alla Corte – già pervasa da speranze incerte – anche il dubbio in merito al fortunato a cui sarebbero toccate le nozze con Serena, il passo risulterebbe fortemente sbilanciato a favore di *aulam*, mentre la *iunctura principe sollicito* rimarrebbe isolata. Il motivo propagandistico dell’affetto paterno di Teodosio per Serena – come si è visto di estrema importanza per Claudiano – risulterebbe in tal modo sacrificato, a vantaggio di un altro – quello del desiderio dimostrato dai pretendenti – su cui una tale insistenza sarebbe invece ingiustificata, o quantomeno sproporzionata, poiché l’idea è già resa dall’espressione *votis erexerat aulam incertis*. A fronte anche dei versi immediatamente successivi, incentrati proprio sulla preoccupazione dimostrata dai re del mito nella ricerca di un futuro genero, avrebbe più senso, qui, l’introduzione di tale motivo (che verrà peraltro ripreso al v. 186, cfr. *infra*, nota a *similem curam*). Per queste ragioni, e per la tendenza di Claudiano a creare iperbatismi anche molto forti (cfr. *supra*, cap. 2b e a es., nella *Laus Serenae*, il *si* del v. 4) si preferisce con qualche incertezza considerare l’interrogativa indiretta introdotta dal *quem* come dipendente da *principe sollicito* (così anche PLATNAUER 1922: “the hopes of the young courtiers run high, but the prince hesitates to select the happy man who is to share thy couch and regal state”).

principe sollicito. Il termine *sollicitus* ben rende la preoccupazione paterna di Teodosio, ed è usato da Claudiano anche altrove per indicare un sentimento genitoriale: cfr. *rapt. Pros.* 1, 29, in cui è riferito alla corsa affannata e preoccupata di Cerere che vaga alla ricerca della figlia (*sollicito genetrix...cursu*). L’origine della *iunctura* è forse da ricercare in Verg. *Aen.* 7, 81, in cui Latino, turbato dai prodigi in relazione alle nozze di Lavinia, è definito *rex sollicitus*.

Fortuna maneret. Il ruolo della Fortuna, nella poesia di Claudiano, è assimilabile a quello del Fato (cfr. ZARINI 2010), e ricorre spesso in associazione a Stilicone. Egli è, per esempio, aiutato dalla Fortuna nello sconfiggere i Goti: *a magno Stilichone cave, qui semper iniquos Fortuna famulante premit* (*Get.* 512-513), “guardati dal grande Stilicone che sempre

incalza gli empi con la Fortuna al fianco” (trad. di F. Serpa). La presenza costante della Fortuna o di un destino favorevole a fianco del generale non ne sminuisce tuttavia i meriti, perché Claudiano ben bilancia il complesso rapporto tra questa forza e la virtù, che concorrono entrambe al successo: cfr. soprattutto *Stil.* 1, 363-368, *nil tribuat Fortuna sibi sit prospera semper / illa quidem*, “non si attribuisca nulla alla Fortuna. Tuttavia, sia sempre prospera” (trad. di E. Cairo). Anche in questo caso, d’altra parte, si può osservare come, se da un lato Stilicone è sempre stato destinato alle nozze con Serena e al roseo futuro che queste portavano con sé (cfr. *Stil.* 40-41: *A puero, tenerisque etiam fulgebat in annis / Fortunae maioris honos*, “e negli anni giovanili già risplendeva il pregio di un destino più luminoso”, trad. di E. Cairo; *Ser.* 85, *orbe parabatur tanti concordii fati*), dall’altro questo avviene solo grazie alla sua virtù (v. 180, *virtute paravit*). La scelta di impiegare il termine *Fortuna* in questo contesto risulta poi significativa, poiché, in Claudiano, essa manifesta spesso il suo potere sulla Terra intervenendo nella scelta di coloro che sono destinati al governo: se nel caso dell’Oriente rivela, così facendo, il suo lato negativo (*Ruf.* 1, 176-177; 2, 49-53 e 193; *Eutr.* 1, 24-25), quando la sua scelta è indirizzata verso l’Occidente essa perde il carattere di instabilità che la contraddistingue. La Fortuna mette Onorio sul trono dei Parti (*IV Cons.* 214, *si tibi Parthorum solium Fortuna dedisset*) ed è all’origine della reggenza di Stilicone (*Nupt.* 328, *ornatur Fortuna viro*). Si veda, a questo proposito, la conclusione a cui giunge Zarini, che osserva come il panegirista Claudiano crei un mondo ideale, in cui i “cattivi” – ovvero i nemici di Roma – sono sempre puniti dal Fato, mentre i “buoni” sono sempre ricompensati (ZARINI 2010, p. 82). In tal modo, Claudiano attribuisce implicitamente alle nozze con Serena – e dunque di fatto legittima – il potere raggiunto da Stilicone e il roseo futuro dell’Occidente che ne consegue.

Antiquos loquitur Musarum pagina reges. Il verso introduce una sequenza di *exempla*, che Claudiano sfrutta per confrontare Stilicone con tre eroi del mito: Pelope, Ippomene ed Ercole. Si tratta di una triplice *synkrisis* in negativo, che contrappone le terribili modalità con cui i tre eroi ottennero la mano di una principessa – ossia con una crudele competizione a cui li ha costretti il futuro suocero, e tramite il ricorso a espedienti o inganni – al modo in cui Stilicone fu scelto, da Teodosio in persona, come marito di Serena. Gli *exempla* di Pelope, Ippomene ed Ercole, così come alcuni elementi lessicali, sono mutuati (come già notava CONSOLINO 1986, p. 109) da *Ov. epist.* 16, 263-270. Nell’epistola, Paride lamenta di non avere la possibilità – a differenza degli eroi del mito – di conquistare Elena con una competizione che possa mostrarle il proprio valore: *Di facerent, pretium magni certaminis esses / teque suo posset victor habere toro! / Ut tulit Hippomenes Schoeneida praemia cursus, / venit ut in Phrigios Hippodamia sinus, / ut feras Alcides Acheloia cornua fregit, / dum petit amplexus, Deianira tuos: / nostra per has leges audacia fortiter isset, / teque mei scires esse laboris opus*, “Ah, volessero gli dei che tu fossi il premio di una grande gara, e il vincitore potesse averti nel suo letto! Come Ippomene ebbe, in premio della corsa, la figlia

di Scheneo, come Ippodamia venne tra le braccia di un Frigio, come il fiero Alcide spezzò le corna di Acheloo che bramava i tuoi amplessi, o Deianira, di fronte a condizioni come quelle si sarebbe dispiegata con coraggio la mia audacia e tu sapresti di essere l'oggetto delle mie fatiche" (trad. di G. Rosati). Il riferimento di Claudiano alla *musarum pagina* potrebbe dunque non essere un'espressione generica, ma un'allusione proprio al modello ovidiano, che viene citato più volte nei versi successivi, con echi lessicali tratti tanto dalla sequenza delle *Heroides* quanto dal corrispondente episodio mitico così com'è narrato nelle *Metamorfosi* (cfr. *met.* 9, 1-97 per il mito di Eracle e Deianira; *met.* 10, 560 ss. per quello di Ippomene e Atalanta). I tre episodi sono narrati nel panegirico per Serena in maniera più complessa e dettagliata rispetto a come lo sono nelle *Heroides*, ma Claudiano coglie l'elemento su cui Ovidio si era concentrato nell'epistola e lo amplia, spesso riutilizzando altro materiale ovidiano (cfr. la corsa di Ippomene e il corno spezzato di Acheloo, e *infra*, note a *cursu* e *truncato...cornu*). Le differenze più importanti rispetto alla sequenza originaria riguardano, come si vedrà, la narrazione dell'episodio di Pelope, che Claudiano sceglie di collocare all'inizio della sequenza e di arricchire del dettaglio – assente in Ovidio – relativo a Mirtilo (per l'importanza di questo elemento cfr. *infra*, nota a v. 168, *deceptus*). Il rapido elenco ovidiano proponeva già *exempla* in negativo e intendeva non tanto mostrare le maggiori capacità di Paride rispetto agli eroi del mito, quanto piuttosto enfatizzarne la posizione di svantaggio nel tentativo di ottenere la mano della donna ambita; era, insomma, volto essenzialmente a ottenere *amplificatio* e ad accrescere il *pathos* dell'epistola. Nella *synkrisis* operata da Claudiano, a essere contrapposte sono invece le modalità con cui le principesse sono state ottenute in spose. Il paragone descrive dunque gli stratagemmi e gli inganni dei tre eroi, che risultano di gran lunga inferiori al modo in cui Stilicone è stato invece scelto come marito di Serena. La finalità è dunque, qui, espressamente politica, e il poeta tardoantico adatta la sequenza delle *Heroides* alle proprie esigenze, per mostrare, in ultimo, non solo la virtù e l'onestà di Stilicone, ma anche (e soprattutto) la sua stretta relazione con l'imperatore Teodosio (è poi possibile individuare, in questa *synkrisis*, anche un'ulteriore e più nascosta allusione politica: cfr. *infra*, nota a v. 168, *deceptus*). La rielaborazione di Claudiano di questa sequenza ovidiana avrà particolare fortuna in Sidonio Apollinare, che la utilizzerà per ben tre volte (*Sidon. carm.* 11, 87; *Sidon. carm.* 14 *praef.* 10-20; *carm.* 2, 490-530), recuperando da Claudiano, in una delle tre occorrenze, anche il significato politico che questi aveva introdotto come scopo della *synkrisis*. Nel *Panegirico per Antemio* (*carm. min.* 2, 490-530), infatti, la sequenza ha lo scopo di contrapporre, alle nozze del mito, quelle di Ricimero e Alipia, figlia dell'imperatore Antemio: *foedus* privato che avrebbe dovuto sancire con l'*adfinitas* quello pubblico, il matrimonio avrebbe reso parenti Ricimero e l'imperatore, con l'effetto di portare la concordia fra Oriente e Occidente (cfr. MONTONE 2015, pp. 97-98). A sancire la dipendenza da Claudiano interviene poi l'espressione *circumspice taedas antiquas* (v. 487), citazione proprio degli *antiquos...reges* di Claudiano (sulla fortuna di Claudiano in Sidonio cfr. SCHINDLER 2009,

pp. 181-215, sull'influenza esercitata su Sidonio dai panegirici di Claudiano; GUALANDRI 2022 sui meccanismi intertestuali di Sidonio).

Antiquos...reges. In posizione privilegiata, e in un iperbato che incornicia il verso, l'elemento che Claudiano sceglie di presentare come unificatore dei tre *exempla* è quello dei re, padri delle fanciulle oggetto di contesa, nonché futuri suoceri dei pretendenti (cfr. invece la menzione della contesa che i pretendenti dovevano sostenere in apertura della sequenza di Ov. *epist.* 16 263, *pretium magni certaminis*, e il riferimento alle nozze nei primi versi della *synkrisis* di Sidon. 2, 487-488, *circumspice antiquas / taedas*). Il poeta chiarisce così, fin dall'inizio, quale sia il principale motivo che rende Stilicone superiore agli eroi del mito: si tratta non solo della sua virtù militare o dell'onestà dimostrata, ma anche del rapporto di fiducia e stima che egli poteva vantare con il padre adottivo della sposa, Teodosio stesso.

163-164. qui dura sub lege procos certare iuberent / empturos thalamum dubii discrimine leti. I due versi paiono riscrivere e condensare alcuni passi delle *Metamorfosi* ovidiane che narrano il mito di Atalanta e Ippomene (non a caso, uno di quelli presentati nella *synkrisis*): cfr. Ov. *met.* 10, 572, *ea lex certaminis esto*, in cui il poeta alludeva ad una condizione crudele; *met.* 10, 574, *venit ad hanc legem temeraria turba procorum*, “una folla temeraria di pretendenti si arrese a questa condizione” (trad. di G. Faranda Villa), in cui Ovidio fa riferimento alla prova che i pretendenti di Atalanta dovevano sostenere per ottenerla in sposa; *met.* 10, 612, *caraeque ... discrimine vitae* (cfr. anche *infra*, nota a *dubii discrimine leti*); cfr. anche *met.* 10, 568-569 e la nota successiva.

qui dura. La tradizione manoscritta è divisa fra le varianti *dira* (accolta da HALL 1985 e CONSOLINO 1986) e *dura* (stampata da CHARLET 2018, che tuttavia non motiva la sua scelta). A fronte di un significato simile, si sceglie qui la variante *dura*, non solo perché presente in codici autorevoli (a es. R e *Flor.*), ma soprattutto in ragione della sua accezione pertinente al linguaggio d'amore. L'aggettivo è, infatti, abitualmente attribuito a chi resiste alle offerte d'amore, come rileva PICHON, p. 136: “nam *duri* dicuntur qui amorem oblatum respuunt neque precibus conmoventur” (cfr. anche FEDELI 1980, p. 73, e, tra i paralleli segnalati, Prop. 1, 7, 6; 1, 16, 30; 1, 17, 16; 2, 1, 78; Tib. 1, 8, 50; Hor. *Carm.* 2, 7, 32; Ov. *ars.* 2, 527). Anche alla luce di questa particolare accezione è possibile, poi, intravedere qui un sottile gioco di parole (cfr. *supra*, cap. 2b, per il gusto di Claudiano per i giochi di parole). *Dura*, infatti, richiama l'etimologia del nome Atalanta (da *τλάω, “resistere”), il cui mito il poeta aveva qui bene in mente, e che sarà infatti uno degli *exempla* della *synkrisis* che i due versi introducono. Su questa allusione etimologica, già presente in Prop. 1, 1, 10, *durae...Iasidos*, cfr. MARANGONI 1987, p. 9 n. 1 e O'HARA 1996, p. 55, che rimanda anche a Verg. *Aen.* 4, 247 per il simile gioco *Atlantis duri*. Atalanta, che fuggiva l'amore, è peraltro definita *violenta* in Ov. *met.* 10, 568-569 (*et instantem turbam violenta procorum / condicione fugat*, “e mette in fuga la schiera dei pretendenti che l'assillano stabilendo, crudele, questo patto”, trad. di G. Chiarini), con un termine che è da intendersi sempre nel senso di “sprezzante nei confronti dell'amore” (cfr. PICHON, p. 296 e il

commento al passo ovidiano di REED 2013, p. 280: “Venere mette in luce come Atalanta resista al suo *imperium* amatorio”). Claudiano potrebbe, qui, aver riscritto il passo ovidiano, riferendo alla condizione stessa un aggettivo dal significato simile a *violenta*, ma ancora più allusivo alla figura di Atalanta. La legge a cui i *proci* del v. 163 dovevano sottostare, dunque, non sarebbe una generica “legge severa”, ma una legge che si opponeva all’amore e dunque la stessa legge – mortale – a cui erano sottoposti i pretendenti di Atalanta. Il poeta, d’altra parte, non era nuovo ai giochi di parole etimologici greci (forse anche in virtù del suo bilinguismo, cfr. HINDS 2016, p. 251), e ne impiegava uno simile (individuato da GUALANDRI 2008, p. 772) in *Get.* 27, dove definiva *rapaces* le Arpie, per la connessione di Ἄρπυιαι con ἀρπάζειν (sui giochi di parole in Claudiano cfr. *supra*, cap. 2b). Si segue, invece, HALL 1985 nella scelta del pronome relativo *qui*, tradito dal solo L₃, a fronte della variante più diffusa, *quod* (adottata, ma non difesa, da CONSOLINO 1986 – che, con difformità rispetto alla scelta testuale, traduce peraltro come se leggesse *qui* – e CHARLET 2018). Si tratta, infatti, di una correzione estremamente economica, che restituisce un miglior senso e un maggior equilibrio ai versi.

empturos thalamum...discrimine. Il verbo *emo* esprime propriamente il significato di “comprare”, “pagare”, ed è qui costruito regolarmente con l’ablativo di prezzo. Quello che i pretendenti desiderano acquistare sono le nozze con una principessa e, di conseguenza, il regno stesso. *Emo* è usato in riferimento alla dote e alle nozze anche in Verg. *georg.* 1, 31, *te (Octavianum) sibi generum Thetys emat omnibus undis*, “ti acquisterà come genero Teti a prezzo di tutte le sue onde” (trad. di A. Barchiesi) e Ov. *met.* 8, 53-54, *qua dote rogarem / vellet emi*, “gli chiederei a quale prezzo si lascerebbe comprare” (trad. di G. Faranda Villa). La scelta di questo verbo, che talvolta racchiude in sé anche l’accezione negativa di corrompere (cfr. *OLD* s. v. *emo* 3; *ThLL*, s. v. *emo*, col. 515, 14 ss., e *infra*, note a *Pelops nam perfidus* e a *deceptus*, per l’importanza del campo semantico dell’inganno all’interno della *synkrisis* introdotta da questi versi) rende ancora più stridente il contrasto tra il modo in cui i personaggi del mito intendevano ottenere la mano della principessa e la dote “preparata” invece da Stilicone per mezzo della sua virtù (*virtute paravit*, cfr. *infra*, nota a v. 180, *accipit...regni dotes...paravit*).

dubii discrimine leti. Oltre ai paralleli per questa clausola già individuati (cfr. soprattutto Verg. *Aen.* 10, 511 *tenui discrimine leti*, CONSOLINO 1986, p. 111), è soprattutto significativo il passo ovidiano che riporta i dubbi di Atalanta: Ov. *met.* 10, 611-613: *quis deus... /...caraeque iubet discrimine vitae / coniugium petere hoc*, “quale dio...lo spinge a desiderare questo matrimonio a prezzo della vita?” (trad. di G. Faranda Villa); lo segnala anche la ripresa del verbo *iubeo*.

crudeles. Gli antichi re del mito sono così definiti per le prove rischiose a cui sottopongono i pretendenti, e per la gioia con cui li osservano cercare la morte. La *synkrisis*, così, coinvolge implicitamente e in modo antifrastico anche Teodosio, che, ben lontano da

qualsiasi manifestazione di crudeltà, sceglierà invece Stilicone sulla base del proprio giudizio.

mortis ambitione. La straniante *iunctura* (*ambitio* è normalmente accompagnato da genitivi di nomi che esprimono concetti positivi) è ottenuta grazie a una brachilogia, tramite la quale il poeta lascia intendere che l'ambizione (del regno e del potere) costituisca per i pretendenti la causa della morte. L'*ambitio* è in Claudiano vizio associato ai rivali di Stilicone (cfr. CHRISTIANSEN 1969, p. 120 e *infra*, nota a vv. 210-211, *victus... / ambitus...pulsus livor*). Secondo la tendenza alla ridondanza tipica del suo stile (cfr. *supra* cap. 2a), il poeta riformula qui un concetto già espresso (l'espressione *dubii discrimine leti* del v. 164, con cui l'autore già mostrava che i pretendenti avrebbero potuto pagare prezzo della vita il loro desiderio di sposare una principessa).

166-168. ...Curru Pisaea marino / fugit tela Pelops (nam perfidus obice regis / prodidit Oenomai deceptus Myrtilus axem)

La prima *synkrisis* è quella che contrappone Stilicone a Pelope, l'eroe del mito che ottenne la mano di Ippodamia vincendo nella corsa con il carro il padre di lei, il re di Pisa Enomao. Questi, già nella narrazione di Pindaro, sfidava i pretendenti della figlia, che avrebbero pagato l'eventuale sconfitta a prezzo della vita (Pind. *O.* 1, 79-81 con Catenacci in GENTILI – CATENACCI – GIANNINI – LOMIENTO 2013, p. 12). Secondo la versione del mito seguita qui da Claudiano, Pelope riuscì nel suo intento non solo grazie al carro che gli aveva donato Poseidone (variante presente a es. in Pind. *O.* 1, 67-89), ma anche corrompendo l'auriga del re, Mirtilo. Si tratta di una versione ben attestata, secondo la quale, con la promessa di ottenere metà del regno (cfr. Hyg. *fab.* 84, 4), o Ippodamia per la prima notte di nozze (cfr. Serv. *georg.* 3, 7), Mirtilo avrebbe manomesso le ruote del carro del re, provocando la morte di Enomao e favorendo la vittoria dell'eroe (sulla manomissione delle ruote cfr. *infra*, nota a v. 167, *obice*). Pelope sposò così Ippodamia grazie all'inganno e al tradimento (un inganno che, per di più, si rivelerà in realtà duplice: cfr. *infra*, nota a *deceptus*). Sulle molteplici varianti di questo mito, che riguardano a es. le ragioni che avevano indotto il re di Pisa a imporre la competizione ai pretendenti, la presenza o l'assenza dell'auriga nel racconto della corsa di Pelope, le motivazioni stesse che avevano spinto Mirtilo ad agire, la morte di Enomao, ma anche le vicende successive alla gara, cfr. DOLCETTI 2011, pp. 73-74.

Curru...marino. Espressione densa per indicare il carro d'oro, trainato da cavalli alati, donato a Pelope da Poseidone, cfr. Pind. *O.* 1, 86-97: τὸν μὲν ἀγάλλων θεὸς ἔδωκεν δίφρον τε χρύσειον πτεροῖσιν τ' ἀκάμαντας ἵππους, “onorandolo il dio (Poseidone) un'aurea biga gli diede e cavalli infaticabili d'ali” (trad. di B. Gentili). Il carro è rappresentato con le ali anche in Paus. 5, 17, 7, mentre in Apollod. *Epit.* 2, 3 esso poteva correre sul mare senza bagnarsi. In alcune versioni del mito, come appunto quella narrata da Pindaro, questo carro risulta essere l'unica ragione della vittoria di Pelope, ed è assente il riferimento alla corruzione di Mirtilo. Si tratta, per lo più, di varianti che intendono sottolineare unicamente il lato eroico di Pelope (cfr. anche GASTI 2017, p. 296), tralasciando gli elementi del mito

che invece implicavano un suo ricorso all'inganno. Sulle ragioni che spingono Claudiano a inserire qui anche l'auriga di Enomao cfr. *infra*, nota a *deceptus*.

Pisaea...tela. Si mantiene qui la lezione *tela*, tradita dalla maggior parte dei manoscritti (accolta anche da HALL 1985, CONSOLINO 1986), a fronte della variante *praeda*, presente in R e Flor. e stampata da CHARLET 2018 (ma cfr. già BIRT 1892). Quest'ultima, paleograficamente non così lontana da *tela* se la si immagina scritta con il compendio per *prae*, imporrebbe di interpretare l'espressione *Pisaea praeda* come apposizione di Pelope ("Pelope, preda di Enomao, fuggì con il suo carro marino") e di intendere, dunque, *fugit* usato intransitivamente. Benché questo sia possibile, supporre la presenza di un complemento oggetto restituisce un senso migliore al passo (cfr. anche Claud. *Eutr.* 1, 333-334, *Danai fugere bipennem, / Penthesilea, tuam*, e, per *tela* retto da *fugio*, Prop. 2, 22a, 30; Sen. *Oet.* 821; Val. Fl. 3, 530). Già nella descrizione di Pindaro, peraltro, ad Enomao è associata una lancia di bronzo (Pind. *O.* 1, 76, ἔγχος Οἰνομάου χάλκεον), e così sarà anche in Ov. *am.* 3, 2, 15, dove l'arma è associata al re di Pisa in una *iunctura* simile a quella di Claudiano: *a, quam paene Pelops Pisaea concidit hasta*, "o, quanto poco mancò che Pelope cadesse per la lancia del signore di Pisa" (trad. di A. Della Casa). Il poeta tardoantico, ancora una volta, seguirebbe il suo modello Ovidio nella ripresa del concettismo con cui l'aggettivo *Pisaeus* è riferito a *tela* (cfr. CONSOLINO 1986, p. 111).

Pelops nam perfidus. L'aggettivo *perfidus* si riferisce all'auriga di Enomao, *Myrtilus*, che si era lasciato corrompere da Pelope e aveva tradito il suo signore. I termini *Pelops* e *perfidus* risultano tuttavia divisi dal solo *nam* e concordi nel caso, mentre la citazione dell'auriga, benché l'aggettivo sia in realtà riferito a lui, è rimandata al verso successivo. Nell'immediatezza della recitazione per la quale il panegirico era probabilmente stato pensato, pertanto, quello che doveva suonare all'orecchio del pubblico era l'accostamento tra *Pelops* e *perfidus*, con la conseguente evocazione del tradimento compiuto da Pelope, oltre che di quello perpetrato da Mirtilo. Secondo una ben nota versione del mito (cfr. a es. Hyg. *fab.* 84; Paus. 8, 14, 11), infatti, l'eroe, che prima della gara aveva corrotto Mirtilo con la promessa di dividere con lui il regno (o di concedergli Ippodamia per la prima notte di nozze), lo aveva tradito, gettandolo in mare in seguito alla vittoria. Mirtilo, allora, aveva invocato sulla casa dell'eroe la maledizione che si sarebbe rivelata la causa delle sventure dei Pelopidi. *Perfidus* è propriamente il traditore della *fides*, qui i. q. "promessa", "parola data" (cfr. *ThlL*, s.v. *fides*, col. 663, 31); l'aggettivo, dunque, oltre che a Mirtilo, può essere associato anche a Pelope, che appare di fatto come *perfidus* anche in Hyg. *fab.* 1, 84, 4-5: *Itaque Myrtilo aurigae eius persuasit regnumque ei dimidium pollicetur si se adiuveret. Fide data Myrtilus currum iunxit et clavos in rotas non coniecit; itaque equis incitatis currum defectum Oenomai equi distraxerunt. Pelops cum Hippodamia et Myrtilo domum victor cum rediret, cogitavit sibi opprobrio futurum et Myrtilo fidem praestare noluit eumque in mare praecipitavit, a quo Myrtoum pelagus est appellatum*, "così corruppe Mirtilo, l'auriga di quello, promettendogli la metà del regno in cambio del suo aiuto. Stretto l'accordo, Mirtilo preparò il carro senza inserire i perni nelle ruote; così,

spronati i cavalli, i cavalli di Enomao mandarono in pezzi il carro manomesso. Pelope, ritornando vincitore in patria insieme a Ippodamia e Mirtilo, pensò che questo sarebbe stato per lui motivo di disonore e decise di non osservare la parola data: lo precipitò nel mare che da lui è stato chiamato Mirtoo” (trad. di F. Gasti). La possibilità di riferire *perfidus* tanto a *Pelops* quanto a *Myrtilus* è conseguente alla duplice accezione del termine *fides* e costituisce un gioco di parole sulle cui motivazioni cfr. *infra*, nota a *deceptus*.

obice. Il termine *obex*, in latino, significa propriamente “ostacolo” o “impedimento”, e l’accezione che Claudiano gli attribuisce in questo contesto non è attestata prima (cfr. *ThLL*, s. v. *obex*, 65, 77-79). Si tratta di quella di “acciarino” della ruota, ossia del “punteruolo” che serviva per evitare la fuoriuscita delle ruote stesse dal carro (veniva inserito nell’asse per impedire che i mozzi uscissero dal perno). Nell’acquisizione di questo significato tecnico potrebbe aver svolto un ruolo il termine greco ἔμβολον (cfr. *LSJ*, s. v. ἔμβολος), quasi simmetrico ad *obex* nell’etimologia e usato da Ferecide di Atene, nel medesimo contesto ed esattamente con il significato di acciarino della ruota: Φερεκίδης [...] φησίν, ὅτι οὐκ ἐνέθηκεν ἐν τῷ ἄξονι τὸν ἔμβολον, καὶ οὕτως ἐκκθλισθέντος τοῦ τροχοῦ ἐκπεσεῖν τὸν Οἰμόμαον (Pherec. *FGrHist* 3, F37a), “Ferecide [...] afferma che non collocò la chiavetta nell’assale e così, poiché la ruota rotolò fuori, Enomao cadde” (trad. di P. Dolcetti); significativo, peraltro, è il fatto che il passo di Ferecide sia la prima attestazione della variante del mito che ascriveva la vittoria di Pelope al tradimento di Mirtilo, anziché ai cavalli alati di Poseidone (cfr. DOLCETTI 2011, p. 84). Claudiano, che aveva il greco come lingua madre, potrebbe aver aggiunto al termine *obex* il significato di ἔμβολον, anziché servirsi del raro analogo latino *axedo* (cfr. *ThLL* s. v. *axedo*, col. 1634, 46-54 e Schol. Verg. Bern. *georg.* 3, 7, *Pelops corruptit praemio Myrtilum aurigam, qui Oenomai currui cereos axedones imposuit*, “Pelope corrompe con un premio l’auriga Mirtilo, che applicò al carro di Enomao degli acciarini di cera”). La medesima accezione di *obex* come punteruolo sarà ripresa da Sidonio Apollinare, che sfrutterà il termine nella sua descrizione dell’*exemplum* di Pelope all’interno della sequenza ispirata a Claudiano (cfr. MONTONE 2015, p. 96 e *supra*, nota a v. 159, *antiquos loquitur Musarum pagina reges*): *cerea destituit resolutis axibus obex* (Sidon. *carm.* 2, 492), “una sbarra cerata separati gli assi lo abbandonò” (trad. di F. Montone). Claudiano non specifica il modo in cui Mirtilo manomise l’*obex*, ma usa il generico *prodidit*, che evoca ancora una volta (come già faceva *perfidus* e come farà poco più avanti *deceptus*) l’idea di inganno. Sidonio, invece, specificherà che l’*obex* utilizzato dall’auriga era di cera, e che per questo gli assi si staccarono dalla ruota. La manomissione delle ruote è infine descritta da Igino, che impiega il sostantivo *clavus* per indicare il perno manomesso: *Myrtilus currum iunxit et clavos in rotas non coniecit; itaque equis incitatis currum defectum Oenomai equi distraxerunt* (Hyg. *fab.* 84), “Mirtilo preparò il carro senza inserire i perni nelle ruote; così, spronati i cavalli, i cavalli di Enomao mandarono in pezzi il carro manomesso” (trad. di F. Gasti).

deceptus. A fronte dell’emendamento *deceptum* di Heinsius (accolto da HALL 1985 e CONSOLINO 1986), pare qui preferibile la lezione dei codici, che tramandano all’unanimità

la forma al nominativo, *deceptus* (accettata invece da BIRT 1892 e CHARLET 2018). Concordare il participio con *Myrtilus* anziché con *axem*, comporta alcuni problemi a livello stilistico e contenutistico. Il nominativo – come sottolinea CONSOLINO 1986, pp. 111-112 – crea uno squilibrio nei vv. 167-168, in cui l’auriga si trova designato da ben due aggettivi (*perfidus* e *deceptus*), mentre *axem* ne risulta privo. La struttura dei versi parrebbe dunque discostarsi molto dallo stile di Claudiano, che abitualmente ricerca l’equilibrio, prediligendo esametri composti da due coppie di sostantivi e relativi epiteti, non di rado combinati in un verso aureo (cfr. *supra*, cap. 2b). Inoltre, se si ritiene che l’attenzione di Claudiano sia qui rivolta esclusivamente alla corsa in cui Pelope vince Enomao, risulta poco probabile l’ipotesi che vi sia un riferimento all’inganno subito dall’auriga del re (cfr. *supra*, nota a v. 167, *Pelops...perfidus*), cosa che il nominativo *deceptus* invece presupporrebbe. Il participio perfetto, infine, esprime un’anteriorità, rispetto a *prodidit*, che secondo Consolino risulta difficilmente compatibile con tale inganno, di cui Mirtilo fu oggetto in un momento solo successivo alla corsa (CONSOLINO 1986, p. 112). Sembrerebbe dunque necessario riferire il participio al re Enomao, o in maniera esplicita, come faceva Jeep congetturando *decepti* (JEEP 1876-1879, p. 65), o con un’enallage come nel caso di *deceptum*. L’intervento di Heinsius ripristinava l’equilibrio dei versi, evitava il riferimento agli sviluppi successivi del mito e permetteva di riferire *deceptum* a *Oenomai* con un’enallage che, benché molto ardita, è coerente con lo stile del poeta (*supra*, cap. 2b). Tra le altre ipotesi se ne segnala anche una seconda di Heinsius, che associava a Mirtilo, oltre a *perfidus*, il nominativo *deceptor* (neologismo coniato da Seneca in relazione all’auriga, cfr. *Thy.* 140); sulla stessa linea, HEUS 1982, pp. 234-237 accoglieva la lezione *deceptus*, ma conferendo al termine il significato attivo di *deceptor*. Tanto la seconda idea di Heinsius quanto quella di Heus evitavano, dunque, di presupporre un riferimento allo sviluppo successivo del mito e all’inganno subito da Mirtilo, lasciando però che quest’ultimo fosse designato da due epiteti senza fornire una spiegazione per l’innegabile squilibrio del verso. Il solo editore moderno a mantenere la lezione dei codici insieme all’abituale significato passivo del participio perfetto è Charlet, che giustifica la propria scelta scrivendo che “le trompeur Myrtil fut à son tour trompé et tué par Pélops” (CHARLET 2018, p. 170), e presuppone dunque che il poeta si riferisca effettivamente all’inganno subito (e non compiuto) da Mirtilo, come già faceva BIRT 1892, p. 325. Nemmeno Charlet, però, fornisce spiegazioni allo squilibrio creato dai due epiteti riferiti all’auriga. È tuttavia possibile ipotizzare una risposta più specifica a entrambe le argomentazioni contrarie alla lezione *deceptus*. Queste, come si è visto, partono dal presupposto che l’attenzione di Claudiano sia qui rivolta unicamente alle modalità con cui Pelope ha ottenuto la mano di Ippodamia grazie alla corsa con il carro con cui è stato costretto a sfidare il suocero. Se però si considera la possibilità che l’intenzione del poeta sia quella di mettere in luce non solo la corsa di Pelope, ma anche – e forse ancora di più – l’inganno che l’eroe aveva compiuto proprio ai danni di Mirtilo, entrambe le argomentazioni a sostegno di *deceptum* perdono significato. Da un lato, senza escludere a priori la possibilità che Claudiano intenda qui

alludere a una parte del mito estranea alla corsa in sé e per sé, risulta più facile accettare l'antieriorità che il participio perfetto comporta, soprattutto se si considera che la promessa menzognera era stata fatta a Mirtilo ancora prima che questi manomettesse la ruota del carro di Enomao, dall'eroe che già sapeva che non l'avrebbe mantenuta: il passo delinea, quindi, la corretta successione degli eventi (all'inganno ai danni di Mirtilo segue la manomissione del carro, dunque l'inganno ad opera di Mirtilo). Anche la creazione dello squilibrio nel verso dipenderebbe, d'altra parte, da una precisa scelta di Claudiano, e sarebbe motivata proprio dalla volontà di porre maggiore enfasi sull'inganno subito da Mirtilo. Tale espediente non sarebbe peraltro nuovo a Claudiano, che anche altrove ricerca l'attenzione del pubblico attraverso un allontanamento dalla consuetudine, sfruttato per conferire enfasi al passo: così fa, a es., nei casi delle numerose enallagi individuabili nei suoi versi (cfr. *supra*, cap. 2b e CECCARELLI 2004, p. 101 per l'impiego di questa strategia con scarti dalla norma a livello metrico). L'intenzionalità dello squilibrio nel verso, peraltro, pare qui resa chiara dal gioco linguistico che il participio realizza se concordato con *Myrtilus*, e che potrebbe aver condizionato la scelta dell'autore. *Deceptus*, infatti, sarebbe sì il secondo aggettivo riferito a *Myrtilus* nello spazio di due versi, ma creerebbe con *perfidus* una perfetta contrapposizione che ben si adatta al gusto di Claudiano per il paradossale e per la sua realizzazione tramite l'impiego di figure retoriche quali appunto l'antitesi e l'ossimoro (cfr. *supra*, cap. 2b). Ulteriore elemento che potrebbe suggerire le intenzioni del poeta è dato dall'accostamento dei termini *Pelops* e *perfidus*, con la conseguente evocazione, nella mente del pubblico, dell'inganno compiuto da Pelope (cfr. *supra*, nota a *Pelops...perfidus*). La volontà del poeta di porre l'enfasi sull'inganno compiuto da Pelope si spiega se si pensa alle conseguenze che tale inganno, nel mito, aveva comportato. Pelope, nel tradire la promessa fatta a Mirtilo, aveva infatti attirato per la sua casa la maledizione dell'auriga morente, condannando alla rovina i figli Atreo e Tieste ed essendo proprio lui all'origine della discordia tra i due fratelli, almeno secondo la versione narrata dai tragici greci, senz'altro la più diffusa (DOLCETTI 2011, p. 72). Sofocle, tramite il coro dell'*Elettra*, attribuisce esplicitamente a questo inganno la ragione delle sventure della famiglia degli Atridi, e la stessa idea è ripresa nell'*Oreste* euripideo, cfr. Soph. *El.* 504-515 ed Eur. *Or.* 989-996: ...Πέλοψ ὅτε / πελάγῃσι διεδίφρευσε, Μυρτίλου φόνον / δικῶν ἐς οἶδμα πόντου ... ὅθ' ἐν δόμοισι τοῖς ἐμοῖς / ἦλθ' ἀρὰ πολύστονος, "quando Pelope guidò al mare la quadriga e gettò Mirtilo, ormai morto, tra i flutti ribollenti... di lì venne per la mia casa la maledizione che reca molto dolore" (trad. di A. Tonelli). Per la maledizione lanciata alla casa di Pelope da Mirtilo che cadeva in mare cfr. poi anche, a es., Paus. 2, 18, 2 e Apollod. *Epit.* 2, 8. L'intenzione di alludere alla tragedia di Atreo e Tieste è, d'altra parte, implicita nella scelta stessa di citare Mirtilo nei tre versi che riassumono il mito di Pelope; come nota DOLCETTI 2011, p. 75 n. 5, infatti, "la vittoria di Pelope non necessita di per sé dell'aiuto fornito dall'inganno di Mirtilo, la cui funzione narrativa è piuttosto quella di essere lo spunto mitico della maledizione dei Pelopidi; Pelope può infatti vincere anche soltanto grazie ai cavalli donatigli da Posidone". Tra le versioni del mito in cui Mirtilo è

assente cfr. a es. Hom. *Il.* 2, 100-108, in cui infatti della stirpe di Pelope “viene sottolineato solo il ruolo di comando e non gli eventi luttuosi che la perseguiteranno” (DOLCETTI 2011, p. 81), o Pind. *O.* 1, in cui tutta la narrazione è volta a dare lustro all’eroe. I modelli stessi a cui Claudiano si ispira per questi versi (*Ov. epist.* 16, 266, ma anche *Stat. silv.* 1, 2, 41-42: *hanc propter tanti Pisaesa lege trementem / currere et Oenomai fremitus audire sequentis*, “per costei molto varrebbe correre tremando come volle Pisa, e udire i fremiti di Enomao che incalza”, trad. di L. Canali) non nominano l’auriga, la cui citazione è dunque una consapevole e perciò più significativa innovazione di Claudiano (a questo proposito cfr. anche SCHERLING in *RE* s. v. *Myrtilos*, col. 1152, che osserva come Pindaro non potesse celebrare Ierone facendo riferimento a una vittoria ottenuta con un tradimento). La *synkrisis* tra Stilicone e Pelope potrebbe allora essere letta su un duplice livello, e suggerirebbe che la superiorità di Stilicone non sia limitata al fatto di aver ottenuto la mano di Serena con il giudizio favorevole del suocero, né a un generico concetto di virtù che gli avrebbe permesso di meritare tale giudizio (v. 180). A differenza di Pelope, Stilicone non si è macchiato di alcun inganno e la sua figura non può, di conseguenza, essere in alcun modo all’origine di una discordia fraterna. In filigrana, in questi versi, si leggerebbe allora l’auspicio della concordia tra i fratelli Arcadio e Onorio, per contrasto alla ben nota discordia tra i Pelopidi. Stilicone, pur non essendo il padre naturale dei due fratelli imperatori, si rivela, implicitamente, adatto a ricoprirne il ruolo alla morte di Teodosio, poiché, se all’origine della discordia tra Atreo e Tieste c’era l’inganno di Pelope, il suo comportamento, ben diverso da quello dell’eroe mitologico, l’ha reso degno tutore dei due *Augusti* e legittimo garante della loro concordia (e di conseguenza dell’armonia dell’Impero). A vantaggio di questa interpretazione in senso politico vanno sia l’impiego che Claudiano è solito fare del campo semantico dell’inganno – qui evocato da ben tre elementi, *perfidus*, *prodidit* e *deceptus* –, sfruttandolo spesso proprio a fini ideologici, sia la centralità nei suoi versi del tema propagandistico della doppia reggenza di Stilicone sui fratelli Augusti (cfr. *supra*, cap. 2d). Ad essa, come si è visto, Claudiano allude di frequente, anche sfruttando numerosi *exempla* di rapporti fraterni, tratti dal mito o dalla realtà: cfr. l’episodio di Atreo e Tieste in *Gild.* 397-402, in cui ai Pelopidi sono paragonati Gildone e il fratello Mascezel, nel sottinteso auspicio che il rapporto tra i fratelli Augusti sia di diverso genere. All’interpretazione contribuisce inoltre un gioco di parole molto simile a quello di Claudiano, presente, proprio in relazione a Mirtilo, in *Sen. Thy.* 139-140, *proditus occidit / deceptor domini Myrtilus*, “Mirtilo, ingannatore del suo signore, cadde tradito”. Claudiano riprenderebbe il modello senecano nel gioco antitetico, variando però i termini impiegati per realizzarlo in modo da adattarli ulteriormente ai propri fini. Il termine *perfidus* è, infatti, particolarmente pregnante, non solo per via della possibilità di attribuirlo anche a Pelope, ma anche a fronte del ruolo fondamentale rivestito dal concetto di *fides* nel *Tieste* senecano (TARRANT 1985, p. 110; BOYLE 2017, p. 124). La tragedia era, d’altra parte, ben presente a Claudiano, e già citata in svariati passi di *Gild.* in relazione all’uccisione dei figli di Mascezel da parte di Gildone (*Gild.* 397-402 e *Gild.* 180-184, in

cui è riconoscibile il modello di *Thy.* 778-781). È plausibile dunque presupporre qui il modello della tragedia, che non solo giustifica la scelta dei due aggettivi antitetici riferiti a Mirtilo, ma per di più evoca il dramma di Atreo e Tieste. La scelta non casuale del richiamo a Seneca (per la presenza di Seneca in Claudiano cfr. MAZZOLI 2011 che osserva come Claudiano spesso innesti reminiscenze senecane su una base ovidiana) permette così di ipotizzare, dietro le scelte stilistiche di Claudiano, una motivazione ideologica, la cui individuazione non risulta troppo ardita se si pensa all'immediatezza con cui il pubblico colto dell'autore doveva cogliere, se non la citazione del *Tieste*, quanto meno il riferimento alla tragedia dei Pelopidi. Anche grazie alla marcata declinazione in senso politico che di frequente aveva a Roma il mito degli Atridi, proprio in virtù del contrasto fraterno che evocava (sull'argomento cfr. BONANDINI 2019, pp. 135-136), tale riferimento doveva essere a sua volta facilmente associabile a temi propagandistici tanto sfruttati da Claudiano come erano quelli della *concordia fratrum* e della doppia reggenza. Si apprezzerrebbe insomma, anche in questo caso, quello che Ware definisce "sottotesto allusivo", riferendosi alle modalità con cui Claudiano combina immaginario poetico, citazioni e messaggio politico (cfr. WARE 2004, p. 103).

Myrtilus. Sulla figura di Mirtilo, figlio di Ermes e di Climene (o, secondo altre fonti dell'Amazzone Mirto, cfr. SCHERLING in *RE* s. v. *Myrtilos*, coll. 1152-1154 o TUMPEL in ROSCHER s. v. *Myrtilos*, coll. 3325-3320. Mirtilo, come si diceva, è menzionato per la prima volta nel mito di Pelope, quale auriga di Enomao, in Pherec. *FGrHist* 3, F37a, ma è poi anche nella versione del mito raccontata dai tragici greci (Soph. *El.* 504-515; Eur. *Or.* 989-996), in Acc. *trag.* 658 e in Sen. *Thy.* 140, ma cfr. anche Hyg. *fab.* 224, 4; egli non appare, invece, nella prima narrazione del mito, in Pind. *O.* 1, 67-96 (cfr. nota a *Pelops nam perfidus*). L'auriga, benché spinto al tradimento del re da ragioni diverse a seconda delle fonti, in tutte le varianti mitiche muore dopo la corsa per mano di Pelope, che non mantiene la promessa con cui l'ha corrotto per vincere la gara e lo uccide, facendolo precipitare in mare dal suo carro alato, durante il viaggio di ritorno con Ippodamia; a essere diverse sono, poi, le promesse di Pelope e, di conseguenza, le ragioni che spingono l'eroe all'omicidio. La prima rappresentazione di Mirtilo attestata nelle arti figurative è quella sul frontone del tempio di Zeus a Olimpia (Paus. 5, 17, 7), ma l'auriga di Enomao è un soggetto fortunato, e sono numerose le testimonianze che lo riproducono in varie fasi della storia: dal momento in cui, insieme al re, accoglie Pelope a palazzo, a quello della sua morte, con una preferenza per il momento della preparazione dell'inganno (scena in cui Mirtilo è rappresentato tendenzialmente con una ruota accanto a lui) e per quello della corsa stessa (cfr. TRIANTIES in *LIMC*, VI 1 s. v. *Myrtilos*, pp. 693-696). Sulla funzione dell'auriga nella dinamica narrativa cfr. DOLCETTI 2011, che presenta le numerose variazioni del mito di Pelope e Ippodamia analizzando proprio la sua figura e il ruolo che svolge nel consentire al racconto molteplici adattamenti (p. 71). L'elemento più significativo in correlazione all'auriga, ai fini di questo passo, è la sua assenza nelle fonti che vogliono presentare una versione di

Pelope depurata da elementi negativi, e che non intendano espressamente porre l'attenzione sulla maledizione dei Pelopidi.

169-170. Hippomenes trepidus cursu ferroque secutam / aurato volucrem flexit Schoeneida pomo.

