

TOMMASO RAMELLA

PRONIQUE MANUS IN VERBERA TENDUNT (CLAUD. C. M. 25, 113):
IMITAZIONE E IMMAGINAZIONE NELL'EPITALAMIO
PER PALLADIO E CELERINA DI CLAUDIANO

L'*Epitalamio per Palladio e Celerina* (c. m. 25 nell'edizione di Hall) è un poemetto di centoquarantacinque esametri, preceduto da una *praefatio* di quattro distici elegiaci, composto da Claudiano per le nozze di due giovani aristocratici romani¹. Il matrimonio si celebrò in una data probabilmente compresa tra il 395 il 408 a.C., in una città dell'Italia settentrionale che per noi resta ignota. Come il più noto *Epitalamio per Onorio e Maria* (c. 10), c. m. 25 appartiene alla tradizione degli epitalami 'epici', così definiti per l'uso dell'esametro, lo sviluppo narrativo e l'importanza dell'apparato mitologico, soprattutto di Venere e delle divinità nuziali². Ispirandosi direttamente all'archetipo di questa tradizione, l'*Epitalamio per Stella e Violentilla* di Stazio (*silv.* 1, 2), Claudiano dedica agli sposi un carme nel quale rappresenta le nozze attraverso l'uso del mito, in un racconto dove gli dèi partecipano attivamente al matrimonio³.

La trama dell'epitalamio può essere così riassunta. Venere si è assopita al riparo di un antro in un boschetto, circondata dal seguito di giocosi Amori (vv. 1-20). All'improvviso dalla città vicina risuonano le celebrazioni di un matrimonio (vv. 21-25). La dea, svegliata dal clamore, si affretta a cercare Imeneo per chiedergli informazioni sui festeggiamenti in corso (vv. 25-34). Quando Venere lo trova, il dio delle nozze è disteso sotto un platano nella posa del poeta-pastore (vv. 34-43). Richiamato ai suoi doveri e invitato a presentare gli sposi, Imeneo risponde con un lungo encomio, al termine del quale esorta la dea a recarsi sul luogo delle nozze come *pronuba* (vv. 43-99). Venere allora si fa la *toilette*, sale sul suo carro e vola dagli sposi accompagnata dalla schiera di Amori (vv. 99-104). Il passaggio del corteo in

¹ Gli studi più recenti sull'epitalamio sono quelli di C. PFISTERER BISSOLOTTI (*Claudius Claudianus. L'Epitalamio per Palladio e Celerina. Commento a carm. min. 25*, Frankfurt am Main 2017) e Jean-Louis Charlet (*Claudien, Œuvres, Tome IV: Petits poèmes. Texte établi et traduit* Paris 2018, pp. 22-29 e 125-136), ai quali si rimanda per la bibliografia.

² Fanno parte di questa tradizione l'*Epitalamio per Stella e Violentilla* di Stazio (*silv.* 1, 2), gli epitalami di Claudiano, quelli di Sidonio Apollinare (*carm.* 11 = *Epitalamio per Ruiricio e Iberia*, 15 = *Epitalamio per Polemio e Araneola*), l'*Epitalamio per Massimo* di Ennodio (*carm.* I 4) e l'*Epitalamio per Sigiberto e Brunichilde* di Venanzio Fortunato (*carm.* 6, 1). Sullo sviluppo dell'epitalamio latino dall'età imperiale alla tardoantichità cfr. C. MORELLI, *L'epitalamio nella tarda poesia latina*, in *SIFC* 18, 1910, pp. 328-432, E.A. MANGELSDORFF, *Das lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechischen und Römern*, Hamburg 1913, pp. 47-51, R. KEYDELL, s.v. 'epithalamium', in *RAC* 5, 1962, pp. 932 s., 938-943, Z. PAVLOVSKIS, *Statius and the Late Latin Epithalamia*, in *CPb* 60, 1965, pp. 164-177, M. ROBERTS, *The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus*, in *TAPhA* 119, 1989, pp. 321-348, G. RAVENNA, *Le nozze di Polemio e Araneola*, Bologna 1990, E. STEHLÍKOVÁ, *The Metamorphoses of the Roman Epithalamium*, in *Eirene* 27, 1990, pp. 35-45, S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, München-Leipzig 2004, pp. 97-334.