La seconda *synkrisis* riguarda il mito di Ippomene e Atalanta, che secondo la versione beotica – quella qui seguita da Claudiano – è la figlia del re della Beozia Scheneo (secondo la versione di Apollod. 3, 9, 2 e Prop. 1, 1, 10, la ragazza era invece figlia di Iaso d'Arcadia; nella variante arcadica, Atalanta è una cacciatrice che vive sui monti, partecipa alla caccia del cinghiale Calidonio ed è conquistata da Melanione; sulle varianti del mito, che spesso si confondono l'una con l'altra, cfr. ESCHER in *RE* s. v. *Atalante*, coll. 1890-1894). Atalanta, come raccontano anche Hyg. *fab.* 185 e Ov. *met.* 10, 560 ss., era tanto veloce da essere imbattuta nella corsa, anche dagli uomini più veloci. Poiché non voleva un marito, aveva ottenuto dal padre la possibilità di sfidare i propri pretendenti in una gara, e avrebbe sposato solo chi si fosse dimostrato più veloce di lei; anche in questo caso, come nel mito di Pelope, la pena per il pretendente sconfitto sarebbe stata la morte (nel racconto di Igino, è il padre stesso che, su richiesta della figlia, stabilisce la gara). L'eroe Ippomene riuscì a batterla solo grazie all'aiuto di Afrodite, che gli aveva consegnato tre mele d'oro del giardino delle Esperidi da usare come diversivi per distrarre Atalanta. Solo grazie all'inganno, dunque, Ippomene vinse la gara di corsa e sposò la principessa. La narrazione che Claudiano fa dell'episodio è profondamente debitrice di quella di Ov. *met.* 10, 560 ss., come testimoniano diversi echi verbali, ottenuti con sottili variazioni rispetto al modello. In questi due versi, dunque – come sarà poi anche nella narrazione dell'impresa di Eracle – si intrecciano due riscritture ovidiane dello stesso mito. La sequenza delle *Heroides* fornisce il modello di base, nel quale Claudiano individua l'elemento su cui si concentra Ovidio (qui la corsa di Ippomene e, nell'*exemplum* successivo, il corno spezzato di Acheloo durante la lotta con Eracle; cfr. *cursus* e *cornua* in Ov. *epist.* 16, 265 e 267; *cursu* e *cornu* in Claud. *Ser.* 169 e 176), per ampliarlo con maggiori dettagli. Le scelte lessicali di cui si serve per sviluppare la narrazione sono spesso desunte ancora da Ovidio, ma dalla sua riscrittura dell'episodio nelle *Metamorfosi* (cfr. anche *infra*, nota a vv. 171-176).

trepidus. Ippomene ha il respiro affannato per la corsa, come in Ov. *met.* 10, 663, *aridus e lasso veniebat anhelitus ore*. Claudiano condensa, qui, in un unico aggettivo, l'intero verso ovidiano.

cursu ferroque secutam...Schoeneida. *Secutam* concorda con *Schoeneida*, patronimico di Atalanta. L'accusativo *Schoeneida* della forma *Scheneis* è attestato, oltre che nella sequenza delle *Heroides* che fa da modello al passo (Ov. *epist.* 16, 265), anche in Ov. *epist.* 21, 123 e in *Priap.* 21, 123; in Ov. *met.* 10, 609 la ragazza è invece indicata con l'aggettivo al nominativo *Schoeneia*. Nella versione narrata nelle *Metamorfosi* di Ovidio, non c'è alcun cenno al fatto che la ragazza fosse armata, mentre l'elemento è presente in Igino, che racconta appunto di come Atalanta inseguisse i pretendenti disarmati con un giavellotto, per

poi ucciderli una volta che li avesse raggiunti, cfr. Hyg. *fab.* 185, 2: *Itaque cum a pluribus in coniugium peteretur, pater eius simultatem constituit... ut ille inermis fugeret, haec cum telo insequeretur; quem intra finem termini consecuta fuisset interficeret, cuius caput in stadio figeret*, “E così, siccome veniva chiesta in moglie da parecchi pretendenti, suo padre stabilì una gara... lui doveva fuggire disarmato e lei doveva inseguirlo con un giavellotto: se l’avesse raggiunto entro la linea di arrivo, lo doveva uccidere e doveva affiggere la testa di quello nello stadio” (trad. di F. Gasti). L’immagine di Atalanta che rincorre a spada sguainata Ippomene appare anche nell’iconografia (cfr. BOARDMAN in *LIMC*, II 1 s. v. *Atalante*, p. 947, 950: “only in the Roman period are explicit representations of the footrace seen, on glass vessels where her drawn sword recalls her intention to slay defeated suitors, and the apples are shown”).

aurato volucrem flexit Schoeneida pomo. Si può qui osservare l’attenzione stilistica dimostrata dal poeta nella costruzione di un perfetto verso aureo, in cui le coppie di aggettivi e sostantivi si chiudono attorno al centrale verbo *flexit*, messo peraltro in rilievo tra le due cesure; sulle ragioni dell’enfasi che in tal modo viene concentrata su quest’ultimo cfr. nota successiva.

flexit Schoeneida. Claudiano impiega qui un ricercato doppio senso, che coinvolge la duplice accezione del verbo *flecto* (sulla frequenza con cui Claudiano sfrutta l’*ambiguitas* per i giochi di parole cfr. *supra*, cap. 2b). L’espressione *flectere viam* significa infatti “modificare la strada o il cammino” (*ThlL*, s. v. *flecto*, col. 894, 12 ss.); in questo caso, dunque, il poeta impiega il verbo in maniera brachilogica, sottintendendo il reale complemento oggetto e riferendolo direttamente alla figlia di Scheneo, il cui percorso Ippomene aveva deviato grazie al diversivo delle mele d’oro. Grazie a questo primo concettismo e all’enjambement, Claudiano sortisce l’effetto di accelerare il ritmo della narrazione, quasi ad accompagnare la veloce corsa di Ippomene e Atalanta. In senso figurato, tuttavia, il verbo racchiude anche il significato di “volgere o modificare l’animo” (*ThlL*, s. v. *flecto*, col. 892, 80 ss.), e dunque di “addolcire” o “persuadere”. Riferito ad Atalanta, suggerisce così che non solo il suo passo, ma anche il suo animo (prima restio all’amore e alle nozze) fosse stato “deviato / piegato” da Ippomene, e che la principessa avesse scelto lei stessa di lasciarsi distrarre dalle mele d’oro. Anche nella narrazione ovidiana della corsa, peraltro, sono dedicati alcuni versi ai dubbi e alle incertezze di Atalanta (cfr. *Ov. met.* 10, 609-610: *talia dicentem molli Schoeneia vultu / adspicit et dubitat, superari an vincere malit*, “mentre lui teneva questo discorso la figlia di Scheneo lo guardava intenerita, non sapendo nemmeno lei se preferire di essere vincitrice o vinta” (trad. di G. Faranda Villa); cfr. a questo proposito anche REED 2013, p. 289: “l’amor di Atalanta è raffigurato come una *mora* nella corsa” (trad. di A. Barchiesi). Si tratterebbe, dunque, di un’eco della versione del mito narrata da Ovidio, ottenuta tramite un ricercato gioco di parole.

volucrem. Atalanta è veloce per antonomasia: *velocem...puellam* è definita in Prop. 1, 1, 15 (*ergo velocem potuit domuisse puellam*), dove la perifrasi sostituisce il nome, e poi di

nuovo in Ov. *Ib.* 371 (*ut qui velocem frustra petiere puellam*), passo in cui la medesima *iunctura* properziana è recuperata per fare di nuovo riferimento alla ragazza senza nominarla, ma solo evocandone la caratteristica precipua; cfr. già Catull. 2a 1-2, *tam gratumst mihi quam ferunt puellae / pernici aureolum fuisse malum*, e poi anche Stat. *Theb.* 4, 312, *pernicior alite venti*. Questa “perifrasi antonomastica” è stata studiata da MARANGONI 1987 (cfr. p. 130), che mette in luce come un attributo che renda l’idea di velocità sia impiegato per qualificare Atalanta tanto nella versione beotica del mito – in cui tale concetto è richiamato “propriamente” – quanto in quella arcadica (come è quella di Properzio), che di per sé non comporterebbe la necessità di caratterizzare la ragazza come “veloce”. Claudiano, qui, recupera dunque un concetto che nella tradizione letteraria è diventato inscindibile da Atalanta, tanto nel caso in cui sia pertinente al mito quanto in caso contrario, e lo fa tramite una *iunctura* in accusativo vicina a quella properziana e ovidiana; l’attributo scelto per farlo, per di più, non solo richiama il significato del *velocem* scelto dai suoi modelli, ma ne echeggia anche il significante. Alla luce della primaria accezione di *volucer*, quella di “alato”, si può però presupporre che nella scelta di questo particolare aggettivo abbia nuovamente esercitato la sua influenza il racconto della corsa presente nelle *Metamorfosi* ovidiane, in cui ad Atalanta è associato il verbo *volat*: Ov. *met.* 10, 587, *passu volat alite virgo*. Consolino ricorda poi anche il passo di Verg. *catal.* 9, 25, in cui è Ippomene, e non Atalanta, ad essere definito *volucer* (CONSOLINO 1986, p. 123). Anche in questo verso di Claudiano, d’altra parte, l’aggettivo, concorde con *Scheneida*, potrebbe di per sé essere riferito anche a Ippomene (a maggior ragione alla luce del modello virgiliano), il “veloce” uomo che la ragazza inseguiva. Il concetto di velocità sarebbe allora un ἄπὸ κοινοῦ, come già lo era in Ov. *Ib.* 458, *victor ut est celeri victaque versa pede*, “come furono trasformati il vincitore e la vinta dal piede veloce”, grazie alla *iunctura celeri...pede* che poteva essere riferita tanto ad Atalanta quanto a Ippomene (cfr. LA PENNA 1955, p. 117: “*celeri...pede* dipende ἄπὸ κοινοῦ da *victor* e *victaque*, rispetto a cui ha funzione attributiva: ‘colui che fu vincitore per la celerità nella corsa e colei che ne fu vinta’”). Come fa spesso anche altrove, dunque, anche qui Claudiano sovrappone modelli diversi, che contribuiscono alla creazione di una *iunctura* nuova e pregnante, profondamente debitrice della tradizione (per le modalità di recupero dei modelli da parte di Claudiano cfr. GUALANDRI 1969, in particolare p. 8).

aurato...pomo. Il singolare poetico trova riscontro in Ov. *epist.* 21, 123, dove la presenza di *pomum* era giustificata dall’anafora. Anche nel passo ovidiano, come qui, la mela svolgeva la funzione di simbolo dell’inganno, al quale in quel caso era espressamente associata: *sumque parum prudens capta puella dolis? / Cydippen pomum, pomum Schoeneida cepit: / tu nunc Hippomenes scilicet alter eris?*, “e io, fanciulla poco accorta, sono caduta preda del tuo inganno? Una mela ha catturato Cidippe, una mela la figlia di Scheneo: sarai tu dunque ora un secondo Ippomene?” (trad. di G. Rosati). Sidonio Apollinare varierà leggermente la *iunctura*, ripristinando il consueto plurale: cfr. Sidon. *carm.* 2, 495-496, *pallentes Atalanta procos et poma decori / Hippomenis iam non pro*

solo colligat auro, “Atalanta (guardi) i suoi pretendenti impallidire e non colga più i pomi del bell’Ippomene solo per il loro oro” (trad. di F. Montone).

171-176. Herculeas vidit fluvio luctante palaestras / moenibus ex altis Calydon pretiumque labori / Deianira fuit, cum pectore victor anhelus / Alcides fremeret retroque Achelous abiret / decolor: attonitae stringebant vulnera Nymphae; / saucia truncato pallebant flumina cornu.

Il terzo eroe a cui Claudiano contrappone Stilicone è Eracle, che aveva lottato contro il dio-fiume Acheloo per ottenere la mano di Deianira, figlia del re di Calidone Eneo. L’episodio è narrato con abbondanza di dettagli in *Ov. met.* 9, 1-97, passo che fa da sfondo a questi versi di Claudiano; sono però presenti, qui, anche degli echi di *Soph. Tr.* 9-21, e non è trascurabile neanche il modello di *Sen. Oet.*, a cui Claudiano si ispira per vari elementi (Seneca tragico era peraltro già presente, come si è visto, nella descrizione dell’*exemplum* di Pelope, cfr. *supra*, nota a *deceptus*): cfr. soprattutto *Oet.* 495-500: *namque ut subactus Herculis clava horridi / Achelous omnis facilis in species dari / tandem peractis omnibus patuit feris / unoque turpe subdidit cornu caput, / me coniugem dum victor Alcides habet, / repetebat Argos*, “allorché, vinto dalla clava del tremendo Ercole, Acheloo, facilmente capace di presentarsi sotto ogni aspetto, terminate ormai tutte le fiere, si mostrò, infine, e sottomise il capo deforme con un solo corno, l’Alcide vittorioso, avendomi in isposa, ad Argo ritornava” (trad. di I. Ramelli). Acheloo, infatti, come ogni dio-fiume (cfr. *OCD*, s. v. *river-gods*, p. 1282), era in grado di assumere varie forme (cfr. a es. ISLER in *LIMC* s. v. *Acheloos*, pp. 12-36, oltre che il racconto ovidiano), tra cui quella di serpente o di toro. È a quest’ultimo che, secondo Ovidio, Eracle staccò il corno, mentre altrove (a es. di frequente nell’iconografia) l’eroe lo stacca al fiume nella sua forma umana, caratterizzata da un unico corno al centro della fronte (su questo cfr. anche CONSOLINO 1986, pp. 113-114, che osserva come non sia possibile stabilire a quale delle due versioni Claudiano qui sia fedele). Il celebre episodio è raccontato anche in *Diod. Sic.* 4, 35, 35, e un cenno alla sconfitta di Acheloo è poi in *Hyg. fab.* 31 e in *Ov. am.* 3, 6, 35-38. Per la fortuna che il soggetto incontrò nelle arti figurative cfr. *infra*, nota ad *Achelous*.

Herculeas...fluvio luctante palaestras. A introdurre il terzo e ultimo *exemplum* della *synkrisis* è un’elegante struttura sintattica, in cui l’ablativo assoluto *fluvio luctante* è racchiuso all’interno della locuzione *herculeas...palaestras*, a suggerire l’idea di avvolgimento (in senso ostile) di Acheloo, stretto dall’abbraccio di Ercole; a favorire la visualizzazione della scena – forse di ispirazione iconografica – è il verbo *vidit* del verso successivo, che suggerisce la prospettiva dall’alto (cfr. *supra*, cap. 2b). Con questo *ordo verborum* il poeta non solo chiarisce con l’ablativo assoluto il significato della *iunctura* che lo avvolge (con un tratto stilistico che CONSOLINO 1986, p. 113 riconosce come tipico di Claudiano), ma realizza il raffinato gioco etimologico *luctante palaestras*: il sostantivo *palaestra* – che va qui inteso nel significato più ampio di “lotta” è infatti la traslitterazione del gr. *πᾶλαιστρα*, derivato da corrispettivo del latino *lucto*, *πᾶλαιώ*. Per lo stesso gioco cfr.

già Verg. *Aen.* 6, 642-643, *palaestris* /... *luctantur*; Ov. *met.* 6, 241-242, *palaestrae* /...*luctantia*, con MICHALOPOULOS 2001, pp. 142-144. L'espressione *Herculeas palaestras* sarà ripresa – identica e retta come qui dal verbo *video* – nel passo in cui Sidonio Apollinare farà riferimento all'episodio della lotta di Eracle e Acheloo, nella sua riscrittura di questa sequenza di *exempla*, cfr. *carm.* 14, 6: *non hic Herculeas videt palaestras*; cfr. anche Paus. 3, 18, 16, ἡ πρὸς Ἀχελῷον Ἡρακλέους πάλη. *Iuncturae* simili a questa sono in Claud. *Theod.* 288, *liquidas palaestras* (con RAVALICO 2017, p. 129) e *IV Cons.* 532-534, *Amphioniae palaestrae*.

fluvio luctante. L'interesse di Claudiano per l'acqua e le immagini acquatiche, che ricorrono costantemente nei suoi versi, è stato già sottolineato (cfr. *supra*, cap. 2d). La descrizione di fiumi, in particolare, attirava significativamente l'interesse del poeta, che non solo dedica due lunghi *carmina minora* a elementi acquatici, l'Apono e il Nilo (rispettivamente *carm. min.* 26 e 28), ma cita spesso i fiumi come metonimia per indicare luoghi o popolazioni (FUOCO 2008, p. 42). La personificazione del dio-fiume, poi, di per sé tradizionale nella poesia epica (cfr. Verg. *Aen.* 8, 33-34 e FUOCO 2008, p. 43), è altrettanto frequente nei versi del poeta tardoantico: cfr. soprattutto la descrizione del Tevere in *Olibr.* 209-225, ma anche quella dell'Eridano in *VI Cons.* 159-168 (cfr. poi *infra*, nota a *truncato...cornu*).

vidit... / moenibus ex altis Calydon. Il soggetto di *vidit* è la città di Calidone, che osserva dall'alto il combattimento; una prospettiva originale, con cui Claudiano mira forse a trasmettere oggettività e impersonalità: è possibile leggere, in questa scelta, un'influenza del monologo di Deianira all'inizio delle *Trachinie* sofoclee (cfr. anche *infra*, nota a v. 175, *decolor...vulnera*, per altre riprese della tragedia). La donna, infatti, vi sosteneva che solo chi avesse assistito imperturbato allo spettacolo avrebbe potuto raccontarlo, non certo lei che giaceva atterrita: καὶ τρόπον μὲν ἂν πόνων / οὐκ ἂν διείπομι', οὐ γὰρ οἶδ', ἀλλ' ὅστις ἦν / θακῶν ἀταρβῆς τῆς θεάς, ὅδ' ἂν λέγοι (Soph. *Tr.* 21-23), “come si svolse lo scontro non saprei riferirtelo: non lo so. Te lo potrebbe raccontare chi vi avesse assistito imperturbato, come a uno spettacolo...” (trad. di A. Tonelli). Tale particolare prospettiva “dall'alto” sarà la medesima adottata da Sidonio Apollinare, nella ripresa dell'episodio di Eracle e Deianira nell'epitalamio per Polemio e Araneola: *Aetola Calydon stupens ab arce* (*carm.* 14, 17). Insieme alla prospettiva, Sidonio riprenderà anche la scelta di Claudiano di porre Calidone come soggetto della frase (diversamente, in Sidon. *carm.* 2, 497, il punto di vista adottato sarà quello femminile di Deianira, in maniera coerente con il cambio di prospettiva degli altri due *exempla* della *synkrisis*, che vedono come soggetto rispettivamente Ippodamia e Atalanta). Il verbo *vidit*, peraltro, contribuisce a conferire *evidentia* alla scena descritta, forse ispirata a una delle numerose rappresentazioni iconografiche che raffiguravano il soggetto (la lotta tra Ercole e Acheloo godeva già nell'antichità di grande fortuna nelle arti visive, cfr. ISLER in *LIMC* s. v. *Acheloos*, pp. 25-88). I verbi di “vedere” sono impiegati con regolarità da Ovidio nelle descrizioni per conferire loro vividezza (ROSATI 1983, p. 134 ss.),

e a tal fine sono spesso sfruttate anche da Claudiano; sull'*evidentia* e sul ruolo dell'iconografia nelle descrizioni di Claudiano cfr. *supra*, cap. 2c.

pretiumque labori. Alcuni codici riportano la variante *pretiumque laboris*, che ripristina la più comune costruzione di *pretium* con il genitivo per il significato di “ricompensa per qualcosa”, ma la *lectio difficilior* con il dativo è preferita da tutti gli editori: per questa costruzione, comune in età imperiale con sostantivi come *pretium*, *honor*, *gloria* (ma anche *initium*, *causa*, *materia*, cfr. vv. 190-191, *magnisque coronis / [...] causa*), cfr. LHSz, II, p. 96. L'espressione riprende il sintagma *pretium magni certaminis* con cui Ovidio introduceva la *synkrisis* di Ippomene, Pelope ed Ercole nelle *Heroides* (cfr. Ov. *epist.* 16, 263 e *supra*, nota a v. 162, *antiquos loquitur Musarum pagina reges*). Nella sequenza ovidiana era presente anche il sostantivo *labor* (v. 170: *teque mei scires esse laboris opus*): Claudiano condensa qui, in una sola, le due espressioni impiegate dal suo modello e associa ad Ercole il termine *labor*, quasi ad annoverare Deianira tra le sue “fatiche”. Nel passo delle *Metamorfosi* dedicato al racconto di Acheloo della propria lotta per Deianira, invece, *pretium pugnae* era il modo con cui il fiume si riferiva alla giovenca che il toro avrebbe ottenuto in premio per la sua vittoria (cfr. Ov. *met.* 9, 47). Per *iuncturae* simili a questa, tuttavia sempre costruite con il genitivo, cfr. a es. Ov. *epist.* 18, 163; *met.* 4, 739; Stat. *Achill.* 1, 844.

pectore...anhelo. In Ov. *met.* 9, 59 Acheloo è definito *anhelanti*; Claudiano, qui, recupera il medesimo termine e lo attribuisce ad Ercole, in una *iunctura* che è piuttosto frequente nella letteratura latina (cfr. Verg. *Aen.* 6, 48 e CONSOLINO 1986, p. 114; Stat. *Theb.* 12, 244); la *iunctura pectore anhelo* è poi identica anche in Claud. *III Cons.* 30. Cfr. anche Sil. 15, 718: *longique laboris anhelos*. Sidonio, in *carm.* 2, 499, riprenderà da Claudiano anche questa tessera lessicale, accostando il termine nuovamente a Eracle (*ab Hercule pressus anhelo*).

victor...Alcides. Ercole è indicato con lo stesso patronimico derivato dal nonno paterno Alceo anche nell'episodio delle *Metamorfosi* ovidiane (*met.* 9, 13 e 51). Per l'uso del soprannome *Alcides* cfr. anche Claud. *carm. min.* 22, 15; *rapt. Pros. praef.* 2, 9; *Gild.* 418; *IV Cons.* 533; *Theod.* 288. Il nesso *victor Alcides* è già in Sen. *Oet.* 499, all'interno di un passo che è stato di ispirazione per Claudiano anche altrove nella descrizione dell'episodio (cfr. *infra*, nota ad *amne subacto*): *me coniugem dum victor Alcides habet*.

retroque Achelous abiret. Se il senso dell'espressione, che descrive il ritrarsi di Acheloo dopo la sconfitta subita, è chiaro, l'emistichio presenta un problema testuale relativo al nome del dio. L'accordo dei codici è quasi totale sull'espressione *Achelōūs iret*, con la forma greca del nome (Ἀχελῷος o Ἀχελώϊος) e il verbo semplice *eo*, mentre solo g (dopo correzione) e K₄ riportano il nome latino *Achelōūs* e il composto *abiret*, congetturati anche da Heinsius. La lezione della maggior parte dei codici è mantenuta da CONSOLINO 1986 e CHARLET 2018 (ma cfr. già KOCH 1893), sulla base dell'accordo della tradizione e del fatto che *Achelous abiret* potrebbe essere una congettura umanistica, dato che, dei due manoscritti che la riportano, g la presenta come una correzione successiva, mentre K₄

normalizza il testo anche altrove (CONSOLINO 1986, p. 113). Il nome greco del fiume, tuttavia, non è attestato nella lingua latina, in cui *Acheloius* è sempre usato come aggettivo (usa *Achelous* anche Sidon. *carm.* 11, 87; 2, 497, due delle sue sequenze ispirate a questa): per questa ragione sceglieva invece *Achelous abiret* HALL 1985, difendendo la propria posizione in HALL 1986 b, p. 239. Benché sia più semplice spiegare la genesi dell'errore che avrebbe portato alla forma *Achelous abiret* da un originario *Acheloius iret* anziché il contrario (l'incomprensione da parte di un copista del nome greco del fiume avrebbe causato la successiva compensazione della sillaba mancante dell'esametro con l'aggiunta del preverbo *ab*), a sostegno di *Achelous abiret* vanno in effetti sia la maggior correttezza dell'espressione, sia il parallelo, individuato già da Heinsius, di Stat. *Theb.* 7, 553: *Inachus ante retro nosterque Achelous abibit*, "l'Inaco e il nostro Acheloo scorreranno all'indietro" (trad. di L. Micozzi). Oltre a queste ragioni, rende attraente la scelta di *abeo* il gusto di Claudiano per i giochi di parole basati sull'*ambiguitas* lessicale. Nei versi successivi, il poeta si compiace infatti di impiegare svariati termini che, grazie alla loro ambiguità, sono adatti alla doppia forma (umana e di fiume) di Acheloo. Egli sovrappone, così facendo, da un lato l'immagine di Acheloo-fiume a quella di Acheloo-uomo (o toro) ferito (cfr. *infra*, nota a *stringebant*); dall'altro, due diversi piani interpretativi, quello fisico e quello amoroso (cfr. *infra*, nota a *saucia* e *pallebant*). Il verbo *abeo*, in virtù di alcune delle sue accezioni più specifiche rispetto a quella del semplice "allontanarsi", permetterebbe a Claudiano di realizzare, anche qui, entrambi i giochi, e di evocare con un solo termine molteplici contesti. L'immagine del fiume che si ritrae sarebbe ricordata dal significato di *abeo* di "sprofondare", spesso detto proprio in riferimento alle acque (cfr. a es. Plaut. *Truc.* 564; Stat. *silv.* 1, 5, 50 e *ThlL*, s. v. *abeo*, col. 69, 35-42; Claudiano stesso usa *abeo* per un fiume in *VI Cons.* 517, anche se per indicarne in generale lo scorrere); quella dell'uomo ferito sarebbe evocata invece dall'accezione di "allontanarsi dopo uno scontro" (cfr. a es. Verg. 10, 859, Ov. *ars.* 2, 197; *met.* 8, 870 e anche Claud. *Eutr.* 2, 4, *vanas luget abisse minas*; per altri esempi cfr. *ThlL*, s. v. *abeo*, col. 67, 35-49). Il verbo *abeo*, impiegato di frequente da Ovidio per indicare una metamorfosi (cfr. a es. Ov. *met.* 1, 263; 4, 657 e *ThlL*, s. v. *abeo*, col. 71, 43 ss.), sarebbe per di più adatto anche a segnare il passaggio tra queste due condizioni di Acheloo, che sta qui, probabilmente, riacquistando la sua forma di fiume dopo aver combattuto in quella umana o taurina. *Abeo* è, poi, spesso impiegato anche in contesto amoroso (cfr. PICHON, p. 77) e, come si vedrà, alla descrizione della sconfitta di Acheloo non è estranea la componente della sofferenza d'amore – che colpirebbe il fiume tanto quanto quella fisica – dovuta alla perdita di Deianira. A questo proposito, cfr. soprattutto Prop. 2, 12, 12: *nec quisquam ex illo vulnere sanus ab it*.

Achelous. Il dio-fiume Acheloo, secondo Esiodo figlio di Oceano e Teti (*theog.* 340), è considerato il padre di numerose divinità acquatiche, tra cui la fonte Castalia e le Sirene (cfr. WENTZEL in *RE*, s. v. *Acheloos*, coll. 214-215; *OCD* s. v. *river-gods*, p. 1282), e il suo nome è spesso impiegato come metonimia dell'acqua stessa (Macr. *sat.* 5, 18, 4). L'episodio mitico più celebre che lo coinvolge, la sua lotta contro Ercole per la mano di

Deianira, incontrò particolare fortuna nell'iconografia: sono numerose le testimonianze che lo rappresentano durante lo scontro, generalmente in forma di toro, ma talvolta anche come tritone o centauro (cfr. ISLER in *LIMC* s. v. *Acheloos*, pp. 25-88), e già Pausania descriveva la raffigurazione della lotta sul trono di Apollo ad Amicle (Paus. 3, 18, 16: *πεποιήται δὲ καὶ ἡ πρὸς Ἀχελῷον Ἡρακλέους πάλη*).

attonitae stringebant vulnera Nymphae. Le ninfe accorrono in soccorso del dio Acheloo per fasciargli la ferita inflittagli da Eracle. Nell'episodio ovidiano, sono le *Naiades* ad essere descritte mentre raccolgono il corno spezzato del fiume, per farne la cornucopia: cfr. *Ov. met.* 9, 87-88: *naiades hoc pomis et odoro flore repletum / sacrarunt, divesque meo Bona Copia cornu est*, “le Naiadi raccolsero quel corno, lo riempirono di frutta e di fiori profumati e lo consacrarono a simbolo dell'abbondanza: la cornucopia” (trad. di G. Faranda Villa); cfr. *infra*, nota a 176. *truncato...cornu*.

attonitae. Il termine non solo rientra nella preferenza dimostrata dal poeta per lessemi appartenenti al campo semantico dello stupore (cfr. *supra*, caop. 2a), ma contribuisce alla visualizzazione della trasformazione in fiume di Acheloo: era procedimento tipico ovidiano quello di collocare la metamorfosi sotto gli occhi di spettatori stupefatti; per l'idea del *mirum* che si accompagna alla metamorfosi cfr. ROSATI 1983, p. 140 (cfr. anche ANDERSON 1963, p. 4 e *supra*, cap. 2a).

stringebant. Il verbo regge qui l'accusativo *vulnera*, ed è dunque da intendere nel senso di “fasciare” le ferite (cfr. anche GESNER 1759, p. 502, che lo commenta così: *stringere, h. e. alligare et claudere studere*). Il verbo *stringo*, tuttavia, se riferito a fiumi assume normalmente il significato di sfiorarne o costeggiarne il corso (cfr. *OLD* s. v. *stringo* 6b; cfr. a es. *Stat. Theb.* 1, 39), ed è probabilmente questa duplice accezione ad aver orientato la scelta del poeta verso un verbo che spesso adopera invece nel significato di “sguainare, brandire” (cfr. a es. *Claud. Stil.* 1, 322), ma che qui ben si presta a descrivere l'azione compiuta dalle ninfe, che sfiorano l'acqua del dio-fiume e insieme ne fasciano le ferite. Il verbo pregnante, dunque, anche qui, permette a Claudiano di sovrapporre l'immagine di Acheloo-fiume e Acheloo-uomo ferito, come forse già faceva *abeo* al v. 174 (cfr. nota a *retro Achelous abiret*).

decolor...vulnera. *Decolor*, letteralmente, è aggettivo che si riferisce a qualcosa che è stato alterato nel proprio colore. Può averlo perduto, ed essere dunque “scolorito” o “impallidito” ma anche, più in generale, “alterato” (in Ovidio, *decolor* è anche l'Indo abbronzato, cfr. *Ov. ars* 3, 130, *decolor Indus*). Il termine potrebbe, dunque, alludere sia al pallore di Acheloo – come si è immediatamente indotti a credere dal *pallebant* del verso successivo e dalla struttura a chiasmo creata dai termini *decolor, vulnera, saucia* e *pallebant* – ma anche alla sua nuova colorazione, diventata rossa per il sangue delle ferite. L'aggettivo è, infatti, spesso usato in riferimento al colore rosso del sangue e come tale è associato anche a fiumi: cfr. a es. *Ov. trist.* 4, 2, 41-42, *cornibus hic fractis, viridi male tectus ab ulva, / decolor ipse suo sanguine Rhenus erat*, “questo fiume con le corna infrante, malamente coperto di verdi erbe palustri, e dal colore alterato per il suo sangue, era il Reno” (trad. di F. Lechi). Per la

medesima idea di Claudiano cfr. poi Sen. *Oet.* 299-300: *pro me gerebas bella, propter me vagas / Achelous undas sanguine infecit suo, / cum lenta serpens fieret, in taurum trucem / nunc flecteret serpente deposita minas, / et mille in hoste vinceres uno feras*, “per me facevi guerre, a causa mia Acheloo macchiò le onde correnti del proprio sangue, quindi sinuoso serpente si fece, e quindi in toro truce si trasformò, allorché la serpe depose le minacce, e in un solo nemico vincevi mille fiere” (trad. di I. Ramelli).

saucia...pallebant. Il contrasto tra lo scolorire del fiume e l’intenso rosso delle ferite è assente nell’episodio delle *Metamorfosi* ovidiane, ma risponde al gusto di Claudiano per i contrasti cromatici (cfr. *supra*, cap. 2c). Oltre al gioco di colore realizzato dalla contrapposizione tra l’impallidire del fiume e il colore rosso delle sue ferite (evocato dal termine *saucia*), si può osservare, qui, un’allusione a un’ulteriore ferita del fiume, diversa da quella fisica inflittagli da Ercole. *Palleo* è infatti senz’altro verbo che indica la sofferenza fisica (le variazioni di colore in generale, e l’impallidire in particolare, sono tradizionalmente associate a un’idea di sofferenza, che nella cosiddetta *facies hippocratica* tende a precedere la morte, cfr. JOUANNA 1994, pp. 297-298), ma anche quella d’amore: l’impallidire, fin da Saffo (Sapph. fr. 31 Lobel-Page), è associato al tormento amoroso (cfr. anche Apul. *met.* 10, 2, *et aegris et amantibus...convenire nemo qui nesciat: pallor deformis...* e Nicolini in NICOLINI – LAZZARINI – CAMPODONICO – GRAVERINI 2023, pp. 369-370). Unito all’aggettivo *saucius*, il cui significato di “ferito d’amore” è stato impresso nell’immaginario collettivo da Verg. *Aen.* 4, 1, suggerisce che le ferite a cui il poeta allude nel v. 176 non siano esattamente le stesse di quello precedente, ma che il dolore di Acheloo sia dovuto, oltre che al corno spezzato, anche alla perdita di Deianira. Ovidio stesso annoverava Acheloo tra gli esempi di fiumi che conoscono il tormento dell’amore, cfr. *Ov. am.* 3, 6, 24 (*flumina senserunt ipsa, quid esset amor*) e 35-36 (*cornua si tua nunc ubi sint, Acheloe, requiram, / Herculis irata fracta querere manu*).

truncato...cornu. L’immagine del fiume con le corna era tradizionale nell’antichità, a partire da Hom. *Il.* 21, 237, in cui lo Scamandro era rappresentato come un toro, ma cfr. anche Verg. *georg.* 4, 371-372: *et gemina auratus taurino cornua vultu / Eridanus* (cfr. anche GIOSEFFI 2015², p. 342: “l’immagine di un corso d’acqua, o del suo dio locale, in chiave taurina era ricorrente in tutta l’iconografia antica...e veniva spiegata ora in riferimento alla fertilità di cui fiume e toro sono simboli importanti, ora alla forza e alla violenza delle acque”). Il termine *cornu*, d’altra parte, poteva essere adoperato anche per indicare la foce a estuario, o il “ramo” del fiume, come in *Ov. met.* 9, 774, *et septem digestum in cornua Nilum*, “e il Nilo che si scinde in sette foci” (trad. di G. Faranda Villa). Cfr. poi LECHI 2017⁸, p. 283, che così commenta la descrizione del Reno e delle sue corna spezzate in *Ov. trist.* 4, 2, 41-42: “i fiumi venivano tradizionalmente rappresentati come divinità antropomorfe, con le corna sul capo (il prototipo fu forse l’Acheloo [...] che poteva assumere fra le altre la forma di un toro [...] le corna infrante del Reno stanno a indicare la disfatta e la sottomissione”. L’elemento delle corna ritorna in tutte le numerose personificazioni di fiumi presenti nei versi di Claudiano: cfr. a es. *Olibr.* 220-221, *IV Cons.*

652, VI Cons. 160-161, *carm. min.* 4, 3. In *Eutr.* 2, 164-5, poi, le corna dell'Ebro sono descritte come pallide per il ghiaccio (il biancore di Acheloo, invece, è qui dovuto alla sua sofferenza, fisica e non solo, cfr. *supra*): *cornua cana gelu mirantibus extulit undis / Hebrus et exsanguem glacie timor alligat Histrum*, "l'Ebro sollevò dalle onde stupefatte corna bianche dal gelo, la paura agghiaccia la corrente dell'Istro, che ha perso ogni segno di vita" (trad. di M. Gioseffi). Il corno del fiume Acheloo fu spezzato da Eracle e, secondo la versione delle *Metamorfosi* ovidiane, raccolto dalle ninfe, riempito di frutta e fiori e trasformato nella cornucopia, simbolo dell'abbondanza (cfr. *Hyg. fab.* 31). Secondo la versione più comune del mito, invece, la cornucopia apparteneva alla capra Amaltea (sulla cornucopia cfr. a es. POTTIER in *DAGR*, s. v. *cornucopia*, pp. 1514-1520). L'elemento del corno era presente anche nella descrizione ovidiana della lotta fra l'eroe e Acheloo in *Ov. met.* 9, 1-90: Teseo chiedeva al dio-fiume quale fosse la causa della sua mutilazione, servendosi dell'espressione *truncae...frontis* (*Ov. met.* 9, 1-2), che ritornava anche più avanti nel corso della narrazione del combattimento (cfr. *met.* 9, 86: *dum tenet, infregit truncaque a fronte revellit*).

177-180. Te non Hesperidum pomis, non amne subacto, / non socerum fallente rota, sed iudice dignus / Augusto variis Stilicho spectatus in armis / accipit et regni dotes virtute paravit.

Dopo l'esordio enfatico con il pronome personale in posizione privilegiata, i versi rendono esplicito il significato della *synkrisis* appena conclusa: Claudiano, con un tricolon giocato sull'anafora del *non* (procedimento tipico della sua tecnica compositiva, cfr. *supra*, cap. 1a) riassume in brevi sintagmi gli *exempla* descritti nei versi precedenti, per chiarire come Stilicone sia stato ritenuto degno della mano di Serena da Teodosio in persona, grazie alla virtù dimostrata, senza essere coinvolto in competizioni crudeli e, soprattutto, senza dover ricorrere all'inganno (cfr. però *supra*, nota a *deceptus*, sull'ulteriore significato della *synkrisis*). Lo stesso meccanismo di riepilogo degli *exempla* già presentati era ai vv. 28-33, al termine della *synkrisis* che contrapponeva Serena a Claudia e Penelope (cfr. *supra*, nota a v. 28, *sit Claudia felix...*, e CONSOLINO 1986, p. 114). L'inversione dell'ordine con cui sono riassunti i racconti mitologici permette di focalizzare l'attenzione su quello di Pelope – il più significativo dal punto di vista propagandistico –, peraltro sbilanciato rispetto agli altri elementi del tricolon.

Te...Stilico...accipit. Il lungo periodo si apre con l'accusativo del pronome personale riferito a Serena, che si trova così in posizione enfatica (v. 177), mentre il soggetto e il verbo reggente sono ritardati, rispettivamente ai vv. 179 e 180. In tal modo, l'attenzione viene posta anche su Serena (invocata come già molte altre volte nel panegirico, cfr. *supra*, nota a v. 101, *quid?...inquis*), a differenza di quanto avveniva nel panegirico per Stilicone, in cui l'identico concetto, con lo stesso pronome personale ma in nominativo, era incentrato interamente sul generale: cfr. *Stil.* 1, 76, *tu legeris...* (su un'altra possibile ragione di questo

ritardo del verbo principale cfr. *infra*, nota ad *accipit...regni dotes...paravit*). Per *accipio* nell'accezione di "sposare" cfr. a es. Tac. *Germ.* 18 e *ThLL*, s. v. *accipio*, col. 316, 29-46.

Hesperidum pomis. I "rami delle Esperidi" sono citati anche in Claud. *IV Cons.* 37-38: *et vile virentes / Hesperidum risit, quos ditat fabula, ramos*. Cfr. poi Priap. 16, 1-2: *Qualibus Hippomenes rapuit Schoeneida pomis, / qualibus Hesperidum nobilis hortus erat*.

amne subacto. Lo stesso verbo *subigo* per indicare la sconfitta di Acheloo da parte di Ercole era in Sen. *Oet.* 499: *namque ut subactus Herculis clava horridi / Achelous ...*, "allorché, vinto dalla clava del tremendo Ercole, Acheloo..." (trad. di I. Ramelli). Cfr. *supra*, note a vv. 171-176; *victor...Alcides; decolor...vulnera* per le riprese da parte di Claudiano di questa tragedia nel racconto dell'*exemplum* di Ercole; cfr. MAZZOLI 2011 per l'influenza di Seneca sull'opera del poeta.

socerum fallente rota. Ritorna, nelle tre parole che riassumono l'episodio di Pelope, il campo semantico dell'inganno, già ampiamente sfruttato nella descrizione compiuta della corsa dei vv. 166-168, in cui ricorrono i termini *perfidus*, *prodidit* e *deceptus*. Il participio di *fallo* regge non a caso il complemento oggetto *socerum*, con l'effetto di accostare due termini significativi, nella realizzazione di un *exemplum* negativo dal qual Stilicone viene immediatamente allontanato. Il *sed* che introduce la descrizione della *virtus* del genero di Teodosio segue infatti proprio l'*exemplum* di Pelope, a costo di invertire l'ordine in cui compaiono gli eroi nella sequenza dei versi precedenti.

iudice dignus / Augusto variis Stilicho spectatus in armis /...virtute. Cfr. *Stil* 1, 74-79: *Iudicium virtutis erat; per castra, per urbes, / per populos animi cunctantis libra cucurrit / Tu legeris tantosque viros, quos obtulit orbis, / intra consilium vincis sensumque legentis, / et gener Augustis, olim socer ipse futurus / accedis*, "La decisione riguardava la virtù; per accampamenti, per città, per popoli corse la bilancia dell'anima esitante. Tu vieni scelto e nella decisione e nel giudizio di colui che sceglie trionfi su uomini tanto eccellenti che il mondo offre innanzi, e ti accosti agli Augusti come genero, tu che un giorno sarai anche suocero per essi" (trad. di E. Cairo). Ritorna, nella *Laus Serenae*, l'insistenza di Claudiano sul fatto che Stilicone sia stato scelto sulla base del giudizio dell'imperatore e sia stato ritenuto degno per la sua virtù (cfr. *iudice* e *iudicium; spectatus* e *legeris; virtute* e *virtutis*). In questo passo continua il parallelo con la *Laus Stilichonis* iniziato al v. 159, con la *iuncura nubilis...aetas*: in entrambi i panegirici, dunque, alla descrizione della preoccupazione di Teodosio segue quella della sua scelta ponderata di Stilicone come sposo. Sul legame tra i due panegirici cfr. *supra*, cap. 1d. Il termine *virtus*, nonostante Stilicone non avesse ancora partecipato a molte battaglie (cfr. *infra*, nota a *variis Stilicho spectatus in armis*), assume la sua accezione più comune di "valore militare", in accordo con l'immagine bellica del generale che Claudiano voleva diffondere.

iudice...Augusto. Per Teodosio in veste di giudice in relazione alla scelta di Stilicone come marito di Serena cfr. anche *Stil.* 1, 89-90: *Felix arbitrii princeps, qui congrua mundo / iudicat et primus censet, quod cernimus omnes*, "felice principe del libero volere, che

giudica in modo conveniente per il mondo e per primo valuta ciò che noi tutti vediamo” (trad. di E. Cairo).

variis Stilicho spectatus in armis. In questo verso, che colloca in posizione enfatica tra cesure il nome del generale, soggetto del lungo periodo iniziato al v. 177, Claudiano mostra l’attendibilità dell’affermazione precedente, secondo cui Stilicone sarebbe stato ritenuto degno di Serena da un Imperatore come giudice. La valutazione è stata, infatti, soppesata con attenzione (così come in *Stil.* 1, 75, *libra cucurrit*), e il giudizio di Teodosio si è basato sull’osservazione diretta. Nonostante la *iunctura variis...armis* lasci intendere che l’Imperatore abbia avuto modo di valutare il futuro genero in numerose circostanze, tuttavia, l’unica spedizione a cui Stilicone prese parte prima delle nozze, sulla base delle notizie pervenute, è quella in Persia (l’ambasceria del 383): cfr. *Stil.* 1, 51-68 con CHARLET 2017, pp. 300-301; *PLRE*, I, p. 854 e HUGHES 2010, pp. 50-52. Anche nel panegirico per il marito di Serena, d’altra parte, Claudiano è vago in relazione ai reali motivi che avrebbero spinto Teodosio a scegliere Stilicone (*Iudicium virtutis erat [...] Tu legeris* (*Stil.* 1, 74-76), e ciò fa supporre che lo scopo del poeta sia piuttosto quello di rappresentare il generale in maniera favorevole, anche e soprattutto dal punto di vista militare, per giustificare la fiducia che l’Imperatore avrebbe riposto in lui (cfr. CAMERON 1970, p. 56 e anche CHARLET 2017, p. 301); sulla base di questo, Cameron ipotizza che la scelta del marito di Serena provenisse, in realtà, da Serena stessa (CAMERON 1970, p. 56). Stilicone, infatti, era all’epoca molto giovane e non doveva aver avuto molte occasioni di intervenire in imprese militari. La presentazione di un’immagine militare di Stilicone era elemento ricorrente nella propaganda (cfr. *Stil.* 1, 116-122; *Ruf.* 1, 344-345, in cui Marte definisce il generale *meus...Stilicho*; CAMERON 1970, pp. 55-56) e centrale nella stessa *Laus Serenae* (cfr. *infra*, note ai vv. 215-220). La *iunctura variis...armis* era già in Val Fl. 3, 430 (*variis insignis in armis*), in cui aveva tuttavia un diverso significato; per *arma* con il significato di “guerre” o “battaglie” cfr. invece *ThlL*, s. v. *arma*, col. 599, 11 ss.

accipit...regni dotes...paravit. L’espressione *regni dotes*, in evidenza al centro di un elegante verso incorniciato da due verbi, dal solenne andamento spondaico (DSSS), non è chiara e può essere diversamente interpretata. Se la dote è tradizionalmente quella portata dalla donna al futuro marito (sul concetto di “dote” cfr. TREGGIARI 1991, pp. 323-364), il termine *dos* è qui normalmente inteso nella sua più rara accezione di “dote portata dallo sposo alla sposa” (*ThlL*, s. v. *dos*, col. 2043, 4-23; in Claudiano, cfr. *nupt.* 281; anche in *carm. min.* 31, 37 il poeta allude a un tipo di dote “maschile”, pur senza impiegare il termine *dos*). CONSOLINO 1986, p. 114 esclude nel tutto la possibilità che la *iunctura* possa riferirsi, invece, alla dote portata da Serena a Stilicone e significare quindi “la dote costituita dal regno”, “sia perché Serena era solo una principessa, senza alcun diritto al governo, sia perché una simile affermazione non poteva che essere pericolosa per il generalissimo vandalo”. Se si ritiene che si tratti della dote maschile, il genitivo *regni* può essere interpretato come soggettivo oppure oggettivo: la dote può essere quella richiesta da Teodosio in cambio della mano di sua nipote (*regnum* avrebbe il significato di “re” come in

Stat. *Theb.* 12, 380), o la dote necessaria per sposare una donna appartenente alla famiglia reale (cosa che sottolineerebbe la regalità di Serena). L'idea che Stilicone ottenga in dote il regno, tuttavia, rientrerebbe perfettamente nelle esigenze propagandistiche del poeta (cfr. *supra*, cap. 1c sull'importanza della *regia adfinitas* nel programma politico di Teodosio prima e di Stilicone poi), e non sarebbe molto distante da quella espressa esplicitamente in *Stil.* 1, 70-72: *suspensio principe [...] / quem simul imperioque duces nataeque maritum / prospiceret*, “essendo il principe incerto su colui che prevedeva sarebbe stato nello stesso tempo guida per l'Impero e marito per la figlia” (trad. di E. Cairo). D'altra parte, nonostante la possibilità di intenderla anche come dono del futuro marito, la dote è tradizionalmente quella femminile (oltre a TREGGIARI 1991, cfr. anche il commento a Tac. *Germ.* 18 di BALDI 2019, p. 286, “la dote non la porta la moglie al marito: Tacito descrive qui con molti dettagli una pratica [...] che contrastava con l'uso greco-romano, nel quale era la famiglia della moglie a trasferire una parte di proprietà al marito [...] Quella che nella *Germania* viene chiamata ‘dote’ sarà dunque più propriamente il *pretium uxoris*, diffuso in ambito germanico...”), ed è probabile che il pubblico dovesse percepire quanto meno l'ambiguità dell'espressione. A suggerire di non escludere del tutto il significato più comune di “dote portata dalla sposa allo sposo”, interviene anche il plurale *dotes*, che potrebbe non essere un semplice plurale poetico, ma, a fronte delle convergenze individuabili tra questa sezione del panegirico e i riferimenti alle nozze di Lavinia in *Aen.* 7 (cfr. *supra*, note a *iam nubilis aetas* e a *principe sollicito*), suggerire un rimando a Verg. *Aen.* 7, 423: *rex tibi coniugium et quaesitas sanguine dotes abnegat*, “il re (Latino) ti nega le nozze e la dote conquistata col sangue” (trad. di M. Remous). Stilicone sarebbe implicitamente contrapposto a Turno, a differenza del quale ottenne effettivamente la dote costituita dalla possibilità di ereditare il regno del suocero. Nel suo commento al passo virgiliano, infatti, Horsfall sottolineava come la successione al trono di Latino fosse proprio il più importante elemento della dote di Lavinia, e rimandava a Liv. 1, 40, 4, per mostrare come questo tipo di dote fosse già attestata (HORSFALL 2000, p. 289): *quemcumque alium generum delegisset [Tarquinius Priscus], eundem regni heredem facturus videbatur*, “chiunque altro avesse scelto per genero, avrebbe potuto nominarlo egualmente erede del regno” (trad. di L. Perelli). A suggerire il parallelo, oltre al plurale *dotes* e al contesto assimilabile, intervengono anche i due ablativi strumentali, *virtute* nel caso di Stilicone e *sanguine* nel caso di Turno, che indicano modalità opposte che hanno portato a diversi esiti: la dote di Stilicone non è stata pagata con il sangue, bensì “preparata” con la virtù, e perciò il padre della principessa non nega la dote (*Aen.* 7, 423, *abnegat*), ma ritiene Stilicone degno (*dignus*) di riceverla (*te...accipit*). I versi che seguiranno paiono, poi, l'esplicitazione di quello che effettivamente il marito di Serena ottenne in seguito al matrimonio. Claudiano narra di eventi e personaggi reali, con la conseguente necessità di bilanciare le esigenze propagandistiche alla cautela che l'argomento delicato gli imponeva. Si può quindi supporre che l'ambiguità dell'espressione sia tutt'altro che casuale, e che il poeta propagandista abbia sfruttato le possibilità offertegli dalla lingua per comunicare un

messaggio che – se espresso in maniera esplicita – sarebbe potuto risultare pericoloso per Stilicone.

181-185. Saepe duces meritis bello tribuere coronas: / hunc cingit muralis honos; hunc civica quercus / nexuit; hunc domitis ambit rostrata carinis; / solus militiae mira mercede iugalem / promeruit Stilicho socero referente coronam.

Con una Priamel giocata sull'anafora del pronome dimostrativo in accusativo, e la successione dei tre verbi sinonimici *cingo*, *necto* e *ambio*, il poeta contrappone la “corona coniugale” ottenuta da Stilicone alle numerose corone militari che venivano conferite ai condottieri o ai soldati come premi al valore. La struttura dei versi non è molto lontana da quella impiegata in *Stil.* 1, 31-34 per mostrare come Stilicone riassumesse nella sua persona qualità e virtù normalmente mai condensate in un solo uomo: *singula quemque / nobilitant: hunc forma decens, hunc robur in armis, / hunc rigor, hunc pietas, illum sollertia iuris, / hunc suboles castique tori. Sparguntur in omnes / in te mixta fluunt*, chi dal vigore delle armi, chi dall'austerità, chi dal sentimento del dovere, chi dalla perizia nel campo del diritto e dalle relazioni caste. In tutti tali virtù sono sparse, in te scorrono unite” (trad. di E. Cairo); sulle varie tipologie di opposizione *unus / omnes* sfruttate da Claudiano cfr. *supra*, cap. 2b. Le corone d'onore – *triumphalis*, *graminea obsidionalis*, *civica*, *muralis*, *castensis* o *vallis*, *navalis* o *rostrata*, *ovalis*, *oleaginea* (cfr. Gell. 5, 6) – erano conferite, in premio di particolari dimostrazioni di valore in ambito militare, ai generali che si fossero dimostrati vincitori in determinate imprese (sulla *corona* come ricompensa militare cfr., oltre a Gell. 5, 6, che le elenca tutte spiegandone la funzione, anche EGGER – FOURNIER in *DAGR*, s. v. *corona*, pp. 1533-1536). L'usanza consente al poeta il gioco di parole per evocare l'idea di regalità e di potere – perfettamente legittimo grazie alla *corona iugalis* – a cui era giunto Stilicone. Riferimento alle corone d'onore è anche in *Stil.* 3, 71-76: *mos erat in veterum castris, ut tempora quercu / velaret, validis fuso qui viribus hoste / casurum potuit morti subducere civem. / At tibi quae poterit pro tantis civica reddi / moenibus? aut quanta e pensabunt facta corona e?*, “era costume nell'accampamento degli antichi che velasse, con una corona di quercia, le tempie colui che, dopo aver sbaragliato il nemico con energico valore, poté sottrarre alla morte il cittadino che stava per cadere. Ma a te quale corona civica si potrebbe offrire in cambio di tante difese? O che grandi corone ricompenseranno le tue imprese?” (trad. di E. Cairo). Anche in quel caso, Claudiano sminuiva il valore di queste corone, che, pur eccezionali, mai sarebbero state un sufficiente riconoscimento per i meriti di Stilicone (cfr. CHARLET 2017, p. 327). Nella *Laus Serenae*, però, il poeta ha trovato una corona che possa effettivamente ricompensare il generale come meritava: la *corona iugalis*, assegnatagli dal suocero stesso; questa, a sua volta, sarà per il generale motivo di altre grandi corone (cfr. *infra*, nota a *magnisque coronis*).

meritis...tribuere coronas. La frase è così tradita pressoché all'unanimità dai codici, con il termine *coronas* isolato senza aggettivi a fine esametro. Si tratta di una prassi inusuale in Claudiano, che impiega il sostantivo 17 volte, praticamente sempre a fine verso, e sempre

in un nesso con un aggettivo: cfr. a es. *roseis...coronis* (*Stil.* 1, 84), *distinctas...coronas* (*Stil.* 2, 92), *caligantes...coronae* (*rapt. Pros.* 3, 245) etc. L'anomalia ha spinto molti editori (come HALL 1985, CONSOLINO 1986, RICCI 2001, ma cfr. già HEINSIUS 1650) a preferire la variante dei soli codici A₂, e₂, p₂ e W₁, *meritas* anziché *meritis*. La *iunctura* così ottenuta, *meritas...coronas*, è indubbiamente più conforme allo stile del poeta, ma introduce un problema a livello contenutistico, poiché impone di lasciare sottinteso un complemento di termine che indichi coloro ai quali sono state consegnate le corone, cfr. la traduzione di CONSOLINO 1986: “spesso i generali hanno consegnato corone meritate con azioni di valore”. L'indicazione di chi siano i destinatari dei riconoscimenti, tuttavia, non pare sacrificabile, poiché l'idea di Claudiano, qui, deve essere quella di introdurre l'elenco di coloro che si siano dimostrati meritevoli di ricevere queste corone d'onore, siano esse quelle militari o quella, eccezionale, ricevuta da Stilicone. Si preferisce, dunque, con BIRT 1892, KOCH 1893 e CHARLET 2018, mantenere la lezione *meritis* della maggior parte dei codici (per Charlet, però, i generali avrebbero offerto tali corone “al merito”: “souvent un général en guerre a offerta au mérite une couronne”). Un secondo problema che è stato messo in luce riguarda il fatto che, in età imperiale, le corone militari erano conferite dall'imperatore in persona, non dai comandanti. Un senso migliore sarebbe quindi dato alla frase se fossero i *duces* stessi i destinatari delle corone, cosa che però richiederebbe un passivo (o un'altra costruzione verbale). Come rileva però HEUS 1982, p. 248, Claudiano fa qui probabilmente riferimento a un'usanza di età repubblicana. La menzione al v. 185 di Teodosio (*socero referente*) come colui che insignì Stilicone della *corona iugalis* crea, peraltro, una perfetta contrapposizione con i *duces* che costituiscono, qui, il soggetto di *tribuere*.

coronas...coronam. La Priamel è inserita in una Ringkomposition che si apre e si chiude con il sostantivo *corona* in posizione enfatica a fine verso. Per questa posizione del sostantivo, tipica nell'esametro, cfr. *ThlL*, s. v. *corona*, col. 977: *in hexametris vox ultimam occupat sedem his paucis locis exceptis...* L'insistenza sul termine, tradizionalmente simbolo di regalità, costituisce una forte allusione politica, che era già individuabile all'inizio del panegirico, con il riferimento al *Pierio serto* del v. 2, che si accompagnava alla definizione di Serena come *regina* (cfr. *supra* e CONSOLINO 1986, p. 73, che evidenzia in quel caso la presenza di un “gioco concettistico fra corona poetica e corona regale”). Il ricorrere del termine *corona* (cfr. anche *infra*, nota a *magnisque coronis*), che pure mai è associato espressamente all'idea di regalità, anche qui non è privo di significato propagandistico, ma costituisce anzi un gioco allusivo del poeta, che sfrutta le molteplici accezioni con cui il sostantivo può essere utilizzato – da quelle relative ai riconoscimenti militari a quella delle corone impiegate in occasione di cerimonie – per suggerirne una ulteriore e ben più significativa.

muralis honos. L'espressione fa riferimento alla *corona muralis*, la corona turrata d'oro conferita come premio a chi per primo avesse scalato le mura di una città assediata: cfr. Liv. 26, 48, 5, *itaque quamquam omnibus omnia deberet, praecipuum muralis coronae*

decus eius esse, qui primus murum ascendisset, “e così sebbene dovesse tutto a tutti, la particolare onorificenza della corona murale spettava a colui che per primo era salito sulle mura” (trad. di F. Ramondetti, L. Fiore); Gell. 5, 6, *Muralis est corona, qua donatur ab imperatore, qui primus murum subiit inque oppidum hostium per vim ascendit*, “si dice murale la corona che viene concessa dal generale a chi ha per primo scalato un muro e si è a viva forza introdotto in una fortezza nemica” (trad. di L. Rusca). Proprio per questa ragione, spiega Gellio, era ornata con la rappresentazione delle torri e risultava quindi molto simile a quella che figurava sulla testa di Cibele o delle personificazioni di città (EGGER – FOURNIER in *DAGR*, s. v. *corona*, p. 1536). Per l’uso di *honos* come “onorificenza” o “premio” – e dunque come sinonimo di *corona* nell’accezione impiegata in questi versi – cfr. *ThLL*, s. v. *honos*, col. 2924, 16 ss. Cfr. anche Plin. *paneg.* 13, 5, che omette come Claudiano il termine *corona: decus muralis aut civica*. L’idea della corona rimane comunque implicita, suggerita dal verbo *cingo*, di per sé inadatto ad *honos*.

civica quercus. La *corona civica* era, dopo quella *graminea*, la seconda più importante tra i *dona militaria*, e veniva conferita al cittadino romano che avesse salvato la vita di un altro cittadino in battaglia (*civica, a cive servato et servatore*, cfr. EGGER – FOURNIER in *DAGR*, s. v. *corona*, p. 1535). Cfr. sempre Gell. 5, 6: *civica corona appellatur, quam civis civi, a quo in proelio servatus est, testem vitae salutisque perceptae dat*, “vien detta civica quella che un cittadino dà a un altro cittadino che gli ha salvata in combattimento la vita e assicurata la salvezza” (trad. di L. Rusca). Se, per non ripetere il termine *corona*, quella *muralis* era stata indicata con il sinonimo *honos*, per la *corona civica* il poeta sceglie una metonimia di origine virgiliana, rispetto alla quale opera una minima variazione dell’aggettivo: cfr. Verg. *Aen.* 6, 772: *atque umbrata gerunt civili tempora quercu*, “e come della quercia civica portano ombreggiate le tempie” (trad. di M. Ramous); cfr. anche *georg.* 1, 349. Inizialmente fatta di legno di leccio, la corona civica venne infatti in seguito realizzata con quello di quercia (a differenza delle altre due corone presenti nell’elenco di Claudiano, entrambe d’oro): oltre a Gell. 5, 6, cfr. anche Plin. *nat.* 16, 5, 11, *civica iligna primo fuit, postea magis placuit ex aesculo Iovi sacra, variatumque et cum quercu est ac data ubique quae fuerat, custodito tantum honore glandis*, “all’inizio la corona civica era fatta di foglie di leccio, poi trovò maggior favore quella di foglie di farnetto, pianta sacra a Giove, e in alternativa anche quella di quercia: solo la ghianda fu mantenuta come emblema dell’onorificenza, mentre la specie particolare che si impiegava era quella disponibile a seconda dei luoghi” (trad. di F. Lechi). È sempre Plinio a spiegare la ragione dell’impiego, anziché dell’oro, di questo materiale, che sarebbe stato scelto per evitare che all’atto di salvare la vita di un cittadino venisse dato un prezzo, e che di conseguenza l’aspirazione al guadagno risultasse l’unico motore dell’azione valorosa (Plin. *nat.* 16, 6, 14). La stessa metonimia è in *Stil.* 3, 71-72, *ut tempora quercu / velaret*.

rostrata. La *corona rostrata* (detta anche *corona navalis* o *classica*) è, infine, la corona d’oro, adorna di rostri, che rappresentava il premio per il valore dimostrato nelle battaglie navali. In particolare, veniva conferita a chi per primo fosse salito sulla nave nemica

durante la battaglia; fu assegnata per la prima volta all'antiquario Varrone, poi ad Agrippa, in seguito alla battaglia di Sicilia: cfr. Verg. *Aen.* 8, 684, *tempora navali rostrata corona*, e il commento di EDEN 1975, p. 183. Sulla corona navale cfr. ancora Gell. 5, 6: *navalis est, qua donari solet, maritimo proelio qui primus in hostium navem vi armatus transiluit; ea quasi navium rostris insignita est*, “navale è quella che viene concessa, in un combattimento marittimo, a chi per primo si è lanciato all'abbordaggio di una nave nemica; essa è decorata con la rappresentazione dei rostri delle navi” (trad. di L. Rusca). Anche in questo caso, Claudiano non ripete il sostantivo *corona*, che sarà riservato alla sola *corona iugalis* (cfr. *infra*), ma lo evoca solamente, grazie al verbo *ambio*.

carinis. Per il significato di “nave” da attribuire al termine cfr. *supra*, nota a v. 22, *carina*.

militiae mira mercede...promeruit. Forte allitterazione in cui il centrale aggettivo *mirus* potrebbe essere riferito non solo alla ricompensa, ma anche, per enallage, al servizio militare. L'affermazione del poeta in merito alle imprese che avrebbero permesso a Stilicone di ottenere questo riconoscimento è, infatti, ancora una volta estremamente vaga, e l'enfasi del verso è indubbiamente sull'eccezionalità della ricompensa, superiore a tutte quelle appena elencate. Le informazioni in nostro possesso sulle imprese compiute da Stilicone prima delle sue nozze sono infatti molto scarse (cfr. CAMERON 1970, p. 56 e *supra*, nota a v. 179, *variis Stilico spectatus in armis*). Più probabilmente, a giocare un ruolo essenziale nella scelta di Stilicone come marito di Serena fu la politica dinastica perseguita da Teodosio (sul ruolo dell'*adfinitas* nella politica teodosiana cfr. *supra*, cap. 1b e GUALANDRI 2010, in particolare p. 37: “in quest'ottica è evidente che l'essere stato scelto per diventare *adifinis* dell'imperatore potesse di per sé costituire un titolo di merito”)

solus...Stilicho. L'aggettivo *solus*, per introdurre l'ultimo elemento della Priamel – in questo caso Stilicone, il destinatario di una ricompensa straordinaria – ed enfatizzare così un'eccezionalità rispetto agli altri elementi del catalogo, è nella *Laus Serenae* già al v. 63, *sola...Hiberia* (ma cfr. anche v. 135, *tu sola...frangere*). Sull'enfasi tributata dal poeta all'unicità di Stilicone cfr. anche *infra*, nota a vv. 208-209, *unus / eligitur ductor*.

socero referente. *Refero* è qui nell'accezione di “assegnare”, “consegnare”, ma il verbo racchiude anche l'idea di “pagare” o “contraccambiare”, che non pare irrilevante a fronte dell'essenziale ruolo che la dote ricopre in questi versi. Teodosio “ricompensa” Stilicone per il suo valore militare concedendogli il matrimonio con Serena e, di conseguenza, la dote che questa portava con sé; il prezzo che il generale ha pagato per ottenerla, quindi, è stato ben diverso da quello dei pretendenti della *synkrisis*. Teodosio è chiamato espressamente “suocero” di Stilicone, ed è dunque considerato a tutti gli effetti come il padre (adottivo) di Serena. Il poeta, come si è visto, sottolinea costantemente il fatto che Stilicone aveva sposato la figlia dell'Imperatore, e i titoli di *socer* e *gener* sono di conseguenza in Claudiano estremamente frequenti (cfr. a es. *III Cons.* 153-158; *Fesc.* 3, 8; *nupt.* 20-21; *Stil.* 1,78; *Stil.* 2, 77-78); cfr. anche CAMERON 1970, pp. 56-57. Il significato ideologico di tali affermazioni era considerevole, poiché nell'ambito dell'*adfinitas* il rapporto tra suocero e genero ricopriva un ruolo essenziale, al punto da essere equiparato a quello di filiazione

diretta (cfr. GUALANDRI 2010, p. 38; sull'importanza della *regia adfinitas* nella propaganda di Stilicone cfr. *supra*, cap. 1b e 1c). Il termine *socer* sortisce qui, peraltro, anche l'effetto di contrapporre ancora una volta il rapporto tra Stilicone e Teodosio (il suocero che assegna la *corona iugalis*) a quello tra Pelope ed Enomao, il suocero ingannato dalla *rota fallente* (v. 178).

iugalem...coronam. La “corona nuziale” è l'unica ad essere indicata con il sostantivo *corona*, anziché con una perifrasi, una metonimia o un semplice aggettivo come le precedenti (*honos, quercus, rostrata*), quasi a significare che si tratti dell'unica corona degna di questo nome. La *iunctura*, così com'è, non è attestata altrove, ma Claudiano allude probabilmente all'usanza, di origine greca ma diffusa anche a Roma, di indossare durante la cerimonia nuziale una corona, la *corona nuptialis* (cfr. EGGER – FOURNIER in *DAGR*, s. v. *corona*, p. 1528): cfr. però la *στέφος γαμήλιον* in Bion. 1, 88, con il commento di FANTUZZI 1985, e il nesso è ripreso da Nonn. 47, 326, *γάμιον στέφος*. Questo tipo di corona, di fiori o di mirto, era generalmente portata dalla sposa sotto il *flammeum* (Lucan. 2, 358, *turritaque premens frontem matrona corona*), ma poteva essere indossata anche dallo sposo (Sidon. 1, 5, 11: *iam coronam sponsus [...] deponit*) e, talvolta, anche dagli invitati (Plaut. *Cas.* 767-768, *vilicus is autem cum corona candide / vestitus lautus exornatusque ambulat*, “il fattore, dal canto suo, con la corona, vestito di bianco, agghindato, azzimato, passeggia su e giù”, trad. di M. Scandola; cfr. anche Hor. *carm.* 2, 23-25; 3, 14, 17); persino le case, in occasione della cerimonia, venivano abbellite con *coronae* (Iuv. 6, 51, *necte coronam / postibus et densos per limina tende corymbos*, “intreccia un corona sugli stipiti e stendi sulla soglia fitti corimbi d'edera”, trad. di B. Santorelli). Numerose sono poi le rappresentazioni iconografiche che testimoniano la pratica e raffigurano gli sposi coronati, o Imeneo stesso nell'atto di porre la corona sulle loro teste (cfr. DE BELLEFONDS in *LIMC*, V 1, s. v. *Hymenaios*, p. 583 e anche Catull. 61, 5-6, *O Hymen...cinge tempora floribus*; Ov. *epist.* 6, 44, *adfuit et sertis tempora vincit Hymen*; Sen. *Med.* 70, *praecingens roseo tempora vinculo*). L'associazione tra questo tipo di corone e i matrimoni era così radicata che l'espressione *coronam imponere* poteva essere impiegata con il significato di “sposare”, come in Hyg. *fab.* 78, 3: *Tyndareus [...] iureiurando se obligavit et arbitrio Helenae posuit ut cui vellet nubere coronam imponeret*, “Tindaro si impegnò con un giuramento, e lasciò a Elena la libertà di porre una ghirlanda sul capo di chi volesse sposare” (trad. di F. Gasti). Come le *taedae nuptiales* e il *flammeum*, dunque, anche queste corone floreali potevano indicare le nozze stesse (sull'argomento cfr. BALSDON 1962, pp. 182-183; TREGGIARI 1991, p. 163 e il commento di NICOLINI 2000, p. 168 ad Apul. *met.* 4, 26). Anche Claudiano fa a più riprese riferimento all'usanza, benché senza utilizzare il nesso che impiega qui: cfr. Claud. *rapt. Pros.* 2, 140-141; *Nupt.* 336, *vincire corona*, e 203, *tu geminas, Concordia, necte coronas*; *Fesc.* 1, 2, *comas molli necte corona*, dove è Stilicone stesso ad essere esortato a portare la corona nuziale per le nozze della figlia con l'imperatore Onorio. Cfr. poi, soprattutto, *Stil.* 1, 87, *roseisque evincta coronis*, dove le corone di rose da cui l'Europa era avvinta alludevano all'usanza proprio in relazione al

matrimonio di Stilicone e Serena, all'interno di un passo in cui, come si è detto, sono numerose le consonanze tra i due panegirici. La *corona iugalis*, tuttavia, considerata l'origine regale di Serena, non implica solo un riferimento a un'usanza diffusa; la *iunctura*, usata come sinonimo di matrimonio, costituisce qui soprattutto un'allusione a uno dei significati primari insiti nell'idea di corona, quello di simbolo di potere e di regalità (per l'accezione di "emblem of majesty" cfr. *OLD* s. v. *corona* 1d).

186-190. Agnovit patruī similem Thermantia curam: / nupsit et illa duci; sed longe fata sororis / inferiora tuis. Alio tibi lumine taedas / accendit Romana Salus magnisque coronis / coniugium fit causa tuum...

Un rapido cenno a Termanzia, funzionale – come già ai vv. 132-133, *ambas ille quidem patrio complexus amore, / sed merito pietas in te proclivior ibat* – all'enfaticizzazione dell'affetto che l'Imperatore provava per sua sorella Serena, permette al poeta di introdurre la sua ricognizione di alcune delle cariche e delle imprese di Stilicone.

patruī. Teodosio, per Termanzia, è semplicemente il *patruus*, lo zio paterno. Per Serena, invece, è un vero e proprio *pater*: cfr. *supra*, *socero referente* e *Stil.* 1, 81-82, nella descrizione dell'atteggiamento dell'Imperatore durante le nozze di Serena: *stabat pater inde tropaeis / inclitus*, "di là stava ritto il padre celebre per le vittorie" (trad. di E. Cairo). Sull'adozione di Serena da parte dello zio paterno cfr. *supra*, nota a vv. 104-105, *sublimis adoptat ...te patruus*.

similem...curam. L'idea che Teodosio avesse manifestato per Termanzia una preoccupazione simile (ma in realtà inferiore) a quella che dimostrò non appena Serena raggiunse la sua *nubilis aetas* (v. 159) dà sostegno all'ipotesi che, al momento di introdurre la sezione dedicata alla scelta dello sposo, Claudiano volesse porre enfasi proprio sulla preoccupazione dello zio (cfr. *supra*, nota a v. 160, *principe sollicito [...] quem [...] maneret*). L'aggettivo *similem*, in particolare, pare rivelatore di questa intenzione, perché implica che al concetto della preoccupazione teodosiana fosse già stata riservata la dovuta attenzione.

Thermantia...nupsit et illa duci. Seconda e ultima menzione della sorella di Serena, dopo quella del v. 118 (cfr. *supra*). Come non sono attestate altrove informazioni su Termanzia, così è anche per suo marito, per cui cfr. *PLRE*, I, s. v. *Anonymus* 73, p. 1017, che non fornisce nessuna nuova notizia rispetto all'unica qui presente, e peraltro imprecisa: "'dux' may not be technically correct here, but he was probably either a *dux* or *comes rei militaris* rather than a *MUM*".

Fata sororis. Sul ruolo della Fortuna e del destino nella poesia di Claudiano cfr. *supra*, nota a v. 161, *Fortuna maneret* e ZARINI 2010.

lumine. Il termine è una congettura di HEINSIUS 1650, attestata prima solo tra le annotazioni di Lievens all'edizione Aldina di Leida. I codici sono concordi, invece, nel tramandare *numine* (*C*₁ presenta, tuttavia, una *l* espunta prima di *numine*). La congettura è preferita alla lezione dei manoscritti da GESNER 1759, BURMANN 1760 e, in anni recenti, da

HEUS 1982, pp. 255-257 e HALL 1985. CONSOLINO 1986, seguita da CHARLET 2018, sceglieva invece *numine* (come facevano anche JEEP 1876-1879, BIRT 1892 e KOCH 1893), interpretando il termine come sinonimo di *omen* (come appare in Verg. *Aen.* 2, 123, *quae sint ea numina divum / flagitat*; 7, 119 *stupefactus numine*; 8, 78, *tua numina firmes*; cfr. CONSOLINO 1986, p. 116). La correzione in *lumine*, allora, non sarebbe necessaria, ma risulterebbe banalizzante rispetto al testo tradito. Claudiano starebbe riassumendo “in un’unica immagine due momenti della cerimonia nuziale secondo la tradizione romana: la presa di auspici e l’accensione delle fiaccole” (CONSOLINO 1986, p. 116). Fra le tappe della cerimonia nuziale, infatti, era previsto un momento, precedente alla conclusione del contratto, in cui i *nuptriarum auspices* interpretavano i presagi in merito alle nozze. L’idea di associare, in un’unica espressione, gli auspici (o i *numina*) alle fiaccole nuziali è, in effetti, anche in Claud. *Ruf.* 1, 83, *hac auspice taedae...iunxere*, benché in quel caso il termine impiegato sia il regolare *auspex*. Come osserva HALL 1986b, p. 239, d’altra parte, nessuno dei paralleli virgiliani riportati da Consolino dimostra che il termine *numen* possa essere applicato a un contesto nuziale. La congettura *lumine*, invece, ripristina un perfetto senso del passo, suggerendo che le fiaccole che hanno unito Serena e Stilicone siano più luminose di quelle del matrimonio di Termanzia, e preannuncino quindi un destino migliore. A sostegno di *lumine* va, inoltre, il parallelo, riportato da HEINSIUS 1650, di *rapt. Pros.* 2, 347, in cui l’identica *iunctura alio...lumine* era impiegata per le fiaccole nuziali che le Furie avevano acceso per il matrimonio di Proserpina, diverse rispetto a quelle di distruzione e vendetta a cui erano abituate: *alio succedunt lumine taedas*, “accendono le fiaccole con una luce diversa” (cfr. GRUZELIER 1993, p. 227); a ciò si aggiunge anche il passo di Ov. *fast.* 2, 561-562, anch’esso già segnalato da Heinsius, che fornisce un precedente per l’idea di “altre” e più tristi fiaccole: *conde tuas, Hymenaeae, faces, et ab ignibus atris / aufer: habent alia s maesta sepulchra faces*, “nascondi le tue fiaccole, o Imeneo, e tienile lontano dalle fiamme funebri: i mesti sepolcri hanno fiaccole diverse” (trad. di L. Canali).

Romana Salus. A Roma la dea della salvezza, la cui festa cadeva il 5 agosto (Cic. *Att.* 42, 4; *OCD* s. v. *Salus*, p. 1312), aveva tra le sue prerogative principali quella di difendere l’ordine e la prosperità dello stato dai pericoli che li minacciavano (SALADINO in *LIMC* VII 2, s. v. *Salus*, p. 656). A partire dall’età imperiale, proprio in conseguenza di questo, alla *Salus Publica* iniziò ad affiancarsi la *Salus Augusta* o *Augusti*, la salvezza dell’imperatore, che risultava strettamente collegata a quella della collettività (sul culto della dea cfr. LEGRAND in *DAGR*, s. v. *Salus*, pp. 1056-1059). L’identificazione tra le due si intensificò soprattutto nell’epoca di Augusto, ed è infatti proprio in Ov. *fast.* 3, 882 che compare la *iunctura Romana Salus*, in un passo in cui la dea figurava accanto alla Concordia e alla Pace, concetti essenziali dell’ideologia augustea: *Concordia mitis / et Romana Salus Araque pacis*. Claudiano associa la *Salus Romana* a Stilicone anche in *Stil.* 1, 374 e *Ruf.* 1, 283, alludendo al ruolo di garante dell’ordine dell’Impero del generale. Nel passo dell’*In Rufinum*, in particolare, la *Salus* è colei che, con un ruolo molto più significativo di quello

che l'amore per Andromeda svolgeva per Perseo, spingeva Stilicone a combattere per l'Impero: *illum vilis amor suspensae virginis egit: / te Romana Salus*, "lui era spinto dal banale amore per la fanciulla sospesa alla roccia, tu dalla Salvezza Romana" (trad. di A. Prenner). Anche nella *Laus Serenae* la dea è personificata, ma svolge la funzione di *pronuba*, accendendo le fiaccole per il matrimonio di Serena e Stilicone. La *Salus Romana*, dunque, tante volte difesa da Stilicone, o motore stesso che lo spinge alle sue azioni valorose, appare qui favorevole al suo matrimonio con Serena e dunque a ciò che, di fatto, gli consentirà di raggiungere il potere necessario per garantire l'ordine e la salvezza dell'Impero.

magnisque coronis. Non pare necessario inserire tra *cruces* la *iunctura* in dativo, retta dall'espressione *fit causa* del verso successivo, come faceva invece HALL 1985, seguendo HEINSIUS 1650, p. 292: *haec sine dubio corrupta...* La costruzione con termini come *initium*, *materia*, *causa* e il dativo è infatti regolare, e in età imperiale poteva sostituire il genitivo o una costruzione con preposizioni (cfr. LHSz, II, p. 96; ETH, p. 78): con il termine *causa*, cfr. soprattutto il passo di Verg. *Aen.* 3, 305: *et geminas, causam lacrimis, sacra verat aras*. Claudiano, peraltro, la usa anche altrove nel Panegirico per Serena (cfr. *supra*, nota a v. 172, *pretiumque labori*). La ripetizione del termine *corona*, tra gli elementi che hanno suscitato le perplessità degli studiosi (insieme alla rara accezione di "premio" o "riconoscimento" con cui va qui inteso), è poi ben spiegabile in ottica propagandistica, con la volontà del poeta di evocare, con la menzione di differenti tipi di corone, quella regale che Stilicone meritava (cfr. anche BURMANN 1760, p. 869: *magnae coronae, id est, magnae potestates coronam gestantes*). L'espressione, poi, se si considerano i rapporti più volte evidenziati tra la *Laus Serenae* e i panegirici per Stilicone, potrebbe costituire la risposta alla domanda retorica che Claudiano poneva in *Stil.* 3, 76, dopo aver descritto l'usanza di conferire la corona civica: *quanta e pensabunt facta coronae?*, "quanto grandi corone ricompenseranno le tue imprese?". Entrambi gli elementi del nesso, peraltro, trovano spiegazione nei versi successivi, in cui immediatamente il poeta rende esplicito in che cosa consistano queste "corone", designando espressamente come *honores* le prime cariche ricoperte dal generale, così come *honor* era il sinonimo con cui il poeta faceva riferimento alla corona murale del v. 182: cfr. infatti *primus honor* (v. 193) e *honores* (v. 194). Subito dopo, poi, il poeta riprende anche l'aggettivo *magnus*, per di più messo in evidenza dalla figura etimologica, nella descrizione degli onori, mai abbastanza grandi, che Teodosio avrebbe concesso al genero: *cum magna dedisset / deberet maiora tamen* (vv. 194-195). Le "grandi corone" di cui il matrimonio con Serena è stato la causa sono così le cariche ricoperte da Stilicone e i riconoscimenti di cui è stato insignito in seguito al 384; questi, tuttavia, per quanto grandi, come annunciato appunto dal nesso *magnisque coronis*, non avrebbero mai potuto ricompensare del tutto degnamente il suo valore.

coniugium fit causa tuum. Gran parte dei codici presenta la lezione *cura* anziché *causa*, che è però attestata in alcuni testimoni, tra cui R. L'incertezza tra le varianti ha contribuito ai dubbi in merito alla *iunctura magnisque coronis*, che deve essere retta da uno dei due

termini. Gesner, pertanto, interpretava così la lezione dei codici: *coniugium tuum Serena, sit in Stilchone cura et incitamentum magnis coronis* (GESNER 1759, p. 503). Tutti gli editori moderni preferiscono però la forma *causa*. Questa, come si è visto, poteva senza difficoltà reggere il dativo di fine come nel passo di *Aen.* 3, 375. Poiché fu solo in seguito e grazie al suo matrimonio che Stilicone ottenne questi riconoscimenti, i versi successivi costituiscono una sorta di esplicitazione di quello in cui consisteva la dote portata da Serena. Paleograficamente, la corruzione di *causa* in *cura* è facilmente spiegabile con la somiglianza grafica tra i due termini (cfr. in particolare le lettere “s” e “r” nelle scritture semicorsive); ad aver influenzato i copisti può aver contribuito, peraltro, la presenza del termine *curam* al v. 186.

190-211. ...Dilectus equorum...formidine livor. I vv. 190-211 racchiudono la descrizione della carriera di Stilicone dopo il suo matrimonio. Con questa rievocazione viene rovesciato il motivo per cui, nei tradizionali panegirici tradizionali, gli autori inserivano una sezione dedicata alla moglie del soggetto lodato, in modo che risultasse funzionale all’encomio del marito (*Men.* 2, 376, 9-13). Qui è invece l’elogio di Stilicone ad essere posto all’interno del panegirico della moglie (cfr. *supra*, cap. 1d sulla possibile causa dell’assenza, in *Stil.* 1-3, della sezione dedicata a Serena). La sua presenza è però tutt’altro che fine a se stessa, poiché la carriera del generale (prima delle nozze solo *tribunus praetorianus militaris* durante la sua ambasceria in Persia, cfr. *PLRE*, I, p. 854) può subire una svolta decisiva proprio grazie alle nozze e l’elogio risulta, di conseguenza, rivolto a entrambi i membri della coppia. A partire dal 384, infatti, Stilicone appartiene a tutti gli effetti alla famiglia imperiale, della quale si era dimostrato degno sulla base della valutazione ponderata di Teodosio stesso, e in tal modo risulta del tutto legittimato a ricoprire ruoli di potere. Se nel primo libro del panegirico per il generale alla descrizione delle nozze segue immediatamente quella delle sue gloriose imprese militari contro i barbari (*Stil.* 1, 94-137), nella *Laus Serenae* il poeta completa la presentazione dei successi di Stilicone dedicando dei versi non solo alle battaglie in cui questi si era dimostrato vincitore, ma anche agli *honores* da lui ricoperti nei primi momenti della sua ascesa a corte.

190-193. ...Dilectus equorum, / quos Phrygiae matres Argaeaque gramina pastae / semine Cappadocum sacris praesaepibus edunt, / primus honos.

Per le tappe della carriera del generale, che fu prima *comes stabuli sacri* (384), poi *comes domesticorum* (385), *magister utriusque militiae* per l’Occidente (dal 394 o forse già dal 392, ma sui dubbi in merito cfr. *infra*, nota a vv. 193-196) e infine console per due volte (nel 400 e nel 405), cfr. SEEK in *RE*, s. v. *Stilicho*, col. 2523 e *PLRE*, I, pp. 852-858. Alle prime due cariche di cui il generale fu insignito il poeta allude con elaborate perifrasi (vv. 190-193 e 193-194), la seconda delle quali comporta, come si vedrà, considerevoli problemi interpretativi. Il primo *honor*, invece, fu quello di *comes stabuli sacri*, il responsabile delle scuderie imperiali (su tale figura cfr. HUMBERT in *DAGR*, s. v. *comes*, p. 1372; *Cod. Theod.* 6, 13, 1; 11, 17, 3; 11, 18, 1). La carica è attestata per Stilicone anche in

CIL 6, 1731, un'iscrizione presente sulla base marmorea di una statua eretta in suo onore in un periodo compreso tra il secondo consolato (405) e la morte (408): [*Flavio Stilichoni, inlustrissimo*] / *viro, bis consuli ordinario, / magistro utriusque militiae, / comiti domesticorum / et stabuli sacri, atque / ab ineunte aetate / per gradus clarissimae / militiae ad columen regiae / adfinitatis evecto, socio / bellorum omnium / et victoriarum, adfini / etiam divi Theodosi Augusti / itemque socero / domni nostri Honori Augusti...* (cfr. anche *PLRE*, I, p. 854; CHARLET 2018, p. 172 e MAROLLA 2018).

Phrygiae matres Argaeaque gramina pastae. L'espressione unisce due *iuncturae* solenni, modulate su sintagmi virgiliani, per alludere all'erba di cui si nutrono le cavalle della Cappadocia, scelte per generare i puledri che avrebbero occupato le scuderie imperiali: cfr. Verg. *Aen.* 7, 139, in cui Cibele era chiamata *Phrygiam...matrem*, e *Aen.* 2, 471, *mala gramina pastus*, "nutrito di erbe velenose" in cui il participio perfetto di *pascor* reggeva come qui l'accusativo *gramina* (cfr. già Hom. *Il.* 22, 93, βεβρωκὸς κατὰ φάρμακα, e CASALI 2017, p. 249). Le due espressioni conferiscono al passo una solennità epica, necessaria ad accrescere l'importanza del primo *honor* ricoperto da Stilicone. L'erba "Argea" è l'erba che cresce sul monte Argeo, in Cappadocia, una regione tradizionalmente associata ai cavalli (Veg. *mulom.* 3, 6, 4, *curribus Cappadocum gloriosa nobilitas* e RUGE in *RE*, s. v. *Kappadokia*, col. 1913). Benché nella latinità si abbiano raramente menzioni dell'Argeo (citato a es. da Plin. *nat.* 6, 8, ma per le poche attestazioni cfr. *ThLL*, s. v. *Argaeus*, col. 513, 40-67), il nome del monte ricorre spesso nei versi di Claudiano (*Eutr.* 1, 248; 2, 114), e non di rado è, come qui, in funzione aggettivale e impiegato in perifrasi riferite ai cavalli: cfr. *Ruf.* 2, 31, *iam pascua fumant / Cappadocum volucrumque parens Argaeus equorum*, "già fumano i pascoli della Cappadocia e l'Argeo, padre dei cavalli veloci"; *carm. min.* 47, 4-5, *O felix sonipes [...] seu te Cappadocum gelida sub valle natantem / Argaeae lavere nives...*, "o cavallo felice [...] sia che ti lavassero le nevi del monte Argeo, mentre facevi il bagno nella gelida valle dei Cappadoci..."; *carm. min.* 48, 5, *equi / sive Armeniis aluerunt gramina campis / turbidus Argaea seu nive lavit Halys*, "...del cavallo, sia che l'abbia nutrito l'erba nelle pianure dell'Armenia, sia che l'abbia lavato l'Ali ingrossato dalle nevi dell'Argeo"; si osservi, in particolare, la *iunctura* di *Ruf.* 2, 32, in cui l'Argeo compariva già associato all'idea di *parens* in relazione ai cavalli della Cappadocia. In tutti questi passi, come qui, Claudiano affida la collocazione geografica – che permette la nobilitazione della razza dell'animale – a preziose perifrasi, seguendo in questo una consolidata tradizione epica.

193-196. ...gemino mox inde e germine duxit / agmina commissosque labor sic gessit honores / ut semper merito princeps, cum magna dedisset, / deberet maiora tamen.

L'intera espressione, a partire dall'insolita *iunctura gemino...germine* (cfr. nota successiva) fino all'indeterminatezza dei conclusivi aggettivi sostantivati *magna* e *maiore*, è estremamente ambigua e di difficile interpretazione. Secondo l'idea che è stata a lungo più

accreditata, nei vv. 193-194 Claudiano si sarebbe riferito all'*honus* di *magister utriusque militiae* (cfr. DOISE 1949, p. 188: “pour comprendre les rébus poétiques de Claudien, il suffit de considérer le titre exact que donne le *Code Théodosien* à Stilicho quand il est *magister*: ... *magister utriusque militiae*. Ainsi voilà expliquée l'expression *gemino germine*, la double origine des pouvoirs militaires du Vandale”; cfr. già PLATNAUER 1922, p. 252: “i. e *magistrer utriusque militiae* in the East”). Questa spiegazione è tuttavia semplicistica, poiché la carica fu in realtà ricoperta da Stilicone solo in un momento successivo della sua carriera, mentre qui il poeta descrive l'inizio del *cursus honorum* del generale a partire dal 384, e procede evidentemente in ordine cronologico. Nei vv. 197-201 scriverà – con riferimento alla campagna contro i Goti del 391 – che Stilicone si trovò a comandare ufficiali più anziani e di grado più elevato, i *magistri equitum peditumque*, e il titolo di *magister utriusque militiae* è in effetti attestato per il generale solo a partire dal 392-393, durante la campagna contro l'usurpatore Eugenio (*PLRE*, I, pp. 854-855). Per quanto la questione relativa al grado di verità da attribuire ai fatti storici narrati nei panegirici di Claudiano sia tuttora aperta (cfr. a es. le conclusioni a cui giunge MORONI 1982, pp. 238-239), non è chiaro il motivo per cui egli avrebbe dovuto, qui, anticipare la carica di *magister utriusque militiae* e interrompere la cronologia degli eventi che stava narrando, senza alcuna specifica esigenza encomiastica (condividono queste perplessità HALL 1985, che scrive in apparato che Stilicone non aveva all'epoca ancora raggiunto un grado tale da poter ricoprire una carica così prestigiosa, *quod de magisterio utriusque militiae cogitant Heinsius et Burmannus, repugnat e. g. gradus u. 200*; CONSOLINO 1986, p. 117; CHARLET 2018, p. 172). Altri studiosi (BIRT 1892, p. xxvii, nota 4; MAZZARINO 1990², p. 75) pensavano allora all'*honus* di *comes domesticorum equitum et peditum*, il capo delle guardie del corpo dell'Imperatore (cfr. HUMBERT in *DAGR*, s. v. *comes*, p. 1372), carica che Stilicone ricoprì nel 385. La formulazione è, però, in entrambi i casi insolita (cfr. nota successiva).

gemino...germine. Al di là della difficile interpretazione della carica a cui il poeta si riferisce, è stata proprio questa *iunctura*, non attestata altrove e dal significato non chiaro, ad aver suscitato i dubbi degli studiosi. Il sintagma, per di più, non è stato compreso dai copisti ed è tradito in maniera diversa (cfr. apparato). Tra i tentativi di emendazione, si segnalano quelli di HEINSIUS 1650, che proponeva *gemino mox idem culmine* o *gemino mox hinc moderamine*, di BURMANN 1760, *gemino mox idem cardine* e di BIRT 1892, che congetturava invece *gemino mox inde ex ordine*. Gli interventi hanno in comune la prerogativa di modificare la struttura stessa della *iunctura* per risolvere, essenzialmente, il problema posto dal sostantivo *germen*, poco chiaro in questo contesto. Gli editori moderni, tuttavia, pur esprimendo riserve in merito all'interpretazione della carica o ipotizzando corrottele (HALL 1985, p. 385: *sane obscurissimus est hic locus, et haud scio an corruptus*; CONSOLINO 1986, p. 117), mantengono la lezione tradita dal codice R (*gemino mox inde e germine*), preferendo a ragione non cambiare la struttura di un sintagma che pare chiaramente selezionato sulla base del suono (le *iuncturae* che in Claudiano rispondono a

questa necessità, per cui cfr. in generale TRAINA 1999, sono frequenti: cfr. *supra*, cap. 2b e PARRAVICINI 1905, pp. 117-127 per l'uso del poeta di allitterazione e omoteleuto). I dubbi riguardano, allora, prevalentemente la sua interpretazione. Se il riferimento fosse alla carica di *magister utriusque militiae* si dovrebbe intendere il doppio *germen* come la doppia origine del potere militare di Stilicone (DOISE 1949, p. 188). Se si pensa alla carica di *comes domesticorum*, come si è detto cronologicamente più probabile, le schiere condotte “da una doppia origine” sarebbero allora quelle dei *protectores domestici* (cfr. FRANK 1969, p. 81-97), le guardie appartenenti alla fanteria e alla cavalleria. In entrambi i casi rimane poco chiara la scelta di un termine come *germen*, così come dell'idea di “identico” racchiusa nell'aggettivo *geminus*. La *iunctura* considerata nel suo complesso suggerisce di prendere in considerazione un motivo ideologico particolarmente caro al poeta e ai suoi patroni, e cioè quello – strettamente correlato a quello che promuoveva la concordia tra le *partes Imperii* – della doppia reggenza di Stilicone su Arcadio e Onorio. Nonostante il momento qui descritto sia anteriore alla *commendatio* di Teodosio, avvenuta solo nel 395, tale ideologia è infatti presente in maniera ossessiva nei versi di Claudiano, in maniera esplicita o più nascosta (cfr. *supra*, cap. 2d; CAMERON 1970, pp. 49-53; LONGONI 2022). A suggerire tale possibilità, che ben si addice al linguaggio allusivo di Claudiano, intervengono in primo luogo le numerose *iuncturae* con l'aggettivo *geminus* presenti nella produzione del poeta; queste, infatti, non solo ricorrono con una frequenza considerevole, ma sono per di più tendenzialmente associate proprio ai motivi propagandistici, strettamente correlati tra loro, della *concordia fratrum* e della doppia reggenza di Stilicone. Quest'ultimo tema propagandistico appare per la prima volta in *III Cons.* 142-162: *tu curis succede meis, tu pignora solus / nostra fove: geminos dextra tu protege fratres* (vv. 152-153), “tu assumiti le mie preoccupazioni, tu, da solo, prenditi cura dei miei figli: proteggi con la tua mano i due fratelli”. I “due fratelli”, designati dall'aggettivo *geminus*, posto in rilievo fra le due cesure, sono poco dopo apostrofati direttamente come *unanimes fratres* (v. 189), nell'augurio che la loro concordia possa portare armonia anche all'Impero. Da quel momento, nella produzione dell'autore l'aggettivo *geminus* inizia ad accompagnare, in nessi molto simili a questo, proprio la resa dei temi propagandistici della *concordia fratrum* e della doppia reggenza. Procedendo in ordine cronologico, si possono segnalare tra gli altri i casi di *Ruf.* 1, 5-6, in cui Claudiano specifica che a Stilicone, oltre alla protezione dei *gemi fratres*, fu affidato anche il comando su entrambe le armate dell'esercito (*geminaeque...aulae*); *Gild.* 2-5, in cui l'unità dell'Impero è posta in chiara e inscindibile dipendenza dalla *concordia fratrum* (...*rectore sub uno / conspirat geminus frenis communibus orbis./ Iunximus Europen Libyae. Concordia fratrum/ plena redit*, “sotto un unico reggitore, per mezzo di briglie comuni, vivono in armonia mondi fratelli: siamo riusciti a unire l'Europa alla Libia. La concordia tra i fratelli ritorna nella sua pienezza”, trad. di T. Cuzzone); *Gild.* 218 (*geminis...regnis*); *Eutr.* 2, 539, (*geminas inter discordia partes*); *Eutr.* 2, 599-602 (*gemino...cardine*). Il nesso *geminus axes* è poi sfruttato con il medesimo intento ancora in *Stil.* 2, 59, nonostante il passare degli anni rendesse

meno attuale il tema propagandistico della doppia reggenza. Claudiano dimostra dunque una chiara preferenza per nessi simili, in cui un ruolo fondamentale è affidato all'aggettivo *geminus*, che ricorre nella sua poesia con una frequenza inusuale, non imputabile unicamente alla volontà di impiegare un sinonimo poetico di *duo*. Si tratta infatti di un aggettivo pregnante, che racchiude in sé il significato di “doppio” ma anche di “identico”, e che si presta pertanto a descrivere un rapporto particolarmente stretto, se non inscindibile (cfr. *ThlL* s. v. *geminus* col. 1742, 25 ss.). Questa prerogativa del termine deve essere all'origine della netta preferenza di Claudiano per *geminus* nei delicati contesti di allusione ad Arcadio e Onorio, come sottolinea anche MASTANDREA 2002, p. 293 (“Claudiano individuava in *geminus* il termine più adatto ad esprimere una situazione politica nuova: tale scelta rispondeva bene alla necessità di garantire con linguaggio diplomatico la parità fra le due parti dell'impero nei tempi successivi al 395”). Queste *iuncturae* appaiono del tutto simili a quella in questione. I nessi con *geminus*, peraltro, si specializzarono presto in senso politico, segno che il loro costante impiego da parte di Claudiano in contesti simili non era casuale. Ulteriori elementi concorrono a confermare l'intenzione dell'autore di celare, dietro l'ambiguità dell'espressione, un riferimento all'ideologia di Stilicone. Prendendo in esame il solo sostantivo *germen*, si può ad esempio osservare come esso sia attestato anche con il significato metonimico di “figlio” (*ThlL*, s. v. *germen*, col. 1923, 28 ss), soprattutto in epoca tardoantica: cfr. a es. Ambr. *obit. Theod.* 64, dove il termine è con questo significato riferito proprio a Onorio. *Germen* è presente tre volte in Claudiano con tale rara accezione (*nupt.* 39; *Stil.* 2, 239; *rapt. Pros.* 2, 77), che in questo contesto non è trascurabile, data la frequenza con cui il poeta ricorre nella sua opera all'immagine di Stilicone come *parens* dei figli di Teodosio (cfr. *supra*, cap. 2d e GUALANDRI 2010, che ha messo in luce la frequenza con cui Claudiano, nel costante tentativo di legittimare il potere di Stilicone e propagandare la sua tutela su entrambi gli imperatori, insiste sui suoi legami di parentela con la famiglia imperiale). Anche l'assonanza e il legame paretimologico di *germen* con *germanus* potrebbero concorrere a suggerire, ancora una volta con una sottile allusione, l'interpretazione della *iunctura* (cfr. Isid. *diff.* 1, 273: *Soror enim ab eodem germine, non ab eodem utero; germana vero ex utriusque manans germine*; cfr. DEL, s. v. *geno*, 8°, 9°, p. 272). Per la scelta del sostantivo cfr. poi anche i casi di *Prob.* 142, ... *alto de semine fratres*, e soprattutto di *Eutr.* 2, 490, ... *geminos uno de semine fratres*, in entrambi i quali il significato di “origine”, specificamente riferito a coppie di fratelli, era affidato al sinonimo *semen*. Se nel primo caso il riferimento è a Olibrio e Probino, “fratelli di nobile origine”, nel secondo i *fratres* definiti *geminus* sulla base della loro unica origine, Prometeo ed Epimeteo, potrebbero alludere proprio a Onorio e Arcadio. L'impiego del lessico militare, infine, non è estraneo agli intenti propagandistici, che erano strettamente connessi al desiderio di Stilicone di unire anche gli eserciti delle due *partes*. Significativo è a tal proposito il passo di *Ruf.* 2, 6, in cui si allude alla doppia reggenza tramite un riferimento alle due armate dell'esercito che Stilicone aveva condotto durante la battaglia del Frigido (cfr. anche le *geminæ acies* di *Stil.* 1, 151). Questi elementi possono essere

letti alla stregua di indicazioni o suggerimenti con cui il poeta voleva indirizzare il pubblico a ricordare i motivi connessi all'ideologia politica di Stilicone. Il procedimento non sarebbe nuovo per Claudiano, che anche in *pr. Theod. 15 (Parnasus geminos fertur iunxisse volatus*, “si dice che il Parnaso abbia fatto incontrare i due voli”) sfrutta la *iunctura geminos volatus*, riferita al volo di due aquile dalle ali uguali mandate da Giove, per nascondere un significato ideologico (sull'allegoria delle due aquile cfr. CRISTANTE 2010, p. 95). Cfr. però soprattutto *Ruf. 1, 276*, in cui il poeta impiegava *geminus* in un nesso molto simile a quelli finora osservati per riferirsi in modo implicito alla situazione politica, con PRENNER 2007, p. 264: *te nobis, trepidae sidus ceu dulce carinae / ostendere dei, geminis quae lassa procellis / tunditur*, “gli dei ci mostrarono te come mostrano una dolce stella alla nave inquieta che, estenuata, è percossa da tempeste gemelle”. Stilicone, come osserva Prenner, appariva come l'unica stella in grado di salvare la nave in difficoltà, e le *geminae procellae* nascondevano un riferimento alle due *partes* dell'Impero e, più specificamente, proprio ai *fratres Augusti*. La scelta dell'aggettivo risultava quindi fondamentale per evocare il tema propagandistico che, pur non essendo presentato in maniera esplicita, doveva apparire ben riconoscibile al pubblico. L'espedito permetterebbe al poeta di inserire un'allusione velata ai *gemi fratres*. La datazione tarda della *Laus Serenae* (cfr. *supra*, cap. 1e) non è di ostacolo a questa interpretazione: proprio il fatto che l'impossibilità per Stilicone di assumere la reggenza di Arcadio era ormai divenuta evidente potrebbe aver spinto Claudiano a rinviare al motivo in maniera più implicita e con allusioni più sottili (il tema propagandistico dei fratelli appare velatamente, d'altra parte, anche in *Ser. 57, iuvenum diademata fratrum*, e *Ser. 104-110*, in cui il poeta evocava l'amorevole rapporto tra i fratelli Teodosio e Onorio). Se la carica a cui il poeta si riferisce doveva essere quella di *comes domesticorum* – ipotesi più probabile per la cronologia – egli potrebbe quindi aver fatto ricorso a una formulazione volutamente vaga con l'intento di evocare un motivo propagandistico caro a Serena e Stilicone e ben conosciuto dal pubblico (cfr. anche *infra*, nota a *cum magna dedisset / deberet maiora* sulla generale indeterminatezza di questi versi).

mox inde e. Oltre alla difficoltà posta dall'interpretazione della *iunctura gemino germine*, ad accrescere i problemi del v. 193 intervengono da un lato la preposizione *e* in sinalefe con *inde*, in un poeta come Claudiano che normalmente tende a evitare questo fenomeno metrico (cfr. *supra*, cap. 2e), dall'altro l'accostamento di *mox* e *inde*. Quest'ultimo, tuttavia, è anche in *Liv. 35, 35, 13* e *Plin. nat. 10, 199*, e diventa più frequente in epoca tardoantica (cfr. a es. *Iuven. 2, 471*; *Auson. Burd. 5, 9; 5, 31*). Claudiano, poi, impiega spesso *mox* per introdurre il secondo elemento di un elenco introdotto da *primus* (cfr. anche *Ruf. 1, 303* con PRENNER 2007, p. 292; *Ruf. 2, 405*; *Get. 333*; *rapt. Pros. 1 praef., 7*) e non pare quindi necessario intervenire su un elemento caratteristico dell'idioletto dell'autore. Anche la sinalefe, d'altra parte, benché in Claudiano sia rara e in genere coinvolga delle enclitiche, è anche altrove con una preposizione: HEUS 1982, p. 270, proprio in relazione a questo passo, riporta il parallelo di *III Cons. 10, primo a limine*. Non costituisce, pertanto, elemento

sufficiente per ipotizzare una corruttela. Lo scarto dalla consuetudine dell'autore – proprio in un contesto di estrema regolarità – potrebbe, anzi, sortire l'effetto di attirare l'attenzione del lettore su un passaggio significativo, quale sarebbe in questo caso l'allusione nascosta alla doppia reggenza di Stilicone (per questa possibile funzione stilistica della sinalefe, o in generale delle particolarità metriche, in Claudiano, cfr. CECCARELLI 2004, p. 130).

labor. La difficoltà di traduzione del termine astratto come soggetto dell'espressione idiomatica *gerere honorem*, “ricoprire cariche”, è stata alla base degli interventi operati negli anni per emendare il tradito *labor*: cfr. *cunctos* di Jeep, che tuttavia costruiva così un verso eccessivamente sbilanciato a favore degli *honores*, o *alacer* di Birt; la variante trasmessa da F₁₂ e R₆, *libens*, pare banalizzante e imputabile ai dubbi derivati dalla struttura insolita. Il sostantivo *labor* potrebbe, invece, essere stato impiegato come astratto per il concreto per indicare lo “zelante Stilicone”, in una costruzione simile a quella del *genitivus inversus* che Claudiano usa di frequente per mettere in rilievo il significato dell'astratto (cfr. *supra*, nota a vv. 66, *laude virorum*), nonostante il genitivo (*Stilichonis*) sia qui sottinteso. Simile caso di genitivo inverso con *labor*, pur con il genitivo esplicitato, è in *Get.* 233, *territat assiduus lunae labor*, “il frequente eclissarsi della luna spaventa”; cfr. però, soprattutto, il corrispettivo quasi analogo che la costruzione trova in *Stil.* 1, 121-122: *patris stimulos ignisque mariti / vicit cura ducis*, “lo zelo del condottiero vinse gli stimoli del padre e le fiamme d'amore del marito” (trad. di E. Cairo). Benché anche in quel caso fosse esplicitato il genitivo *ducis*, identico era l'espediente con cui il sostantivo *cura*, dal significato assimilabile a *labor*, era al posto di un aggettivo da concordare con *dux*. Data la tendenza di Claudiano (e in generale del latino tardoantico) a impiegare l'astratto per il concreto (cfr. *supra*, cap. 2b e HOFMANN – SZANTYR 2002, pp. 94 e 163), si preferisce qui lasciare l'astratto anche nella traduzione, come faceva anche CONSOLINO 1986.

merito. Nonostante la traduzione sia più agevole se si intende il termine come un ablativo in funzione avverbiale (cfr. BURMANN 1760 e il v. 133, *sed merito pietas in te proclivior ibat*), *merito* può essere interpretato anche come participio in dativo del verbo deponente, dal significato attivo (GESNER 1759, *merito deponentis significatione, merenti*). Claudiano costruisce spesso *debeo* con il dativo (cfr. a es. il simile contesto di *Stil.* 1, 49, *tibi...debut aula* e soprattutto *Stil.* 3, 268, *quam meritis debemus opem*), e legge il participio con valore attivo cfr. già il v. 2, *meritam...Serenam*, anche se *meritus* aveva in quel caso funzione attributiva.

cum magna dedisset / deberet maiora. I due versi associano in un chiasmo la figura etimologica *magna...maiora* agli allitteranti verbi *dedisset* e *deberet*, con l'effetto immediato di enfatizzare l'entità degli onori conferiti da Teodosio al genero. L'indeterminatezza dei neutri *magna* e *maiora*, unita all'enjambement che lascia in sospeso l'affermazione, suggerisce al pubblico che, tra i riconoscimenti “più grandi” che l'Imperatore doveva ancora a Stilicone, ci fosse qualcosa di estremamente importante, la cui coincidenza con la doppia reggenza dei suoi figli – e di conseguenza con l'esercizio del potere su entrambe le *partes* dell'Impero – rimane implicita. L'espressione generica,

dunque, ben si accosta a quella ambigua dei versi precedenti (vv. 193-194), nel suggerire al pubblico un messaggio ideologico estremamente caro a Stilicone e Serena.

vv. 196-201. Si bellica nubes / ingrueret, quamvis annis et iure minori / cedere grandaevos equitum peditumque magistros / aspiceres totumque palam permittere Martem, / nec gradus aetatisque pudor senioribus obstat / ne iuveni parere velint.