³ Lo studio più approfondito sulla funzione del mito in questi epitalami è in ROBERTS, *The Use of Myth*, cit.; cfr. inoltre M.F. GUIPPONI-GINESTE, *Poésie, pouvoir et rhétorique à la fin du 4e siècle après J.-C.: les poèmes nuptiaux de Claudien*, in *Rbetorica* 22, 2004, pp. 269-296.

cielo richiama uccelli da tutta l'Italia settentrionale (vv. 105-110); al loro arrivo gli Amori li imbrigliano e si lanciano a capofitto in una gara aerea (vv. 110-115). Non appena il corteo giunge alla casa dello sposo, gli Amori cominciano a decorarla con fiori e profumi, mentre Venere va dalla sposa, la sottrae al grembo della madre e la consegna allo sposo, officinando la *dextrarum iunctio* e pronunciando l'*adlocutio sponsalis* (vv. 116-138). Infine, due Amori scagliano le loro frecce sugli sposi (vv. 139-145).

Seguendo l'esempio di Stazio, Claudiano usa la narrazione mitica per conferire una patina epicizzante a un carme d'occasione il cui scopo è innanzitutto encomiastico. La commistione di *epos* e panegirico è facilitata dall'ampio uso di ecfrasi e discorsi diretti, che consentono al poeta di sviluppare i *topoi* epidittici convenzionali dell'epitalamio. Il procedimento tende a rompere la continuità della narrazione frammentandola in quadri statici giustapposti, dove azione e movimento appaiono sacrificati in favore della descrizione. Questa tecnica narrativa, che non contraddistingue solo gli epitalami, ma anche l'intera opera di Claudiano, è stata efficacemente descritta da Friedrich Mehmel come «Prinzip der isolierten Bilder», una formula che esprime l'attitudine neo-alessandrina dell'autore alla miniaturizzazione e al descrittivismo contrapponendola alla continuità narrativa dell'*epos* classico di Virgilio⁴. Come tuttavia sottolineava lo stesso Mehmel, i diversi quadri, isolati dal punto di vista strettamente narrativo, sono strettamente legati da una serie di rapporti simbolici, tematici, da allusioni e riferimenti testuali che garantiscono l'organicità del carme⁵.

L'osservazione di Mehmel è fondamentale per comprendere l'idea compositiva che sta alla base di *c. m.* 25. Ciascuna scena, in apparenza delineata indulgendo al gusto per la descrizione, contiene in realtà gli elementi che prefigurano l'immagine successiva, preparando così il lettore al nuovo episodio e suggerendo al pubblico colto lo sviluppo del carme. Se si prende ad esempio la lunga ecfrasi del sonno di Venere, vero e proprio pezzo di bravura posto all'inizio dell'epitalamio, si può osservare come le note bucoliche introdotte dalle allusioni in *incipit* alle *Ecloghe* di Virgilio⁶, dal motivo del riposo nel meriggio all'interno del *locus amoenus* e dalla presenza delle divinità silvestri preludano all'originale rappresentazione di Imeneo in veste di poeta-pastore⁷. L'ecfrasi inoltre, pur definendo un quadro apparentemente statico,

⁴ Cfr. F. MEHMEL, *Virgil und Apollonius Rhodius. Untersuchungen über die Zeitvorstellung in der antiken epischen Erzählung*, Hamburg 1940, pp. 105 s. Il concetto di neo-alessandrinismo è usato per definire una tendenza poetica tardoantica da J.-L. CHARLET, *Aesthetic Trends in Late Latin Poetry (325-410)*, in *Philologus* 132, 1988, pp. 74-85 *passim*.

⁵ Cfr. MEHMEL, *Virgil und Apollonius Rhodius*, cit., p. 113: «So werden immerhin von Claudian Andeutungen und Hinweise gegeben, eben so viel, als genügen, dass der Leser zwischen den äusserlich unverbundenen Stücken der betont abrupten Darstellung Fäden spinnen, die isoliert vorgeführten Bilder von sich aus verbinden und verstehen kann, dass sie in seiner Vorstellung Sinn und Zusammenhang gewinnen».