Sei versi a giustificare il fatto, evidentemente non convenzionale, che Stilicone fu costretto dagli eventi a comandare ufficiali più anziani di lui, e che ricoprivano cariche di grado più elevato. Il riferimento è all'impresa che il generale condusse in Tracia contro i Goti e altre popolazioni barbariche nel 391-392 (così interpretava già BIRT 1892, p. xxvii nota 4; cfr. anche MAZZARINO 1990², p. 377 nota 9). In quell'occasione, Stilicone affrontò la coalizione di barbari per vendicare la morte del generale Promoto (bandito da Rufino e ucciso in un'imboscata in Tracia), e ricoprì forse per la prima volta, proprio in sua sostituzione, il ruolo di *magister utriusque militiae* (cfr. PLRE, I, p. 854). Nel mezzo della campagna militare, Stilicone ricevette da Teodosio l'ordine di non sferrare l'attacco decisivo, cosa che diede modo agli alleati dei barbari di portare loro rinforzo e provocò quindi il fallimento dell'impresa. La decisione di Teodosio risulta storicamente del tutto coerente con la politica filo-barbarica dell'Imperatore, ma è da Claudiano imputata – come la morte stessa di Promoto – a Rufino, che avrebbe orientato il giudizio dell'imperatore (su queste accuse a Rufino e sulla loro credibilità cfr. *infra*, nota a v. 233, *Rufino meditante nefas*; sul contesto storico e politico in cui si collocano i fatti narrati cfr. in generale CAMERON 1970, pp. 71-75, LEVY 1971, pp. 88-89, DÖPP 1980, pp. 85-87, CHARLET 2000, p. xii). La stessa impresa è descritta anche in *Ruf.* 1, 307-322 e *Stil.* 1, 94-115, e numerose sono le convergenze, contenutistiche ma anche lessicali, tra i tre racconti. Nella *Laus Stilichonis*, il racconto è interrotto dalla descrizione dei saltuari ritorni a casa del generale, che si tratteneva a casa a mala pena per il tempo necessario a vedere la moglie prima di ritornare in battaglia ancora sporco di sangue (*Stil.* 1, 116 ss.). Allo stesso modo, anche nella *Laus Serenae* la narrazione della campagna di Tracia sarà ripresa dopo i versi che descriveranno la preoccupazione di Serena durante l'assenza del marito e i fugaci momenti del suo ritorno (vv. 212-225). In *Ser.* 233, il riferimento al *nefas* di Rufino costituirà proprio la prosecuzione della narrazione della campagna di Tracia, presentata, questa volta, dal punto di vista di Serena. Continuano, dunque, i parallelismi tra i panegirici per Stilicone e per Serena (cfr. *supra*, cap. 1d, e l'introduzione di questa sezione).

bellica nubes / ingrueret. L'espressione, come osservavano CONSOLINO 1986, p. 117 e CHARLET 2018, p. 172, pare la contaminazione di due passi virgiliani: Verg. *Aen.* 8, 535, *si bellum ingruit*, e Verg. *Aen.* 10, 809, *nubem belli* (cfr. però anche Sil. 12, 334, *belli nubem*). Claudiano recupera la metafora della "nube" della guerra, ma ne varia il significato: dal turbine di soldati che Enea doveva sostenere in Verg. *Aen.* 10, 809, la *iunctura* passa qui a rendere l'immagine dell'oscurità che incombe in concomitanza della guerra (sulla tecnica compositiva del poeta, che ama contaminare e riecheggiare modelli diversi, cfr.

GUALANDRI 1969, pp. 38-49). Il verbo *ingruo*, abituale in ambito militare ma di per sé adatto anche agli elementi naturali (*OLD* s. v. *ingruo* 2; cfr. a es. *Sen. nat.* 3, 27, 7, *magis magisque ingruunt nimbi*), si trova associato alla nuvola in un'immagine fortemente incisiva, con un procedimento assimilabile a quello con cui il poeta sfrutterà l'ambiguità del verbo *fremo* ai vv. 207-208, *fremuit belli / tempestas*, creando un'idea quasi analoga a questa; strategia simile è anche quella impiegata per *incumbo* (cfr. *infra*, note a v. 207, *fremuit* e v. 203, *incumbat*). La raffigurazione della nube che si avvicina, di per sé icastica, acquista maggiore enfasi se si considera che essa è destinata a introdurre l'assimilazione della guerra di Tracia alla tempesta nei vv. 207-208.

quamvis annis et iure minori / cedere grandaevos equitum peditumque magistros. I versi, e specialmente la *iunctura iure minori*, mostrano piuttosto chiaramente che al momento della spedizione in Tracia Stilicone non era ancora *magister utriusque militiae* (cfr. anche i successivi vv. 200-201, che riprendono il medesimo concetto: *nec gradus aetatisque pudor senioribus obstat / ne iuveni parere velint*). Il *magister utriusque militiae* era, infatti, esattamente il *magister equitum et peditum*, il comandante della fanteria e della cavalleria (cfr. CAGNAT in *DAGR*, s. v. *magister peditum, equitum, militiae*, p. 1526). Non è quindi possibile ricondurre a questa carica l'ambigua espressione del v. 193, per la quale è necessario trovare un'altra interpretazione (cfr. HALL 1985, p. 385 e *supra*, nota a v. 193, *gemino...germine*). Il marito di Serena, infatti, guidò la spedizione in Tracia dopo la morte di Promoto, e fu dunque, probabilmente, in quell'occasione che ricoprì questa carica al posto del generale ucciso. Con l'accurata disposizione dei termini a cavallo dell'enjambement, il poeta fa corrispondere ad *annis* e *iure* (v. 197) le espressioni *grandaevos...magistros* (v. 198), che rispettivamente spiegano i due termini del verso precedente.

grandaevos. L'aggettivo composto, di sapore epico (cfr. già Verg. *Aen.* 1, 121; Ov. *met.* 7, 160), è qui usato in funzione di sostantivo, e richiama quello impiegato per la descrizione del giovane Stilicone inviato come ambasciatore in Assiria in *Stil.* 1, 51, *vix primaevus erat*. L'ampio uso di Claudiano di aggettivi composti – caratteristici della *lexis* epica – è già stata messa in luce da TRUMP 1887, p. 80, che ricordava la ripresa del virgiliano *aequaevus* in *Claud. IV Cons.* 122; *Eutr.* 2, 373; *Get.* 54; *VI Cons.* 547 (Verg. *Aen.* 5, 452), ma cfr. soprattutto FO 1982, pp. 129-130 (e *supra*, cap. 1a). Sulla giovane età di Stilicone nel momento dell'impresa di Tracia sarà di nuovo posto l'accento al v. 202, *ne iuveni parere velint*.

aspiceres. Il verbo va inteso in senso impersonale, e contribuisce alla forte *evidentia* del passo: la seconda persona impersonale è uso tipico ovidiano in tutte le circostanze in cui il poeta sollecitava la partecipazione del lettore alla visione di qualcosa (cfr. ROSATI 1983, pp. 138-139; *supra*, cap. 2c).

Martem. La metonimia per la guerra consente al poeta di inserire un non casuale riferimento a Marte, divinità della Tracia (CHARLET 2000, p. 206), a cui Stilicone rivolgeva la sua preghiera in *Ruf.* 1, 334-339 e che, nell'invettiva, interveniva al suo fianco (*Ruf.* 1,

340-348) per aiutarlo a mettere in fuga i nemici (*Ruf.* 1, 349-353), proprio in occasione della campagna militare in Tracia; sulla presenza di Marte – spesso immagine di Stilicone – in Claudiano cfr. GUALANDRI 2016.

gradus aetatisque pudor. L'espressione riprende ancora una volta il concetto già espresso ai vv. 197 e 198, invertendo però l'ordine degli elementi. Sulla frequenza con cui Claudiano ama tornare su concetti già espressi per spiegarli o enfatizzarli cfr. *supra* cap. 2a. I genitivi possono essere interpretati come oggettivi o soggettivi, a seconda che il grado e l'età siano, rispettivamente, quelli di Stilicone o quelli degli ufficiali più anziani stessi. Si tratta, comunque, di un'espressione brachilogica ed efficace, che pone ancora una volta un concetto astratto – il *pudor* – come soggetto della frase (sugli astratti in Claudiano *supra*, cap. 2b; cfr. anche nota a v. 194, *commissosque labor sic gessit honores*, e *infra*, nota a v. 210, *timor*; 211, *victus.../ ambitus...pulsus livor*).

202-206. Ceu flamine molli / tranquillisque fretis clavum sibi quisque regendum / vindicat; incumbat si turbidus Auster et unda / pulset utrumque latus, posito certamine nautae / (205a) contenti meliore manu seseque ratemque / (205b) unius imperiis tradunt artemque pavore / confessis finem studiis fecere procellae.

Inizia qui la lunga similitudine (vv. 201-211), già introdotta dal nesso *bellica nubes* del v. 196, con cui Claudiano paragona l'impresa militare sostenuta in Tracia dal giovane Stilicone a una tempesta, in un'immagine che mostra con efficacia l'unicità del generale quale garante della salvezza dell'Impero (l'idea è già, a es., in *Stil.* 1, 160; 216; 2, 383; su questa immagine cfr. invece CHRISTIANSEN 1969, pp. 111-112). L'allegoria dello stato-nave, che affonda le sue radici nella lirica greca arcaica (cfr. Alc. fr. 208a Voigt), conosce una lunga tradizione ed era individuata come tipica già da Quintiliano, cfr. Quint. 8, 6, 44: *allegoria [...] ut "O navis, referent in mare te novi fluctus: o quid agis? Fortiter occupa portum", totusque ille Horati locus, quo navem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis civilibus, portum pro pace atque concordia dicit, "l'allegoria [...] come: 'o nave, ti riporteranno in mare nuovi flutti? O che fai? Risolutamente rientra in porto' e l'intero passo di Orazio in cui il poeta parla di nave per lo stato, di flutti e tempeste per le guerre civili, del porto per la pace e la concordia"* (trad. di A. Pennacini). Tra le sue molte rese cfr. in particolare Hor. *carm.* 1, 14, con NISBET – HUBBARD 1970, pp. 179-182 per una storia dell'allegoria. Colpisce un passo di Polibio per la descrizione, nell'ambito di questa similitudine, di un comportamento dei marinai analogo a quello qui mostrato: Pol. 6, 44, 3-7 descriveva, infatti, proprio il modo in cui i marinai sarebbero stati indotti alla concordia (*Ser.* 204, *posito certamine*) e all'obbedienza a un nocchiero (*Ser.* 30, 205b, *unius imperiis tradunt*) se fossero stati in preda al terrore a causa di un pericolo imminente; in caso contrario, si sarebbero invece abbandonati alla discordia, che avrebbe portato al naufragio (ὄταν μὲν ἢ διὰ πελαγῶν φόβον ἢ διὰ περιστάσιν χειμῶνος ὀρμὴ παραστῆ τοῖς ἐπιβάταις συμφρονεῖν καὶ προσέχειν τὸν νοῦν τῷ κυβερνήτῃ...“finché il timore dei nemici o l'incombere di una tempesta inducono i marinai ad essere concordi e ad obbedire

al nocchiero...”, trad. di C. Schick). L’allegoria topica stato-nave in Claudiano è anche in *Stil.* 1, 281-290, *IV Cons.* 419-427; *Ruf.* 1, 70-73; *Ruf.* 1, 275-277; *Theod.* 42-57; *Gild.* 215-222; *Get.* 1-14; 209-212. In tutti questi casi emergono spesso elementi ricorrenti, che mostrano le preferenze del poeta per determinati lessemi o idee: cfr. specialmente *Stil.* 1, 281-290, con l’idea che i pericoli arrivino da due parti e l’uso dei verbi *pulso* e *fremo* (quest’ultimo in *Ser.* 207), *tales utrimque procellae / cum fremerent lacerumque alternis ictibus anceps / imperium pulsaret hiems* (*Stil.* 1, 281-283), “quando dall’una e dall’altra parte fremevano tali burrasche e un’incerta tempesta turbava con colpi alterni l’impero lacerato” (trad. di E. Cairo). In *Ruf.* 1, 70-73, invece, introduce la similitudine, come qui, la particella *ceu*, e per il vento era già scelto il termine *flamine* (v. 71). Sia per la naturale predilezione del poeta per le immagini acquatiche, sia per il forte carattere di *evidentia* che riesce a trasmettere, quella della navigazione è, in generale, un’immagine molto cara a Claudiano (cfr. *supra*, cap. 2d e nota ai vv. 137-139), che la sfrutta oltre che con fini ideologici anche come metafora della poesia (cfr. *rapt. Pros. praef.* 1, 1-11 con gli studi di MINISSALE CAMAIONI 1975-1976 e TARIGO 2012).

Ceu flamine molli...posito certamine nautae. I primi quattro versi della similitudine sono strutturati con una perfetta corrispondenza tra la descrizione del momento di calma e tranquillità e quella dello sconvolgimento portato dalla tempesta. Agli elementi naturali del vento e del mare in quiete, espressi con il chiasmo *flamine molli tranquillisque fretis*, sono infatti perfettamente contrapposti quelli burrascosi del *turbidus Auster* e dell’acqua che colpisce entrambi i lati della nave; gli esiti delle due condizioni chiudono, poi, entrambe le descrizioni, con la presentazione delle reazioni dei marinai, che nel primo caso si contendono il timone, mentre nel secondo mettono da parte ogni tensione. L’accurata disposizione dei termini mostra l’attenzione del poeta nel costruire puntuali corrispondenze e suggerisce di cercarle anche tra le due parti della similitudine (vv. 202-206, *ceu...* e vv. 207-211, *haud aliter...*); cfr. *infra*, nota a vv. 205a-206.

Ceu. La similitudine, tipica dell’epica, è spesso sfruttata dal poeta per imitare lo stile sublime o per conferire al testo maggior *evidentia*. Sull’uso di similitudini da parte di Claudiano cfr. *supra*, nota a 122-131, e MEUNIER 2019, pp. 91-129; sul ruolo della similitudine come mezzo per conferire *evidentia* cfr. invece BERARDI 2012, pp. 13, 23-26 e BERARDI 2004. Per introdurre le sue similitudini, Claudiano impiega la particella comparativa *ceu* ben 26 volte, tra le quali cfr. in particolare il caso di *Ruf.* 1, 70, in cui essa è seguita da un’altra allegoria relativa all’ambito della navigazione.

flamine molli. *Flamen* è termine frequente in Claudiano per indicare il vento: cfr. a es. *Ruf.* 1, 71, *flamine fracto*, con PRENNER 2007, p. 113, che osserva come la scelta di questo sostantivo al posto di *ventus* sia spesso dettata da ragioni foniche (per le *iuncturae* selezionate sulla base del suono in Claudiano cfr. *supra*, nota a v. 193, *gemino...germine*). Anche in questo caso, infatti, il nesso, giocato sulla ripetizione della liquida, ben si presta a rendere l’idea del pacifico soffiare del vento. *Mollis* è, a sua volta, aggettivo già attestato in riferimento al vento leggero, cfr. a es. *Ov. ars.* 3, 728; *met.* 15, 512 (*ThlL* s. v. *mollis*, coll.

1379-1380, 80-2: *de ventis placidis*). La *iunctura* crea una perfetta simmetria con l'espressione *turbidus Auster* del v. 204 (sulle corrispondenze di questi versi cfr. *supra*, nota a *ceu flamine molli...posito certamine nautae*).

incumbat. Il verbo, come il precedente *ingrueret* (cfr. *supra*, nota a v. 197, *bellica nubes ingrueret*) e come sarà anche il *fremuit* del v. 207, è adatto tanto al contesto militare quanto alle forze della natura (cfr. *OLD* s. v. *incumbo* 5a-b), e come tale contribuisce alla resa della similitudine e all'efficacia dell'immagine che Claudiano intende trasmettere. In questo caso, a differenza che negli altri due, in cui l'*ambiguitas* è resa chiara da *iuncturae* stranianti che già di per sé associano, in un modo o nell'altro, l'idea della guerra a quella della tempesta, il verbo è qui unicamente riferito al vento, mentre l'evocazione della guerra è lasciata alla mente del pubblico. Per l'uso di *incumbo* con i venti cfr. a es. Verg. *Aen.* 1, 84, *venti [...] incumbuere mari*, ma soprattutto Germ. *Arat.* 293 e Lucan. 3, 2 in cui il verbo è, come qui, riferito all'Austro (*auster / incumbens*).

turbidus Auster. L'Austro, vento del sud portatore di piogge (Enn. *ann.* 443, *spiritus Austri imbricator*; Plaut. *Merc.* 876, *Auster imbricius*; Prop. 2, 16, 56, *nubilus Auster*; cfr. anche CHARLET 2017, p. 171), era già stato definito *turbidus* in Hor. *carm.* 3, 3, 4-5 e Lucan. 1, 498.

utrumque latus. L'insistenza sulla duplice minaccia che colpisce la nave-Impero è anche in *Stil.* 1, 281-290 (cfr. *supra*, nota a vv. 202-206).

...nautae / (205a) contenti meliore manu seseque ratemque / (205b) unius imperiis tradunt artemque pavore / confessis finem studiis fecere procellae. I versi contengono più di un problema testuale e, nonostante le numerose proposte di intervento, costituiscono ancora, nell'insieme, uno dei *loci vexati* più significativi del panegirico. Il v. 205b, innanzitutto, è tramandato solo da un minor numero di codici (tra cui R), e viene per questo motivo espunto da alcuni studiosi, come PLATNAUER 1922, HEUS 1982 e CHARLET 2018 (ma cfr. già BIRT 1892), mentre è mantenuto da HALL 1985 e CONSOLINO 1986. Il v. 205a presenta, poi, degli evidenti problemi di trasmissione nell'ultima parola. Quasi tutti i codici che omettono il v. 205b riportano al 205a *seseque pavore* (il solo *Flor.* ha *seseque pavere*). Gli altri, invece, tramandano al 205a la lezione priva di senso *seseque patremque*. Anche il v. 206, infine, non è esente da problemi, poiché la tradizione è divisa tra le varianti *confessae*, con il participio concordato con le *procellae* soggetto di *fecere*, e *confessi*, che risulterebbe riferito, come il *contenti* del v. 205a, ai *nautae* del v. 204. Gli editori che ritengono che il v. 205b sia un'interpolazione stampano: *...nautae / contenti meliore manu seseque pavere / confessi (finem studiis fecere procellae)*, "...i marinai furono contenti di una mano migliore e confessarono di avere paura (le tempeste posero fine ai loro desideri)". In tal modo, il senso della frase è ricostruito, ma è necessario sottintendere *sunt* ai due participi perfetti *contenti* e *confessi*, e separare l'espressione *finem studiis fecere procellae*, come se si trattasse di una conclusione tratta dal poeta. Al posto del *pavore* tradito dai codici, si deve poi necessariamente accettare l'infinito *pavere* presente in *Flor.* (si tratta, però, di una probabile correzione per ripristinare il senso perduto). Sceglie questa

possibilità HEUS 1982, pp. 282-285, che basa la sua argomentazione prevalentemente sulla difficile interpretazione del v. 206 nel caso in cui non si ometta il 205b (cfr. *infra*, nota a *confessis*); osserva, poi, che l'ellissi del verbo "essere" non è inusuale in Claudiano (lo aveva omesso già al v. 61), e che il v. 205b potrebbe essere un'interpolazione di un copista che, non avendo trovato *pavere* ma *pavore* al v. 205a, avrebbe sentito la necessità di inserire un verbo all'indicativo, *tradunt*. Secondo Heus, infine, l'alternanza tra il presente *tradunt* e il perfetto *fecere* del v. 206 dimostrerebbe il carattere interpolato del v. 205b; quest'ultima argomentazione può però essere rovesciata dal fatto che tale alternanza non solo è tipica di Claudiano, ma è presente proprio nell'apodosi (cfr. *fremuit* ed *eligitur*, vv. 207 e 209). Segue Heus anche CHARLET 2018, che espunge il v. 205b: *...seseque pavere / confessi...*, traducendo "(se contentent du meilleur bras) en confessent leur peur". Gli editori che reputano genuino il v. 205b, invece, sono in primo luogo costretti a modificare *patremque*, privo di senso in questo contesto, e intervengono poi in vario modo sul participio perfetto del v. 206. La soluzione, proposta già da HEINSIUS 1650, è quella di stampare *ratemque*, presente nel codice p₃ come correzione a *patremque*, oltre che nei *marginalia* aggiunti nel 1581 da Lievens nell'*editio Aldina* conservata a Leida (la stessa che contiene le annotazioni di Giraldi, gli *Excerpta Gyraldina*; cfr. BIRT 1892, p. cxxvii). Nonostante HALL 1986, pp. 37 e 129 scriva che il Lievens avrebbe aggiunto le sue annotazioni a partire dal manoscritto R₁₄ (un codice del xv secolo apografo di R) anziché da R come riteneva Birt, proprio perché il primo avrebbe *ratemque* e il secondo *patremque*, anche R₁₄ ha in realtà *patremque*. L'unico codice a presentare *ratemque* come correzione di *patremque* è, dunque, il tardo p₃. *Ratemque*, quindi, non è lezione antica ed è da considerare probabilmente una congettura di età umanistica. Per il senso che restituisce al passo è stata stampata, a partire da Heinsius, da tutti gli editori che ritengono genuino il v. 205b (GESNER 1759, BURMANN 1760, KOCH 1893; HALL 1895; CONSOLINO 1896). Il v. 205b, non ha, in effetti, il carattere di un'interpolazione, e anche dal punto di vista stilistico non convince del tutto, nel caso dell'omissione del 205b, l'ellissi del verbo "essere" dalle forme perifrastiche del perfetto passivo di *contenti* (*sunt*) e *confessi* (*sunt*); così già KOCH 1893, p. lii: "scilicet in loco, qualem constituerunt editores priores, aegre fertur, quod deest verbum finitum, cum praedicati vice habeant *contenti* et *confessi* omissio *sunt*". Il v. 205b, soprattutto, consente di istituire una perfetta corrispondenza tra le due parti della similitudine (benché queste siano naturalmente sbilanciate a vantaggio del *comparandum*, com'è caratteristico della similitudine epica; cfr. MEUNIER 2019, p. 94). Claudiano, in effetti, mostra estrema cura nella costruzione di puntuali simmetrie (cfr. *supra*, nota a *ceu flamine molli...posito certamine nautae*; sull'antapodosi, la reciprocità della relazione tra *comparatum* e *comparandum* in alcune similitudini, cfr. invece Quint. 8, 3, 79 e HALSALL in *HWR*, coll. 675-677). L'idea di affidare i comandi a uno solo (*unius imperiis tradunt*), infatti, sarà perfettamente ripresa dopo; allo stesso modo sarà recuperata anche l'insistenza sui concetti della paura e del timore (*timor...formidine*, cfr. anche *infra*, nota ai vv. 210-211) come unici elementi in grado di porre fine ai desideri e alle ambizioni. La

contrapposizione *unus / omnes* (in questo caso quella dell'unico a cui si può affidare la conduzione della nave a tutti gli altri marinai) è, poi, una delle più produttive in Claudiano (cfr. *supra*, cap. 2b e *infra*, nota a *unus / eligitur ductor*), sfruttata spesso a fini propagandistici per mostrare l'unicità di Stilicone: l'idea non pare quindi un elemento sacrificabile all'interno della similitudine. Questo motivo, che è presente anche nelle altre declinazioni che il poeta fa della campagna di Tracia, risulta, peraltro, proprio quello più enfatizzato nella *Laus Serenae* (cfr. *infra*, nota a vv. 207-209). Se si accetta come genuino il v. 205b, la scelta di *ratemque* per il verso precedente è senz'altro attraente, perché il termine dà un senso perfetto al passo e non è lontano dal testo tradito dalla maggior parte dei codici (la rara e poetica correlazione dell'enclitica, poi, trova riscontro in Sall. *Catil* 9, 3, *seque remque publicam curabant*, e ben si presta allo zeugma, cfr. LHSz, II, p. 833). Una proposta alternativa a *ratemque* potrebbe essere il participio in nominativo *trementes*, che risulterebbe coordinato anch'esso con *nautae*, come *contenti*, in una struttura a chiasmo: *nautae / contenti meliore manu seseque trementes / unius imperiis tradunt...*, "i marinai, contenti di una mano migliore e temendo loro stessi, si affidano ai comandi di uno solo". Il nesso con l'enclitica e il participio *trementes* costituisce una clausola epica frequente (cfr. Ov. *met.* 11, 726; *Aetna* 564; Val. Fl. 7, 595; Stat. *Theb.* 9, 701; 11, 673), sfruttata da Claudiano stesso in *Ruf.* 2, 407, *mox omnes fodiunt hastis artusque trementes* (in generale, il poeta impiega spesso in chiusura d'esametro l'enclitica seguita da un participio presente in nominativo o accusativo plurale, cfr. a es. *Get.* 401, *legitque precantes*). Anche la coordinazione di due participi con l'enclitica è, a es., in *Stil.* 1, 48, *cedentes spatiis adsurgentesque videbas*, "vedevi quanti ti cedevano il passo e si alzavano", mentre, per una struttura che ricorderebbe questo chiasmo, cfr. a es. *Stil.* 1, 244: *res avidi concire novas odioque furentes / pacis*, "avidì di suscitare rivolgenti e furenti per odio della pace"; *Stil.* 3, 347, *qui secti ferro in tabulas auroque micantes*, "che intagliate col ferro sulle tavole e scintillanti d'oro..." (trad. di E. Cairo). Le due *iuncturae* così formate risulterebbero per di più stranianti: ben più comune di *manu meliore* è il nesso *manus tremens*, attestato a es. in Ov. *epist.* 14, 44; *met.* 9, 521; Sen. *Ag.* 80-81; *Herc. f.* 1044; Petron. 74, 11. Il chiasmo, dunque, permetterebbe di accostare antiteticamente i marinai che hanno paura, e la mano ferma di colui al quale invece si affidano. Il poeta avrebbe dunque scelto di associare due termini abitualmente legati tra loro a un'idea nuova, secondo il suo gusto per immagini ed espressioni stranianti (cfr. *supra*, cap. 2b e CUZZONE 2008, p. xci, che osserva come, in Claudiano, le nuove associazioni e le studiate combinazioni tra vocaboli siano volte ad ottenere "forme espressive più incisive, sempre pregnanti e talora insolite"). L'immagine dei marinai tremanti, che porrebbe peraltro ancora di più l'accento su quel concetto di paura che è essenziale nell'ambito della similitudine (cfr. *supra*, nota a vv. 202-206 e *infra*, nota a vv. 210-211, *timor...formidine*), non è inconsueta: cfr. già Hom. *Il.* 15, 627-628, τρομέουσι δέ τε φρένα ναῦται / δειδιότες, "tremano i naviganti atterriti nel cuore" (trad. di G. Paduano), in cui l'idea appariva nel contesto di una similitudine, ma anche Germ. 295-296, *incubat auster / ...et nautis tremor alligat artus*, in cui il tremore che derivava dalla

paura, quando l'austro incombeva, percorreva le membra e paralizzava i marinai, che non potevano più svolgere i loro compiti (MAURACH 1978, p. 115); cfr. però, soprattutto, Lucan 5, 638, in cui i *nautae* sono definiti proprio *trementes* (*tantum nautae videre trementes*), mentre pochi versi dopo è descritta la paura che cancella la loro abilità, proprio come avviene qui: *artis opem vicere metus nescitque magister / quam frangat, cui cedat aquae*, “la paura blocca l'abilità derivante dall'esperienza e il timoniere non sa più quali onde affrontare e a quali, invece, lasciarsi andare” (trad. di R. Badali). Dal punto di vista paleografico, si può supporre che il copista, con un *saut du même au même*, avesse iniziato a scrivere *seseque pavore* (*seseque pa*) e che poi, accortosi dell'errore (o forse venuto solo in un secondo momento in possesso di un manoscritto che trasmetteva la lezione giusta, comprensiva del v. 205b?), avesse ripreso a scrivere la parola corretta (dimenticandosi di espungere la sillaba *pa*, oppure facendolo in modo poco chiaro): il *seseque patrementes* potrebbe facilmente essersi corrotto in *seseque patremque* se si pensa a un compendio per la sillaba *en* e al trascinarsi dell'enclitica di *seseque*.

artemque. *Ars* è termine tecnico per la navigazione: per l'uso del termine nel senso di *ars gubernatoria* cfr. *ThlL*, s. v. *ars*, col. 664, 68-72.

confessis. Il participio in dativo, riferito a senso ai marinai, è presente solo in P₄, a fronte di una tradizione divisa, come si è detto, tra le varianti *confessi* e *confessae*. Con l'espunzione del v. 205b la scelta di *confessi* diventa obbligata e restituisce una costruzione regolare (salvo per l'omissione del verbo “essere” della forma perifrastica del perfetto passivo), *seseque pavore / confessi*: il participio, concordato con i *nautae* del v. 204, si troverebbe a reggere l'infinito *pavere*, correzione della forma *pavore* tradita al posto di *patremque* dai codici che omettono il 205b. Se però si vuole considerare autentico il verso, la possibilità di scegliere *confessi* non è consentita, poiché il participio non potrebbe conciliarsi con gli altri verbi della frase (*tradunt* e *fecere*). Consolino suggeriva nel commento la possibilità, per mantenere *confessi*, di emendare *procellae* nell'ablativo *procella*: *confessi finem studiis fecere procella*, “riconoscendo la competenza spinti dalla paura, a causa della tempesta i marinai posero fine alle contese” (CONSOLINO 1986, p. 119). È preferibile, però, mantenere il plurale *procellae*, a fronte della costanza con cui il poeta insiste sui doppi pericoli che minacciano l'Impero, che viene spesso descritto come una nave colpita da entrambi i lati: cfr. a es. *Ruf.* 1, 275-277, *te nobis, trepidae sidus ceu dulce carinae / ostendere dei, geminis quae lassa procellis / tunditur*, “gli dei ci mostrarono te come mostrano una dolce stella alla nave inquieta che, estenuata, è percossa da tempeste gemelle”; *Stil.* 1, 281-283, *tales utrimque procellae / cum fremerent lacerumque alternis ictibus anceps / imperium pulsaret hiemps*, “quando dall'una e dall'altra parte fremevano tali burrasche e un'incerta tempesta turbava con colpi alterni l'Impero lacerato” (trad. di E. Cairo); cfr. anche, per la simile clausola dell'esematro, *Gild.* 219, *sic cum praecipites artem vicere procellae*, “così, quando le tempeste pericolose vinsero l'arte dei marinai...”. KOCH 1893, che riteneva genuino il v. 205b, seguiva, allora, i manoscritti con *confessae* e stampava *tradunt artemque pavore / confessae finem studiis fecere procellae*. Il participio si trova, in tal

modo, concordato con le *procellae*, che rivelano la maggiore abilità del timoniere grazie alla paura suscitata in tutti i marinai. Il problema di questa costruzione, come evidenziava già HEUS 1982, pp. 283-284, è dato in parte dall'*ordo verborum* artificioso, in parte dal significato di “rivelare” o “mostrare” che bisognerebbe attribuire al participio. Tale significato, infatti, è possibile solo nel caso in cui l’oggetto della rivelazione riguardi il soggetto del verbo (cfr. *ThLL*, s. v. *confiteor*, col. 231, 32-64; HEUS 1982, p. 284), mentre qui le tempeste rivelerebbero l’abilità del timoniere esperto. È preferibile, quindi, seguire HEINSIUS 1650, HALL 1985 e CONSOLINO 1986 e optare per la variante del solo codice P₄, *confessis*. È improbabile, però, che *confessis* sia concordato con *studiis*: il termine andrebbe, in quel caso, inteso come un caso di impiego di astratto per il concreto: gli “uomini ambiziosi” (invece delle “ambizioni”) avrebbero ammesso la maggiore abilità di un altro (così intendeva GESNER 1759, p. 504: “*Studia ipsos vectores signant, in quantum studiis gubernandi turbantur et turbant*”). La costruzione sarebbe però eccessivamente contorta, poiché questa accezione di *studia* mal si accorda con l’espressione *finem fecere procellae* (cfr. a questo proposito la perifrasi di BURMANN 1760, p. 871: “*tempestates imposuerunt finem favoribus hominum agnoscentium industriam*”). Sulla base di queste osservazioni, HEUS 1982 arrivava alla conclusione che fosse necessario stampare *confessi* e, di conseguenza, espungere il v. 205b. La soluzione migliore, nel considerare genuino il v. 205b, pare dunque quella di optare per *confessis* e interpretarlo, con CONSOLINO 1986, p. 118, come una sorta di dativo etico riferito a senso ai marinai del v. 204.

studiis. Le ambizioni di coloro che, in tempi di pace, pretendevano di “reggere il timone”.

fecere. L’alternanza tra presente storico e perfetto non costituisce un problema, poiché è comune in Claudiano e nella *Laus Serenae* è, a es., al v. 180, *accipit...paravit*, e ai vv. 182-183, *cingit, nexuit, ambit*, oltre che ai vv. 207-209, *fremuit...eligitur* (cfr. poi AXELSON 1944, pp. 75-77 e HEUS 1982, p. 247; su quest’alternanza cfr. in generale LHSz, II, pp. 306-307).

207-209. haud aliter Stilicho, fremuit cum Thracia belli / tempestas, cunctis pariter cedentibus unus / eligitur ductor...

Nelle sue riscritture della campagna di Tracia (cfr. *supra*, nota a 196-201), Claudiano, nella sostanziale uniformità nel racconto dei fatti, ne orienta di volta in volta l’interpretazione, omettendo o enfatizzando gli elementi che risultano più funzionali ai suoi scopi nelle diverse occasioni per cui i carmi sono composti. In *Ruf.* 1, 307-322, così, l’accento era sulla facilità con cui Stilicone avrebbe potuto concludere la sua vittoria, se non fosse stato per Rufino, mentre in *Stil.* 1, 94-115 era sulla vendetta di Promoto (LEVY 1971, p. 88). Qui, invece, egli vuole concentrare l’attenzione sul fatto che Stilicone sia l’unico, tra i tanti condottieri, in grado di salvare lo stato dalla guerra e, dunque, dalla rovina. Claudiano, così, in linea con l’ideologia che Stilicone intendeva comunicare, lo presenta come l’unico possibile timoniere dello stato, proprio nei versi immediatamente successivi a quelli in cui

il suo potere era stato legittimato dal fatto che Teodosio l'aveva ritenuto l'unico pretendente degno della figlia. I due fatti appaiono così inscindibilmente collegati, e la *corona iugalis* di vv. 184-185 si carica di un significato che va ben oltre quello della mera usanza (cfr. *supra*, nota a *iugalem...coronam*).

haud aliter. Frequente in Claudiano in prima sede, è espressione ricorrente nell'epica, certo in virtù della sua comodità metrica (cfr. a es. Verg. *Aen.* 9, 65; 10, 360; Lucan. 9, 284; Val. Fl. 7, 305; Sil. 4, 295). Sull'impiego di questa formula da parte di Claudiano nel contesto di una similitudine o allegoria, cfr. FO 1982, p. 138, che la individua tra quelle tipiche della *lexis* del poeta e tra le numerose spie di *dictio epica* (cfr. *supra*, cap. 2a).

fremuit. Il verbo, piuttosto frequente in Claudiano, che lo sfrutta nelle sue molteplici accezioni (cfr. *supra*, nota a v. 137, *fremetem / frangere*) è già in relazione a una tempesta nell'allegoria stato-nave di *Stil.* 1, 281-282, *tales utrimque procellae / cum fremerent*. *Fremo* è classicamente riferibile agli elementi naturali; altrettanto comune è però il suo impiego in relazione a un contesto militare e, nello specifico, alla guerra (*ThLL*, s. v. *fremo*, col. 1285, 33-48; cfr. a es. Verg. *Aen.* 4, 229, *bello...fremetem Italiam*; Stat. *Theb.* 3, 596 *iam bella tubaeque comminus, absentesque fremunt sub pectore*); in tal modo è sfruttato dal poeta anche in *Stil.* 2, 140, *cum bella fremunt*, "quando fremono le guerre" (cfr. anche Claud. *Fesc.* 1, 35, *inter frementes...tubas*). È, forse, proprio in virtù di questa duplice accezione, che Claudiano sfrutta *fremo* anche in altre delle sue allegorie stato-nave. In questo passo della *Laus Serenae*, il verbo ben si presta a rendere l'enallage *Thracia belli tempestas* – in cui l'aggettivo *Thracius* è riferito efficacemente alla tempesta anziché alla guerra – che consente a Claudiano di sfruttarne entrambi i significati.

cunctis pariter cedentibus unus / eligitur ductor. L'opposizione *cunctis...unus* è tra le più tipiche del poeta, che ama le antitesi in generale (cfr. *supra*, cap. 2b), e sfrutta costantemente proprio questa per opporre l'eroe che intende lodare – primo tra tutti Stilicone, ma anche Teodosio e Onorio – alla moltitudine, sottolineandone così la capacità di distinguersi rispetto agli altri (sulla dialettica *unus / omnes*, di per sé tipica dello stile epico ed estremamente frequente in Claudiano, cfr. MEUNIER 2019, pp. 162-167, e in particolare p. 163 nota 69, in cui l'autrice riporta numerosi esempi della sua applicazione al personaggio di Stilicone; per un'analisi della presenza di questo tratto nell'epica post virgiliana cfr. HARDIE 1993, pp. 3-10). Il poeta la impiegava anche nella *Laus Stilichonis*, proprio in relazione alla spedizione in Tracia, per porre l'accento sul fatto che Stilicone, da solo, potesse tenere a freno i barbari: cfr. *Stil.* 1, 106-108, *tot barbara solus / milia iam pridem miseram vastantia Thracen / finibus exiguae vallis conclusa tenebas*, "tu, da solo, tenevi rinchiusi nei confini dell'angusta valle tante migliaia di barbari, i quali già da tempo devastavano la misera Tracia" (trad. di E. Cairo). Nella *Laus Serenae*, tuttavia, l'elemento principale evidenziato dall'antitesi (e dalla similitudine in generale) non è l'ampiezza del numero di barbari contro cui egli si trova a combattere da solo, ma proprio l'unicità che gli permette di distinguersi tra tutti i generali romani. Stilicone doveva apparire, agli occhi del pubblico, l'unico possibile garante della salvezza dell'Impero, e proprio perché l'elemento

della sua unicità è essenziale ai fini propagandistici risulta improbabile che il v. 205b sia sacrificabile nell'ambito della similitudine. L'idea è, peraltro, presente anche in altre allegorie stato-nave dipinte da Claudiano: cfr. a es. nell'ambito di quella in *Get.* 1-14, il v. 4: *solus...Tiphys*.

eligitur. Il verbo corrisponde al *tradunt* del v. 205b: da un lato, i marinai decidono di affidarsi ai comandi di uno solo, dall'altro Stilicone viene scelto come unica guida per l'Impero mentre tutti si fanno da parte. Si riprende così, della prima parte della similitudine, anche l'alternanza tra il perfetto che descrive la tempesta (v. 206 *fecere procellae* e vv. 207-208 *fremuit...tempestas*) e il presente che mostra efficacemente la scelta, dettata dalla paura e dal pericolo, di rimettersi a uno solo (v. 205b *tradunt* e v. 209 *eligitur*); sull'impiego del presente storico per trasmettere maggior vividezza alla scena (e dunque accrescerne l'evidenza, in apporto all'uso stesso della similitudine) cfr. BERARDI 2012, pp. 13, 27-29, mentre sull'alternanza tra presente e perfetto in Claudiano cfr. AXELSON 1944, pp. 74-77, che ne riporta numerosi esempi, e *supra*, nota a v. 206 *fecere*.

ductor. Arcaico e solenne rispetto a *dux*, è tipico dell'epica e frequente in Virgilio. Claudiano lo usa spesso (*Get.* 114, 468; *carm. min.* 27, 84; *Stil.* 2, 234, 392), ma cfr. soprattutto *Stil.* 1, 160, in cui *ductor* è, come qui, concordato con *unus*: *ductor Stilicho tot gentibus unus*.

209-211. Suffragia quippe peregit / iudex vera timor; victus ratione salutis / ambitus et pulsus iacuit formidine livor.

Il passo pare il corrispettivo dei vv. 205b-206, *artemque pavore / confessis finem studiis fecere procellae*, dei quali esprime il medesimo concetto di fondo: le tempeste (*procellae*, v. 206), o il timore che da queste scaturisce (*timor*, v. 210) sono in grado di porre fine (*finem...fecere*, v. 206 e *iacuit*, v. 211) ad aspirazioni, invidie e ambizioni (gli *studiis* del v. 206 corrispondono all'*ambitus* e al *livor* del v. 211); solo grazie alla paura (*pavore*, v. 205a e *timor*, v. 210) i marinai confessano la maggiore abilità altrui (*artemque...confessis*, vv. 205b-206), con approvazioni sincere (*suffragia...vera*, vv. 209-210). Anche questi versi, dunque, confermano la genuinità del v. 205b, senza il quale le corrispondenze sarebbero meno stringenti: in particolare, i *suffragia...vera* che il timore ha comportato corrispondono all'*artem* altrui (v. 205b) che i marinai, proprio a causa della paura, hanno ammesso (*confessis*). L'idea si perderebbe completamente se si espungesse il v. 205b. I tre soggetti, il *timor*, l'*ambitus* e il *livor*, sono tre concetti astratti personificati, che, secondo il gusto di Claudiano per la depersonalizzazione (cfr. anche MEUNIER 2019, pp. 150-151), rendono con efficacia la conclusione che si può trarre da quanto descritto nella similitudine.

Suffragia...peregit / iudex vera. Nella conclusione della similitudine un contesto giuridico è evocato dai termini *suffragia* e *iudex*. Anche il verbo *perago* appartiene al lessico giuridico ed indica normalmente l'azione di perseguire un'accusa o di far condannare (*OLD* s. v. *perago* 3). La locuzione più comune *reum peragere* (o *accusationem peragere*) è però qui riformulata e la sostituzione del termine *suffragia* fa sì

che il verbo vada inteso nel suo significato, estraneo all'ambito giuridico, di "indirizzare". *Suffragium* vale, più che come "voto", come "approvazione", come in *Stil.* 1, 49-50, *taciti suffragia vulgi / iam tibi detulerant quidquid mox debuit aula*, "le approvazioni del tacito volgo ti avevano accordato qualunque cosa" (trad. di E. Cairo). Cfr. anche *Stil.* 1, 163-164, in cui il *metus* appariva personificato e protettore del diritto e della giustizia: *tanta quies iurisque metus servator honesti / te moderante fuit*, "sotto la tua guida, ci fu così grande pace e il timore fu protettore dell'onesto diritto, che..." (trad. di E. Cairo).

victus... / ambitus...pulsus livor. Incorniciano il verso i termini *ambitus* e *livor*, che rappresentano due concetti chiave in Claudiano (su cui cfr. già CHRISTIANSEN 1969, pp. 120-122), di frequente opposti alla *virtus* di Stilicone. Il poeta, qui come altrove, li sfrutta spesso per sottolineare la virtù dei suoi amici e patroni, che vengono radicalmente allontanati da ogni avarizia, ambizione o invidia, cfr. CHRISTIANSEN 1969, p. 120 ("greed is the vice mentioned most often although under different names, such as Avaritia and Ambitio, both of which Stilicho lacks"). Cfr., a questo proposito, *Stil.* 2, 111-116: *ac primam scelerum matrem, quae semper habendo / plus sitiens patulis rimatur faucibus aurum, / trudit Avaritiam; cuius foedissima nutrix / Ambitio, quae vestibulis foribusque potentum / excubat et pretiis commercia pascit honorum / pulsa simul*, "inoltre, tu respingi l'Avarizia, la prima madre delle azioni empie, che bramando di possedere ancora di più ricerca l'oro con le sue larghe fauci; la sua bruttissima nutrice è l'Ambizione, che sta allerta presso i vestiboli e le porte dei potenti e si nutre a pagamento del commercio delle cariche onorifiche, non appena è stata agitata" (trad. di E. Cairo). L'onestà di Stilicone è, d'altra parte, riconosciuta anche da Zosimo (Zos. 5, 34, 6; cfr. CHARLET 2017, p. 140). Sull'ambizione che porta alla rovina cfr. già il v. 166, *mortis / ambitione*. Il *livor*, invece, è essenzialmente l'invidia, personificata già da Ov. *trist.* 4, 10, 123 e poi da Claudiano stesso in *Ruf.* 1, 32, dove il termine appare peraltro già associato al *Timor*, tra i flagelli dell'Erebo.

Le imprese (vv. 212-236)

Quella relativa alle "imprese" (πράξεις) era la sezione più significativa del panegirico imperiale (cfr. Ps. Hermog. 7, 7). Tramite la descrizione di azioni encomiabili, infatti, il panegirista faceva emergere – e imprimeva nella mente del pubblico in maniera concreta e incisiva – le virtù dimostrate dall'imperatore nei momenti di guerra (πράξεις κατὰ τὸν πόλεμον) e in quelli di pace (πράξεις κατὰ τὴν εἰρήνην): il coraggio (ἀνδρεία) si manifestava in tempo di guerra, la giustizia (δικαιοσύνη) e la temperanza (σωφροσύνη) emergevano in pace, la saggezza (φρόνησις) si rivelava infine in entrambe le circostanze. Le prescrizioni dei retori erano puntuali ed esortavano a presentare prima le imprese in guerra e solo successivamente quelle in pace; Menandro, tuttavia, si mostrava disponibile alla soppressione di quelle di guerra se il panegirista non avesse avuto a disposizione elementi da trattare: ἐὰν δὲ μηδὲ εἷς πόλεμος αὐτῷ πεπραγμένος τύχη, ὅπερ σπάνιον, ἤξεις ἐπὶ τὰ τῆς εἰρήνης ἀναγκαίως (Men. 2, 372), "se invece per caso non ha combattuto

nessuna guerra, cosa rara, passerai necessariamente a quelle in tempo di pace”. Questa sezione, in un panegirico femminile, poneva così il suo autore di fronte alla scelta tra la possibilità canonica di evitare la trattazione delle imprese militari di un soggetto che inevitabilmente non ne aveva compiute, oppure di creare qualcosa di nuovo, ideando delle imprese di guerra per una donna. Se Giuliano, nel suo panegirico per Eusebia (cfr. *supra*, cap. 1a), aveva trascurato la trattazione delle “imprese” e si era limitato ad attribuire all’imperatrice le virtù tradizionali femminili, Claudiano sceglie qui la seconda alternativa e tenta di realizzare per Serena delle “imprese” complete, che risultino speculari a quelle dei panegirici maschili; interpreta al femminile, così, anche i momenti di guerra, quasi in una sfida all’indicazione di Menandro. Tale scelta comportava per il poeta l’impegno a trovare una serie di difficili conciliazioni, prime tra tutte quelle tra universo maschile e femminile, tra dimensione pubblica e privata, tra guerra e amore e, quindi, tra epica ed elegia, sfere che erano separate più programmaticamente che non nell’effettivo (sui labili confini fra i codici dell’elegia e dell’epos cfr. BARCHIESI 1987, pp. 77-78; BARCHIESI 1994, pp. 6-14; HINDS 2000; PIAZZI 2013, pp. 227-231). Cantare la guerra era – come è noto – prerogativa dell’epica, che deliberatamente si poneva come genere maschile (cfr. HINDS 2000, p. 223, che ricorda come temi epici fossero *arma virumque*, cfr. Verg. *Aen.* 1, 1; *reges et proelia*, cfr. Verg. *ecl.* 6, 3; *res gestae regumque ducumque et tristia bella*, cfr. Hor. *ars* 73); nell’epica le donne erano, invece, tendenzialmente escluse dalla guerra, di cui erano piuttosto vittime, causa scatenante o intenzionale motore (sul rapporto tra donne e guerra nell’epica cfr. a es. FOLEY 2005 e SHARROCK 2015, che analizza soprattutto i casi eccezionali delle donne combattenti). L’elegia, invece, genere tradizionalmente più adatto alla descrizione dei comportamenti femminili, esprime, con la superiorità dell’amore all’impegno pubblico, anche il tradizionale rifiuto femminile della guerra. In versi che devono cantare le *res gestae* di una donna in tempo di guerra, inevitabilmente, le interferenze fra i due generi letterari sono costanti; modelli epici ed elegiaci si sovrappongono, e mostrano che *arma* e *amor* non sono, per Serena e Stilicone, inconciliabili, ma che anzi l’amore di Serena è proprio ciò che la rende una preziosa alleata del marito. L’incontro tra l’universo maschile e femminile (già studiato da Rosati in relazione ad Aretusa e Laodamia, cfr. rispettivamente ROSATI 1996 b, pp. 149-150, e ROSATI 1991, pp. 104-105; cfr. anche *infra*, nota a vv. 231-232, *procul...domi*) avviene qui in un modo nuovo, con la descrizione di un’attiva collaborazione tra i coniugi, che dimostra la loro vera comunione di intenti (κοινωνία).

Per via del ruolo attivo che Serena svolge in questa parte del panegirico, poi, il poeta doveva ricercare, ancora di più che nelle sezioni precedenti, anche il bilanciamento tra le *virtutes femineae* per eccellenza e quelle che egli voleva far emergere dal suo ritratto di una donna corte, pronta per di più a dare il suo contributo anche in tempo di guerra. Claudiano, che non poteva ignorare le aspettative del pubblico, affezionato al modello tradizionale di virtù femminile, doveva tenere conto anche delle esigenze propagandistiche dei suoi patroni (sulla costante ricerca del raggiungimento di questo obiettivo nel *Ser.* cfr. *supra*, cap. 1b e

MORONI 1985, p. 160, mentre sul mutato ruolo della donna di potere in epoca teodosiana cfr. HOLUM 1989, in particolare pp. 3-5). In questa sezione del panegirico, così, si assiste alla costruzione di una cornice tradizionale che richiama l'archetipo della matrona casta e *domiseda* (così come, in parte, all'immagine della donna dell'elegia "al femminile", ROSATI 1992), all'interno della quale vengono inserite idee nuove e originali reinterpretazioni. I modelli tradizionali sono, così, rivisti e depurati degli elementi non del tutto convenienti all'ideologia da comunicare, e Serena, nonostante la sua partecipazione alla guerra, non travalica mai i limiti del suo genere.

Le "imprese" di Serena sono state suddivise in quattro parti, sulla base dei diversi atteggiamenti assunti dalla donna (cfr. HARICH-SCHWARZBAUER 2015, pp. 292-295): la sua tristezza alla partenza del marito (*infra*, nota a vv. 212-216), la gioia che immagina per il momento del ritorno del generale (*infra*, nota a vv. 217-220), le manifestazioni tradizionali di solidarietà per le battaglie combattute da Stilicone (*infra*, nota a vv. 221-225) e, infine, le responsabilità che la donna si assume durante l'attesa (*infra*, nota a vv. 225-236). Al di là di questi momenti, quello che risulta più evidente è il netto stacco che il poeta inserisce al v. 225 – segnalato dal *nec* dopo cesura – tra la parte che vede Serena rappresentata nel solco della tradizione (cfr. *infra*, nota a vv. 212-225) e quella che invece la descrive come detentrica di un'autonomia e di virtù ben lontane da quelle dei modelli elegiaci (cfr. *infra*, nota a vv. 225-236). La volontà di adattare le imprese di Serena ai tempi di guerra emerge fin dalla prima parte, grazie all'impiego di lessico bellico, benché riferito a Stilicone, ma è soprattutto a partire dal v. 225 che si rende evidente l'intenzione di narrare imprese di guerra compiute da Serena stessa.

La sezione delle imprese rimane incompiuta, priva dunque della narrazione di quelle in tempo di pace.

212-225. Quis tibi tunc per membra...cum proprio reditura viro.

La prima parte delle "imprese" propone un'immagine di Serena in gran parte fedele all'*Idealtypus* femminile tradizionale e debitrice della tipologia della *relicta* (su cui cfr. ROSATI 1989, pp. 15-16). Serena è descritta mentre, in lacrime, dà l'addio al marito chiamato alle armi; a casa, si strugge per la sua assenza, sogna il suo ritorno e trascura la sua bellezza, compiendo le tradizionali azioni di solidarietà nei confronti di un marito assente. A informare l'immagine di Serena sono qui numerosi modelli sovrapposti, il cui dialogo, grazie al confronto con la seconda parte delle "imprese", rivela l'intenzione del poeta di creare la cornice di virtù tradizionali in cui inserire azioni di Serena rivelatrici di coraggio e intraprendenza. Le situazioni qui descritte corrispondono ai temi individuati come quelli di più largo impiego nelle *Heroides* ovidiane: il rapporto problematico tra amore e guerra (che qui non è concepito, tuttavia, come una chiara opposizione, cfr. *infra*, nota a v. 216, *oscula cristati raperes festina mariti* e a vv. 231-232, *procul...domi*), la nostalgia della donna per l'amato lontano, la descrizione della sua solitudine nell'ambiente domestico (ROSATI 1991, p. 103). A mancare sono la paura per una possibile infedeltà del

marito, la critica femminile della guerra e il tipico desiderio di accompagnare l'amato in battaglia, con cui talvolta la *relicta* si dichiarava pronta ad affrontare ogni pericolo, pur nell'impossibilità di farlo (sul cosiddetto "motivo di Fedra" cfr. ROSATI 1985 e 1996 b, pp. 145-147 e n. 25). Serena, infatti, nelle sue "imprese in tempo di guerra" non può certo opporsi alla guerra, ma anzi si adopererà in prima persona per aiutare il marito lontano, senza limitarsi a sognare di farlo e allo stesso tempo senza bisogno di allontanarsi dall'ambiente domestico a cui appartiene. Tra i modelli femminili elegiaci, ruolo essenziale va riconosciuto all'Aretusa di Prop. 4, 11 (ma cfr. anche Galla in Prop. 3, 12), e alla Laodamia di Ov. *epist.* 13 (cfr. CONSOLINO 1986, pp. 22-25 per l'analisi dei modelli elegiaci di Claudiano in questa scena; cfr. invece ROSATI 1991 per l'immagine di Laodamia nell'epistola ovidiana); questi versi dipendono però anche dalla figura di Lucrezia di Ov. *fast.* 2, 721-852 che, nel suo soffrire per l'assenza del marito e nel preoccuparsi per la sua incolumità, condivide molti tratti con Aretusa (ROSATI 1992, cfr. pp. 141-142). Ai modelli elegiaci si sovrappongono quelli di eroine dell'epica, da quelli omerici di Andromaca in *Il.* 6, 482-496 e Penelope in *Od.* 23, 330-341 (cfr. *infra*, rispettivamente note a vv. 212-216 e a vv. 217-220) a quello staziano di Argia, che sarà particolarmente rilevante per l'interpretazione della seconda parte delle imprese (sulla presenza di motivi elegiaci nell'immagine di Argia stessa cfr. MICOZZI 2002 e BESSONE 2015; più in generale, sulle tracce dell'elegia erotica nell'epica del I d.C., cfr. ROSATI 1996 b). Denominatore comune a Galla, Aretusa, Laodamia, Lucrezia e Argia è quello di soffrire e di preoccuparsi per la lontananza del coniuge; il loro, quindi, come quello di Serena, è un amore legittimo, esattamente come quelli a cui non a caso la protagonista sceglieva di ispirarsi nelle sue letture (cfr. vv. 146-159 e *supra*, nota *ad loc.*). Claudiano, tuttavia, riscrive i modelli sottostanti al passo per mettere in risalto la dimensione della castità di Serena, che deve convivere in questi versi insieme con quella amorosa. Lo sforzo del poeta è dunque teso, qui, anche alla resa di quest'ulteriore polarità. Dopo aver richiamato – pur con qualche riserva – i codici del genere, però, Claudiano se ne distaccherà bruscamente e non descriverà i lavori femminili tradizionali a cui Serena dovrebbe dedicarsi.

212-216. Quis tibi tum per membra tremor quantaeque cadebant / ubertim lacrimae, cum saeva vocantibus arma / iam lituis madido respectans limina vultu / optares reducem galeaeque inserta minaci / oscula cristati raperes festina mariti!

Nella descrizione dell'addio tra Serena e Stilicone si compenetrano diverse tradizioni e numerosi modelli, sui quali pare assumere un ruolo predominante quello staziano della *Tebaide*. Il saluto al marito già vestito del suo elmo risale alla scena di commiato tra Ettore e Andromaca di Hom. *Il.* 6, archetipo delle scene d'addio, a cui questa descrizione deve diversi elementi (la dipendenza di questi versi dal passo iliadico è stata già messa in luce da GUALANDRI 1969, 61 n. 29, e da BUREAU 2008); la relazione di Serena e Stilicone è inserita, così, nel quadro dell'amore epico. I versi dell'addio tra Serena e Stilicone condensano però anche molti motivi tipici delle scene di commiato elegiache, quali la

presenza delle lacrime copiose di Serena, il riferimento al suo desiderio di avere il marito già di ritorno, il suo sguardo rivolto a lungo all'elemento che segna la lontananza dall'amato (sul problema testuale che riguarda tale elemento cfr. però *infra*, nota a *limina*); per questa tipologia di addio elegiaco, che avrebbe influenzato anche l'epica latina (cfr. gli addii di Ceice e Alcione in *Ov. met.* 11, 416 ss., di Pompeo e Cornelia in *Lucan.* 5, 722-815, di Annibale e Imilce in *Sil.* 3, 61-157; cfr. anche ROSATI 1996 b), cfr. JACOBSON 1974, pp. 385-388 e ROSATI 1989, p. 32 ("c'è una tipologia, più volte descritta nelle *Heroides*, dell'addio fra gli amanti, un modo per lasciarsi tra le lacrime, le braccia tese, gli sguardi protratti a lungo sul mare, le promesse o le richieste di un pronto ritorno...è questa tipologia, questo 'modo perfetto di dirsi addio'"). A informare questi versi è però soprattutto il modello dell'addio tra Argia e Polinice nella *Tebaide* (a sua volta debitore della tradizione epica ed elegiaca). Tale scena di commiato, come ha messo in luce MICOZZI 2002, percorre la trama del poema staziano come un *Leitmotiv*, e viene rappresentata nella sua anticipazione in *Theb.* 3, 707-709, dove appare come un timore da parte di Argia; nel suo accadere in *Theb.* 4, 88-92, in cui è raccontata dal punto di vista di Polinice e, infine, nel ricordo di Argia stessa in *Theb.* 12, 187-191. All'addio tra gli sposi si aggiungevano poi, nella *Tebaide*, altre scene di commiato, come quella tra le donne di Argo e gli eroi in partenza per la spedizione contro Tebe in *Theb.* 4, 18-30, con cui Stazio coglieva i punti di vista di chi partiva come di chi rimaneva (per un'analisi delle riscritture di Stazio in merito al tema cfr. in generale MICOZZI 2002). Volgendole dal punto di vista della donna rimasta a casa, Claudiano compendia in quest'unica scena le varianti di Stazio sul tema dell'addio, di cui riprende tessere lessicali, riscrive *iuncturae* o recupera intere immagini (cfr. BESSONE 2002, p. 214 e nota 84). Cfr. innanzitutto il passo in cui Argia esprime i propri timori anticipando il momento dell'addio stesso: *sed cum oscula rumpet / maesta dies, cum rauca dabunt abeuntis armis / signa tubae saevoque genas fulgebitis auro...* (*Theb.* 3, 707-709), "tuttavia, quando quel doloroso giorno troncherà i nostri baci, quando le trombe daranno il lugubre segnale ai soldati in partenza, e i vostri volti splenderanno nell'oro crudele..." (trad. di L. Micozzi); Claudiano, nei vv. 213-214, imita l'idea del segnale di guerra dato dalle trombe, variando il termine impiegato per esprimerlo (*vocantibus...lituis* anziché *dabunt...signa tubae*) e trasla l'aggettivo *saevus* dall'oro degli elmi che ricoprivano i volti degli eroi alle "armi"; anche l'immagine degli *oscula* troncati sembra aver influenzato l'idea degli *oscula festina* tra Serena e Stilicone. Su questo passo si innesta poi quello di *Theb.* 4, 18-30: *galeis iuvat oscula clusis / inserere amplexuque truces deducere conos [...] manantesque oculos hinc oscula turbant / hinc magni caligo maris, tandemque relictis / stant in rupe tamen; fugientia carbasa visu / dulce sequi...*, "è dolce insinuare baci attraverso gli elmi serrati e far cadere nell'abbraccio i cimieri che fanno così tanta paura [...] e gli occhi pieni di pianto sono offuscati ora dai baci, ora dalla foschia del mare immenso, e pur così abbandonati alla fine, rimangono tuttavia sulla rupe. È piacevole per loro seguire con lo sguardo le vele che fuggono via" (trad. di L. Micozzi). Come Stazio, Claudiano inserisce qui elementi elegiaci

in una scena di matrice epica, e sfrutta i medesimi elementi lessicali del poeta flavio (*galeis...inserere* è riscritto in *galeaeque inserta*); l'atto di guardare le navi in partenza con gli occhi pieni di lacrime, infine, ispira forse la descrizione di Serena che, con il volto madido, si volta continuamente a guardare la soglia (cfr. *infra*, note a *galeaeque inserta minaci / oscula e limina*).

tum. Gli editori moderni, con l'eccezione di HALL 1985, seguono la maggior parte dei codici e stampano *tunc*; *tum* è invece tramandato dal solo B₁ (uno dei manoscritti più antichi, risalenti al xii secolo). La questione relativa allo scambio tra le due forme avverbiali è piuttosto complessa ed è stata messa in luce, a es., negli studi di COURTNEY 2003 e GAERTNER 2007: l'idea che *tum* sia da preferire davanti a una consonante, specialmente negli autori augustei, risale a Voss (nella sua edizione di Tibullo del 1811), il cui giudizio era stato poi recepito da Lachmann (cfr. il commento a Lucr. 1, 130: "ante consonam *tunc* a bonis poetis non usurpari verissima est Joh. Henr. Vossii observatio"); allo stesso modo, è stata riscontrata la tendenza ad evitare *tum* davanti a vocali (GAERTNER 2007, p. 217). Secondo un'idea diffusa, i copisti medievali avrebbero preferito a *tum* il più enfatico *tunc* e l'avrebbero sostituito sistematicamente. Per queste ragioni, in molte edizioni moderne di poeti augustei la grafia di *tunc* è stata allora regolarmente cambiata in *tum* (per Claudiano, cfr. appunto HALL 1985). Gaertner invita a non emendare in ogni circostanza ma a prendere in considerazione i singoli casi e tutti gli elementi che possono aver influenzato la scelta dei poeti (GAERTNER 2007, p. 224): il genere, la necessità di creare maggior enfasi (che farebbe propendere per *tunc*) o il suono (per cui *tum* sarebbe da preferire in un contesto di nasali, *tunc* in uno di gutturali). Oltre alla preferenza di Claudiano per i modelli augustei e all'autorità del manoscritto antico, nel passo in questione anche la presenza di due nasali nel successivo sostantivo *membra* farebbe propendere per *tum*.

tremor. Alcuni codici presentano, in luogo di *tremor*, i sinonimi *timor* (tradito da un considerevole numero di testimoni, cfr. apparato) o *pavor*. Se quest'ultimo è da scartare perché interromperebbe la sequenza di termini allitteranti in *t*, *tremor* – stampato da tutti gli editori moderni – pare la soluzione più probabile anche rispetto a *timor*. Nonostante l'ellissi del verbo, nell'emistichio è infatti insita l'idea di "percorrere", ed è tradizionalmente il *tremor*, non il *timor*, che attraversa le membra: cfr. a es. Verg. *Aen.* 7, 446, *tremor occupat artus*; Ov. *epist.* 5, 37-38, *cucurrit / ...dura per ossa tremor*; Sil. 3, 124, *tremor implicat artus*, nel contesto di addio tra Annibale e Imilce. A ciò si aggiunge, poi, la presenza dell'aggettivo *tremebunda*, che sarà riferito a Serena al v. 236. Derivato di *tremor*, questo sancisce, infatti, il collegamento tra i due atteggiamenti della donna nelle imprese di guerra: la stessa donna e moglie ideale, che all'inizio è scossa dal tremore causato dalla paura per la partenza del marito, quando lo avverte degli intrighi di corte è *tremebunda* per una ragione ben diversa da quella convenzionale (CONSOLINO 1986, p. 26). Il tremore sarà, in quel caso, provocato piuttosto dall'emozione e dall'ansia date dalla sua concreta possibilità di aiutare Stilicone.

ubertim lacrimae. Con il motivo delle lacrime, costante nelle scene di commiato, il poeta si allontana in parte dalla tradizione elegiaca, in cui esse appartenevano a entrambi gli amanti e spesso si mescolavano fra loro (cfr. a es. Ov. *epist.* 2, 95, *tuis lacrimis lacrimas confundere nostras*), così come dall'addio di Stat. *Theb.* 4, 18-23, in cui erano allo stesso modo sia delle donne sia degli uomini in armi (cfr. a questo proposito MICOZZI 2007, p. 53); si avvicina, invece, all'archetipo di Hom. *Il.* 6, 405, che descriveva unicamente le lacrime di Andromaca. Questo favorisce la caratterizzazione eroica di Stilicone, che non si allontana mai dalla sua immagine di soldato.

saeva vocantibus arma / iam lituis. L'idea di introdurre una scena di commiato con il riferimento alle trombe che chiamano alle armi, così come alcuni lessemi, ricordano il passo Stat. *Theb.* 3, 708-709: *cum rauca dabunt abeuntis armis / signa tubae saevoque genas fulgebitis auro...*, "quando le trombe daranno il lugubre segnale ai soldati in partenza, e i vostri volti splenderanno nell'oro crudele...", (trad. di L. Micozzi).

saeva...arma. L'aggettivo *saevus* è abitualmente associato alle armi per indicarne la ferocia in contesto bellico (cfr. a es. Verg. *Aen.* 1, 295; 8, 482; Ov. *met.* 8, 776 e OLD s. v. *saevus* 2e), ma ricorre spesso anche in ambito amoroso, sia per riferirsi ad Amore stesso (Verg. *ecl.* 8, 47; Ov. *am.* 1, 6, 34) sia per connotare coloro che respingono gli amanti; in quest'ultimo caso, tipico dell'elegia, l'aggettivo può essere riferito per enallage anche all'elemento che provoca la separazione tra gli innamorati, ossia, tradizionalmente, alla porta chiusa: cfr. a es. Ov. *am.* 1, 4, 62, *ad saevas...usque fores*, e PICHON, p. 257, *superbarum puellarum ianuae saevae quoque vocantur*. A quest'ultima categoria sono in un certo senso ascrivibili anche le armi che separano Stilicone da Serena. Le armi, dunque, crudeli di per sé perché portatrici di morte, diventano *saeva*, in questo contesto, anche perché costituiscono l'elemento che ostacola l'amore e che provoca la separazione tra gli amanti. L'aggettivo impiegato in contesto di separazione tra gli amanti a causa della guerra ricorda, peraltro, i *saevi...anni*, tanti di guerra quanti di viaggio, che in *Ser.* 26-27 erano separavano Penelope da Odisseo (*terrae pelagique labores / et totidem saevi bellis quot fluctibus anni*); fu durante quegli anni che Penelope poté mostrare la sua *fides* nei confronti del marito (v. 28, *coniugii docuere fidem*), esattamente come farà qui Serena.

madido respectans...vultu. In questa scena di commiato, la presenza dell'archetipica scena d'addio tra Ettore e Andromaca (Hom. *Il.* 6) è sancita soprattutto dell'elemento del cimiero e dei baci strappati attraverso l'elmo. In questo quadro si inserisce l'espressione *madido respectans...vultu*, che richiama la pressoché identica descrizione di Andromaca che, nel passo iliadico, si volge a guardare continuamente, con il volto bagnato di lacrime, il marito che si allontana: ὧς ἄρα φωνήσας κόρυθ' εἶλετο φαίδιμος Ἔκτωρ / ἵππουριν: ἄλοχος δὲ φίλη οἶκον δὲ βεβήκει / ἐντροπαλιζομένη, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέουσα (Hom. *Il.* 6, 494-496), "così disse lo splendido Ettore, e riprese da terra l'elmo con il cimiero equino; Andromaca tornò a casa, voltandosi indietro e versando moltissime lacrime" (trad. di Guido Paduano). Cfr. in particolare il v. 496, di cui Claudiano riprende con il nesso *madido vultu* il greco θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέουσα, e con il verbo *respecto* il greco ἐντροπαλιζομένη, di

cui imita anche la forma participiale. Il verbo, grazie al suffisso dal valore durativo, rendeva l'idea, proprio come l'intensivo *respecto*, che Andromaca non riuscisse a smettere di seguire con lo sguardo il marito, e si voltasse quindi "ripetutamente". L'atto di voltarsi indietro con nostalgia a guardare ciò che si ama – in latino affidato in genere al verbo *respicio*, cfr. a es. Verg. *Aen.* 5, 3, *moenia respiciens* – è nell'elegia abitualmente attribuito a chi parte (cfr. a es. Leandro in Ov. *epist.* 18, 117-118), ma le sue varianti sono numerose. Nel passo iliadico a cui risale il *topos*, era Andromaca a voltarsi indietro a guardare il marito che si allontanava: il gesto non era adatto all'eroe omerico, perché indice di una debolezza che poteva essere solo "femminile" (cfr. ROSATI 1991, pp. 106-107 e nota 15; ROSATI 1994, p. 37 n. 59, che rimanda, per il valore simbolico del gesto, a Plut. *Cic.* 32, 5 e Ov. *rem.* 223). Nell'elegia, il gesto di voltarsi indietro (così come il pianto, cfr. *supra*, nota a *ubertim lacrimae*) poteva invece segnalare una debolezza momentanea anche dell'uomo che partiva per la guerra e soffriva nel lasciare l'amata, in un'idea lontana dal codice eroico ma che sarebbe stata recepita anche dall'epica latina: cfr. Enea in Verg. *Aen.* 6, 475-476, *nec minus Aeneas, casu concussus iniquo, / prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem*, "non meno scosso da quell'iniqua sciagura, Enea in lacrime di lontano la segue e la compiangente mentre fugge", ma soprattutto Polinice in Stat. *Theb.* 4, 90-91, *respicit Argian* (il gesto dell'eroe sarà ricordato da Argia stessa in *Theb.* 12, 189-191, cfr. nota successiva). La scelta di attribuire il gesto a Serena, anziché a Stilicone in partenza, è qui chiaro indice di volersi richiamare al modello dell'epica omerica anziché a quelli elegiaci o che avevano subito l'influenza dell'elegia, per non inficiare in alcun modo la caratterizzazione eroica del soldato Stilicone.

limina. La quasi totalità dei codici tramanda la forma *lumina*, accettata da CONSOLINO 1986 e CHARLET 2018, p. 173, mentre la variante *respectans limina*, adottata da HALL 1985, è tradita da pochi manoscritti (tra cui R). HEINSUS 1650 proponeva *respectans numina*, sulla base di Claud. *VI cons.* 273, *respectans aethera*, ma il parallelo risulta inadatto, poiché si riferisce a un contesto differente (così osservano anche CONSOLINO 1986, p. 120 e HALL 1986b, p. 239); cfr. anche CONSOLINO 1986, p. 120, che proponeva nel commento *lumine vultus* o *lumine vultum*, sulla base di Stat. *Theb.* 3, 377 e 10, 887; entrambi i nessi riguardano però la locuzione, di diverso significato, *lumine respectare*. La variante di R (codice che risulta spesso l'unico testimone della lezione corretta) risulta tuttavia, oltre che molto economica e *difficilior* rispetto a *lumina*, per alcuni aspetti preferibile. Va innanzitutto considerato il contesto casto all'interno del quale la scena di commiato dei vv. 212-216 è inserita. La lezione *lumina*, indicando l'improvviso voltarsi di Serena a guardare "negli occhi" il marito, sarebbe meno coerente con l'immagine di pudicizia inseguita da Claudiano, poiché l'azione di guardare negli occhi un uomo, sia pure il legittimo sposo, non è conveniente a una donna pudica. Atteggiamento indice di pudore (αἰδώς) e di castità, è al contrario quello di abbassare gli occhi, fin da Hom. *hymn.* 5, 156, ma cfr. anche, a es., la descrizione dell'incontro tra Andromeda e Perseo in Ov. *met.* 4, 681-683 con BARCHIESI in BARCHIESI – TARRANT – KOCH – ROSATI 2007, p. 338, che osserva come la reazione di

imbarazzo della donna sia “affidata agli occhi” (*nec audet / appellare virum virgo, manibusque modestos / celasset vultus, si non religata fuisset*, “è una fanciulla, non osa rivolgersi a un uomo; se non fosse legata, nasconderebbe ritrosa in mezzo alle mani la faccia”, trad. di L. Koch). L’argomento è stato studiato da Massimilla 2010-2011, cfr. in particolare p. 233: “l’αἰδώς è particolarmente collegata agli occhi, attraverso i quali la nostra interiorità si palesa al mondo esterno. Da un lato, infatti, l’αἰδώς risiede negli occhi, che in caso contrario ne rivelano la mancanza. Dall’altro lato l’αἰδώς agisce sullo sguardo, inducendoci a distoglierlo o ad abbassarlo” (cfr. *ivi*, pp. 239-240 per alcuni esempi di come tali caratteristiche siano proprie delle fanciulle). Lo stesso Claudiano attribuisce solo a donne persiane l’atto di fissare il generale Stilicone (*Stil.* 1, 56). Alle ragioni che suggeriscono di scartare la lezione *lumina*, si aggiungono poi alcuni elementi che sostengono, viceversa, la scelta di *limina*. L’immagine resa da questa variante si addice molto di più all’idea di donna infelice ma pudica, che si volterebbe piuttosto a guardare continuamente la soglia, come una moglie devota e preoccupata. Similmente, l’ostacolo maggiore all’interpretazione che tale scelta comporta non pare del tutto insormontabile. Tale ostacolo è dato dall’immagine, immediatamente successiva al v. 214, di Serena che riceve i baci di Stilicone attraverso l’elmo. Se si accetta *limina* si deve supporre che Stilicone si sia già allontanato dalla sua sposa (che si volterebbe a guardare la porta da cui è uscito), e perché lei possa strappargli i baci d’addio bisognerebbe supporre un *hysteron proteron*, se non, come suggerisce CONSOLINO 1986, p. 120, un valore disgiuntivo del *-que*, che indicherebbe una diversa reazione di Serena alla partenza del marito. Si può, tuttavia, immaginare che Serena si volti a guardare la soglia proprio nel momento del congedo, quando Stilicone è ancora presente, e lo faccia con preoccupazione e angoscia al pensiero che quei *limina* stiano per portarle via il marito. In tal modo si spiegherebbero sia i rapidi baci d’addio che la donna può ancora strappare a Stilicone – in ragione del fatto che egli non se ne sia ancora andato – sia il suo continuo rivolgere lo sguardo alla porta, l’elemento che segnerà l’imminente partenza dell’amato, ma anche il suo futuro ritorno, che ella già desidera (cfr. v. 215: *optares reducem*). Idea in parte assimilabile era quella di Lucan. 5, 780-781, passo in cui Cornelia, durante l’addio da Pompeo, figurava già il momento in cui avrebbe guardato il mare aspettando notizie del marito: *sollicitam rupe siam te victore tenebunt / et puppim, quae fata feret tam laeta, temebo*, “se la vittoria toccherà a te, io sarò sulla rocce in preda all’angoscia e avrò timore della nave, che mi reca notizie così liete” (trad. di E. Narducci; su questa scena d’addio cfr. BRUÈRE 1951, p. 224). Un suggerimento è poi fornito dall’intreccio di modelli di cui il poeta si serve, come di consueto, nello spazio di pochi versi. Si veda, innanzitutto, il passo iliadico già analizzato come modello dell’espressione *madido respectans...vultu*: Hom. *Il.* 6, 495-496, ἄλοχος δὲ φίλη οἶκον δὲ βεβήκει / ἐντροπαλιζομένη, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέουσα, “Andromaca tornò a casa, voltandosi indietro e versando moltissime lacrime” (trad. di Guido Paduano). Benché sia assente il complemento oggetto di ἐντροπαλίζομαι, dal contesto risulta evidente che l’atto di guardare negli occhi Ettore non sarebbe più possibile ad Andromaca, ormai avviata verso

casa (οἶκον δὲ βεβήκει) e dunque lontana dal marito. Il verbo *respecto*, la cui sfumatura intensiva non può essere trascurata data l'intenzione di Claudiano di avvicinarsi al modello, mostra peraltro come l'azione di voltarsi a guardare sia compiuta di frequente da Serena e non si concili con l'atto momentaneo di guardare il marito negli occhi. Sul modello omerico se ne innestano poi di ulteriori, tratti dalla tradizione latina, che contribuiscono a giustificare la scelta di *limina*. In primo luogo, possono dare qualche suggerimento le azioni della Laodamia ovidiana, che ispira spesso la descrizione di Serena: in Ov. *epist.* 13, 17-18, l'eroina elegiaca guarda lo sposo che si allontana e ne segue gli occhi con i propri. Questo passo è citato da Ricci a sostegno della scelta di *lumina* (RICCI 2001, p. 218), ma è in realtà da considerarsi con precauzione. Laodamia non è infatti descritta nell'atto di guardare negli occhi il marito, che è già lontano da lei (v. 16: *iamque meus longe Protesilaus erat*), ma piuttosto mentre lo segue – almeno finché è possibile – con lo sguardo, che poi rivolge a lungo (vv. 19-20) alle vele che si allontanano: *dum potui spectare virum, spectare iuvabat / sumque tuos oculos usque secuta meis / ut te non poteram, poteram tua vela videre / vela diu vultus detinere meos*, “finché potei guardare il mio sposo mi piacque guardare, e seguii a lungo i tuoi occhi con i miei; quando non vidi più te, potevo vedere le tue vele, e le vele trattennero a lungo il mio sguardo” (trad. di G. Rosati). Significativo risulta proprio il verbo *sequor*, scelto da Ovidio in riferimento a *oculos* e ben diverso dal *respecto* di Claudiano. Il parallelo da prendere in considerazione, dunque, sarebbe piuttosto quello tra le vele che strappano a Laodamia il suo amato – e che per questo motivo continuano a trattenere lo sguardo della donna – e la soglia, che svolgerà presto per Serena il medesimo triste ruolo. Immagine simile è anche in Ov. *epist.* 10, 49, in cui Arianna, le cui azioni ricordano da vicino quelle di Serena, guarda fisso il mare che le ha portato via Teseo (*aut mare prospiciens in saxo frigida sedi*, “oppure, lo sguardo perduto sul mare, sedetti agghiacciata sopra uno scoglio”, trad. di G. Rosati) e soprattutto in Stat. *Theb.* 4, 20-30, passo a monte di questi versi della *Laus Serenae* (cfr. anche *supra*, cap. 1b, per il ruolo di Argia nella delineazione dell'immagine di Serena, e nota a vv. 212-216 per altre riprese delle scene di commiato della *Tebaide* in questa sezione del panegirico): *galeis iuvat oscula clusis / inserere amplexuque truces deducere conos... manantesque oculos hinc oscula turbant / hinc magni caligo maris, tandemque relictis / stant in rupe tamen; fugientia carbasa visu / dulce sequi...*, “è dolce insinuare baci attraverso gli elmi serrati e far cadere nell'abbraccio i cimieri che fanno così tanta paura [...] e gli occhi pieni di pianto sono offuscati ora dai baci, ora dalla foschia del mare immenso, e pur così abbandonati alla fine, rimangono tuttavia sulla rupe. È piacevole per loro seguire con lo sguardo le vele che fuggono via” (trad. di L. Micozzi). Claudiano riprende i versi che descrivono i baci strappati attraverso l'elmo, i minacciosi cimieri (vv. 20-21) e gli occhi offuscati (vv. 27-28), mentre l'espressione *fugientia carbasa visu dulce sequi* (vv. 29-30) suggerisce ancora una volta che ciò su cui si concentra l'attenzione di chi rimane non siano tanto gli occhi di chi si allontana, quanto piuttosto gli elementi che costituiscono la causa di tale forzato allontanamento. Anche in questo caso, le

vele delle navi in partenza, che attirano lo sguardo di chi è rimasto a casa, sembrano svolgere un ruolo simile a quello della soglia che Serena guarderebbe con angoscia – e con il volto madido che corrisponde agli *oculos manantes* di *Theb.* 4, 27 – al pensiero dell'imminente separazione da Stilicone. È, insomma, un *topos* frequente quello di descrivere la donna che guarda continuamente l'elemento – sia esso il mare, la nave o la soglia – che le ha strappato l'amato, e la variazione operata da Claudiano (un addio non ancora del tutto concluso, ma forse proprio per questo ancora più angoscioso) sarebbe minima; sull'immagine, particolarmente frequente nelle *Heroides*, della donna che guarda allontanarsi l'amato, cfr. anche ROSATI 1989, p. 15 e ROSATI 1994, pp. 50-51. I *limina* costituirebbero anche qui un elemento diverso ed estraneo dall'amato, e svolgerebbero la funzione di accentuare l'idea di separazione imminente tra gli sposi.

Un'altra indicazione viene ancora da Stazio, e in particolare da *Theb.* 12, 177-195 (il passo ha esercitato una notevole influenza anche altrove in *Ser.*, cfr. *supra*, nota a v. 12, *femineae virtutis* e *infra*, nota a v. 227, *feminea pro parte*): *hic non feminea e subitum virtutis amorem / colligit Argia, sexuque inmane relicto / tractat opus [...] Hortantur pietas ignesque pudici. / Ipse etiam ante oculos omni manifestus in actu [...] nunc iam sub casside torva / maestus in amplexu multumque a limine summo / respiciens [...] his anxia mentem / aegrescit furiis et, qui castissimus ardor, / funus amat*, “ma a questo punto Argia è colta da un improvviso sentimento di coraggio, inconsueto in una donna, e concepisce un'impresa grandiosa, spogliandosi dei limiti del proprio sesso [...] Sono la pietà e il casto fuoco del suo amore a infonderle ardore. Polinice in persona le sta dinnanzi agli occhi, inconfondibile in ogni suo gesto. [...] Ed eccolo già chiuso dall'elmo minaccioso: è triste nell'abbracciarla e si volta indietro a guardarla molte volte dall'ultima soglia [...] sconvolta nell'animo, Argia è esasperata da questi angosciosi pensieri e ama lo sposo defunto del più casto degli affetti” (trad. di L. Micozzi). La scena di Stazio è presentata dal punto di vista maschile di Polinice, ma i versi di Claudiano ne costituiscono il perfetto rovesciamento al femminile (come il poeta stesso peraltro rivendicherà al v. 227, *feminea pro parte*). Dopo l'addio, Polinice, chiuso nel suo elmo, come Stilicone è avvolto in una *galea* minacciosa, si volge molte volte a guardare Argia dalla soglia. Nel rovesciamento di Claudiano è invece Serena che non riesce a smettere di guardare quella soglia che presto glielo porterà via. Il gesto che Stazio, in una prospettiva “elegiaca”, aveva attribuito al soldato in partenza, viene riportato alla donna, come nell'archetipo omerico. Nella sua riscrittura, Claudiano poggia su entrambi i modelli, cogliendone singoli elementi contenutisti o lessicali per arrivare a una rielaborazione che, in questo caso, porta al conio dell'espressione *madido respectans limina vultu*. Nella *Tebaide*, infine, la soglia era luogo dell'addio anche in 4, 16-17; 2, 314-315 (cfr. MICOZZI 2007, p. 52, anche per l'idea della soglia come luogo convenzionale dell'addio); si può allora supporre che Claudiano abbia voluto recuperare anche questo elemento del *Leitmotiv* dell'addio della *Tebaide*.

optares reducem. Il desiderio del ritorno dell'amato – benché sia qui espresso nel momento dell'addio stesso – rientra tra i motivi tipici dell'elegia (cfr. ROSATI 1989, p. 32) e ricorre a es. anche in Ov. *epist.* 13, 115, *quando ego, te reducem...*, nel verso che introduce la rêverie di Laodamia. Il desiderio di Serena è però del tutto casto, ed è pertanto assimilabile piuttosto a quello che emerge nel discorso che Lucrezia rivolgeva alle sue ancelle mentre tesseva il mantello per il marito impegnato nell'assedio di Ardea, in Ov. *fast.* 2, 745-754; cfr. in particolare il v. 751, in cui la casta matrona si augurava il ritorno degli assediati e del marito lontano: *sint tantum reduces!*, "siano almeno di ritorno!". L'atteggiamento di Serena, che vagheggia il ritorno di Stilicone, ricorda dunque anche quello di Lucrezia, archetipo del modello ideale di donna romana, e contribuisce alla creazione della cornice tradizionale. A partire dal v. 225, anche gli atteggiamenti di Lucrezia saranno però reinterpretati, per delineare un ritratto di Serena adatto ai nuovi tempi, al nuovo ruolo e, specialmente, al nuovo intento propagandistico (sulla memoria di *fast.* 2, 745-754 cfr. *supra*, cap. 1b e *infra*, note a v. 227, *subit*; v. 228, *vigili tu prospicis omnia sensu*; v. 236, *mandatis tremebunda virum scriptisque monebas*).

galeaeque inserta minaci / oscula cristati raperes festina mariti! L'immagine dei baci strappati attraverso l'elmo del soldato pronto a combattere è di lunga tradizione e topica nelle scene di addio (MICOZZI 2002, p. 56). La sua origine è da ricercarsi in Hom. *Il.* 6, 466-467, in cui Ettore è descritto mentre si toglie l'elmo per baciare il piccolo Astianatte spaventato. Si pensi però anche all'immagine di Verg. *Aen.* 12, 433-434, in cui Enea, prima di tornare in battaglia dopo essere stato ferito, baciava Ascanio attraverso l'elmo: *Ascanium fusis circum complectitur armis / summaque per galeam delibans oscula fatur*, "chiuso nelle armi abbraccia Ascanio e tra le fessure dell'elmo ne coglie gli ultimi baci" (trad. di M. Ramous). Molto simile è l'addio descritto da Claudiano in *Stil.* 1, 120-121, in cui l'enfasi è posta sull'idea che Stilicone lasci raramente il campo di battaglia per tornare dalla famiglia, e in quei rari casi non smetta di baciare il figlio attraverso l'elmo: *nec stetit Eucherii dum carperet oscula saltem / per galeam*, "non si fermò neppure mentre godeva attraverso l'elmo dei baci di Eucherio" (trad. di E. Cairo). Sull'evoluzione di questa scena nella letteratura cfr. GUALANDRI 2022, p. 299, in cui la studiosa, per analizzare il reimpiego che dell'immagine farà Sidonio Apollinare (rappresentando il bambino stesso che prende l'iniziativa di baciare il padre attraverso l'elmo), evidenzia i passaggi dell'evoluzione. L'idea di innestare moduli elegiaci su questa scena di tradizione epica (MICOZZI 2002, p. 56), e dunque di traslare l'immagine dal figlio alle spose che salutano i mariti in partenza, era già in Stat. *Theb.* 4, 20-21, *galeis iuvat oscula clausis / inserere*. Del passo della *Tebaide*, che descrive il commiato dei combattenti in partenza per la spedizione contro Tebe, Claudiano riprende, oltre ai più comuni *galea* e *oscula*, anche il verbo *insero*. L'idea che emerge è che Stilicone, che come Enea tiene l'elmo indossato, sia quando saluta il figlio sia quando saluta la moglie, non anteponga mai gli affetti al proprio dovere di soldato.

galeae...minaci. L'idea dell'elmo minaccioso è di tradizione epica, cfr. Hom. *Il.* 6, 469-470, λόφον.../ δεινόν, e MICOZZI 2007, p. 58, che fornisce ulteriori esempi tratti dall'epica latina: tra questi, si segnala in particolare la *iunctura minanti / casside* di Stat. *Theb.* 4, 204-205, in una delle scene d'addio che percorrono il poema. L'iperbato a tenaglia racchiude il participio *inserta*, e riproduce sintatticamente il contenuto semantico dell'espressione (per l'idea di avvolgimento di questo tipo di iperbato cfr. LATEINER 1990, pp. 217-223; DAINOTTI 2013, pp. 178 ss. (cfr. *supra*, cap. 2b).

oscula cristati raperes festina mariti. Il verso aureo, com'è tipico dell'*usus scribendi* di Claudiano, è impiegato in chiusura di periodo (cfr. *supra*, cap. 2b; CAMERON 1970, p. 290 e, sulla frequenza e sulle modalità con cui Claudiano impiega il verso aureo, FO 1982, pp. 145-148). Questa disposizione permette al poeta di accostare i termini del lessico amoroso a quelli afferenti all'ambito militare, e di rendere così la polarità della scena, che è ancora una volta da interpretare in ottica propagandistica. Amore e guerra infatti non si oppongono, ma le immagini convenienti della casta Serena e del soldato Stilicone – che anche nei momenti del suo ritorno a casa non si lascia trasportare dalle pulsioni d'amore e non abbandona il senso del dovere – trovano sostegno l'una nell'altra, grazie all'idea di rapidità che emerge dal verso. La locuzione *oscula rapere*, tipica del linguaggio elegiaco (cfr. PICHON, p. 250), è smorzata nella sua componente erotica proprio grazie all'aggettivo *festinus* (cfr. nota successiva). Insieme, i due termini ben rendono il modo affrettato in cui l'addio si consuma (cfr. *infra*, nota successiva e ROSATI 1996 a, p. 101, a proposito di Ov. *epist.* 18, 113-114, *oscula congerimus properata sine ordine raptim*). Poiché il verbo *rapio* regge normalmente il dativo, inoltre, il genitivo *cristati...mariti* si rivela necessariamente soggettivo ed è quindi piuttosto Stilicone a baciare Serena, la quale si limita a coglierne i baci frettolosi. In tal modo, la *puđicitia* della donna è ulteriormente preservata, benché il suo amore per il marito sia reso evidente. Il passo si contrappone a una scena della lettera di Laodamia a Protesilao, in cui, in un contesto squisitamente erotico, veniva sottolineata invece la reciprocità dei baci tra gli sposi (Ov. *epist.* 13, 120, *multa tamen rapies oscula, multa dabis*, e REESON 2001, p. 183); cfr. *infra*, nota a vv. 217-220, per il modo in cui Claudiano censura puntualmente il passo dell'epistola ovidiana. Dall'altra parte, la fretta contribuisce a comunicare l'idea marziale del generale, che antepone la guerra agli affetti più stretti (per la medesima idea cfr. Sil. 3, 158-159, *at Poenus belli curis avertere amorem / apparat et repetit properato moenia gressu*, “il Punico, intanto, s'appresta a stornare l'amore con pensieri di guerra e in tutta fretta raggiunge di nuovo le mura di Gades”, trad. di M. A. Vinchesi), in modo opposto a quello di eroi come il Protesilao vagheggiato da Laodamia in Ov. *epist.* 13, 79-82, *fortius ille potest multo, quam pugnare, amare: / bella gerant alii, Protesilaus amet!*, “egli può amare con molta più forza che non combatta; la guerra la facciano gli altri, Protesilao l'amore” (trad. di G. Rosati; il Protesilao ideale per Laodamia è, infatti, quasi un antieroe, cfr. ROSATI 1991 b), o Pompeo in Lucan. 5, 731-733 (*blandaeque iuvat ventura trahentem indulgere morae et tempus subducere fati*, “è piacevole per lui, che cerca così di ritardare gli eventi che incombono, lasciarsi andare ai

dolci indugi e sottrarre tempo al fato”, trad. di R. Badali). L’identica rapidità del saluto tra Stilicone e Serena emergeva in *Stil.* 1, 118-119, *vixque salutatis Laribus, vix coniuge visa / deterso necdum repetebat sanguine campum*, “dopo aver appena salutato i Lari, dopo aver appena visto la moglie, senza essersi ancora deterso del sangue, ritornava nuovamente nel campo” (trad. di E. Cairo). Lo stesso momento, dunque, è qui presentato in modo speculare a *Stil.* 1, dal punto di vista di Serena (sulle corrispondenze tra i panegirici cfr. *supra*, cap. 1d).

oscula...festina. All’interno del contesto di castità che caratterizza questi versi, i baci frettolosi costituiscono l’unico dettaglio fisico che lega i due sposi. L’aggettivo *festinus* è usato però in un’accezione oggettiva e mesta che risulta estranea al contesto amoroso e volta unicamente a rendere il dolore della separazione tra i coniugi. Tale uso è molto lontano dall’accezione erotica con cui talvolta (cfr. a es. *Mart.* 12, 75) è impiegato il verbo *festino* (cfr. ADAMS 1982, pp. 144, 176): i baci tra Serena e Stilicone sono sofferti ma frettolosi, ed esprimono così un sentimento forte ma casto. Anche questo dettaglio, quindi, contribuisce a rendere la lontananza dall’*eros* a favore del *pudor*, soprattutto a fronte del contrasto con i baci scambiati dalle eroine ovidiane in identici contesti di addio: cfr. *Ov. epist.* 2, 94, *oscula per longas iungere pressa moras*, *epist.* 5, 51, *oscula...repetita dedisti* ed *epist.* 13, 7, *oscula plura...dedissem*. Allo stesso modo, gli *oscula festina* si contrappongono ad altri *oscula* citati da Claudiano stesso in contesti più squisitamente erotici, primi tra tutti gli *oscula furtiva* a cui il poeta faceva riferimento in *fesc.* 1, 23-24 (*quot aestuantes... / furtiva carpent oscula Naiades*), in cui il poeta impiegava, invece, un aggettivo frequente nel lessico erotico (cfr. *ThL* s. v. *furtivus*, col. 1644, 42-63; ADAMS 1982, pp. 167-168). Di diverso genere erano anche gli *oscula mille* che risuonavano in *carm. min.* 25, 131 durante la notte di nozze di Palladio e Celerina, prima che le braccia degli sposi illividissero negli abbracci in una chiara immagine erotica. Baci frettolosi simili a quelli di Serena e Stilicone dovevano invece essere quelli tra Argia e Polinice, interrotti bruscamente dalle trombe di guerra in *Stat. Theb.* 3, 707-709. Il distacco violento e repentino (la cui idea è qui, appunto, comunicata da *festinus*) era, comunque, tipico degli addi dell’elegia, ed evocato anche nel lamento di Deidamia in *Stat. Ach.* 1, 935-939 (cfr. ROSATI 1994, pp. 45-46).

crestati...mariti. La *iunctura* suggerisce icasticamente l’idea del soldato con l’elmo. L’aggettivo *crestatus*, che è di norma riferito all’elmo stesso, è infatti qui concordato direttamente con *maritus*, mentre il legame con la *galea* è sottinteso; Stilicone, così, risulta direttamente “crestato” in virtù dell’elmo che indossa (cfr. anche *Verg. Aen.* 1, 468, *crestatus Achilles*). In tal modo, è l’elmo stesso (e l’idea militare a questo connessa) ad essere protagonista della scena, e a ricordare l’immagine marziale di Stilicone tanto importante a fini propagandistici. L’elemento del cimiero, come evidenziava già BUREAU 2008, è quello che richiama maggiormente la scena di addio tra Ettore e Andromaca di *Il.* 6, che però, come si è visto, è evocata anche altrove (cfr. *supra*, nota a *madido respectans...vultu*). Per l’impiego del genitivo soggetto cfr. *supra*, nota a *oscula raperes*.

217-220. Gaudia quae rursus, cum post victricia tandem / classica sidereas ferratum pectus in ulnas / exciperes, castae tuto per dulcia noctis / otia pugnarum seriem narrare iuberis.