⁶ Al v. 1 *forte* richiama certamente l'inizio dell'*aition* mitologico in *Stat. silv.* 1, 2, 51, ma è probabile che vi sia anche un riferimento a *Verg. ecl.* 7, 1, primo esempio di *forte* come *incipit* narrativo del carme. Al v. 2 la clausola *gremio successerat antri* è variazione della formula che incornicia il prologo di *ecl.* 5, cfr. vv. 6 s. *sive antro potius succedimus. Aspice, ut antrum | silvestris raris sparsit labrusca racemis* e 19 *Sed tu desine plura, puer: successimus antro*, mentre *intestis* ricorda *ecl.* 9, 41 s. *hic candida populus antro | imminet et lentae texunt umbracula vites*.

⁷ Per uno studio approfondito dell'episodio e del suo significato all'interno dell'epitalamio cfr. T. RAMELLA, «Imeneo sotto il platano: un motivo bucolico in Claudiano (*carmin. min.* 25)», in *Incontri Triestini di Filologia Classica* 13, 2013-2014, pp. 123-160, dove vengono ripresi i precedenti contributi di A. LUCERI, *I pastoralia murrura di Imeneo tra idillio ed encomio: per una interpretazione di Claudiano, carmin. min.* 25 Hall, in *RPL* 24, 2001, pp. 74-93 e N. BREITENSTEIN, *Hymenaeus und die Panflöte - Claudians Epithalamium an Palladius und Celerina (c.m. 25)*, in *MH* 62, 2005, pp. 214-222.

ha in realtà la funzione di guidare il lettore-spettatore fino all'ingresso dell'argomento nuziale nel carme: lo sviluppo eccentrico della descrizione porta dall'antrò di Venere nel cuore del *lucus* fino alla *vicina urbs* (v. 21) dove si stanno svolgendo le nozze, mentre il passaggio dall'atteggiamento passivo della dea a quello attivo di Amori e *rustica numina* prepara psicologicamente al fervore delle celebrazioni. La tecnica narrativa di Claudiano presuppone l'abitudine del lettore tardoantico a usare tutti gli elementi testuali e intertestuali per immaginare una scena vivida e in costante evoluzione. La fantasia prodotta dall'ecfrasi si definisce progressivamente, conferendo un aspetto dinamico alle figure che appaiono statiche quando il quadro è ormai completo.

L'effetto descritto risulta fondamentale nella rappresentazione di soggetti in movimento, come il corteo aereo nell'ultima parte dell'epitalamio. Dopo il discorso encomiastico di Imeneo, la narrazione del viaggio di Venere si sviluppa in un susseguirsi di scene interrotto soltanto dall'*adlocutio sponsalis*: la *toilette*, la preparazione del suo carro, gli stormi di uccelli che raggiungono il corteo in cielo, le gare degli Amori, l'arrivo a casa dello sposo. Le diverse scene compongono una galleria dove, in assenza di forti legami narrativi, la velocità del viaggio è suggerita dalla rapida successione delle immagini e dalla vivacità di quest'ultime. Momento culminante della sequenza è la raffigurazione dei giochi degli Amori, già protagonisti di alcuni quadretti nell'ecfrasi iniziale.

L'episodio ha inizio al v. 110, quando gli Amori vedono sopraggiungere gli uccelli elencati nei versi precedenti:

*Laetantur Amores
frenatisque truces avibus per nubila vecti
ostentant se quisque deae magnoque tumultu
confligunt pronique manus in verbera tendunt
atque inpune cadunt: lapsus meliore volatu
consequitur vincitque suos auriga iugales.*

I seguaci di Venere, intuendo la possibilità di nuovi divertimenti, si rallegrano (v. 110 *laetantur*) e non perdono tempo a imbrigliare gli animali. L'unico legame narrativo tra i due quadri è costituito dall'espressione *frenatisque... avibus* (v. 111), dove *aves* varia la parola *volucres* con cui sono stati indicati genericamente gli uccelli all'inizio dell'elenco (v. 105). Nei vv. 105-110 Claudiano ha però fornito diversi indizi che consentono di precisare l'immagine riconoscendovi dei cigni: gli uccelli popolano le acque dolci dei fiumi e dei laghi della Pianura Padana (v. 106 *Athesim, Larius*, 107 *Benacus*, 108 *Mincius*, 109 *Eridani, Padusa*), e il loro canto è in grado di quietare le correnti impetuose (vv. 105 s. *fremetem | permulcent Athesim cantu*). Gli idronimi menzionati, inoltre, richiamano luoghi poetici di Virgilio e di Ovidio che sanciscono lo speciale rapporto tra il cigno, il suo canto e il paesaggio padano risalendo fino al mito eziologico di Cicno⁸. Al v. 110 l'impressione è stata confermata dalla parola