La struttura dei versi, con l'esclamativa e il *cum* con i congiuntivi, risulta parallela a quella del periodo precedente. Si crea così una simmetria tra la narrazione del momento dell'addio e quella del ritorno di Stilicone, entrambi scanditi dal suono delle trombe (cfr. *infra*, nota a *victricia...classica*). Continua anche qui, infatti, la compresenza di componente bellica e amorosa (cfr. *supra*, nota a vv. 212-216). Nella narrazione delle battaglie di Stilicone alla moglie è evidente ancora il modello omerico, questa volta dell'*Odissea*: cfr. *Od.* 23, 330-341, in cui Odisseo e Penelope, finalmente ricongiunti, si narravano reciprocamente le vicissitudini a cui erano andati incontro. La scena del colloquio notturno fra gli sposi è anche in *Ov. epist.* 13, 115-122, in cui Laodamia si prefigurava il momento in cui avrebbe potuto di nuovo stringere tra le braccia Protesilao e godere tanto delle gioie dell'amore quanto di quelle dei suoi racconti: *quando ego, te reducem cupidiis amplexa lacertis, / languida laetitia solvar ab ipsa mea? Quando erit, ut lecto mecum bene iunctus in uno / militiae referas splendida facta tuae? Quae mihi dum referes, quamvis audire iuvabit / multa tamen rapies oscula, multa dabis: / semper in his apte narrantia verba resistunt; / promptior est dulci lingua referre mora*, "quando potrò al tuo ritorno, stringerti tra le mie braccia bramose e sentirmi mancare, sfinita dalla mia gioia? Quando accadrà che, ben stretto con me in un unico letto, potrai raccontarmi le splendide gesta di te soldato? Mentre me le racconterai, nonostante il piacere di ascoltarle, mi strapperai tuttavia molti baci, molti me ne darai: sempre, in situazioni così, il racconto opportunamente si arresta, e dopo il dolce indugio la lingua è più sciolta nel raccontare" (trad. di G. Rosati). Tanto dal modello omerico quanto da quello elegiaco, però, il poeta tardoantico esclude qualsiasi componente erotica (cfr. CONSOLINO 1986, p. 23). Il lessico licenzioso del passo ovidiano, in particolare, viene puntualmente ripreso e rovesciato da Claudiano, che lo riformula in una versione casta (cfr. *infra*, note a *gaudia, sidereas...in ulnas, castae...noctis* e *dulcia...otia*), sempre nel tentativo di far convivere la dimensione amorosa con quella pudica, in accordo con l'immagine di Serena come donna casta e fedele. L'effetto creato dalla totale assenza di elementi erotici nel momento del ricongiungimento incide di nuovo, come già faceva la rapidità del saluto tra i coniugi, anche sulla caratterizzazione eroica del generale. Se Serena è sempre casta, Stilicone rimane soldato sia quando viene baciato dalla moglie alla partenza per la guerra – momento in cui tiene l'elmo e resta *cristatus* –, sia quando viene da lei abbracciato – sempre armato della corazza (*ferratum pectus*) – una volta tornato a casa; persino la notte trascorsa con Serena dopo le battaglie si consuma unicamente nel ricordo delle battaglie stesse. La scena, infine, nel descrivere la donna che si prefigura il momento in cui potrà condividere con il marito – in un contesto sicuro – le battaglie da lui combattute, anticipa il ruolo che Serena svolgerà a partire dal v. 225, in cui si rivelerà

protagonista della scena politica a fianco di Stilicone; sarà lei stessa, infatti, a preparare al marito un rientro privo di insidie (cfr. *infra*, nota a *tuto*).

gaudia. Nel passo omerico modello di questi versi, l'amplesso tra Penelope e Odisseo precedeva il momento del racconto: τὼ δ' ἐπεὶ οὖν φιλότιτος ἔταρπῆτην ἔρατεινῆς, / τερπέσθην μύθοισι, πρὸς ἀλλήλους ἐνέποντε... (Hom. *Od.* 23, 300-301), "loro due, poi che ebbero goduto il piacere di amore, godevano dei loro racconti, l'una all'altro dicendo..." (trad. di V. Di Benedetto). Se il verbo greco τέρω rendeva sia le gioie d'amore sia quelle provate nell'udire i racconti, al sostantivo *gaudia* è pertinente, invece, solo il secondo elemento, poiché per Serena non esistono altre gioie al di fuori di quelle che le provocano i racconti del marito. Il medesimo contrasto è individuabile anche rispetto al passo elegiaco che descrive la *rêverie* di Laodamia, cfr. Ov. *epist.* 13, 116, *languida laetitia*. Anche l'accezione censurata di *gaudia*, dunque, come farà il nesso *castae...noctis*, contribuisce a privare i modelli del colloquio notturno di qualsiasi elemento divergente dalla cornice di pudicizia necessaria all'immagine di Serena.

victricia...classica. I momenti della partenza e del ritorno di Stilicone sono scanditi dal suono delle trombe, che prima chiamano i combattenti alle armi (vv. 213-214, *saeva vocantibus arma / iam lituis*), mentre ora ne annunciano la vittoria (e il conseguente rientro a casa).

sidereas ferratum pectus in ulnas. L'iperbato tra *sidereas* e *ulnas* consente a Claudiano di rendere anche visivamente l'immagine dell'abbraccio tra gli sposi. Le braccia *sidereae* di Serena, infatti, si trovano ad avvolgere graficamente il *ferratum pectus* di Stilicone, in un *ordo verborum* che ricrea quanto è descritto. In tal modo, peraltro, Claudiano accosta gli aggettivi *sidereus* e *ferratum*, creando un icastico contrasto tra lo splendore delle braccia della donna e il ferro dell'armatura di Stilicone (cfr. invece Verg. *Aen.* 12, 167: *Aeneas... / sidereo flagrans clipeo*). Sulla cura che Claudiano dimostra nella disposizione delle parole nel verso cfr. *supra*, cap. 2b; FO 1982, p. 145; CUZZONE 2008, p. xciv.

sidereas...ulnas. L'espressione contrasta con la descrizione delle "braccia bramose" con cui Laodamia stringeva Protesilao nella *rêverie* in cui se lo figurava come reduce, prima di udirne i racconti: *cupidis...lacertis* (Ov. *epist.* 13, 115). L'aggettivo *sidereus* indica uno splendore divino (*OLD* s. v. *sidereus* 3) e Claudiano lo usa, come osserva CONSOLINO 1986, p. 120, solo in riferimento a membri della famiglia imperiale: nello specifico, oltre che a Serena (cfr. anche *carm. min.* 31, 58, in cui è definito *sidereus* il sopracciglio della donna, e soprattutto *nupt.* 252, in cui *siderea* è Serena stessa), il termine è impiegato per Onorio in *IV Cons.* 570. Grazie all'aggettivo si associa pertanto a Serena, ancora una volta, un'idea di regalità (Consolino osserva come il termine quasi corrisponda a *divus*; cfr. anche BERTINI CONIDI 1988, p. 91, che, a proposito del passo di *nupt.* 252, nota come Serena sia "elevata al rango di una divinità").

ferratum pectus. Nonostante, in questa prima parte delle "imprese", la guerra sia costantemente evocata dal lessico bellico e dall'immagine militare di Stilicone, è l'elemento del *ferratum pectus* del generale quello che maggiormente ricorda i precetti di

Menandro per le “imprese in tempo di guerra” dell’imperatore. Il retore, infatti, inseriva tra le sue indicazioni per il panegirista anche quella di aggiungere un riferimento alla sua armatura (Men. 2, 374, 3-4: διαγράψεις δὲ καὶ πανοπλίαν βασιλέως, “descriverai anche l’armatura dell’Imperatore). Emerge dunque, fin d’ora, la volontà di Claudiano di declinare per Serena delle vere e proprie πράξεις κατὰ τὸν πόλεμον, benché la donna non avesse mai combattuto in guerra. Per l’aggettivo *ferratus* cfr. anche Stat. *Theb.* 4, 205, *ferratusque sones*, e 7, 499, *ferrato pectore*.

exciperes. Il verbo *excipio* era impiegato, nello stesso contesto, in Ov. *epist.* 13, 148, in cui Laodamia immaginava la gioia delle donne troiane nell’accogliere il marito reduce: *reduci [...] excipietque suo corpora lassa sinu*, “al suo ritorno [...] ne accoglier in seno il corpo sfinito” (trad. di G. Rosati).

castae...noctis. La *iunctura* straniante è quella che, più di ogni altra, permette al poeta di censurare una scena che, nei modelli da cui trae ispirazione (prevalentemente Hom. *Od.* 23, 330-341 e Ov. *epist.* 13, 115 e 122; cfr. *supra*, nota a vv. 217-220), era in realtà caratterizzata da una forte componente erotica, e di ottenere così una scena conveniente alla virtù di Serena (è, in questo, aiutata da altre espressioni che escludono dai versi qualsiasi erotismo, cfr. *supra*, note a *gaudia, sidereas...in ulnas; infra*, nota a *dulcia...otia*). Per espressioni che rendevano un simile contrasto cfr., in riferimento ad Argia, Stat. *Theb.* 3, 705 (*amor castae*), 12, 186 (*ignesque pudici*) e 12, 194 (*castissumus ardor*), ma cfr. anche Ov. *epist.* 1, 23, *casto...amori* e Sil. 3, 113, *castum...amorem*, nel discorso d’addio di Imilce ad Annibale. La chiara scelta di Claudiano di interpretare gran parte dei modelli sottostanti al passo al fine di mettere in risalto la dimensione della castità – o della legittimità dell’amore – è significativa del ruolo fondamentale che questa virtù svolge nel definire l’immagine di Serena (una simile azione svolta sui modelli per mettere in risalto il *pudor* della scena narrata è stata studiata da MICOZZI 2003 a proposito di Stat. *Theb.* 8, 647-654). Il panegirico è, di per sé, caratterizzato da una considerevole presenza di aggettivi ed elementi lessicali che rimandano alla sfera della castità e che concorrono a creare l’immagine di Serena che a Claudiano stava a cuore propagandare. L’aggettivo *castus* ricorre ben 5 volte nei 236 versi del carme (vv. 13, 29, 125, 153, 219), ma cfr. anche *carm. min.* 47, 12, in cui il termine ritorna ancora una volta in relazione a Serena. Termini afferenti alla pudicizia sono poi in *Ser.* 26, 149 e 157, mentre al v. 119 Serena e la sorella Termanzia sono definite *expertes thalami* (il ruolo svolto dagli elementi di pudicizia e castità nella rappresentazione della virtù di Serena è stato già indagato da MORONI 1985, pp. 147-149).

tuto. L’ambiente sicuro in cui Stilicone può ritornare è reso tale da Serena stessa, che durante la sua assenza non si consuma nell’inerzia, come le eroine tradizionali, ma prepara al marito un ritorno privo di pericoli. L’avverbio è quindi l’anticipazione di quello che il poeta espliciterà ai vv. 229-232: *ne quid in absentem [...] audeat invidiae rabies neu fervor iniquus, / ne qua [...] calliditas nocitura domi*.

dulcia... / otia. La *iunctura*, grazie al nesso *castae...noctis* a cui si trova intrecciata, è in contrasto con il “dolce indugio” della lingua nella scena del colloquio notturno tra Laodamia e Protesilao (cfr. Ov. *epist.* 13, 122, *dulci...mora*). I personaggi ovidiani, prima di procedere con i racconti, si abbandonavano alle dolcezze dell’amore, mentre la “dolce tranquillità” di Serena e Stilicone è quella di una notte casta; anche questo tassello contribuisce, dunque, alla censura della scena (come i precedenti *gaudia, sidereas...ulnas* e *castae...noctis*; cfr. *supra*, nota a vv. 217-220). Cfr. infine Catull. 66, 13, *dulcia nocturnae portans vestigia rixae*, “portando i dolci segni della rissa notturna”, rispetto al quale Claudiano realizza un completo rovesciamento: se un simile intreccio di *iuncturae* (*dulcia...vestigia* e *nocturnae...rixae*) mostrava come Tolomeo, in guerra, ricordasse i dolci momenti della prima notte di nozze con Berenice, i nessi di Claudiano descrivono Stilicone che, al contrario, durante una notte casta con la moglie ricorda le battaglie combattute.

221-225. Non illo nitidos umquam bellante capillos / comere, non solitos gemmarum sumere cultus: / numinibus votisque vacas et supplice crine / verris humum; teritur neclectae gratia formae, / cum proprio reditura viro.

Serena, in questa terza fase dei suoi atteggiamenti in tempo di guerra, continua ad essere rappresentata nel solco della tradizione, con le immagini – prettamente elegiache – della donna che, mentre il marito è lontano, vaga spettinata, supplica gli dei e trascura la propria bellezza. In questa scena sono di nuovo numerosi i modelli che si intersecano, e l’archetipo della donna che rifiuta gli ornamenti quando il marito è in guerra è da individuare nella Penelope di Hom. *Od.* 18, 178-181: Εὐρυνόμη, μὴ ταῦτα παραύδα, κηδομένη περ, / χρωτ’ ἀπονίπτεσθαι καὶ ἐπιχρίεσθαι ἀλοιφῆ: / ἀγλαΐην γὰρ ἐμοί γε θεοί, τοὶ Ὀλυμπον ἔχουσιν, / ὄλεσαν, ἐξ οὗ κείνος ἔβη κοίτης ἐνὶ νηυσίν, “Eurinome, pur se a fin di bene, non suggerirmi tali cose: di detergermi il corpo e spalmarmi di unguento. Lo splendore di bellezza a me gli dei che abitano l’Olimpo lo hanno distrutto da quando lui è partito con le concave navi” (trad. di V. Di Benedetto). Il *topos* è però una costante soprattutto dell’elegia, in cui è diffusa specialmente l’immagine della *puella impexa*: cfr. a es. Arianna, che è descritta mentre erra con i capelli sciolti in Ov. *epist.* 10, 47 (cfr. anche v. 137, *aspice demissos lugentis more capillos*, “guarda i capelli sciolti, come li ha una persona che piange”, trad. di G. Rosati), Saffo in Ov. *epist.* 15, 73-76 (*ecce, iacent collo sparsi sine lege capilli, / nec premit articulos lucida gemma meos [...] nullum est in crinibus aurum, / non Arabum noster dona capillus habet*, “ecco, giacciono sparsi sul collo, scomposti, i miei capelli e non ho gemme lucenti che i stringano le dita...non c’è oro sulle mie chiome, i miei capelli non profumano dei doni d’Arabia”, trad. di G. Rosati) e soprattutto Laodamia in Ov. *epist.* 13, 31, il modello che, tra questi, più informa l’immagine di Serena: *nec mihi pectendos cura est praebere capillos*, “non ho più cura di far pettinare i capelli” (trad. di G. Rosati). Anche questa scena, come quella di congedo sopra analizzata (cfr. *supra*, nota a vv. 212-216), è debitrice però soprattutto della *Tebaide* staziana, e in particolare della descrizione dei comportamenti di Argia in assenza di Polinice (cfr. anche CONSOLINO 1986,

pp. 23-26): «*non haec apta mihi nitidis ornatibus*» inquit / «*tempora, nec miserae placeant insignia formae / te sine: sat [...] incultos aris adverrere crines [...] nunc induat illa / quae petit et bellante potest gaudere marito*» (*Theb.* 4, 200-210), “non è questo il tempo per me di portare splendidi ornamenti, né voglio che mi dia piacere ciò che può mettere in mostra la mia povera bellezza se tu non ci sei. Mi basta [...] spazzare sugli altari le mie trecce in disordine [...] ora la collana la indossi pure lei che tanto la desidera, lei che può vivere felice mentre suo marito combatte” (trad. di L. Micozzi). Si osservino la ripresa dell’aggettivo *nitidus*, che Claudiano associa ai capelli anziché agli ornamenti; il riferimento alla bellezza di Argia che è *misera* senza Polinice, e a quella di Serena che, da *neglecta*, tornerà solo con Stilicone; l’allusione ai capelli, *inculti* in Stazio e che non si adornano con i *soliti...culti* in Claudiano; gli ablativi assoluti *bellante...marito* e *illo...bellante*. La ripresa del modello staziano non si limita però a elementi lessicali, ma investe anche altri aspetti, quali le motivazioni che stanno alla base degli atteggiamenti dimessi (cfr. *infra*, nota successiva) e il confronto – qui solo suggerito allusivamente – con donne prive della stessa *virtus* di Argia e Serena (cfr. *infra*, nota a *non solitos gemmarum sumere cultus*).

Non illo nitidos umquam bellante capillos. La disposizione intrecciata dei termini rende efficacemente il contrasto tra i capelli ornati e “splendenti” e quelli oppressi dall’elmo (cfr., per una simile antitesi, v. 218, *sidereas ferratum...*). Tale immagine risulta, per una moglie devota, talmente esecrabile da non poter essere presa nemmeno in considerazione (a segnalarlo intervengono *non* e *umquam*, entrambi in posizione enfatica), e la rinuncia ad acconciature e ornamenti rappresenta così, per Serena, non tanto l’abbandono di qualcosa che sarebbe inutile in assenza del marito (come era a es. per Aretusa in Prop. 4, 3, 51-53), ma piuttosto un’irrinunciabile manifestazione di solidarietà nei confronti l’amato impegnato in guerra. Identico motivo di rifiutare il *cultus* aveva già, a differenza di altre eroine ovidiane, Laodamia in Ov. *epist.* 13, 39, *ipsa comas pectar, galea caput ille prematur?*, “io farmi acconciare i capelli, lui avere in testa il peso dell’elmo?” (trad. di G. Rosati); si osservi, nel passo ovidiano, anche lo stesso contrasto, in un unico verso, tra elmo e capelli pettinati. Anche Argia, nella *Tebaide*, era spinta ai suoi atteggiamenti di *modestia* soprattutto dalla volontà di condividere, a suo modo, la sorte del marito in guerra (cfr. BESSONE 2002, p. 214 e MICOZZI 2007, p. 189). L’ablativo assoluto *illo...bellante* imita, infatti, quello di Stat. *Theb.* 4, 210, *bellante...marito*, impiegato come qui per rendere l’inconciliabilità del *cultus* femminile, simbolo di momenti di pace e serenità, con momenti di guerra e, soprattutto, con un marito impegnato a combattere.

non solitos gemmarum sumere cultus. La strategia propagandistica impiegata da Claudiano per diffondere un’immagine conveniente di Serena procede qui in duplice modo. Da un lato, infatti, appare per la prima e unica volta nel carme la virtù della *modestia*, una di quelle che componevano il ritratto della donna ideale e che era stata fino a questo momento trascurata per ragioni ideologiche (cfr. *supra*, cap. 1b). Dall’altro ritorna invece, seppure in modo antifrastico, l’immagine dei capelli acconciati con pietre preziose, su cui

Claudiano aveva insistito fin dall'esordio del panegirico (cfr. *supra*, nota a vv. 3-4, *consurgere gemmis / et rubro radiare mari*). Non è casuale, infatti, la scelta dell'aggettivo *solitos* per definire i gioielli che adornavano la chioma della donna (stesso aggettivo del v. 3, riferito alla chioma adorna di pietre preziose): si ottiene, così, l'effetto di comunicare in modo efficace sia la regalità di Serena, con la rappresentazione della sua pettinatura abituale – elaborata e adorna di pietre preziose, in tutto e per tutto simile a quella delle *Augustae* che in età teodosiana venivano effigiate sulle monete – sia la sua capacità di rinunciare agli ornamenti nei momenti che lo richiedevano, come una donna *modesta* che rispondeva al modello femminile tradizionale. La moglie di Stilicone, così, è posta in chiara opposizione alla moglie di Alarico, che, in *Get.* 623-628, alla sconfitta del marito, è presentata come colei che aveva spinto il marito in guerra proprio per il desiderio di lusso che sperava di ricavare da un esito favorevole della guerra, e che, alla notizia della sconfitta, gridava per la rabbia di non poterlo ottenere: *quis tibi tunc, Alarice, dolor, cum Marte perirent / divitiae spoliisque diu quaesita supellex, / pulsaretque tuas ululatus coniugis aures, / coniugis, invicto dudum quae freta marito / demens Ausonidum gemmata monilia matrum Romanasque alta famulas cervice petebat*, “quale fu il tuo dolore, Alarico, quando perirono i tesori e gli arredi a lungo scelti dai bottini, quando ferì le tue orecchie l'urlo della donna, di colei che, forte dell'invitto suo sposo, stolta chiedeva gemmati monili di matrone italiche e, con superba fronte, schiave romane” (trad. di F. Serpa). A proposito del contrasto tra Serena e la moglie di Alarico cfr. anche HARICH-SCHWARZBAUER 2015, pp. 296 e 299, che sottolinea come la moglie di Alarico, proprio nell'atto di lamentarsi della perdita del lusso, costituisca la controparte della moglie di Stilicone, che si distingue, in tempo di guerra, per il rifiuto di qualsiasi manifestazione di opulenza. L'influenza del *De bello Getico*, composto nel 402 e quindi probabilmente prima della *Laus Serenae*, è forse individuabile anche al v. 226 (cfr. *infra*, nota a vv. 225-226, *nec deside cura / segnīs marcet amor*). L'antitesi tra le due donne costituisce un ulteriore elemento che avvicina la rappresentazione di Serena a quella di Argia; quest'ultima, a sua volta, nelle sue devote manifestazioni di *modestia* in assenza del marito, era contrapposta alla moglie di Anfiarao, Erifile, alla quale aveva deciso di donare la collana di Armonia che aveva ricevuto come dono di nozze (sulla collana e sul suo ruolo nello scatenare il conflitto cfr. MICOZZI 2007, p. 193, dov'è elencata ulteriore bibliografia): *nunc induat illa / quae petit et bellante potest gaudere marito* (*Stat. Theb.* 4, 209-210), “ora la collana la indossi pure lei che tanto la desidera, lei che può vivere felice mentre suo marito è in guerra” (trad. di L. Micozzi).

comere [...] sumere. Si tratta di due infiniti storici, adatti alla vivacità della narrazione, che non è necessario far dipendere da *vacas* (cfr. BIRT 1892, p. 327: *ex vacas pendere mihi fere persuasit Buechelerus*). Per altri infiniti storici in Claudiano cfr. a es. *supra*, v. 139; *Get.* 229; *Eutr.* 1, 257 e 346.

numinibus votisque. La medesima espressione era nella scena d'addio tra Annibale e Imilce in *Sil.* 3, 116; la *pietas* coniugale di Imilce era, peraltro, simile a quella di Priscilla e Argia (cfr. LA PENNA 1981, pp. 234-235 e KOMOROWSKA 2018 sui modelli su cui poggia la

scena d'addio dei *Punica*). Il riferimento alle preghiere e ai voti della *relicta* per favorire il ritorno dell'amato è, comunque, un motivo topico, per cui cfr. ancora Aretusa in Prop. 4, 3, 17, e Priscilla in Stat. *silv.* 5, 1, 72-73, *dum nocte dieque fatigas / numina, dum cunctis supplex advolveris aris*, “mentre tu giorno e notte pregavi i numi fino a stancarli, ti prostravi davanti a tutti gli altari...” (trad. di M. Pellegrini). Serena, in realtà, apparteneva a una famiglia cristiana, e lei stessa è stata spesso dipinta come intransigente: celebre è, a es., l'aneddoto (testimoniato da Zos. 5, 38, 2-5) secondo cui, nel visitare il tempio dedicato alla *Magna Mater*, avrebbe strappato la collana dalla statua di Cibele per ornarsene lei stessa, in segno di spregio nei confronti delle divinità pagane (cfr. anche MAZZARINO 1946, p. 8; *PLRE*, I, p. 824; cfr. però *supra*, nota a vv. 28-30, sull'attendibilità della fonte storiografica in relazione all'episodio). Nelle sue preghiere, dunque, Serena doveva rivolgersi al Dio cristiano piuttosto che ai *numina* pagani (per il forte cristianesimo di Serena cfr. anche CAMERON 1970, p. 190). Il motivo per cui il poeta cita i *numina* è da ricercare nella sua volontà di essere fedele alla tradizione letteraria piuttosto che nel suo paganesimo (cfr. a questo proposito anche CONSOLINO 1986, p. 121, che ricorda peraltro come anche nella poesia cristiana Dio sia talvolta designato con formule abitualmente riferite a Giove). Se infatti Claudiano, come suggeriscono anche le testimonianze di Agostino e Orosio – che lo definiscono rispettivamente *a Christi nomine alienus* (Aug. *civ.* 5, 26) e *paganus pervicacissimus* (Oros. *hist.* 7, 35, 21) –, era pagano, egli lavorava al servizio di una corte cristiana; non era dunque sua intenzione diffondere, nella *Laus Serenae*, idee pagane (cfr. anche CAMERON 1970, p. 194, secondo cui Claudiano non avrebbe mai scritto nulla che potesse contrariare le aspettative del suo pubblico). Le immagini pagane nei versi di Claudiano sono quindi da interpretare come letterarie, senza che questo incida sulle sue credenze religiose (sulla questione si è molto dibattuto; cfr., per una messa a punto, soprattutto CAMERON 1970, pp. 189-227; cfr. anche MORESCHINI 2004 e COOMBE 2018, pp. 8-9, che fornisce ulteriore bibliografia più recente sull'argomento).

supplice crine / verris humum. I comportamenti di Serena vengono assimilati espressamente a quelli delle supplici, come quelli di Priscilla in Stat. *silv.* 1, 73 e soprattutto Argia in *Theb.* 4, 203, *incultos aris adverrere crines* (per l'analisi del comportamento da supplice di Argia in assenza di Polinice cfr. MICOZZI 2007, pp. 191-192). L'espressione *verris humum* costituisce una leggera variazione del gesto tradizionale, poiché le supplici erano solite spazzare, con la chioma spettinata, gli altari delle divinità anziché la terra: cfr. a es. Ov. *met.* 9, 772, *passis aram complexa capillis*; Stat. *Theb.* 9, 638, *gelidas verrentem crinibus aras*, “...che spazzava con i capelli i gelidi altari” (trad. di L. Micozzi). *Humum* va inteso allora, più probabilmente, come il pavimento del tempio all'interno del quale si trovava l'altare: cfr., per un parallelo più vicino, il gesto di Psiche in Apul. *met.* 6, 2, 3 (con NICOLINI, in NICOLINI – LAZZARINI – CAMPODONICO – GRAVERINI 2023, p. 401), *humumque verrens crinibus suis multiugis precibus editis veniam postulabat*, “e spazzando la terra con i capelli, con una preghiera lunga ed elaborata ne implorava la grazia” (trad. di L. Nicolini). Questa descrizione, per quanto riconducibile a un repertorio

tradizionale, può trovare – a maggior ragione a fronte del riferimento al pavimento – un corrispettivo concreto nella vita di Serena. Come osserva HEUS 1982, p. 298, infatti, in occasione del ritrovamento del corpo del martire Nazario e del suo spostamento nella *Basilica Apostolorum* di Milano (fondata da Ambrogio), la cattolica Serena avrebbe fatto pavimentare la basilica con un marmo pregiato, proprio per favorire il ritorno del marito (cfr. *PLRE*, I, p. 824); a testimoniarlo è un’iscrizione proveniente dalla basilica stessa, cfr. *CIL* 5, 6250: (*tumuli locum*) *quem pius Ambrosius signavit imagine Christi, / marmoribus Libycis fida Serena polit / coniugis ut reditu Stiliconis laeta fruatur / germanisque suis, pignoribus propriis*, “la sede della tomba, che il pio Ambrogio ha contrassegnato con l’immagine di Cristo, la devota Serena la abbellisce con marmi libici perché le sia concesso godere del ritorno del marito Stilicone, dei suoi fratelli e dei suoi figli” (trad. di F. E. Consolino).

teritur neclectae gratia formae. La *dispositio* degli elementi della frase, così come il significato, richiamano la descrizione di Argia in *Stat. Theb.* 4, 201, *nec miserae placeant insignia forma*, “né voglio che mi dia piacere ciò che può mettere in mostra la mia misera bellezza” (trad. di L. Micozzi). Per l’ipotesi di questa scena cfr. *supra*, nota a vv. 221-225.

cum proprio reditura viro. L’espressione riassume un’idea che era sviluppata in modo più ampio in *Stat. Theb.* 4, 206-209, al termine della descrizione di come Argia trascurasse il suo aspetto in assenza di Polinice (cfr. *supra*, nota a vv. 221-225): *dabit aptius isto / fors decus, Argolicasque habitu praestabo maritas, / cum regis coniunx, cum te mihi sospite templa / votivis implenda choris*, “forse chissà, riceverò un giorno un altro dono più adatto e supererò col mio abbigliamento le spose di Argo, quando sarò la moglie di un re, e i templi saranno pieni di cori di ringraziamento per il tuo ritorno a me sano e salvo” (trad. di L. Micozzi).

proprio...viro. Per l’uso di *proprius* al posto di un pronome possessivo (in questo caso *tuus*) cfr. *supra*, nota a v. 101, *propriis penatibus*.

225-236. Nec deside cura [...] virum scriptisque monebas.

Il *nec* del v. 225 segna l’interruzione dei comportamenti tradizionali di Serena, e introduce la seconda parte delle imprese, che si configurano, a partire da questo momento, ancora più esplicitamente delle precedenti come imprese “in tempo di guerra” (κατὰ πόλεμον). La preoccupazione di Serena, prima convenzionale, si fa infatti attiva, e l’amore per Stilicone la spinge a combattere in prima persona una sua guerra (vv. 225-226, *nec.../ segnis marcet amor*), benché da casa e senza travalicare i limiti imposti dalla condizione femminile (v. 227, *feminea pro parte*; v. 232, *domi*). I modelli di questa seconda parte sono di più difficile individuazione rispetto a quelli di Andromaca, Penelope, Aretusa e Laodamia che si sovrappongono nei vv. 211-225. È stato proposto quello di Priscilla in *Stat. silv.* 5, 1, 66-75 (cfr. MORONI 1985, p. 145, “sia in Stazio sia in Claudiano il motivo dell’attesa è collegato con quello della collaborazione tra moglie e marito anche in campo politico”), ma le manifestazioni della devozione al marito di quest’ultima sembrano piuttosto ispirare, ancora

una volta, la prima parte delle “imprese” di Serena: Priscilla, infatti, compie voti in veste di supplice come Serena ai vv. 223-224; l’elemento maggiore di contatto con la preoccupazione “attiva” di Serena è dato dal fatto che, insieme alle divinità, Priscilla onorava anche l’Imperatore per favorire la carriera del marito. Il motivo è, però, poco sviluppato: *et mitem genium domini praesentis adoras. / Audita es, venitque gradu Fortuna benigno* (vv. 74-75), “e onoravi il mite genio del nostro imperatore presente. Sei stata ascoltata e la fortuna è venuta con passo benevolo” (trad. di M. Pellegrini). Non c’è nemmeno, nelle azioni di Serena, il tipico desiderio di accompagnare l’amato in battaglia, con cui Priscilla si dichiarava pronta ad affrontare ogni pericolo (sul “motivo di Fedra” cfr. ROSATI 1985 e 1996 b, pp. 145-146: “topos di ascendenza tragica per rappresentare l’opposizione fra due mondi alternativi che appunto la passione degli amanti è determinata a superare”; oltre a Priscilla in Stat. *silv.* 5, 1, 127 ss., esempi del *topos* sono nelle parole di Aretusa in Prop. 4, 3 o di Imilce in Sil. 3, 90-92). Nella narrazione del modo in cui l’attesa di Serena si fa vigile e attenta alle insidie di corte, pare piuttosto di scorgere la volontà del poeta di far trasparire il coraggio (l’ἀνδρεία) e la *prudentia* (ossia la φρόνησις, cfr. *infra*, nota a v. 226, *prudentia*) della donna, in maniera conforme ai precetti menandrei (Men. 2, 373, 14-17). A partire da questo momento, le espressioni belliche sono riferite a Serena stessa (cfr. *belli*, v. 226; *subit*, v. 227; *vigili*, v. 228; *prospicis*, v. 228). I versi, però, sono in generale permeati di lessico militare, riferito a Stilicone o a Rufino, che contribuiscono a trasmettere l’idea del contesto di guerra in cui Serena si muove: cfr. espressioni come *confligit* (v. 228), *positis...armis* (v. 231), *subsederit* (v. 231), *coniuratosque foveret* (v. 234), *contra pila* (v. 235). Un’evoluzione degli atteggiamenti femminili “in tempo di guerra”, che possa essere in parte paragonabile a quella di Serena, è rintracciabile in Argia, che, nel corso della *Tebaide*, si trasforma da *relicta* a eroina virile (cfr. *supra*, nota a vv. 11-12, *dignius...unum / femineae virtutis opus* e BESSONE 2015, in particolare pp. 127-130). Come si vedrà, però, la svolta conosciuta dalle due donne, benché allontani entrambe dalla tradizione, è ben diversa e, se Argia per compierla abbandonava il proprio sesso (Stat. *Theb.* 12, 178, *sexuque relicto*), Serena compie ogni azione entro i limiti che sono concessi al genere femminile (*feminea pro parte*); su questa rapporto tra Argia e Serena cfr. soprattutto *infra*, nota a v. 227, *feminea pro parte*.

Nec deside cura / segnis marcet amor. L’amore di Serena, a differenza di quello di molte eroine elegiache, non rimane inoperoso, ma la spinge ad agire in favore del marito, esattamente come aveva fatto quello di Argia in Stat. *Theb.* 12, 459: *me duxit amor*. Sul modo in cui l’amore (coniugale) sia il motore in grado di trasformare una donna in un’eroina (o una combattente) dalle caratteristiche virili cfr. BESSONE 2015, soprattutto pp. 133-134 (Bessone riconosce l’antecedente teorico dell’amore come motore della virtù *non feminea* nell’elogio di Eros del discorso di Fedro in Plat. *Symp.* 178d; 179a-b). Stilicone stesso, d’altra parte, è altrove descritto come motivato alla guerra proprio dall’affetto e dalla responsabilità nei confronti del suocero, dei figli e della moglie: cfr. il discorso che il generale rivolge ai soldati in *Get.* 303-309, e in particolare i vv. 305-306, in cui il

riferimento alla sua *pietas* mai *ignava* ricorda quello al *segnis amor* che non appartiene a Serena: *sed numquam oblita decoris / obascenam latebram pietas ignava requireret*, “ma un affetto imbelli mai cercherà immonde tane, obliando la dignità” (trad. di F. Serpa). Sono tre, qui, gli elementi che sottolineano il mutamento dei comportamenti di Serena, che da passivi diventano attivi (cfr. anche HEUS 1982, p. 300): gli aggettivi *deses* (per la *iunctura deside cura* in chiusura d’esametro cfr. anche Stat. *Theb.* 6, 147) e *segnis*, e il verbo *marceo*, tutti negati dal *nec* iniziale.

marcet. La scelta del verbo richiama quella di Prop. 3, 12, 9: *illa quidem interea fama tabescet inani*, “ed ella intanto si consumerà per le false notizie” (trad. di P. Fedeli). Galla è descritta, nel passo properziano, nell’atto di struggersi mentre immagina gli scenari di guerra in cui il marito potrebbe trovare la morte (BAEZA ANGULO – BUONO 2013, p. 46). La sua preoccupazione, però, si esaurisce in questo e si rivela, quindi, del tutto passiva, a differenza di quella di Serena, che è invece *sedula* artefice di condizioni di ritorno sicure per Stilicone, ed è anzi lei stessa a inviargli preziose informazioni (cfr. *infra*, nota a v. 232-236, *Tu sedula [...] monebas*).

laudem prudentia belli...subit. L’espressione, a seconda dell’accezione data a *subeo*, può essere diversamente interpretata. Se si intende il verbo nel suo significato di “aiutare” (*OLD* s. v. *subeo* 2), l’idea che ne deriva è che Serena favorisca la gloria militare del marito (cfr. PLATNAUER 1922, p. 255; HEUS 1982, p. 301; CONSOLINO 1986, “la tua accortezza favorisce, per quanto è possibile a una donna, la sua gloria militare”). Se, invece, si attribuisce al preverbo *sub* un’idea di sostituzione, la saggezza è ciò che, in una donna, prende il posto della gloria militare, che non le è concessa (cfr. CHARLET 2018, p. 55: “pour une femme, ta sagesse remplace la gloire guerrière”). Qui si preferisce, invece, tradurre il verbo come “affrontare”: nel significato di “avvicinarsi”, esso assume spesso un’accezione bellica, non di rado nel senso ostile di “affrontare” o “assalire” (cfr. Verg. *Aen.* 7, 161, *muroque subibant*, “avvicinandosi alle mura”; *Aen.* 9, 344, *subit Rhoetum*, assale Reto”; Tac. *Hist.* 2, 22, 1, *adversus temere subeuntes cohortes*, “contro le coorti che si facevano sotto alla cieca”) e tale idea non pare da sottovalutare nella sezione delle imprese in guerra di Serena, in cui l’impiego di lessico militare è costante. La *laudem...belli* si può intendere allora non tanto come la gloria militare di Stilicone, che sua moglie avrebbe favorito, ma piuttosto come quella che, benché circoscritta a una *feminea pars*, va attribuita a Serena stessa (per questa interpretazione cfr. anche la traduzione di BUREAU 2008, p. 219, “la prudence féminine prend sa part de la gloire guerrière”). In tal modo, l’espressione *laudem prudentia belli* permette al poeta di segnalare come i versi successivi corrispondano perfettamente a quelli che nel panegirico imperiale maschile erano dedicati alle imprese di guerra dell’imperatore, che non a caso dovevano mostrarne la “saggezza in tempo di guerra” (φρόνησις κατὰ πόλεμον); cfr. *infra*, nota a *prudentia*.

laudem. *Laus* va inteso nel significato metonimico di “azione degna di lode” o “merito” che aveva già al v. 35 (cfr. *supra*, nota a vv. 34-35, *cunctis exordia pandit / laudibus*) e *ThLL* s. v. *laus*, col. 1064, 33 ss.

prudencia. Il termine *prudencia* indicava anche la saggezza, e costituisce il corrispettivo latino del greco φρόνησις: cfr. *OLD* s. v. *prudencia* 1, e *LSJ* s. v. φρόνησις II. Menandro esortava esplicitamente il panegirista ad aggiungere un riferimento alla φρόνησις con cui l’Imperatore sventava imboscate e scopriva trappole, senza che i nemici capissero quello che stava facendo (Men. 2, 373, 23-25): σὺ μὲν τοὺς ἐκείνων λόχους καὶ τὰς ἐνέδρας διὰ φρόνησιν ἐγίνωσκες, ἐκεῖνοι δὲ τῶν ὑπὸ σοῦ πραττομένων οὐδὲν συνίεσαν, “hai scoperto le loro trappole e imboscate grazie alla saggezza, mentre quelli non hanno capito nulla di quello che facevi tu”. Non è dunque casuale che il poeta, qui, sfrutti il termine per introdurre i versi che descriveranno il modo in cui Serena – proprio grazie alla sua *prudencia* dimostrata in guerra (dunque una vera φρόνησις κατὰ πόλεμον) – si muove in segreto per scoprire gli intrighi orditi contro il marito e contribuire (benché *feminea pro parte*) all’esito favorevole della guerra; si tratta, piuttosto, della volontà di recepire fedelmente l’indicazione del retore (cfr. anche *infra*, note a v. 231, *furto subsederit* e v. 235, *motus rimata latentes*). In questo modo, Claudiano segnala di essere riuscito a tutti gli effetti ad ottenere il bilanciamento che cercava di realizzare per la sua patrona, dipingendo il ritratto di una donna dotata delle virtù femminili tradizionali, ma anche capace di dimostrare saggezza e coraggio nei momenti di guerra (φρόνησις e ἀνδρεία κατὰ πόλεμον).

feminea pro parte. Rovesciamento al femminile della comune espressione *pro virili parte*, “per parte propria”, “per quanto ciascuno deve o può”, “secondo i propri mezzi” (cfr. *OLD* s. v. *pars* 8 d). Indica, dunque, in primo luogo, i limiti entro cui Serena può muoversi affinché le sue azioni in tempo di guerra rimangano convenienti al genere femminile. Se considerata nei singoli lessemi che la compongono, l’espressione assume poi maggiori significati. Il sostantivo *pars* implica che ci sia, a monte, qualcosa di condiviso, che sia materiale o immateriale. Se il “tutto” va, in questo caso, identificato con il compito di prendersi cura dell’Impero, l’idea che emerge è non solo che Serena rimanga all’interno dei confini del suo genere, ma anche che, all’interno di quei limiti, rappresenti la perfetta e necessaria controparte del marito per garantire il bene dell’Impero (cfr. BUREAU 2008, nota 51: “en assumant pleinement son rôle politique [...] Sérène [...] remplit le rôle exactement complémentaire de celui de Stilicon, *pro virili parte*”; sulla moglie come una “parte” essenziale per il marito, benché con diverso significato, cfr. poi Lucan. 5, 757, che definisce Cornelia *pars optima Magni*, “la parte migliore di Pompeo”). Il termine fa emergere, così, l’importanza del ruolo politico rivestito da Serena, ma soprattutto rende quell’ideale di “concordia” e “unione di intenti” (κοινωνία) che era fondamentale per Stilicone. A tal proposito, l’espressione, se pensata per essere recitata in una cerimonia pubblica che avrebbe visto la diffusione di dittici eburnei che riproducevano la coppia Serena-Stilicone (con l’obiettivo di diffondere appunto l’idea di κοινωνία), potrebbe infine assumere un’accezione ancora più concreta; la *pars feminea* alluderebbe, infatti, alla “valva” del dittico destinata a Serena, complementare a quella *virilis* del marito (cfr. *supra*, cap. 1d e nota a v. 82, *axe*). Grazie all’aggettivo *femineus*, in questi versi Claudiano porta poi a un livello ulteriore il confronto con Stazio intrapreso ai vv. 11-12: *dignius an vates alios*

exercuit unum / femineae virtutis opus? (cfr. *supra*, nota *ad loc.*). All’inizio del panegirico, il poeta domandava provocatoriamente se una virtù femminile più degna (di quella di Serena) fosse stata oggetto dell’attenzione dei poeti, e instaurava un rapporto con *Stat. Theb.* 12, 177, che aveva narrato l’impresa di Argia, colta improvvisamente da un sentimento di virtù “non femminile” (*non femineae...virtutis amorem / colligit Argia*). Se nel corso del panegirico Claudiano descrive le virtù di Serena rimanendo all’interno del paradigma tradizionale, è a partire da questa parte delle imprese che la protagonista subisce effettivamente una “metamorfosi” paragonabile, benché solo in parte, a quella di Argia a partire da *Theb.* 12, 177 (cfr. BESSONE 2015, pp. 119, pp. 127-130). Come avveniva nel caso dell’eroina staziana, anche gli atteggiamenti di Serena si allontanano bruscamente da quelli convenzionali, e le ragioni alla base dell’evoluzione vanno ricercate – in entrambi i casi – nell’amore per il rispettivo marito (cfr. *Stat. Theb.* 12, 459, *me duxit amor* e *Claud. Ser.* 225-226, *nec...segnis marcet amor*), che si rivela in grado di trasformare una sposa fedele in un’eroina coraggiosa. Serena, però, pur nella svolta compiuta, non deve abbandonare il suo genere, ma riesce ad essere un’indispensabile alleata del marito rimanendo nel suo universo femminile, e rinnovandolo piuttosto dall’interno. Dato che la dicotomia tra amore e guerra rappresenta non solo l’opposizione tra ruoli maschili e femminili, ma anche quella tra epica ed elegia (BESSONE 2015, p. 121), la metamorfosi di Argia sfidava non solo i codici dei generi maschile e femminile, ma anche quelli dei generi letterari. Stazio realizzava così un nuovo tipo di epica, segnalandolo con autocoscienza letteraria (BESSONE 2015, p. 129): *ingentis gloria coepti Theb.* 12, 135, “la nobiltà di quella nobile impresa” (trad. di L. Micozzi). Come Stazio annunciava la sua epica femminile senza precedenti, allo stesso modo Claudiano rivendica qui il nuovo tipo di panegirico che sta componendo, un panegirico per la prima volta femminile, ma che non rinuncia a nessuna delle sezioni previste delle indicazioni dei retori per gli encomi maschili. L’intera espressione *laudem prudentia belli / feminea pro parte subit*, che grazie all’aggettivo *femineus* si ricollega alla domanda dei vv. 11-12, segnala infatti l’impresa di narrare le “imprese in tempo di guerra” di una donna che, come Argia, è “complice” del marito, ma che, a differenza di Argia, non è, per questo, meno femminile (cfr. anche *infra*, nota a v. 232, *domi*). Si tratta, quindi, dell’orgogliosa rivendicazione del poeta della traslazione al femminile di una sezione che non era mai stata concepita da tale punto di vista.

Dum gentibus ille / confligit. L’ampio numero di popoli contro cui Stilicone combatté, da solo, nella campagna di Tracia, era già stato sottolineato in *Stil.* 1, 106-108: *tot barbara solus / milia iam pridem miseram vastantia Thracen / finibus exiguae vallis conclusa tenebas*, “tu, da solo, tenevi rinchiusi nei confini dell’angusta valle tante migliaia di barbari, i quali già da tempo devastavano la misera Tracia” (trad. di E. Cairo). Si tratta di un tema ricorrente nei versi di Claudiano, dal chiaro significato ideologico (cfr. *supra*, nota a vv. 208-209, *unus / eligitur ductor*). Per il raro uso di *confligo* – abitualmente costruito con *cum* e l’ablativo o *adversus*, *contra* e l’accusativo – con il dativo dei popoli contro cui si combatte, cfr. anche *Stil.* 1, 305 ed *Eutr.* 1, 411.

ille / conflagit...tu prospicis. La contrapposizione tra i pronomi *ille* e *tu* segnala quella esistente tra le sfere di competenza di Stilicone e Serena, che sarà ribadita ai vv. 231-232, *procul...domi* (cfr. *infra*, nota *ad loc.*).

vigili. L'aggettivo ricorda la veglia che Lucrezia, archetipo della donna virtuosa, in assenza del marito dedicava al *lanificium*: cfr. Liv. 1, 57; Ov. *fast.* 2, 741-754 e ROSATI 1996 b, p. 140, sull'importanza che l'idea della veglia svolgeva nell'episodio ovidiano per mostrare le virtù di Lucrezia, "casta e laboriosa matrona". Le azioni di Serena, invece, si svolgono in un contesto quasi militare e sono caratterizzate da un *vigili...sensu*. Nessun riferimento alla tessitura è presente nella *Laus*, e le azioni di Serena, benché in un contesto casto e domestico, hanno raggiunto un nuovo livello di autonomia (per altre azioni di Serena che si contrappongono a quelle di Lucrezia cfr. *infra*, nota a v. 236, *mandatis tremebunda virum scriptisque monebas*).

ne...virtutibus obvia semper / audeat invidiae rabies. I versi preparano la menzione di Rufino che trama il suo *nefas* (v. 233). Poiché le macchinazioni del rivale di Stilicone sono, nell'*In Rufinum*, attribuite espressamente alla volontà di Alletto (cfr. *infra*, nota a *nefas*) non pare casuale, qui, la scelta del termine *rabies*, che evoca appunto la Furia: l'ira di Alletto, descritta già in Verg. *Aen.* 7, 428-519, costituiva di fatto, nell'*In Rufinum*, il motore dell'azione. Cfr. in particolare *Ruf.* 1, 25-26, in cui è proprio l'invidia che spinge la Furia ad agire: *invidiae quondam stimulis incanduit atrox Allecto*, "un giorno, per i pungoli dell'invidia, si infiammò l'implacabile Alletto" (trad. di A. Prenner). L'*invidiae rabies* è dunque, per un pubblico conoscitore dell'*In Rufinum*, la rabbia delle Furie, derivata dall'invidia, che porterà all'ascesa e al *nefas* di Rufino. Nel suo discorso, Alletto, dopo aver domandato alle creature inferie dove fosse finito il loro furore innato (*quo rabies innata perit?*, cfr. *Ruf.* 1, 48), si scagliava contro *Concordia*, *Virtus*, *Fides* e *Pietas* (*Ruf.* 1, 52-53), rivelandosi a tutti gli effetti "contraria alle virtù". Il sotteso rimando alle Furie e al loro desiderio di scatenare l'invidia e le ambizioni di Rufino si accompagna, qui, al tentativo di Serena di porre un freno agli esiti funesti che questa intenzione avrebbe provocato. La donna diventa così protagonista, accanto al marito, di quel conflitto tra giustizia (*virtutibus*) e ingiustizia (cfr. nota successiva) che, secondo un'immagine costante nell'opera del poeta (cfr. CHRISTIANSEN 1969, p. 117), era simboleggiato dalla lotta tra Stilicone e Rufino.

fervor iniquus. La lezione *fervor* di alcuni manoscritti è accettata da Hall, Charlet, Heus e Consolino (come già da BIRT 1892 e KOCH 1893), nonostante crei una *iunctura* insolita. Il resto della tradizione è diviso prevalentemente tra *femur*, non adatto al contesto, e *fervet*, un indicativo non conciliabile con la finale negativa, che per di più implicherebbe di considerare *iniquus* un aggettivo sostantivato al singolare (cfr. anche *fremat* di K₉, che risolve solo il problema del modo, e *semen* di F₉). La variante che pare più adatta al contesto è quella tradita da K₆ e L₃, *rumor*, che restituisce un perfetto senso al passo, suggerendo che avrebbero potuto levarsi, scatenate dall'invidia, voci ingiuste e contrarie a Stilicone (è la lezione scelta da HEINSIUS 1650, GESNER 1759, BURMANN 1760). Platnauer, così come Consolino, traducevano infatti proprio *rumor*, pur stampando *fervor* (cfr.

PLATNAUER 1922, “burning calumny”, e CONSOLINO 1986, “ingiusta calunnia”). *Fervor*, però, è una *lectio difficilior* che risulta in realtà altrettanto adatta al contesto. Il termine è già difeso da HEUS 1982, p. 303, che gli attribuiva però il significato di *furor* (termine peraltro tradito da K₄), intendendo la *iunctura* come una variazione di quella precedente, *invidiae rabies*. *Fervor*, che rimanda alla sfera semantica del “calore”, ha però tra le sue accezioni quella relativa all’ardore dato dalle passioni in generale, siano esse l’ira (come riteneva Heus) o la brama (cfr. *ThLL* s. v. *ferveo*, col. 591, 81 ss.). Con quest’ultimo significato, si tratta di un sentimento particolarmente adatto all’immagine di Rufino che Claudiano comunicava nell’invettiva, dipingendo il rivale di Stilicone come agitato (*Ruf.* 1, 196, *quo, vaesane, ruis?*) e, specialmente, bruciante di una cupidigia insaziabile: *lucrique cupidine fervens* (*Ruf.* 1, 100); *sic fluctibus auri / expleri calor ille nequit* (*Ruf.* 1, 186-187), “così correnti di oro non possono saziare quella brama”; *praedaeque recentis / incestus flagrabat amor*; tale cupidigia viene poi estesa dalla ricchezza al potere imperiale: *sed sceptris inferre minas [...] / Romanas ardet prosternere vires* (*Ruf.* 1,306-307), “ma brama di minacciare il potere imperiale e [...] di annientare le forze di Roma” (trad. di A. Prenner). Tutti questi passi sfruttano elementi lessicali che, come *fervor*, sono legati al campo semantico del calore e della passione (cfr. anche PRENNER 2007, p. 220, che osserva come “Claudiano si serva di una terminologia propria della sfera erotico-amorosa a proposito dell’avidità, tanto da configurare la ricchezza, il potere, come veri e propri oggetti del desiderio per l’insaziabile protagonista”). Anche l’aggettivo *iniquus* trova forse una spiegazione nell’invettiva, poiché Rufino tentava di placare la sua brama in modo a tutti gli effetti “ingiusto”, con continue confische di gioielli, poderi o eredità, strappando le ricchezze a vivi e morti (*Ruf.* 1, 187-195); per connotare tali azioni, Claudiano impiegava il verbo *populo* (v. 189), il cui significato di “saccheggiare” portava la confisca a un livello estraneo a qualsiasi requisito giuridico, “tanto da poter essere considerata quasi un reato contro il patrimonio” (PRENNER 2007, p. 201). Un pubblico conoscitore dell’*In Rufinum* avrebbe colto il rimando all’invettiva, e compreso il riferimento a Rufino nascosto nella *iunctura* prima ancora della sua esplicita menzione al v. 233. Ancora una volta, dunque, Claudiano presuppone un pubblico che conosce la sua opera e che è pertanto in grado di decrittare le sue allusioni (cfr. anche *infra*, nota a *nefas*).

231-235. ne qua procul positus furto subsederit armis [...] motus rimata latentes. Nei vv. 231-235, al lessico militare si aggiungono termini appartenenti al campo semantico dell’inganno, che rientra tra quelli prediletti dal poeta e di frequente sfruttati per trasmettere un significato ideologico. Anche qui, come altrove, l’idea dell’inganno permette a Claudiano di caratterizzare i nemici di Stilicone e di mettere in rilievo, per contrasto, la *virtus* del generale (cfr. *supra*, cap. 2d e CHRISTIANSEN 1969, pp. 120-122).

procul...domi. L’opposizione tra il contesto militare che è di pertinenza di Stilicone e la sfera domestica in cui si muove Serena – già sottolineata dalla contrapposizione *ille / confligit...tu prospicis* dei vv. 227-228 – colloca entrambi gli sposi nel sistema di valori tradizionali. È ribadita, così, la separazione tra i due mondi, in modo che Stilicone non

perda i suoi tratti eroici, e Serena sia a tutti gli effetti *domiseda*. La canonizzazione di questa separazione, e dell'estraneità femminile alla guerra che ne deriva, risale a Omero e a quello che è stato definito – almeno dal punto di vista culturale – un “codice di genere” per le attività delle donne in tempo di guerra (cfr. ANDÒ 2006-2007, in particolare p. 29, che così definisce l'estraneità culturale della donna rispetto alla guerra e indaga il ruolo dell'*Iliade* nella definizione delle radici di questa complessa e talvolta ambigua estraneità). In *Il.* 6, infatti, dopo l'addio ad Ettore, Andromaca si dirigeva a casa (il suo ambito di competenza) per dedicarsi alla cura dell'ambiente domestico e alla tessitura, secondo le indicazioni che il marito le aveva fornito: ἀλλ'εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ'αὐτῆς ἔργα κόμιζε / ἰστόν τ'ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε / ἔργον ἐποίχεσθαι: πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί, τοῖ Ἰλίῳ ἐγγεγάασιν (*Il.* 490-493), “ma tu (Andromaca) torna alla casa e pensa ai tuoi lavori, al telaio, alla conocchia, e comanda alle serve di fare il loro lavoro; alla guerra penseranno gli uomini, tutti quelli che sono nati a Troia, ed io soprattutto” (trad. di G. Paduano). L'inconciliabilità tra l'ambito domestico e quello militare, simbolo di quella tra amore e guerra, era tema centrale anche dell'elegia latina, in cui la donna rimasta a casa incolpava tradizionalmente la guerra della propria solitudine. Nell'elegia, tale separazione non provocava solo l'avversione femminile alla guerra, ma spesso anche la volontà della donna di colmare il distacco tra i due mondi separati nei modi che le erano concessi: su questo aspetto cfr. ROSATI 1996, p. 142 e ROSATI 1991, p. 104, che mette in luce i tentativi di Aretusa in Prop. 4, 3, 35-40, che studiava le carte geografiche degli scenari di guerra, e di Laodamia in Ov. *epist.* 13, 151-158, che si ricorda il volto di Protesilao grazie all'*imago* di cera. Negli atteggiamenti di Serena “a casa” (per cui cfr. meglio la nota successiva) non c'è traccia della tradizionale avversione alla guerra, e Claudiano reinterpreta il tema del “distacco da colmare”. Il contatto di Serena con il mondo bellico maschile avviene realmente, tramite azioni rischiose e intraprendenti con cui si rivela una preziosa complice del marito, senza tuttavia dover uscire dalla “casa”. La conciliazione tra le due sfere – che pure rimangono separate – non solo non è esclusa, ma rafforza i valori convenzionali, eroici per Stilicone e “femminili” per Serena.

domi. Parola chiave del passo che descrive le imprese in tempo di guerra di Serena, il locativo è posto in rilievo prima della cesura eptemimera. Claudiano menziona, così, l'ambiente in cui la donna svolge le sue imprese di guerra, ancora una volta secondo le indicazioni di Menandro, che esortava il panegirista a descrivere i luoghi di combattimento, fossero essi fiumi, porti, montagne o pianure (cfr. Men. 2, 373, 17-20). In un contesto in cui il lessico bellico interviene a descrivere le azioni di Serena, il termine *domi* – come l'espressione *feminea pro parte* del v. 226 – ha soprattutto l'effetto di delimitare il perimetro in cui la donna si muove e di contribuire a rendere quel difficile bilanciamento tra tipologia femminile ideale e novità che il poeta ricercava. Per quanto le azioni di Serena siano rivelatrici di autonomia e travalichino, in un certo modo, quelle abituali delle donne in tempo di guerra, Claudiano si preoccupa di specificare che si tratta, comunque, di azioni confinate all'ambiente domestico a cui la (casta) protagonista appartiene (cfr. Prop. 3, 12,

37, che definiva Galla *casta domi...uxor* e BAEZA ANGULO – BUONO 2013, p. 45). Nonostante questo, al pubblico risulta evidente che si tratta di un ambiente che diventa teatro di azioni molto diverse rispetto a quelle della “casa” (οἶκος) verso cui si dirigeva Andromaca, modello di Serena all’inizio della sezione, in Hom. *Il.* 6, 494. Claudiano, in un contesto storico radicalmente mutato, si allontana dal codice omerico con prudenza ma, allo stesso tempo, orgoglio (cfr. *supra*, nota a vv. 226 *feminea pro parte* per la rivendicazione di originalità): Serena non è più Andromaca, che dopo l’addio a Ettore va a casa per dedicarsi al “telaio” e “alla conocchia”, e non è Lucrezia, che a sua volta, rimasta a casa mentre il marito era in battaglia, si dedica alla tessitura (cfr. Ov. *fast.* 2, 741 ss. e, per le riprese del passo ovidiano, note a vv. 215, *optares reducem*; 228, *vigili...sensu*); né è un’eroina elegiaca che, “abbandonata” a casa, avversa la guerra e si consuma per il dolore dato dall’assenza del marito, vagheggiando magari di poterlo accompagnare in battaglia e di correre per lui qualsiasi pericolo. Serena si allontana, quindi, dall’archetipo della donna ideale in tempo di guerra, ma non è nemmeno Argia, che, nella svolta che la rendeva un’eroina capace di mettere a rischio la sua stessa vita per amore del marito, colmava a tutti gli effetti il distacco, ma per farlo doveva allontanarsi dalla casa, per compiere una pericolosa e lunga marcia attraverso territori ostili e sconosciuti (*Theb.* 12, 134-135).

positis...armis. L’ablativo assoluto può essere interpretato sia come una metonimia per indicare la fine della guerra, sia, fuor di metafora, come un riferimento al momento in cui Stilicone avrebbe davvero tolto le armi e l’armatura, per narrare a Serena le sue imprese in una notte casta e, soprattutto, “al sicuro”. Claudiano istituisce, così, un collegamento tra l’avverbio *tuto* del v. 219 e le azioni di Serena qui narrate, che permettono la creazione di un ambiente privo di insidie.

furto subsederit. I termini *furto* e *subsido*, rispettivamente traducibili con “insidiosamente” e “stare in agguato”, evocano quelli impiegati da Menandro per esortare il panegirista a descrivere battaglie e imboscate compiute e subite dall’imperatore, λόχος (‘agguato’) ed ἐνέδρα (‘insidia’): ἐκφράσεις δὲ καὶ λόχους καὶ ἐνέδρας καὶ τοῦ βασιλέως κατὰ τῶν πολεμίων καὶ τῶν ἐναντίων κατὰ τοῦ βασιλέως, “descriverai anche le trappole e le imboscate dell’imperatore contro i nemici e dei nemici contro l’imperatore” (Men. 2, 373, 20-22). Si tratta degli intrighi che Serena sventa grazie alla sua *prudencia*-φρόνησις.

Tu sedula [...] monebas. Dalla descrizione generale degli atteggiamenti tenuti da Serena in assenza del marito, Claudiano passa ora alla narrazione di un evento specifico, che va probabilmente ricondotto all’impresa di Stilicone contro i Goti nel 391-392 per vendicare la morte di Promoto (cfr. *infra*, nota a v. 233, *Rufino meditante nefas*). Il lungo periodo si apre con il pronome personale in funzione di soggetto e in posizione enfatica dopo l’efteimera, mentre il verbo principale, *monebas*, è ritardato in chiusura del v. 236. La struttura racchiude, così, l’intera narrazione dell’episodio, condensato in due ablativi assoluti che descrivono l’uno l’azione (passiva) di Rufino – chiarita poi nei suoi dettagli dal *cum* con i congiuntivi *quaereret* e *foveret* – e l’altro quella (attiva) di Serena; solo al termine di queste fasi la donna si appresta ad avvertire Stilicone. Il timore per l’incolumità del marito

impegnato in guerra accomuna molte spose dell'elegia, in particolare Aretusa in Prop. 4, 3 e Laodamia in Ov. *epist.* 13 (cfr. ROSATI 1991, p. 104). La preoccupazione di Aretusa riguardava però la fedeltà piuttosto che la sicurezza del marito (Prop. 4, 3, 23-28, *num teneros urit lorica lacertos / Num gravis imbellis atterit hasta manus / Haec noceant potius, quam dentibus ulla puella / det mihi plorandas per tua colla notas! / Diceris et macie vultum tenuasse: sed opto / e desiderio sit color iste meo*, “ma dimmi, forse la corazza ti brucia le braccia delicate? Forse la pesante asta consuma le tue mani inadatte alla guerra? Ti nuociono queste armi, piuttosto che una qualche fanciulla t’incida sul collo con i suoi denti segni a me dolorosi! Si dice che il tuo volto si è assottigliato per la magrezza: vorrei che questo pallore derivasse dalla nostalgia di me”, trad. di P. Fedeli), mentre quella di Laodamia la spingeva a desiderare che Protesilao anteponesse la propria incolumità al valore militare, con l’effetto di “diseroicizzarlo” (la “diseroicizzazione” di Protesilao nell’epistola ovidiana è stata studiata da ROSATI 1991, cfr. in particolare pp. 107-109). Quella di Serena, invece, è una preoccupazione sollecita (diversa anche da quella del tutto passiva di Galla in Prop. 3, 12, 9-14), con cui la donna crea in prima persona le condizioni favorevoli per la sicurezza dell’amato. Senza mettere in discussione i valori eroici, e con un’apprensione che si manifesta in modo diverso da quello tradizionale, Serena si allontana così da Laodamia a un livello ulteriore (cfr. *supra*, nota a vv. 217-220, per gli elementi di distacco che riguardavano la *pudicitia*).

quondam. Il medesimo avverbio segnava l’inizio del concilio delle Furie in apertura dell’*In Rufinum* (*Ruf.* 1, 25). Esso suggerisce, qui, di collocare la composizione del panegirico qualche anno dopo il 391-392 (cfr. nota successiva per la collocazione temporale dell’episodio narrato), ma è troppo vago per consentire una datazione più precisa del carne (sul problema cfr. *supra*, cap. 1e).

Rufino meditante nefas. Flavio Rufino, potente e ambizioso uomo politico alla corte di Costantinopoli, fu prima *magister officiorum* di Teodosio (388-392), poi console insieme ad Arcadio nel 392, e infine, a partire dallo stesso anno, *Praefectus Praetorio Orientis* (su questa prestigiosa carica cfr. LEVY 1971, pp. 230-231). La sua autorità crebbe ancora con la nomina a principale consigliere di Arcadio nel momento in cui Teodosio partì per l’Occidente nel 394 e, dopo la morte dell’Imperatore nel gennaio del 395, Rufino divenne l’uomo più influente della corte d’Oriente (se non il vero detentore del potere). Questa posizione lo rendeva il diretto rivale di Stilicone, reggente di Onorio e dell’Impero d’Occidente. Le ambizioni di Rufino furono troncate nel 395, quando egli venne ucciso davanti agli occhi di Arcadio dal generale di origine gota Gainas, comandante delle truppe romane orientali (sulla figura di Rufino cfr. *PLRE*, I, pp. 778-781; CAMERON 1970, pp. 63-92; LEVY 1971, pp. 225-244). Nei due libri dell’invettiva contro di lui, recitati nel 397 di fronte a Stilicone (LEVY 1971, p. 258), Claudiano dipinse Rufino come bramoso di ricchezze, ingannatore, e colpevole di tre tradimenti. La prima accusa, come si già accennato (cfr. *supra*, nota a vv. 196-201), riguardava l’invasione dei barbari in Tracia nel 391-392 e la morte che il generale Promoto trovò in quell’occasione: Rufino, in seguito ad

alcuni scontri, aveva fatto allontanare Promoto dalla Corte per inviarlo proprio in Tracia, dove il generale era stato ucciso da barbari che sarebbero stati assoldati dal *magister officiorum* stesso (cfr. *Ruf.* 1, 314, *Rufino collecta manus*, e 317, *ulta ducis socii letum*; *Zos.* 4, 51). La seconda accusa si inserisce nel medesimo contesto e coinvolge le manovre di Rufino per orientare il giudizio di Teodosio in seguito alla morte di Promoto. L'imperatore, dopo aver mandato Stilicone in Tracia a vendicare il generale ucciso e a gestire la ribellione dei barbari, sarebbe stato convinto da Rufino a inviare l'ordine di ritardare l'attacco conclusivo; i rinforzi dei barbari, così, ebbero modo di raggiungere i loro alleati e Stilicone fu costretto a concludere una trattativa. Per questa accusa cfr. *Ruf.* 1, 314-315 (*vetat ille domari / innectitque moras et congrua tempora differt*, “non vuole che siano domati, moltiplica i ritardi e procrastina il momento favorevole”, trad. di A. Prenner); *Ruf.* 1, 319-321; *Stil.* 1, 112-114. La decisione di non portare a termine l'impresa fu però, storicamente, del tutto in linea con la politica filo-barbarica di Teodosio (su cui cfr. BLOCKLEY 1998), ed è probabile non solo che l'Imperatore l'avesse presa in autonomia, ma che Stilicone ne fosse stato già informato prima della partenza (cfr. CAMERON 1970, p. 72). Il terzo tradimento riguarderebbe, infine, gli eventi del 395, successivi alla morte di Teodosio. In quell'anno, Alarico e i Goti invasero l'Illiria e giunsero a minacciare Costantinopoli. Fu Rufino che, secondo Claudiano, aprì le porte dell'Impero ai barbari (*Ruf.* 2, 22-53), e quando Stilicone mosse le sue truppe contro di loro, un ordine imperiale frenò ancora una volta la sua impresa, poiché Arcadio, sotto la spinta di Rufino (*Ruf.* 2, 130-143), lo costrinse a lasciare l'Illiria e a congedare l'esercito orientale. La questione relativa al responsabile dell'“invito” dei barbari in questa circostanza è in realtà insolubile, e, come mette in luce Mazzarino (cfr. MAZZARINO 1990², p. 253), se i sostenitori di Stilicone attribuivano a Rufino la colpa dell'invasione gota, gli antistiliconiani attribuivano la medesima colpa a Stilicone stesso. Anche la notizia che Alarico, nel corso della sua invasione, avrebbe risparmiato solo i possedimenti di Rufino è solo in *Ruf.* 2, 70-85. La veridicità di tutte e tre le accuse è, dunque, incerta, ed è noto che i fini di Claudiano fossero prevalentemente propagandistici. In ogni caso, stabilire se il *nefas* qui citato debba essere ricondotto alla (presunta) progettazione dell'invasione dei barbari in Tracia del 391-392, o a quella che nel 395 portò all'assedio di Costantinopoli, è tutt'altro che scontato. Le azioni di Rufino di “meditare inganni” per plagiare l'Imperatore (fosse esso Teodosio o Arcadio) e “alimentare i Goti” potrebbero, infatti, essere di per sé ricondotte a entrambi gli episodi. Il tradimento qui descritto è collocato nel 395-396 da MAZZARINO 1946, p. 9, e da CHARLET 2018, p. 174, che così commenta la conclusione della *Laus Serenae*: “nous ne saurons jamais [...] ce que Claudien pouvait encore dire sur les *praxeis* de Sérène après 396 avant de conclure sur un très probables *epilogus*”. Supporre che Claudiano si riferisca alla seconda invasione dei Goti, tuttavia, implica sottintendere che la morte di Teodosio sia, nella *Laus Serenae*, idealmente già avvenuta, senza che il poeta abbia inserito alcun riferimento alla *commendatio* dell'Imperatore; data la frequenza di questo tema propagandistico in Claudiano (su cui cfr. *supra*, cap. 2d), un completo silenzio del poeta

sull'argomento risulterebbe sospetto. Vi sono, poi, in questi versi, alcune *iuncturae* ed espressioni che richiamano quelle impiegate nella narrazione dei tradimenti del 391-392 in altre opere di Claudiano, a suggerire che il poeta stia riscrivendo l'episodio dell'invasione in Tracia dal punto di vista di Serena (cfr. *infra*, note a *in ducis exitium* e a *coniuratosque [...] Getas*). Anche l'espressione *Rufino meditante nefas*, con l'ablativo assoluto in apertura d'esametro, ricorda da vicino quella di *Ruf. 1, 245, ...Augusto miserante nefas....* Le due costruzioni pongono in evidenza due elementi strettamente correlati tra loro: da un lato vi sono Rufino e le sue macchinazioni, dall'altro l'Imperatore, estraneo a qualsiasi colpa. Significativa pare poi la ricostruzione di HEUS 1982, pp. 305-306. La studiosa osserva come la narrazione dell'episodio suggerisca che Serena e Rufino si trovino entrambi a Costantinopoli. Serena, però, si allontanò dalla città nel 394 per accompagnare Onorio a Milano (cfr. *VI Cons.* 92-100), ed è fortemente probabile che, dopo la morte di Teodosio, sia rimasta per la maggior parte del tempo in Italia, per prendersi cura del giovane imperatore. Per queste ragioni, si preferisce identificare il *nefas* di Rufino qui citato con l'atto di influenzare negativamente l'Imperatore Teodosio, favorire i barbari e danneggiare l'impresa di Stilicone in Tracia nel 392, momento in cui Serena era sicuramente a Costantinopoli (cfr. *PLRE*, I, p. 824).

nefas. L'impiego di questo termine per riferirsi agli empî e "indicibili" tradimenti di Rufino è significativo per il richiamo che istituisce con l'invettiva (per altri richiami cfr. *supra*, note ai vv. 229-230, *ne...virtutibus obvia semper / audeat invidiae rabies* e v. 230, *fervor iniquus*). Nei due libri dell'*In Rufinum*, infatti, il sostantivo non solo ricorre di frequente in relazione al personaggio, ma costituisce un termine chiave per impostare un parallelo tra il progetto delle Furie e le azioni di Rufino stesso: cfr. l'esortazione conclusiva del discorso di Aletto in *Ruf. 1, 61, conventuque nefas tanto decernite dignum*, "deliberate un'empietà degna di una tale assemblea", e *Ruf. 1, 244-245, ...neu perderet ullum / Augusto miserante nefas*, "perché...nessun crimine venga evitato grazie alla clemenza dell'imperatore" (trad. di A Prenner); per altre occorrenze del termine cfr. *Ruf. 2, 26, disposuitque nefas*; *2, 389, bis domitum civile nefas*. Sul modo in cui Claudiano crei di frequente paralleli e allusioni all'interno della sua opera, sfruttando il richiamo di termini e *iuncturae*, cfr. *supra*, cap. 2d (a proposito dell'uso di *nefas* nell'*In Rufinum* cfr. invece PRENNER 2007, pp. 233-234). La cornice narrativa dell'episodio, che il pubblico conosce bene grazie all'*In Rufinum*, ne permette quindi una lettura più completa e conferisce maggior spessore alle azioni di Serena, a cui viene attribuito un ruolo ben preciso nel contesto storico e politico in cui è inserita. La scelta di Claudiano di dar voce alla protagonista femminile di questi eventi già noti ricorda in un certo senso il procedimento (proiettato nel mito) individuato da BARCHIESI 1987 (in particolare pp. 69-70) nelle *Heroides* di Ovidio, e al ruolo essenziale lì attribuito alle informazioni paratestuali.

cum quaereret artes [...] / coniuratosque foveret / [...] Getas. I due congiuntivi scandiscono le fasi del *nefas* di Rufino. Le azioni di "ordire macchinazioni" e "alimentare i Goti" fanno riferimento ai due momenti descritti con più dettagli in *Ruf. 1, 320-322*, in cui

Rufino raggirava Teodosio e facilitava il ricongiungimento dei barbari: *distulit instantes eluso principe pugnas, / Hunorum laturus ope, quos adfore bello / norat et invisit mox se coniungere castris*, “rimandò la battaglia imminente raggirando il principe, poiché contava sull’aiuto degli Unni, che sapeva sarebbero arrivati sul campo e si sarebbero uniti subito agli eserciti nemici” (trad. di A. Prenner). La stessa idea era peraltro anche in *Stil.* 1, 112-115, a testimonianza di quanto il tema fosse rilevante per il poeta: *extinctique forent penitus, ni more maligno / falleret Augustas occultus proditor aures / obstrueretque moras strictumque reconderet ensem, / solveret obsessos, praeberet foedera captis*, “sarebbero stati annientati totalmente se, con una volontà malvagia, un occulto traditore non avesse ingannato le orecchie dell’Imperatore e non avesse frapposto degli ostacoli, nascosto la spada sguainata, liberato gli assediati e offerto alleanza a coloro che erano stati catturati” (trad. di E. Cairo). L’insistito ricorrere del campo semantico dell’inganno in relazione a Rufino (è definito *proditor imperii* in *Ruf.* 1, 319, ed è *occultus proditor* in *Stil.* 1, 113, ma cfr. anche il discorso della Furia in *Ruf.* 1, 97-99, *meque etiam tradente dolos artesque nocendi / edidicit simulare fidem sensusque minaces / protegere et blando fraudem praetextere risu*, “io gli ho insegnato l’inganno, l’arte di far del male, e lui ha imparato a simulare buona fede, a nascondere pensieri malvagi, a dissimulare progetti di frode con amabili sorrisi”, trad. di A. Prenner) non è motivato solo da una generica volontà di screditare il rivale di Stilicone, ma da un preciso intento ideologico. Solo ricordando quanto gli intrighi di Rufino fossero subdoli, infatti, Claudiano poteva giustificare il fatto che fosse stato Teodosio stesso, in realtà, a ritardare la battaglia nel 392 e a danneggiare, di fatto, l’impresa di Stilicone. Attribuendo a Rufino una grande capacità ingannatoria, il poeta propagandista poteva deresponsabilizzare l’Imperatore per una decisione che, con buona probabilità, aveva preso in autonomia (cfr. *supra*, nota a *Rufino meditante nefas*; sull’ampia presenza del campo semantico dell’inganno nell’opera di Claudiano, e sulla sua funzione ideologica, cfr. anche *supra*, cap. 2d e nota a v. 168, *deceptus*).

in ducis exitium. L’identificazione del *dux* con Stilicone non è del tutto certa, poiché non è tramandata alcuna notizia in merito a un attentato di Rufino alla vita del marito di Serena. Fu invece il generale Promoto a trovare la morte in Tracia in seguito al tradimento del *magister officiorum*, e l’espressione *in ducis exitium* richiama in effetti quella di *Ruf.* 1, 317, *ulta ducis socii letum*, “...ebbe vendicato la morte di un comandante amico” (trad. di A. Prenner), con cui Claudiano si riferiva effettivamente a Promoto. HEUS 1982, p. 306 osservava come, infatti, Seeck (1921, p. 546) riferisse il termine *dux* a Promoto, poiché citava il verso come una delle testimonianze dell’inimicizia tra Rufino e Promoto. La consequenzialità degli eventi, tuttavia, suggerisce di scartare questa possibilità. La morte di Promoto, infatti, ebbe luogo quando Stilicone si trovava ancora a Costantinopoli: ne è prova il fatto che Teodosio avesse inviato il generale in Tracia per risollevarne le sorti della spedizione solo dopo la morte di Promoto stesso. Poiché in questi versi Serena si appresta a scrivere al marito già lontano da casa (cfr. il v. 229, *in absentem*, che non consente dubbi in

proposito, e HEUS 1982, p. 307, che mette in evidenza l'avverbio *procul*), non è possibile che la moglie intenda informarlo degli intrighi di Rufino contro Promoto. È più probabile, invece, che il *dux* sia Stilicone stesso, e che Serena, dato il tradimento già compiuto da Rufino ai danni di Promoto, temesse la stessa sorte per il marito, partito per vendicarlo.

coniuratosque [...] Getas. Il termine *coniuratos* riassume i nomi dei popoli barbari che Rufino aveva incitato a invadere l'Impero (elencati invece esplicitamente in *Ruf.* 1, 308-321: Goti, Sarmati, Daci, Massageti, Alani, Geloni, Unni; a questi si devono aggiungere anche i Bastarni, citati solo in *Stil.* 1, 94-115). La *iunctura* ricorda l'espressione di *Ruf.* 1, 319, *coniuratusque Getarum*, in cui *coniuratus* era usato eccezionalmente come sostantivo al singolare (riferito a Rufino) e reggeva il genitivo dei popoli con i quali egli aveva cospirato (sulla particolarità della costruzione cfr. LEVY 1971, p. 93): l'espressione valeva, lì, come "cospiratore con i Goti" (trad. di A. Prenner), quindi come "alleato dei Goti". Il termine è qui normale aggettivo concordato con *Gatae*, ma a fronte del particolare uso di *coniuratus* che il poeta aveva fatto nell'*In Rufinum* non pare da escludere che voglia indicare non solo la coalizione di "cospiratori", ma piuttosto i "cospiratori-alleati" di Rufino (i barbari erano d'altra parte definiti suoi alleati anche in *Stil.* 1, 115: *ni [...] praeberet foedera captis*, "se non [...] avesse offerto alleanza a coloro che erano stati catturati", trad. di A. Prenner).

Getas. Il nome di *Getae* veniva abitualmente impiegato per indicare i Goti in generale, senza alcuna distinzione tra Visigoti e Ostrogoti. Claudiano, qui come in *Ruf.* 1, 81, sfrutta infatti il termine per indicare i Visigoti di Alarico; cfr. però *Stil.* 1, 94, dove alla medesima popolazione Claudiano si riferisce con il nome di *Visi* (per l'osservazione cfr. PRENNER 2007, p. 300).

contra pila. Il *pilum*, letteralmente il "giavellotto", era l'arma tipica della fanteria romana. Per metonimia indica qui l'esercito romano stesso, e allude quindi a Stilicone, che ne era a capo (cfr. l'uso simile del termine in *IV Cons.* 281).

motus rimata latentes. Il verbo *rimor* rimanda all'idea di indagare e spiare senza essere visti ed è dunque adatto a rendere l'atto di Serena di sventare, senza farsi scoprire a sua volta, gli intrighi che Rufino tramava di nascosto e muovendosi nell'ombra (*motus...latentes*), come ogni *occultus proditor* (*Ruf.* 1, 319). L'espressione, dunque, ottempera alle indicazioni di Menandro, che suggeriva di descrivere, nel corso delle imprese in tempo di guerra, le imboscate sventate dall'Imperatore grazie alla sua φρόνησις.

mandatis tremebunda virum scriptisque monebas. Se Lucrezia in *Ov. fast.* 2, 747-748 chiedeva alle ancelle notizie sulla guerra (*quid tamen auditis (nam plura audire potestis)? / Quantum de bello dicitur esse super?*, "ma voi cosa sentite dire? Infatti di certo potete ascoltare maggiori notizie. Quanto si dice che durerà la guerra?", trad. di L. Canali), Serena non rimane inerte in attesa di notizie (cfr. *supra*, cap. 1b). È lei stessa, anzi, a raccogliere informazioni preziose e utili al marito, e sono proprio queste che, tramite *mandata* e *scripta*, gli invia.

mandatis. I *mandata* erano uno degli elementi topici dell'addio elegiaco (cfr. JACOBSON 1974, p. 388). Con questo termine, infatti, erano indicate le raccomandazioni di Aretusa a Licota in Prop. 4, 3, 1 (*haec Arethusa suo mittit mandata Lycotae*), o quelle di Laodamia a Protesilao in Ov. *epist.* 13, 143 e 165 (*dabit mandata reverti*, “gli raccomanderà di tornare”; *ultima mandato claudetur epistula parvo: si tibi cura mei, sit tibi cura tui!*, “chiuderà la lettera un piccolo monito: se hai cura di me, abbi cura di te!”, trad. di G. Rosati). Forse proprio perché nelle epistole elegiache i *mandata* erano contenuti nella lettera stessa, il verso conclusivo della *Laus Serenae* ha spinto Consolino a formulare la suggestiva ipotesi che, nelle intenzioni di Claudiano, il panegirico avrebbe dovuto contenere la lettera inviata da Serena a Stilicone, nella quale il poeta si sarebbe ispirato alle *Heroides* ovidiane (CONSOLINO 1986, pp. 119-120). Claudiano, qui, reinterpreta il termine: se nell'elegia queste “raccomandazioni” (o, addirittura, “ordini” femminili) erano applicate all'ambito amoroso (cfr. PICHON, p. 196: *mandata aliquando sunt iussa femineae*), il contesto evoca qui delle “istruzioni” quasi militari, con cui Serena diventa a tutti gli effetti complice del marito. *Mandata* erano definite, per esempio, le istruzioni per Turno affidate da Camilla morente ad Acca in Verg. *Aen.* 11, 825; sulla fusione tra ambito amoroso e militare nelle “imprese” di Serena cfr. *supra*, introduzione della sezione, e, per questa seconda parte, nota a vv. 225-226, *nec deside cura / segnīs marcet amor*.

tremebunda. L'immagine della donna tremante (e spesso in lacrime) mentre scrive all'amato è topica, cfr. a es. Ov. *epist.* 10, 140: *litteraque articulo pressa tremante labat*, “e le lettere che traccio vacillano al tremito delle mie dita” (trad. di G. Rosati). Nell'elegia, il tremore è abitualmente provocato dalla tristezza o dall'amore stesso (cfr. PICHON, p. 283), e tale era quello che scuoteva Serena al momento dell'addio da Stilicone (cfr. *supra*, nota a v. 212, *tremor*). Qui, però il contesto suggerisce di intenderlo, piuttosto, come un tremore nuovo, derivato soprattutto dalla *sedulitas* (v. 232) e dallo zelo che Serena dimostra nel fornire a Stilicone un aiuto concreto e prezioso.

monebas. Sono molti i codici che riportano, al posto di *monebas*, la variante *movebas* (cfr. apparato). Se paleograficamente la confusione tra *n* e *v* è estremamente comune nelle scritture minuscole, *moneo* è preferito dagli editori perché ben si adatta alla descrizione di Serena che, preoccupata per il marito, gli invia le sue raccomandazioni e lo avverte degli intrighi. *Movebas*, tuttavia, merita considerazione: il verbo appartiene al lessico bellico, e assume spesso l'accezione comune di muovere gli accampamenti, le insegne, le armi o gli eserciti stessi (*ThLL*, s. v. *moveo*, col. 1540, 75-80). Questa valenza non pare irrilevante nella sezione delle “imprese in guerra” di Serena, ricca di termini afferenti al campo semantico militare. All'ambito bellico si può ricondurre talvolta anche l'accezione figurata del verbo, che può significare “influenzare” o “determinare” in qualche modo i pensieri, le azioni o i propositi altrui. Il verbo è presente con entrambe le accezioni nel passo dell'*In Rufinum* che si riferisce, come questo, al contesto della spedizione in Tracia (presentata lì dal punto di vista del traditore): *iamque Getas Histrumque movet Scythiamque receptat* (*Ruf.* 1, 308), “già fa muovere i Goti e l'Istro, chiama in aiuto la Scizia...” (trad. di A.

Prenner). A proposito della duplice accezione di *moveo* in questo passo dell'*In Rufinum* cfr. il commento di PRENNER 2007, p. 300, che osserva come il verbo, “termine tecnico del linguaggio militare, nel senso concreto di mettere in marcia, far avanzare”, vada inteso lì soprattutto “con un valore per così dire psicologico, nel senso di influire sulla volontà e sulle eventuali risoluzioni, in questo caso di carattere politico e militare”; grazie a questa ambiguità semantica intenzionalmente ricercata, Claudiano presentava Rufino sia come condottiero sia come istigatore dei nemici. A Serena potrebbe essere pertinente solo la seconda accezione, l'unica consentita alla sua *feminea* condizione. Il verbo andrebbe interpretato, allora, nel suo significato di “muovere la volontà e le risoluzioni” e si riferirebbe alla volontà della donna di suscitare nel marito lontano una reazione contro gli inganni orditi da Rufino. La traduzione, dunque, potrebbe essere “tremante, spronavi tuo marito con lettere e istruzioni”. Il passo del tradimento di Rufino – peraltro già in parte riscritto nell'espressione *coniuratos...Getas* dei vv. 234-235 e nel riferimento al *ducis...exitium* del v. 234 – sarebbe stato riletto dal punto di vista di Serena; la ripresa di *moveo* nell'ottica positiva della donna, che in modo opposto a Rufino si adoperava per il marito e per il bene dell'Impero, ben si inserirebbe nel contesto delle sue imprese in guerra. A far sì che le azioni di Serena non siano troppo intraprendenti – e allo stesso tempo il valore di Stilicone non sia sminuito – il verbo potrebbe essere in bilico tra il contesto militare e quello elegiaco. Nelle accezioni figurate di “commuovere”, “turbare”, ma anche “indurre all'amore”, il verbo è infatti standard in ambito amoroso (cfr. PICHON, pp. 208-209), in cui l'atto di *movere* l'amato o il marito aveva un significato ben diverso: cfr. a es. *Ov. epist. 7, 3, nec quia te nostra sperem prece posse moveri*, “non perché io spero che una preghiera ti possa commuovere...” (trad. di G. Rosati). L'operazione svolta su *moveo* sarebbe allora simile a quelle sull'ambiente domestico (v. 232, *domi*) e sui *mandata*, entrambi elementi recuperati dalla tradizione elegiaca e caricati, grazie all'*ambiguitas*, di nuovi significati. *Moveo*, quindi, che si presta a più interpretazioni, che coinvolgono l'ambito epico-militare ed elegiaco, permetterebbe al poeta di comunicare sottilmente, ancora una volta, quell'immagine di Serena in equilibrio tra tipo tradizionale femminile e donna dal nuovo ed essenziale ruolo politico, nelle nuove imprese in guerra di un panegirico al femminile.

ABBREVIAZIONI

- Prob.* = *Panegyricus dictus Olybrio et Probino consulibus*
Ruf. 1, 2 = *In Rufinum*
III Cons. = *Panegyricus dictus Honorio Augusto tertium consuli*
IV Cons. = *Panegyricus dictus Honorio Augusto quartum consuli*
Nupt. = *Epithalamium dictum Honorio Augusto et Mariae*
Fesc. 1-4 = *Fescennina dicta Honorio Augusto et Mariae*
Gild. = *In Gildonem*
Theod. = *Panegyricus dictus Mallio Theodoro consuli*
Eutr. 1, 2 = *In Eutropium*
Stil. 1, 2, 3 = *De consulatu Stilichonis*
VI Cons. = *Panegyricus dictus Honorio Augusto sextum consuli*
Get. = *Bellum Geticum*
rapt. Pros. 1, 2 e 3 = *De raptu Proserpinae*
carm. min. = *carmina minora*
Ser. = *Laus Serenae*

BIBLIOGRAFIA

Enciclopedie, grammatiche, repertori

CHANTRAINE = P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots. Avec un supplément*, Paris 1999² (1968).

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin 1853-.

DAGR = C. V. DAREMBERG – E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, I-X, Paris 1877-1919.

DEL = A. ERNOUT – A. MEILLET, *Dictionnaire étimologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 2001⁴ (1932).

ETH = A. ERNOUT – F. THOMAS, *Syntaxe Latine*, Paris 1964² (1951).

EV = F. DELLA CORTE (a cura di), *Enciclopedia virgiliana*, I-V, Roma 1984-1990.

HOFMANN – SZANTYR 2002 = J. B. HOFMANN – A. SZANTYR, *Stilistica latina*, a cura di A. Traina, tr. it. di C. Neri, Bologna 2002.

HWR = *Historisches Worterbuch der Rhetorik*, I-XII, Tübingen e Berlin-Boston 1992-2015.

L-S = T. LEWIS – C. SHORT, *Harpers' Latin Dictionary. A New Latin Dictionary*, Oxford 1891.

LAUSBERG 1969 = H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* (trad. it. di L. Ritter Santini), Bologna 1969.

LAUSBERG 1998 = H. LAUSBERG, *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study* (trans. by M. T. Bliss, A. Jansen, D. E. Orton), Leiden-Boston-Köln 1998 (1960).

LHSz = M. LEUMANN – J. B. HOFMANN – A. SZANTYR, *Lateinische Grammatik*, I-III, München 1926-1928.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I-VIII, Zürich-München-Düsseldorf 1981-2009.

LSJ = H. G. LIDDELL – R. SCOTT, *A Greek-English Lexicon. Revised and augmented throughout by H. S. Jones – R. McKenzie*, Oxford 1996⁹ (1843).

MGH, AA = *Monumenta Germaniae historica, Auctores antiquissimi*, I-XV, Berlin 1877-1919.

MORTARA – GARAVELLI 1997 = B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano 1997.

OCD = S. HORNBLLOWER – A. SPAWFORTH, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1949, 2012⁴.

OLD = P. G. W. GLARE, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1982.

PICHON = R. PICHON, *Index verborum amatorium*, Hildesheim-Zürich-New York 1991 (1902).

PLRE = A. H. M. JONES – J. B. MARTINDALE – J. MORRIS, *The Prosopography of the later Roman Empire, I: A. D. 260-395*, Cambridge 1971.

RE = A. PAULY – G. WISSOWA, *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart-München 1893-1978.

ROSCHER = W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I-VI, Supplementbände I-IV, Leipzig 1884-1937.

ThLL = *Thesaurus linguae Latinae*, Leipzig e Berlin-New York 1900-.

TRAINA – BERTOTTI 1985 = A. TRAINA – T. BERTOTTI, *Sintassi normativa della lingua latina, I: Teoria*. Bologna 1985.

WH = A. WALDE – J. B. HOFFMANN, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1938.

Edizioni, traduzioni e commenti di Claudiano

ASOLANO 1523 = cfr. *conspectus siglorum*.

BARR 1981 = W. BARR, *Claudian's Panegyric on the Fourth Consulate of Honorius. Introduction, Text, Translation and Commentary*, Liverpool 1981.

BARTH 1612 = cfr. *conspectus siglorum*.

BERNSTEIN 2023 = N. W. BERNSTEIN, *The Complete Works of Claudian: Translated with an Introduction and Notes*, Oxon-New York 2023.

BERTINI CONIDI 1988 = R. BERTINI CONIDI, *Per le nozze di Onorio e Maria*, Roma 1988.

BIRT 1892 = cfr. *conspectus siglorum*.

BURMANN 1760 = cfr. *conspectus siglorum*.

CAIRO – FUOCO – BAUSI 2013 = E. CAIRO – O. FUOCO – F. BAUSI, *Claudio Claudiano: De consulatu Stilichonis liber tertius: introduzione, testo, traduzione e commento*, Tesi di dottorato, Università degli studi della Calabria, 2013.

CAMERS 1510 = cfr. *conspectus siglorum*.

CHARLET 1991 = J. L. CHARLET, *Claudien, Oevres. Tome I, Le rapt de Proserpine*, Paris 1991.

CHARLET 2000 = J. L. CHARLET, *Claudien, Oevres. Tome II¹-II², Poèmes politiques (395-398)*, Paris 2000.

CHARLET 2017 = J. L. CHARLET, *Claudien, Oevres. Tome III, Poèmes politiques (399-404)*, Paris 2017.

CHARLET 2018 = J. L. CHARLET, *Claudien, Oeuvres. Tome IV, Petits poèmes*, Paris 2018.

CONSOLINO 1986 = F. E. CONSOLINO, *Elogio di Serena*, Venezia 1986.

CRISTANTE 2003 = L. CRISTANTE, *La calamita innamorata (Claud. carm. min. 29 Magnes; con un saggio di commento*, in L. CRISTANTE (a cura di), *Incontri triestini di filologia classica. 1: 2001-2002*, Trieste 2003, pp. 35-85.

CUZZONE 2008 = T. CUZZONE, *L'invettiva contro Gildone. Motivi di propaganda politica e prassi letteraria (per un commento a Claud. carm. 15)*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Trieste, 2008.

FUOCO 2008 = O. FUOCO, *Claudio Claudiano. Aponus (carm. min. 26)*, Napoli 2008.

- FUOCO 2013 = O. FUOCO, *Claudio Claudiano. Fescennina dicta Honorio Augusto et Mariae*, Bari 2013.
- GESNER 1759 = cfr. *conspectus siglorum*.
- GIOSEFFI 2015² = M. GIOSEFFI (a cura di), *Claudiano. Contro Eutropio*, Milano 2015² (2004).
- GRUZELIER 1993 = C. GRUZELIER (a cura di), *Claudian. De raptu Proserpinae. Edited with introduction, translation and commentary*, Oxford 1993.
- HALL 1969 = J. B. HALL, *Claudian, De raptu Proserpinae. Edited with an Introduction and Commentary*, Cambridge 1969.
- HALL 1985 = J. B. HALL, *Claudius Claudianus. Claudii Claudiani carmina*, Leipzig 1985.
- HEINSIUS 1650 = cfr. *conspectus siglorum*.
- HEUS 1982 = W. E. HEUS, *Laus Serenae (Carm. Min. 30)*, Utrecht 1982.
- JEEP 1876-1879 = cfr. *conspectus siglorum*.
- KEUDEL 1970 = U. KEUDEL, *Poetische Vorläufer und Vorbilder in Claudians De consulatu Stilichonis. Imitationskommentar*, Göttingen 1970.
- KOCH 1893 = cfr. *conspectus siglorum*.
- LEVY 1971 = H. L. LEVY, *Claudian's In Rufinum. An Exegetical Commentary*, Cleveland 1971.
- LUCERI 2020 = A. LUCERI, *Claudiano tra scienza e mirabilia: Hystrix, Nilus, Torpedo (carm. min. 9, 28, 49): Introduzione, testo, traduzione e commento*, Hildesheim 2020.
- MICOZZI 2013 = L. MICOZZI, *Claudiano. Il rapimento di Proserpina*, Milano 2013.
- OLECHOWSKA 1978 = E. M. OLECHOWSKA, *De bello Gildonico*, Leiden 1978.
- PLATNAUER 1922 = M. PLATNAUER, *Claudian. I-II. With an English Translation*, London 1922.
- PRENNER 2007 = A. PRENNER, *Claudiano. In Rufinum. Libro I*, Napoli 2007.
- RAMELLA 2019 = T. RAMELLA, *Claudio Claudiano, Epitalamio per Palladio e Celerina (c. m. 25 Hall). Introduzione, traduzione e commento*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, 2019.
- RAVALICO 2017 = P. RAVALICO, *Claudiano, Panegirico per il consolato di Manlio Teodoro. Introduzione, traduzione e commento*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Trieste, 2017.
- RICCI 2001 = M. L. RICCI, *Claudii Claudiani Carmina Minora. Introduzione, traduzione e commento*, Bari 2001.
- SERPA 1981 = F. SERPA, *Il rapimento di Proserpina; la guerra dei goti: testo latino a fronte. Claudio Claudiano; introduzione, traduzione e note*, Milano 1981.
- TAEGERT 1988 = W. TAEGERT, *Claudius Claudianus. Panegyricus dictus Olybrio et Probino consulibus. Text, Übersetzung, Kommentar*, München 1988.
- UGOLETO 1493 = cfr. *conspectus siglorum*.

Edizioni, traduzioni e commenti citati

- AUSTIN 1955 = R. G. P. AUSTIN, *Aeneidos liber quartus*, Oxford 1955.
- BALDI 2019 = D. BALDI (a cura di), *Tacito. Germania*, Macerata 2019.
- BARCHIESI 1992 = A. BARCHIESI (a cura di), *P. Ovidii Nasonis. Epistulae Heroidum 1-3*, Firenze 1992.
- BARCHIESI – SEGAL – TARRANT – KOCH 2005 = A. BARCHIESI – C. SEGAL – R. J. TARRANT – L. KOCH (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi. Volume 1 (Libri I-II)*, Milano 2005.
- BARCHIESI – TARRANT – KOCH – ROSATI 2007 = A. BARCHIESI – R. J. TARRANT – L. KOCH – G. ROSATI (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi. Volume 2 (Libri III-IV)*, Milano 2007.
- BAILEY 1947 = C. BAILEY (a cura di), *De rerum natura libri sex, I; II; III. Vol. II*, Oxford 1947.
- BERTI 2018 = E. BERTI, *Lo stile e l'uomo. Quattro epistole letterarie di Seneca (Sen. epist. 114; 40; 100; 84)*, Pisa 2018.
- BIDEZ 1932 = J. BIDEZ, *L'Empereur Julien. Oeuvres complètes*, I, Paris 1932.
- BOYLE 1994 = A. J. BOYLE, *Seneca's Troades. Introduction, Text, Translation and Commentary*, Leeds 1994.
- BOYLE 2017 = A. J. BOYLE, *Seneca Thyestes. Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 2017.
- CACACE 2006 = A. CACACE, *Le orazioni funebri per Melezio, Pulcheria e Flaccilla di Gregorio di Nissa*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", 2006.
- CASALI 2017 = S. CASALI, *Virgilio. Eneide II. Introduzione, traduzione e commento*, Pisa 2017.
- CASSOLA 1975 = F. CASSOLA, *Inni Omerici*, Milano 1975.
- CONCA 2007 = F. CONCA, *Zosimo. Storia nuova. Introduzione, traduzione e note*, Milano 2007.
- CUCCHIARELLI 2003 = A. CUCCHIARELLI, *La veglia di Venere. Pervigilium Veneris*, Milano 2003.
- CUCCHIARELLI – TRAINA 2012 = A. CUCCHIARELLI – A. TRAINA (a cura di), *Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche*, Roma 2012.
- DURRY – LANCEL 1992² = M. DURRY – S. LANCEL, *Éloge funèbre d'une matrone romaine (Éloge dit de Turia)*, Paris 1992² (1950).
- EDEN 1975 = P. T. EDEN, *A Commentary on Virgil: Aeneid viii*, Leiden 1975.
- ESPOSITO 2009 = P. ESPOSITO (a cura di), *Marco Anneo Lucano. Bellum civile (Pharsalia). Libro IV*, Napoli 2009.
- FANTUZZI 1985 = M. FANTUZZI, *Bionis Smyrnaei. Adonidis epitaphium. Testo critico e commento*, Liverpool 1985.
- FEDELI 1980 = P. FEDELI, *Properzio. Il primo libro delle elegie. Introduzione, testo e commento*, Firenze 1980.

- FEDELI 1985 = P. FEDELI, *Propertio. Il libro terzo delle elegie. Introduzione, testo e commento*, Bari 1985.
- FEDELI 2005 = P. FEDELI, *Propertio. Elegie. Libro II. Introduzione, testo e commento*, Cambridge 2005.
- FILIPPO – UGENTI 2016 = A. FILIPPO – M. UGENTI, *Elogio dell'Imperatrice Eusebia. Giuliano imperatore. Testo critico, Traduzione e commento*, Pisa 2016.
- FLACH 1991 = D. FLACH, *Die sogenannte Laudatio Turiae: Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*, Darmstadt 1991.
- FRANCO 2009 = L. FRANCO, *Eusebio di Cesarea. Vita di Costantino*, Milano 2009.
- GASTI 2017 = F. GASTI, *Igino. Miti del mondo classico. Saggio introduttivo, nuova traduzione e commento*, Santarcangelo di Romagna 2017.
- GENTILI – CATENACCI – GIANNINI – LOMIENTO 2013 = B. GENTILI – C. CATENACCI – P. GIANNINI – L. LOMIENTO (a cura di), *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano 2013.
- HARDIE 1993 = T. HARDIE, *The Epic Successors of Vergil. A study in Dynamics of a Tradition*, Cambridge 1993.
- HARDIE 2015 = P. HARDIE (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi. Volume 6 (Libri XIII-XV)*, Milano 2015.
- HEUBECK 1983 = A. HEUBECK (a cura di), *Omero. Odissea. Volume III (Libri IX-XII). Introduzione, testo e commento*, Milano 1983.
- HORSFALL 2000 = N. HORSFALL (a cura di), *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*, Leiden-Boston-Köln 2000.
- JACOBSON 1974 = H. JACOBSON, *Ovid's Heroides*, Princeton 1974.
- JOUANNA 1994 = J. JOUANNA, *Ippocrate* (trad. it. a cura di L. REBAUDO), Torino 1994.
- LA PENNA 1955 = A. LA PENNA, *Ibis: introduzione, testo e apparato critico*, Firenze 1955.
- LECHI 2017⁸ = F. LECHI, *Ovidio. Tristezza*, Milano 2017⁸ (1993).
- MADEC – PIZZOLATO – SIMONETTI 1994 = G. MADEC – L. F. PIZZOLATO – M. SIMONETTI (a cura di), *Sant'Agostino. Confessioni. Volume III. Libri VII-IX*, Milano 1994.
- MASSIMILLA 1996 = G. MASSIMILLA (a cura di), *Callimaco. Aitia. Libri primo e secondo. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Pisa 1996.
- MICOZZI 2007 = L. MICOZZI, *Il catalogo degli eroi. Saggio di commento a Stazio Tebaide 4, 1-344*, Pisa 2007.
- MICOZZI 2022² = L. MICOZZI (a cura di), *Stazio. Tebaide*, Milano 2022² (2010).
- MYNORS 1990 = R. A. B. MYNORS, *Virgil. Georgics. Edited with a Commentary*, Oxford 1990.
- NICOLINI 2000 = L. NICOLINI (a cura di), *Apuleio. La novella di Carite e Tlepolemo*, Napoli 2000.
- NICOLINI 2023 = L. NICOLINI (a cura di), *La malattia di Perdicca*, Venezia 2023.
- NICOLINI – LAZZARINI – CAMPODONICO – GRAVERINI 2023 = L. NICOLINI – C. LAZZARINI – N. CAMPODONICO – L. GRAVERINI (a cura di), *Apuleio. Metamorfosi. Volume I. Libri IV-VI*, Milano 2023.

- NISBET – HUBBARD 1970 = R. G. M. NISBET – M. HUBBARD, *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford 1970.
- NISBET – RUDD 2004 = R. G. M. NISBET – N. RUDD, *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford 2004.
- OSGOOD 2014 = J. OSGOOD, *Turia: a Roman woman's civil war*, Oxford-New York 2014.
- PIAZZI 2007 = L. PIAZZI (a cura di), *P. Ovidii Nasonis. Heroidum epistula VII. Dido Aeneae*, Firenze 2007.
- PIAZZI 2011 = L. PIAZZI (a cura di), *Le leggi dell'universo (La natura, libro I)*, Venezia 2011.
- REED 2013 = J. D. REED (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi. 5 (Libri X-XII)*, Milano 2011.
- REESON 2001 = J. REESON, *Ovid Heroides 11, 13 and 14. A commentary*, Leiden-Boston-Köln 2001.
- RICCIARDELLI 2018 = G. RICCIARDELLI (a cura di), *Esiodo. Teogonia*, Milano 2018.
- ROSATI 1989 = G. ROSATI (a cura di), *Ovidio. Lettere di eroine*, Milano 1989.
- ROSATI 1994 = G. ROSATI (a cura di), *Stazio. Achilleide*, Milano 1994.
- ROSATI 1996 a = G. ROSATI (a cura di), *P. Ovidii Nasonis. Heroidum Epistulae XVIII-XIX. Leander Heroni. Hero Leandro*, Firenze 1996.
- RUSSEL – WILSON 1981 = D. A. RUSSEL – N. G. WILSON, *Menander Rhetor, Edited with Translation and Commentary*, Oxford 1981.
- RUSSO 1985 = J. RUSSO (a cura di), *Omero. Odissea. Volume V (Libri XVII-XX). Introduzione, testo e commento*, Milano 1985.
- SPENGLER 1853 = L. SPENGLER, *Rhetores Graeci, I*, Leipzig 1853.
- TARRANT 1985 = R. J. TARRANT, *Seneca's Thyestes. Edited with Introduction and Commentary*, Atlanta 1985.

Studi

- ABBATEPAOLO 2005 = M. ABBATEPAOLO, *Il Dittico di Stilicone nel Duomo di Monza, «Invigilata Lucernis» 27 (2005)*, pp. 11-23.
- ADAMS 1982 = J. N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982.
- ANDÒ 2006-2007 = V. ANDÒ, *Guerra e codici di genere nell'Iliade, «Mythos» 1 (2006-2007)*, pp. 25-37.
- ANDERSON 1963 = W. S. ANDERSON, *Multiple Change in the Metamorphoses, «TAPha» 94 (1963)*, pp. 1-27.
- AXELSON 1944 = S. AXELSON, *Studia Claudiana*, Uppsala 1944.
- BAEZA ANGULO – BUONO 2013 = E. F. BAEZA ANGULO – V. BUONO, *La solitudine domestica delle matrone elegiache, «Ágora» 15 (2013)*, pp. 33-49.
- BALOGH 1926 = J. BALOGH, *Zu Augustins Konfessionen. Doppeltes Kledon in der tolle-lege Szene, «ZNTW» 25 (1926)*, pp. 265-270.

- BALSDON 1962 = P. V. D. BALSDON, *Roman Women. Their History and Habits*, London 1962.
- BARCHIESI 1987 = A. BARCHIESI, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, «MD» 19 (1987), pp. 63-90.
- BARCHIESI 1994 = A. BARCHIESI, *Il poeta e il principe*, Roma-Bari 1994.
- BARCHIESI 1999 = A. BARCHIESI, *Venus' Masterplot: Ovid and the Homeric Hymns*, in P. R. HARDIE – A. BARCHIESI – S. HINDS (a cura di), *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and its Reception*, Cambridge 1999, pp. 112-126.
- BARCHIESI 2006 = A. BARCHIESI, *Women on Top: Livia and Andromache*, in R. K. GIBSON – S. J. GREEN – A. R. SHARROCK (a cura di), *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's Ars amatoria and Remedia amoris*, Oxford-New York 2006, pp. 96-120.
- BARCHIESI 2010 = A. BARCHIESI, *Le metamorfosi nell'atrio*, in R. UGLIONE (a cura di), *Atti del convegno nazionale di studi lector, intende, laetaberis: il romanzo dei Greci e dei Romani: Torino, 27-28 aprile 2009*, Alessandria 2010, pp. 187-208.
- BELL 1923 = A. J. BELL, *The Latin Dual and Poetic Diction*, London-Toronto 1923.
- BELLANDI 2003 = F. BELLANDI, *Eros e matrimonio romano. Studi sulla satira di Giovenale*, Bologna 2003.
- BELLUCCI 2015 = N. BELLUCCI, *Indagini metriche sul distico elegiaco in Claudiano*, «Eruditio Antiqua» 7 (2015), pp. 185-212.
- BELTRAMI 1995 = L. BELTRAMI, *Clelia, la virgo imperfetta*, in R. RAFFAELLI (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma: atti del convegno di Pesaro 28-30 aprile 1994*, Ancona 1995, pp. 273-281.
- BERARDI 2012 = F. BERARDI, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia 2012.
- BERARDI 2017 = F. BERARDI, *La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei Progymnasmata*, Hildesheim 2017.
- BERLINCOURT – GALLI MILIĆ – NELIS 2016 = V. BERLINCOURT – L. GALLI MILIĆ – D. P. NELIS (a cura di), *Lucan and Claudian: Context and Intertext*, Heidelberg 2016.
- BERNSTEIN 2016 = N. W. BERNSTEIN, *Light on the Water in Silius Italicus' Punica and Claudian's De Raptu Proserpinae*, «Mnemosyne» 69 (2016), pp. 1050-1057.
- BERNSTEIN 2022 = N. W. BERNSTEIN, *Claudian's Silius*, in A. AUGOUSTAKIS, M. FUCECCHI (a cura di), *Silius Italicus and the tradition of the Roman historical epos* (pp. 103-123), Leiden-Boston 2022, pp. 103-123.
- BERTELLI 2003 = C. BERTELLI, *Gli avori tardoantichi*, in P. PASINI, *337 d.C. Ambrogio e Agostino*, Milano 2003, pp. 173-178.
- BESSONE 2002 = F. BESSONE, *Voce femminile e tradizione elegiaca nella Tebaide di Stazio*, in A. ANTONIO (a cura di), *Atti del seminario internazionale: i Sette a Tebe: dal mito alla letteratura: Torino, 21-22 febbraio 2001*, Bologna 2002, pp. 185-217.
- BESSONE 2010 = F. BESSONE, *Feminine roles in Statius' Thebaid: the heroic wife of the unfortunate hero*, in M. FORMISANO – T. FUHRER (a cura di), *Gender Studies in den*

- Altertumswissenschaften. Gender-Inszenierungen in der antiken Literatur*, Trier 2010, pp. 65-93.
- BESSONE 2015 = F. BESSONE, *Love and War. Feminine Models, Epic Roles, and Gender Identity in Statius's Thebaid*, in J. FABRE-SERRIS – A. M. KEITH (a cura di), *Women and War in Antiquity*, Baltimore 2015, pp. 119-137.
- BESSONE 2024 = F. BESSONE, *Statius' Paradoxical Style*, in P. DAINOTTI – A. P. HASEGAWA – S. HARRISON (a cura di), *Style in Latin Poetry*, Berlin-Boston 2024, pp. 241-262.
- BLOCKLEY 1998 = R. C. BLOCKLEY, *Warfare and diplomacy*, in Av. CAMERON – P. GARNSEY (a cura di), *The Cambridge Ancient History, XIII. The Late Empire, A. D. 337-425*, Cambridge 1998, pp. 426-429.
- BONANDINI 2019 = A. BONANDINI, *Tieste e Atreo prima di Seneca*, in L. AUSTA (a cura di), *Alla ricerca del mito perduto. Atti del convegno internazionale di studi (Università degli Studi di Siena, 8-9 ottobre 2018)*, Siena 2019, pp. 129-151.
- BRACELIS CALATAYUD 1966 = L. BRACELIS CALATAYUD, *La influencia literaria de Virgilio sobre Claudio Claudiano. Imitación formal*, «REC» 10 (1966), pp. 37-100.
- BRACELIS CALATAYUD 1967 = L. BRACELIS, *Imitación del contenido*, «REC» 11 (1967), pp. 65-105.
- BRESSON 2022 = A. BRESSON, *Claudian's Gigantomachia: Coping with Reality and Dealing with Loss*, «VoxP» 82 (2022), pp.167-184.
- BRIGUGLIO 2022 = S. BRIGUGLIO, *Germanos habuisse duces: aspetti della ricezione di Stazio nel panegirico per Olibrio e Probino di Claudiano*, «MD» 89, 1 (2022), pp. 181-209.
- BROGANELLI 2013 = L. BROGANELLI, *Ne consanguineis certetur comminus armis: la rappresentazione artistica della guerra civile (e la figura dei Dioscuri) nell'In Gildonem di Claudiano*, «RCCM» 55, 1 (2013), pp. 95-115.
- BROGANELLI 2017 = L. BROGANELLI, *Morbos imperii tractare: quomodo Claudius Claudianus medicinae similitudine in carmine De bello Getico usus sit*, «Latinitas» 5, 2 (2017), pp. 65-72.
- BROWN 2017² = P. BROWN, *Il mondo tardo antico: da Marco Aurelio a Maometto* (tr. it.), Torino 2017² (1974)
- BRUÈRE 1951 = R. BRUÈRE, *Lucan's Cornelia*, «CPh» 46, 4 (1951), pp. 221-236.
- BRUZZONE 2008 = A. BRUZZONE, *Retorica e comunicazione politica: i Panegyrici Latini*, «Nuova Secondaria» 6 (2008), pp. 50-53.
- BUREAU 2008 = B. BUREAU, *Nobiliora tenent animos exempla pudicos: idéal féminin et idéal poétique dans la Laus Serenae de Claudien*, in J. M. FONTANIER, *Amor Romanus – Amours Romaines*, Rennes 2008, pp. 205-226.
- BUREAU 2009 = B. BUREAU, *Figures de poètes chez Claudien: des manifestes poétiques?*, in P. GALAND – HALLYN – V. ZARINI (a cura di), *Manifestes littéraires dans la latinité tardive: poétique et rhétorique: actes du colloque international de Paris, 23-24 mars 2007*, Paris 2009, pp. 51-70.

- BUXTON 2004 = R. BUXTON, *Similes and other Likenesses*, in R. FOWLER (a cura di), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge 2004, pp. 139-155
- CAGIANO DE AZEVEDO 1963 = M. CAGIANO DE AZEVEDO, *L'architettura di sfondo nel dittico di Stilicone*, «ArchClass» 15 (1963), pp. 105-110.
- CAIRNS 1996 = F. CAIRNS, *Ancient Eymology and Tibullus: on the Classification of Etymologies and on Etymological Markers*, «PCPS» 42 (1966), pp. 24-59.
- CAMERON 1963 = AL. CAMERON, *A Vatican Manuscript of Claudian*, «Scriptorium» 17, 2 (1963), p. 316.
- CAMERON 1969 = AL. CAMERON, *Theodosius the Great and the Regency of Stilico*, «HSP» 73 (1969), pp. 247-280.
- CAMERON 1970 = AL. CAMERON, *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford 1970.
- CAMERON 2000 = AL. CAMERON, *Claudian Revisited*, in F. E. CONSOLINO (a cura di), *Letteratura e propaganda nell'Occidente latino da Augusto ai regni romanobarbarici. Atti del Convegno internazionale (Arcavacata di Rende 25-26 maggio 1998)*, Roma 2000, pp. 127-144.
- CAMERON 2016 = A. CAMERON, *The status of Serena and the Stilicho diptych*, «Journal of Roman Archaeology» 29, 1 (2016), pp. 509-516.
- CANTARELLA 2010 = E. CANTARELLA, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Milano 2010.
- CANTO 2006 = A. M. CANTO, *Advenae, externi et longe meliores: la dinastia ulpio-elia*, in M. G. ANGELI BERTINELLI – A. DONATI (a cura di), *Le vie della storia. Migrazioni di popoli, viaggi di individui, circolazione di idee nel Mediterraneo antico. Atti del II Incontro Internazionale di Storia Antica (Genova 6-8 ottobre 2004)*, Roma 2006, pp. 237-267.
- CASTELNUOVO 2017 = E. CASTELNUOVO, *Il leoncino che cresce: una similitudine elogiativa in Orazio Carm. IV 4 e Claudiano III cons. Hon.*, «Aevum», 91, 1 (2017), pp. 207-219.
- CAZZUFFI 2013 = E. CAZZUFFI, *Vedute, cataloghi, descrizioni geografiche e itinerari nei Carmina minora di Claudiano*, in G. BALDO – E. CAZZUFFI (a cura di), *Regionis forma pulcherrima: percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina: atti del Convegno di studio, Palazzo Bo, Università degli studi di Padova, 15-16 marzo 2011*, Firenze 2013, pp. 101-127.
- CECCARELLI 2003 = L. CECCARELLI, *Osservazioni sul rapporto tra metro e sintassi in Claudiano*, in F. E. CONSOLINO (a cura di), *Forme letterarie nella produzione latina di IV-V secolo. Con uno sguardo a Bisanzio*, Roma 2003, pp. 195-229.
- CECCARELLI 2004 = L. CECCARELLI, *Sull'esametro di Claudiano*, in W. W. EHLERS – F. FELGENTREU – S. M. WHEELER (a cura di), *Aetas Claudiana. Eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30. Juni 2002*, München-Leipzig 2004, pp. 104-141.
- CELENTANO 2010 = M. S. CELENTANO, *Variazioni sul tema dell'evidenza: Polifemo, Galatea e le schermaglie d'amore (Teocrito, Idillio 6)*, in L. CALBOLI MONTEFUSCO (a cura di), *Papers on Rhetoric, 10*, Roma 2010, pp. 73-87.

- CENERINI 2009² = F. CENERINI, *La donna romana. Modelli e realtà*, Bologna 2002, 2009².
- CHARLET 1988 = J. L. CHARLET, *Aesthetic Trends in Late Latin Poetry (325-410)*, «Philologus» 132 (1988), pp. 74-85.
- CHARLET 1995 = J. L. CHARLET, *Un exemple de la lecture d'Ovide par Claudien: l'Épithalame pour les noces d'Honorius et Marie*, in I. GALLO – L. NICASTRI (a cura di), *Aetates Ovidianae: lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Napoli 1995, pp. 121-131.
- CHARLET 2009 = J. L. CHARLET, *Claudien et son public*, in *Lateinische Poesie der Spätantike (Intern. Tagung in Castelen bei Augst, 11.-13. Oktober 2007)*, Basel 2009, pp. 1-10.
- CHARLET 2013a = J. L. CHARLET, *La romanité de Claudien, poète venu d'Alexandrie*, in L. VAN DER STOCKT – T. WHITMARSH – U. GÄRTNER – P. SCHUBERT – P. DUCREY – P. DERRON (a cura di), *Les Grecs héritiers des Romains: huit exposés suivis de discussions*, Genève 2013, pp. 321-350.
- CHARLET 2013b = J. L. CHARLET., *Claudien, chantre païen de Roma aeterna*, «Koinonia» 37 (2013), pp. 255-269.
- CHRISTIANSEN 1969 = P. G. CHRISTIANSEN, *The Use of Images by Claudius Claudianus*, Paris 1969.
- CHRISTIANSEN 1970 = P. G. CHRISTIANSEN, *Claudian and the East*, «Historia» 19, 1 (1970), pp. 113-120.
- CHRISTIANSEN 1997 = P. G. CHRISTIANSEN, *Claudian: a Greek or a Latin?*, «Scholia», 6 (1997), pp. 79-95.
- CONRAD 1965 = C. CONRAD, *Traditional Patterns of Word-Order in Latin Epic from Ennius to Vergil*, «HSP» 69 (1965), pp. 195-258.
- CONSOLINO 2011 = F. E. CONSOLINO, *Panegiristi e creazione del consenso nell'occidente latino*, in G. URSO (a cura di), *Dicere laudes: elogio, comunicazione, creazione del consenso*, Pisa 2011, pp. 299-366.
- CONSOLINO 2021 = F. E. CONSOLINO, *Matrimonio e matrimoni nella poesia non epitalamica di Claudiano*, in L. GALLI MILIĆ – A. STOEHR-MONJOU (a cura di), *Au-delà de l'épithalame: le mariage dans la littérature latine (IIIe s. av. – VIe s. ap. J.-C.)*, Turnhout 2021, pp. 381-399.
- CONTE 1984 = G. B. CONTE, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984.
- CONTE 2002 = G. B. CONTE, *Virgilio: l'epica del sentimento*, Torino 2002.
- COOMBE 2018 = C. COOMBE, *Claudian the Poet*, Cambridge 2018.
- COURTNEY 2003 = E. COURTNEY, *Tum and tunc*, «Prometheus», 29, 3 (2003), pp. 235-240.
- CRACCO RUGGINI 2011 = L. CRACCO RUGGINI, *I dittici tardoantichi nel Medioevo*, in L. CRISTANTE – S. RAVALICO (a cura di), *Il calamo della memoria: riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità, 4. Raccolta delle relazioni discusse nel IV incontro internazionale di Trieste, Biblioteca Statale, 28-30 aprile 2010*, Trieste 2011, pp. 77-99.

- CREES 1968 = J. H. E. CREES, *Claudian as an Historical Authority*, Roma 1968 (Cambridge 1908).
- CRISTANTE 2010 = L. CRISTANTE, *La praefatio (Carm. 16) del panegirico di Claudiano per il consolato di Mallio Teodoro tra retorica e ideologia*, «QUCC» 95 (2010), pp. 85-97.
- CURTIUS 1992 = E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino. A cura di R. Antonelli* (trad. it. a cura di A. Luzzatto e M. Candela), Firenze 1992 (Bern 1948).
- DAINOTTI 2013 = P. DAINOTTI, *Visual Iconicity in Latin Poetry*, in L. ELLESTRÖM – O. FISCHER – C. LJUNGBERG (a cura di), *Iconic Investigations*, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 173-190.
- DAINOTTI 2015 = P. DAINOTTI, *Word Order and Expressiveness in the Aeneid*, Berlin-Boston 2015.
- DAINOTTI 2022 = P. DAINOTTI, *Le apposizioni patetiche: materiali per uno studio dell'emozione in Virgilio*, «MD» 88, 1 (2022), pp. 87-141.
- DAINOTTI 2022b = P. DAINOTTI, *L'“allitterazione della solitudine” in Virgilio*, «AION(filol)» 44 (2022), pp. 1-19.
- DAINOTTI 2024 = P. DAINOTTI, *Virgili's Pathetic Technique*, in P. DAINOTTI – A. P. HASEGAWA – S. HARRISON (a cura di), *Style in Latin Poetry*, Berlin-Boston 2024, pp. 107-130.
- DOISE 1949 = J. DOISE, *Le commandement de l'armée romaine sous Théodose et les débuts des règnes d'Arcadius et d'Honorius*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire» 61 (1949), pp. 183-194.
- DOLCETTI 2011 = P. DOLCETTI, *Cillo, Sfero, Mirtilo. Varianti mitiche e aurighi nella gara per Ippodamia*, «QUCC» 98, 2 (2011), pp. 71-86.
- DÖPP 1980 = S. DÖPP, *Zeitgeschichte in Dichtungen Claudians*, Wiesbaden 1980.
- DUCKWORTH 1967 = G. E. DUCKWORTH, *Five Centuries of Latin Exameter Poetry: Silver Age and Latin Empire*, «TAPhA» 98 (1967), pp. 77-150.
- DUVAL 1984 = Y. M. DUVAL, *La figure de Théodose chez Claudien*, in *La poesia tardoantica: tra retorica, teologia e politica: atti del 5. Corso della Scuola superiore di archeologia e civiltà medievali presso il Centro di cultura scientifica E. Majorana: Erice (Trapani), 6-12 dicembre 1981*, Messina 1984, pp. 133-185.
- EATON 1943 = A. H. EATON, *The Influence of Ovid on Claudian*, Washington 1943.
- FELGENTREU 1999 = F. FELGENTREU, *Claudians Praefationes: Bedingungen, Beschreibungen und Wirkungen einer poetischen Kleinform*, Stuttgart 1999.
- FERNANDELLI 2013 = M. FERNANDELLI, *Cultura e significato della praefatio all'Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria di Claudiano*, in L. CRISTANTE – T. MAZZOLI (a cura di), *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. 5*, Trieste 2012, pp. 75-125.
- FO 1978 = A. FO, *La tecnica poetica e lo stile di Claudiano nell'ultimo secolo di critica*, «Cultura e scuola» 68 (1978), pp. 39-50.
- FO 1982 = A. FO, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catania 1982.

- FOLEY 2005 = H. P. FOLEY, *Women in Ancient Epic*, in J.M. FOLEY (a cura di), *A Companion to Ancient Epic*, Oxford 2005.
- FORMISANO 2021 = M. FORMISANO, *Legens: Ambiguity, Syllepsis and Allegory in Claudian's De raptu Proserpinae*, in M. VÖHLER – T. FUHRER – S. FRANGOULIDIS (a cura di), *Strategies of Ambiguity in Ancient Literature*, Berlin-Boston 2021, pp. 219-233.
- FRANK 1969 = R. I. FRANK, *Scholae Palatinae. The Palace Guards of the Later Roman Empire*, in *Papers and Monographs of the American Academy in Rome*, XXIII, Roma.
- FRECAUT 1969 = J. M. FRECAUT, *Une figure de style chère à Ovide, le zeugma ou attelage*, «Latomus» 38 (1969), pp. 28-41.
- FUNKE 1986 = H. FUNKE, *The Universe of Claudian. Its Greek Sources*, in F. CAIRNS – F. WILLIAMS – S. S. CAIRNS – N. ADKIN (a cura di), *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, V 1985, Liverpool 1986, pp. 357-366.
- GAERTNER 2007 = J. F. GAERTNER, *Tum und tunc in der Augusteischen Dichtersprache*, «Rheinisches Museum für Philologie», 150, 2 (2007), pp. 211-224.
- GALAND 1987 = P. GALAND, *Les «fleurs» de l'ecphrasis: autour du rapt de Proserpine (Ovide, Claudien, Politien)*, «Latomus» 46, 1 (1987), pp. 87 - 122.
- GALASSO 2024 = L. GALASSO, *Conscious and Unconscious Repetitions in Latin Hexameter Poetry from Ennius to Lucan*, in P. DAINOTTI – A. P. HASEGAWA – S. HARRISON (a cura di), *Style in Latin Poetry*, Berlin-Boston 2024, pp. 263-281.
- GARCÍA RUIZ 2012 = M. P. GARCÍA RUIZ, *Significado de σοφοσύνη (αὐτή) en el Encomio a Eusebia de Juliano*, «Emerita» 80, 1 (2012), pp. 69-87.
- GARCÍA RUIZ 2015 = M. P. GARCÍA RUIZ, *Una lectura conjunta del primer Encomio a Constancio y el Encomio a Eusebia de Juliano*, «ExClass» 19 (2015), pp. 155-173.
- GASBARRA 2020 = V. GASBARRA, *La nozione di 'tessere' tra pratica e intelletto: un'analisi dei verbi di tessitura tra archivi micenei e poemi omerici*, «SIFC» 2 (2020), pp. 193-206.
- GIOSEFFI 2000 = M. GIOSEFFI, *Spigolature claudiane (Virgilio, Claudiano e la tradizione di commento a Virgilio)*, «Voces» 11 (2000), pp. 101-114.
- GIOSEFFI 2008 = M. GIOSEFFI, *Similitudini animali nell'In Eutropium di Claudiano*, in L. CASTAGNA – C. RIBOLDI, *Amicitiae templa serena. Studi in onore di G. Aricò*, Milano 2008, pp. 703-733.
- GRUZELIER 1990 = C. E. GRUZELIER, *Claudian: Court Poet as Artist*, «Ramus» 19 (1990), pp. 89-108.
- GUALANDRI 1969 = I. GUALANDRI, *Aspetti della tecnica compositiva in Claudiano*, Milano-Varese 1969.
- GUALANDRI 1989 = I. GUALANDRI, *Il classicismo claudiano: aspetti e problemi*, in A. GARZYA (a cura di), *Metodologie della ricerca sulla tarda antichità. Atti del primo convegno dell'Associazione di studi tardoantichi*, Napoli 1989, pp. 25-48).
- GUALANDRI 1994 = I. GUALANDRI, *Aspetti dell'ekphrasis in età tardo-antica*, in AA. VV., *Testo e immagine nell'Alto Medioevo, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 41 (Spoleto 15-21 aprile 1993)*, Spoleto 1994, pp. 301-341.

- GUALANDRI 2004 = I. GUALANDRI, *Claudian's Greek World: Callimachus*, in W. W. EHLERS – F. FELGENTREU – S. M. WHEELER (a cura di), *Aetas Claudiana. Eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30. Juni 2002*, München-Leipzig 2004, pp. 78-103.
- GUALANDRI 2007 = I. GUALANDRI, *Aspetti della synkrisis nella poesia latina tardoantica: Claudiano*, in G. HINOJO ANDRÉS - J. C. FERNÁNDEZ CORTE (a cura di.), *Munus quaesitum meritis: homenaje a Carmen Codoñer Salamanca 2007*, pp. 445-453.
- GUALANDRI 2008 = I. GUALANDRI, *Solus post numina Tiphys: variazioni claudiane sul tema della nave Argo (Bell. Get. 1-35)*, in L. CASTAGNA – C. RIBOLDI (a cura di), *Amicitiae templa serena: studi in onore di Giuseppe Aricò*, Milano 2008, pp. 753-776.
- GUALANDRI 2010 = I. GUALANDRI, *Un generalissimo semibarbaro suocero e genero di imperatori: Stilicone in Claudiano*, «Acme» 63, 3 (2010), pp. 33-61.
- GUALANDRI 2013 = I. GUALANDRI, *Claudiano e il suo pubblico: esempi di allusività nei carmi politici*, in M. E. CONSOLI, *Sapientia ed eloquentia. Omaggio ad Antonio Garzya offerto dall'AST Sez. di Lecce*, Lecce 2013.
- GUALANDRI 2016 = I. GUALANDRI, *Immagini di Marte in Claudiano*, in G. HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD – A. STOEHR-MONJOU (a cura di), *Studium in libris: mélanges en l'honneur de Jean-Louis Charlet*, Parigi 2016, pp. 35-49.
- GUALANDRI 2017 = I. GUALANDRI, *Words Pregnant with Meaning: the Power of Single Words in late Latin literature*, in J. ELSNER – J. HERNÁNDEZ LOBATO (a cura di), *The Poetics of Late Latin Literature*, New York 2017, pp. 125-146.
- GUALANDRI 2022 = I. GUALANDRI, *Sidonius'Intertextuality*, in G. KELLY – J. VAN WAARDEN, *The Edinburgh Companion to Sidonius Apollinaris*, Edinburgh 2022, pp. 277-316.
- GUIPPONI-GINESTE 2011 = M. F. GUIPPONI-GINESTE, *Pierres précieuses et pierres curieuses dans la poésie de Claudien*, in GARAMBOIS -VASQUEZ 2011, pp. 85-111.
- GÜNTHER 1894 = K. GÜNTHER, *De Claudii Claudiani comparationibus*, Erlangen 1894.
- HALL 1983 = J. B. HALL, *Claudian*, in L. D. REYNOLDS (a cura di), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford 1983, pp. 143-145.
- HALL 1986 = J. B. HALL, *Prolegomena to Claudian*, London 1986.
- HALL 1986b = J. B. HALL, *Claudian, Laus Serenae - Franca Ela Consolino: Claudiano, Elogio Di Serena. Pp. 132. (Collana Di Classici Greci e Latini Diretta Da Maria Grazia Ciani.) Venice: Marsilio, 1986*, «CR» 36, 2 (1986), pp. 238-239.
- HARICH-SCHWARZBAUER 2009 = H. HARICH-SCHWARZBAUER, *Prodigiosa Silex: Serielle Lektüre der Carmina Minora Claudians*, in H. HARICH-SCHWARZBAUER – P. SCHIERL (Hrsg.), *Lateinische Poesie der Spätantike. Internationale Tagung in Castelen bei Augst (11.-13. Oktober 2007)*, Basel 2009, pp. 11-31.
- HARICH-SCHWARZBAUER 2015 = H. HARICH-SCHWARZBAUER, *The Feminine Side of War in Claudian's Epics*, in J. FABRE-SERRIS – A. M. KEITH (a cura di), *Women and War in Antiquity*, Baltimore 2015, pp. 289-302.

- HARRISON 2017 = S. HARRISON, *Metapoetics in the Prefaces of Claudian's De Raptu Proserpinae*, in J. ELSNER – J. HERNÁNDEZ LOBATO (a cura di), *The Poetics of Late Latin Literature*, New York 2017, pp. 236-251.
- HARRISON 2024 = S. HARRISON, *Vertical Juxtaposition in Horace Odes 1*, in P. DAINOTTI – A. P. HASEGAWA – S. HARRISON (a cura di), *Style in Latin Poetry*, Berlin-Boston 2024, pp. 169-197.
- HASEGAWA 2024 = A. P. HASEGAWA, *Iconic Word Order in Horace's Odes*, in P. DAINOTTI – A. P. HASEGAWA – S. HARRISON (a cura di), *Style in Latin Poetry*, Berlin-Boston 2024, pp. 149-167.
- HELLEMAN 1995 = W. W. HELLEMAN, *Homer's Penelope: a Tale of Feminine ἀρετή*, «EMC» 39, 2 (1995), pp. 227-250.
- HEMELRIJK 1999 = E. A. HEMELRIJK, *Matrona docta. Educated Women in the Roman Elite from Cornelia to Julia Domna*, London-New York 1999.
- HEMELRIJK 2004 = E. A. HEMELRIJK, *Masculinity and Femininity in the Laudatio Turiae*, «CQ» 54, 1 (2004), pp. 185-197.
- HILLARD 2001 = T. W. HILLARD, *Popilia and laudationes funebres for Women: Journal of the Australian Society for Classical Studies*, in «Antichthon» 35 (2001), pp. 45-63.
- HINDS 2000 = S. HINDS, *Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius*, in M. DEPEW – D. D. OBBINK (a cura di), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, CAMBRIDGE 2000, pp. 221-244.
- HINDS 2013 = S. HINDS, *Claudianism in the De raptu Proserpinae*, in T. D. PAPANGHELIS – S. J. HARRISON – S. FRANGOULIDIS (a cura di), *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations*, Berlin-Boston, pp. 169-192.
- HINDS 2016 = S. HINDS, *Return to Enna: Ovid and the Ovidianism in Claudian's De raptu Proserpinae*, in L. FULKERSON – T. STOVER, *Repeat Performances: Ovidian Repetition and the Metamorphoses*, Madison 2016, pp. 249-278.
- HOFMANN 1980 = J. B. HOFMANN, *La lingua d'uso latina. Introduzione, traduzione italiana e note a cure di Licinia Ricottilli*, BOLOGNA 1980.
- HOLUM 1982 = K. G. HOLUM, *Theodosian Empresses. Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles 1982.
- HOPKINS 1965 = M. K. HOPKINS, *The Age of Roman Girls at Marriage*, «Population Studies» 18, 3 (1965), pp. 309-327.
- HUGHES 2010 = I. HUGHES, *Stilicho: The Vandal Who Saved Rome*, Barnsley 2010.
- JANSON 1964 = T. JANSON, *Latin Prose Prefaces: Studies in Literary Conventions*, Stockholm 1964.
- JULLIAN 1882 = C. JULLIAN, *Le diptyche de Stilicon au trésor de Monza*, «MEFRA» 2 (1882), pp. 5-35.
- KATZ 1991 = M. A. KATZ, *Penelope's Reknown: Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton 1991.

- KELLY 2012 = G. KELLY, *Claudian and Constantinople*, in L. GRIG – G. KELLY (a cura di), *Two Romes: Rome and Constantinople in Late Antiquity*, Oxford-New York 2012, pp. 241-264.
- KIERDORF 1980 = W. KIERDORF, *Laudatio funebris. Interpretationen und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede*, Meisenheim 1980.
- KIILERICH – TORP 1989 = B. KIILERICH – H. TORP, *Hic est: hic Stilicho. The Date and Interpretation of a Notable Diptych*, «*Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*» 104 (1989), pp. 319-371.
- KOCH 1889 = J. KOCH, *De codicibus Cuiacianis quibus in edendo Claudiano Claverius usus est*, Mallburg 1889.
- KOMOROWSKA 2018 = J. KOMOROWSKA, “*Farewell, fair spouse!*”: the *Imilce Episode of Silius’ Punica and its Literary Models*, «*RFIC*», 146, 1 (2018), pp. 151-171.
- LA BARBERA 2006 = S. LA BARBERA, *Divinità occulte. Acrostici nei proemi di Ovidio e Claudiano*, «*MD*» 56 (2006), pp. 181-184.
- LA PENNA 1981 = A. LA PENNA, *Tipi e modelli femminili nella poesia dell’epica dei Flavi (Stazio, Silio Italico, Valerio Flacco)*, in «*Atti del Congresso internazionale di studi vespasiani*», Rieti 1981, pp. 223-251.
- LAMBERTI 2014 = F. LAMBERTI, *Donne romane fra Idealtypus e realtà sociale. Dal domum servare e lanam facere al meretricio more vivere*, «*Quaderni Lupiensi di Storia e diritto*» 4 (2014), pp. 61-84.
- LAMBERTI 2020 = F. LAMBERTI, *Doctae puellae: alcuni esempi di istruzione femminile nelle classi medio-alte di età imperiale*, in P. FERRETTI - M. FIORENTINI, *Formazione e trasmissione del sapere: diritto, letteratura e società. VI incontro tra storici e giuristi dell’antichità*, Trieste 2020, pp. 37-59.
- LATEINER 1990 = D. LATEINER, *Mimetic syntax: Metaphor from order, especially in Ovid*, «*The American Journal of Philology*» 111 (1990), pp. 204-237.
- LE BOEUFFLE 1987 = A. LE BOEUFFLE, *Astronomie, astrologie. Lexique latin*, Paris 1987.
- LIGHTMAN – ZEISEL 1977 = M. LIGHTMAN – W. ZEISEL, *Univira. An Example of Continuity and Change in Roman Society*, «*Church History*» 46 (1977), pp. 19-32.
- LINDSAY 2004 = H. LINDSAY, *The Laudatio Murdiae: its Content and Significance*, «*Latomus*» 63, 1 (2004), pp. 88-97.
- LONGONI 2022 = L. LONGONI, *I gemini fratres. Lessico e propaganda nell’opera di Claudiano (il caso di carm. min. 30, 193)*, «*SIFC*» 20, 1 (2022), pp. 140-153.
- LUCERI 2001 = A. LUCERI, *L’aragosta di Claudiano (carm. min. 24)*, «*RFIC*» 129, 4 (2001), pp. 430-444.
- LUCERI 2005 = A. LUCERI, *La vena ‘animalista’ di Claudiano: osservazioni sui Carmina minora 4, 42 e App. 9 Hall*, «*RFIC*» 133, 2 (2005), pp. 206-226.
- LUCERI 2014 = A. LUCERI, *L’uva, l’aura, l’onda. A proposito di una controversa lezione claudiana (Pall. Cel. 5)*, in G. PIRAS (a cura di), *Labor in studiis: scritti di filologia in onore di Piergiorgio Parroni*, Roma 2014, pp. 167-191.

- LUCERI 2018 = A. LUCERI, *Echoes of Ovid in Claudian's Carmina minora 9 and 28*, in F. E. CONSOLINO (a cura di), *Ovid in Late Antiquity*, Turnhout 2018, pp. 141-163.
- LUCK 1979 = G. LUCK, *Disiecta membra. On the arrangement of Claudian's carmina minora*, «ICS» 4 (1979), pp. 200-213.
- MACCORMACK 1981 = S. G. MACCORMACK, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-London 1981.
- MAGNANI 2002 = A. MAGNANI, *Serena. L'ultima romana*, Milano 2002.
- MARANGONI 1987 = C. MARANGONI, *La veloce Atalanta. Ovidio. Ibis, 371 e un luogo controverso di Propertio*, «Museum Patavinum» 5 (1987), pp. 129-133.
- MAROLLA 2018 = G. MAROLLA, *Dagli altari alla polvere. Stilicone da pater Augusti a semibarbarus proditor*, «Storicamente» 14 (2018).
- MASCOLI 2000 = MASCOLI, *Personaggi femminili in Sidonio Apollinare*, «Invigliata Lucernis» 22 (2000), pp. 89-107.
- MASTANDREA 2002 = P. MASTANDREA, *Gemina regna. Oriente e Occidente nella poesia latina dopo Claudiano*, «Euphrosyne» 30 (2002), pp. 287-295.
- MAURACH 1978 = G. MAURACH, *Germanicus und sein Arat. Eine vergleichende Auslegung von V. 1-327 der Phaenomena*, Heidelberg 1978.
- MAYER 2002 = K. Mayer, *The Golden Line: Ancient and Medieval Lists of Special Hexameters and Modern Scholarship*, in C. D. LANHAM (a cura di), *Latin Grammar and Rhetoric: from Classical Theory to Medieval Practice*, London 2002, pp. 139-179.
- MAZZARINO 1946 = S. MAZZARINO, *Serena e le due Eudossie*, Roma 1946.
- MAZZARINO 1990² = S. MAZZARINO, *Stilicone. La crisi imperiale dopo Teodosio*, Milano 1942, 1990².
- MAZZOLI 2011 = G. MAZZOLI, *Presenze di Seneca nell'in Rufinum di Claudiano*, in L. CRISTANTE – S. RAVALICO (a cura di), *Il calamo della memoria: riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. IV: Raccolta delle relazioni discusse nel IV incontro internazionale di Trieste, Biblioteca Statale, 28-30 aprile 2010*, Trieste 2011, pp. 1-17.
- MEHMEL 1940 = F. MEHMEL, *Virgil und Apollonius Rhodius. Untersuchungen über die Zeitvorstellung in der Antiken Epischen Erzählung*, Hamburg 1940.
- MERLI 2013 = E. MERLI, *Dall'Elicona a Roma. Acque ispiratrici e lima poetica nell'Ovidio dell'esilio e nella poesia flavia di omaggio*, Berlin-Boston 2013.
- MEUNIER 2019 = D. MEUNIER, *Claudien: une poétique de l'épopée*, Paris 2019.
- MICHALOPOULOS 2001 = A. MICHALOPOULOS, *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses: a commented Lexicon*, Leeds 2001.
- MICOZZI 2002 = L. MICOZZI, *Il tema dell'addio: ripetizione, sperimentalismo, strategie di continuità e altri aspetti della tecnica poetica di Stazio*, «Maia» 54, 1 (2002), pp. 51-70.
- MICOZZI 2003 = L. MICOZZI, *Eros e Pudor nella Tebaide di Stazio: lettura dell'episodio di Atys e Ismene: (Theb. 8, 554-565)*, in L. CRISTANTE (a cura di), *Incontri triestini di filologia classica. 1: 2001-2002*, Trieste 2003, pp. 259-282.

- MILITELLO 2022 = V. F. MILITELLO, *Ikonomographische Strategien Claudians: Zum Jagdepos in Claud. Stil. 3 und in drei römischen Mosaiken der Spätantike*, «Mnemosyne» 76, 2 (2022), pp. 307-339.
- MINISSALE CAMAIONI 1975-1976 = F. MINISSALE CAMAIONI, *Il poeta e la nave. Claud. rapt. Pros. I, 1-14*, «Helikon» 15-16 (1975-1976), pp. 496-499.
- MOES 1980 = R. MOES, *Les hellénismes de l'époque théodosienne (Recherches sur le vocabulaire d'origine grecque chez Ammien, Claudien et dans l'Histoire Auguste)*, Strasburgo 1980.
- MONTONE 2015 = F. MONTONE, *L'ultimo arbitro dei destini dell'Impero romano d'Occidente: il barbaro Ricimero nel panegirico ad Antemio di Sidonio Apollinare*, «Salternum» 34-35 (2015), pp. 89-103.
- MOORE 1924 = C. H. MOORE, *Latin Exercises from a Greek Schoolroom*, «CPh» 19 (1924), pp. 317-328.
- MORESCHINI 2004 = C. MORESCHINI, *Paganus pervicacissimus: religione e filosofia in Claudiano*, in EHLERS – F. FELGENTREU – S. M. WHEELER (a cura di), *Aetas Claudiana. Eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30. Juni 2002*, München-Leipzig 2004, pp. 57-77.
- MORONI 1982 = B. MORONI, *Tradizione letteraria e propaganda: osservazioni sulla poesia politica di Claudiano*, «Scripta Philologa» 3 (1982), pp. 213-239.
- MORONI 1985 = B. MORONI, *Tituli Serenae: motivi di un encomio femminile in Claudiano, c.m. 30*, «Graeco-Latina Mediolanensia, Quaderni di Acme» 5 (1985), pp. 137-160.
- MULLIGAN 2007 = B. MULLIGAN, *The Poet from Egypt? Reconsidering Claudian's Eastern Origin*, «Philologus» 151, 2 (2007), pp. 285-310.
- NELIS 2006 = D. NELIS, *Wordplay in Vergil and Claudian*, «Dictynna» 3 (2006). URL: <http://journals.openedition.org/dictynna/220>.
- NEWBOLD 2001 = R. F. NEWBOLD, *The Character and Content of Water in Nonnus and Claudian*, «Ramus» 30, 2 (2001), pp. 169-189.
- NICOLINI 2011 = L. NICOLINI, *Ad (l)usum lectoris: etimologia e giochi di parole in Apuleio*, Bologna 2011.
- NICOLINI 2013 = L. NICOLINI, *Uno sguardo efrastico sulla realtà: modi dell'influenza ovidiana in Apuleio*, in M. CARMIGNANI – L. GRAVERINI – B. TODD LEE (a cura di), *Collected Studies on the Roman Novel - Ensayos sobre la novela romana*, Cordoba 2013, pp. 157-178.
- NOVEMBRI 2005 = V. NOVEMBRI, *L'educazione delle donne nel cristianesimo antico: fra modelli tradizionali e nuovi paradigmi*, «Storia delle donne» 1 (2005), pp. 187-200.
- O'HARA 1996 = J. O'HARA, *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor 1996.
- PARAVANI 2014 = C. PARAVANI, *La memoria di Stazio in Claudiano. Commento intertestuale*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano - Université Sorbonne-Paris IV, 2014.

- PARRAVICINI 1905 = A. PARRAVICINI, *Studio di retorica sulle opere di Claudiano*, Milano 1905.
- PAUCKER 1880 = C. PAUCKER, *De Latinitate Claudiani poetae observationes*, «RhM» 35 (1880), pp. 586-606.
- PEARCE 1966 = T. E. V. PEARCE, *The Enclosing Word Order in the Latin Exameter. I*, «CQ» 16, 1 (1966), pp. 140-171.
- PEASE 1927 = A. S. PEASE, *Notes on the Pathetic Fallacy in Latin Poetry*, «The Classical Journal» 22 (1927), pp. 645-657.
- PEPE 2015 = C. PEPE, *La fama dopo il silenzio. Celebrazione della donna e ritratti esemplari di bonae feminae nella laudatio funebris romana*, in C. PEPE – G. MORETTI (a cura di), *Le parole dopo la morte: forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, Trento 2015, pp. 179-221.
- PEPE 2015b = C. PEPE, *Morire da donna. Ritratti esemplari di bonae feminae nella laudatio funebris romana*, Pisa 2015.
- PERNOT 1993 = L. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, I-II, Paris 1993.
- PERRELLI 1992 = R. PERRELLI, *I proemi claudiane: tra epica e epidittica*, Catania 1992.
- PIANEZZOLA 1979 = E. PIANEZZOLA, *Forma narrativa e funzione paradigmatica di un mito. L'età dell'oro latina*, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, Roma 1979, pp. 573-592.
- PIAZZI 2013 = L. PIAZZI, *Latin Love Elegy and other Genres*, in T. S. THORSEN (a cura di), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge 2013, pp. 224-238.
- PIAZZI 2018 = L. PIAZZI, *Un marchio di stile virgiliano: il dicolon abundans*, «MD» 81 (2018), pp. 9-62.
- PIAZZI 2020 = L. PIAZZI, *Cecidere manus: un'allusione ovidiana a Virgilio (e qualche appunto sulla fortuna di un verso dell'Eneide)*, «MD» 84 (2020), pp. 165-171.
- PRIVITERA 2003 = T. PRIVITERA, *La memoria letteraria nei carmina minora di Claudiano*, «GIF» 55, 2 (2003), pp. 329-335.
- RAFFAELLI 1995 = R. RAFFAELLI, *L'estremo pudore*, in R. RAFFAELLI (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma: atti del convegno di Pesaro 28-30 aprile 1994*, Ancona 1995, pp. 143-168.
- RIESS 2012 = W. REISS, *Rari exempla femina: Female Virtues on Roman Funerary Inscriptions*, in S. L. JAMES – S. DILLON (a cura di), *A Companion to Women in the Ancient World*, Chichester-Malden 2012, pp. 491-501.
- ROBERTS 1989 = M. ROBERTS, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late antiquity*, Ithaca-London 1989.
- ROSATI 1983 = G. ROSATI, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.

- ROSATI 1985 = G. ROSATI, *Forma elegiaca di un simbolo letterario. La Fedra di Ovidio*, in R. UGLIONE (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Fedra, Torino 7-8-9 maggio 1984*, Torino 1985, pp. 113-131.
- ROSATI 1991 = G. ROSATI, *Protesilao, Paride e l'amante elegiaco: un modello omerico in Ovidio*, «Maia» 43 (1991), pp. 103-114.
- ROSATI 1992 = G. ROSATI, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, «MD» 29 (1992), pp. 71-94.
- ROSATI 1996 b = G. ROSATI, *Il modello di Aretusa (Prop. IV 3): tracce elegiache nell'epica del I sec. d.C.*, «Maia» 48 (1996), pp. 139-155.
- ROSATI 2004 = G. ROSATI, *La strategia del ragno, ovvero La rivincita di Aracne: fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, «Dictynna» 1 (2004), 63-82.
- SHARROCK 2015 = A. SHARROCK, *Warrior Woman in Roman Epic*, in J. FABRE-SERRIS – A. M. KEITH (a cura di), *Women and War in Antiquity*, Baltimore 2015, pp. 157-178.
- SHELTON 1982 = K. J. SHELTON, *The Diptych of the young Office Holder*, «JbAC» 25 (1982), pp. 132-171.
- SOLLY 2023 = D. S. SOLLY, *How Claudian changed Epic to praise Stilicho*, Tesi di dottorato, The Open University, 2023.
- SCHINDLER 2009 = C. SCHINDLER, *Per carmina laudes: Untersuchungen zur spätantiken Verspanegyrik von Claudian bis Coripp*, Berlin-New York 2009.
- SPARROW 1931 = J. SPARROW, *Half-lines and repetitions in Virgil*, Oxford 1931.
- STANFORD 1939 = W. STANFORD, *Ambiguity in Greek Literature*, Oxford 1939.
- STOCKS 2018 = C. STOCKS, *Anger in the extreme?: ira, excess, and the Punica*, «Phoenix» 72, 3-4 (2018), pp. 293-311.
- STRUTHERS 1919 = L. B. STRUTHERS, *The Rhetorical Structure of the Encomia of Claudius Claudian*, «Harvard Studies» 30 (1919), pp. 49-87.
- SZELEST 1977 = H. SZELEST, *Klaudians Laus Serenae*, «Eos» 65 (1977), pp. 257-263.
- TANTILLO 2011 = I. TANTILLO, *Panegirici e 'altri' elogi nelle città tardoantiche*, in G. URSO (a cura di), *Dicere laudes: elogio, comunicazione, creazione del consenso*, Pisa 2011, pp. 337-357.
- TARIGO 2012 = P. G. TARIGO, *Variazioni tardoantiche della topica allegoria della nave: due esempi claudiane*, «Maia» 64, 1 (2012), pp. 71-77.
- TRAINA 1991 = A. TRAINA, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici. II serie*, Bologna 1991.
- TRAINA 1999 = A. TRAINA, *Forma e suono. Da Plauto a Pascoli*, Bologna 1999.
- TRANOY 1981 = A. TRANOY, *La Galice Romaine. Recherches sur le nord-ouest de la péninsule ibérique dans l'Antiquité*, Paris 1981.
- TREGGIARI 1991 = S. TREGGIARI, *Roman Marriage. Iusti coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford 1991.

- TRUMP 1887 = F. TRUMP, *Observationes ad genus dicendi Claudiani eiusque imitationem Vergilianam spectantes*, Bratislava 1887.
- VESSEY 1973 = D. VESSEY, *Statius and the Thebaid*, Cambridge 1973.
- VINCENZI 1979 = M. VINCENZI, *Sul significato di virtus nei panegirici del IV secolo*, «Quaderni dell'istituto di lingua e letteratura latina» 1 (1979), pp. 171-181.
- WARE 2004 = C. WARE, *Gildo tyrannus: accusation and allusion in the speeches of Roma and Africa*, in W. W. EHLERS – F. FELGENTREU – S. M. WHEELER (a cura di), *Aetas Claudiana. Eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30. Juni 2002*, München-Leipzig 2004, pp. 96-103.
- WARE 2012 = C. WARE, *Claudian and the Roman Epic Tradition*, Cambridge-New York 2012.
- WARE 2015 = C. WARE, *Claudian's Arma: A Metaliterary Pun*. «CQ» 65, 2 (2015), pp. 894-896.
- WASZINK 1973 = J. H. WASZINK, *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*, Düsseldorf 1973.
- WESSEL 1946-1947 = K. WESSEL, *Römische Frauenfrisuren von der severischen bis zur konstantinischen Zeit*, «AA» (1946-1947), pp. 62-75.
- WIEACKER 1956 = F. WIEACKER, *Zum Ritual der Adoption*, «Eos» 48, 1 (1956), pp. 579-589.
- WILKINSON 1963 = L. P. WILKINSON, *Golden Latin Artistry*, Cambridge 1963.
- WILLS 1996 = J. WILLS, *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford 1996.
- ZANKER 2006 = P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini* (trad. it. di F. Cuniberto), Torino 2006.
- ZARINI 2008 = V. ZARINI, *Les préfaces dans la poésie panégyrique de la latinité tardive*, in B. BUREAU – CH. NICOLAS (a cura di), *Commencer et finir: débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, I, Paris 2008, pp. 175-186.
- ZARINI 2010 = V. ZARINI, *Brèves réflexions sur la Fortune dans les poèmes officiels de Claudien*, in D. BRIQUEL – C. FEVRIER – C. GUITTARD, *Varietates Fortunae. Religion et Mythologie à Rome: hommage à J. Champeaux*, Paris 2010, pp. 79-86.

RINGRAZIAMENTI

Al termine di questo lavoro, e del percorso di dottorato, sarebbe forse doveroso ringraziare tutte le persone che, in un modo o nell'altro, mi hanno accompagnata in questi anni, ma sarebbero troppo numerose da menzionare.

Non posso però esimermi dal ringraziare per nome il professor Alessandro Barchiesi e la professoressa Lisa Piazzì, per il tempo che hanno dedicato alla lettura e alla revisione di questa tesi; la professoressa Gabriella Moretti, il professor Biagio Santorelli e la professoressa Alice Bonandini, per i loro preziosi suggerimenti e per le opportunità che mi hanno offerto durante questi anni; il professor Stephen Oakley, per la disponibilità che ha dimostrato nei miei confronti durante il periodo che ho trascorso a Cambridge; il dottor Paolo Dainotti, per l'attenzione con cui ha letto parte di questa tesi e per tutti i consigli.

Non posso inoltre dimenticare i miei colleghi di dottorato passati e presenti, lontani e vicini, con cui ho condiviso questi anni di ricerca.

Infine, la mia più profonda e sincera gratitudine va alla persona senza la quale questo lavoro non avrebbe visto la luce, e che ha reso se possibile le mie riflessioni meno confuse: la professoressa Lara Nicolini, che mi ha sempre guidata, e mi guida, nel mio percorso di crescita.