⁸ Su questi versi cfr. E. CAZZUFFI, *Vedute, cataloghi, descrizioni geografiche e itinerari nei «carmina minora» di Claudiano*, in G. BALDO, E. CAZZUFFI (edd.), *Regionis forma pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina. Atti del Convegno di studio*, Firenze 2013, pp. 101-128. L'elenco procede da nord verso sud attraverso una serie di reminiscenze virgiliane: dopo l'Adige, *amoenus* in *Aen.* 9, 680, *Larius* (Lago di Como) e *Benacus* (Lago di Garda) sono citati rispettando l'ordine di *georg.* 2, 159 s., il Mincio segue il *Benacus* in quanto suo emissario come in *Aen.* 10, 205 s., quindi scendendo verso sud il Mincio affluisce nel Po, che è a sua volta collegato a Ravenna dalla Padusa menzionata in *Aen.* 11, 457

olor, quasi una *σφραγίς* che completa e conclude il quadro. Al v. 111 il lettore è dunque pronto a immaginare dei cigni sotto le briglie degli Amori.

Nelle frasi seguenti la fantasia è ulteriormente stimolata da un testo che sembra invitare a risolvere gradualmente le sue ambiguità. Alla fine del v. 111 *vecti* dimostra che gli Amori si stanno facendo trasportare dagli uccelli, ma non è chiaro se li stiano cavalcando o se li abbiano aggiogati a dei carri. Entrambe le scene appartengono al repertorio iconografico tradizionale dei turbolenti giochi degli Amori, dove le vivaci divinità assumono spesso atteggiamenti bellicosi che suscitano il sorriso nello spettatore⁹. In ambito letterario è significativa la testimonianza di Filostrato, che nelle *Imagines* descrive minuziosamente una corsa di Eroti a cavallo di cigni sopra le acque di una palude (1, 9, p. 307, l. 18 - p. 308, l. 2 Kayser). Il quadro di Filostrato presenta notevoli somiglianze con quello di Claudiano e potrebbe indurre a pensare a un modello iconografico comune, se non a una vera e propria imitazione letteraria da parte del poeta alessandrino.

Gli Amori si mostrano comicamente minacciosi davanti alla dea (vv. 111 s. *truces... | ostentant se quisque deae*), quasi fossero dei soldati che sfilano davanti al proprio generale prima della battaglia. Come le gare, anche le battaglie sono attività ricorrenti nelle raffigurazioni degli Eroti, e anche in questo caso è possibile citare un precedente letterario significativo: nella *Mosella* di Ausonio è Venere stessa a ordinare agli Amori di simulare per lei delle naumachie (vv. 211-219). Claudiano insiste a tal punto su questo concetto che risulta difficile capire se in cielo si stia svolgendo una corsa o una rissa. Nell'espressione *magnoque tumultu | confligunt* il verbo *confligere* richiama distintamente l'idea dello scontro, la cui violenza è suggerita dalla ripresa della clausola *magnoque tumultu* usata da Lucrezio a proposito della *discordia rerum* e dello scoppio del fulmine (6, 366).

Le parole che seguono, *pronique manus in verbera tendunt | atque inpune cadunt*, non sembrano risolvere l'incertezza. Sulla base delle suggestioni precedenti, si potrebbe pensare a una zuffa in cui gli Amori si sporgono dai cigni o dai carri per colpire i rivali fino a farli cadere. Questa è certamente l'interpretazione di Maurice Platnauer, che traduce *pronique manus in verbera tendunt* con «lean forward to strike one another»¹⁰, ma già Camillo Morelli sembrava pensare a una scena simile («Ma non mancano fremiti di pugna: gli Amori cavalcano gli uccelli... e sul loro dorso combattono le più atroci battaglie») ¹¹ e anche le traduzioni più recenti di Maria Lisa Ricci («con gran chiasso lottano e a capofitto tendono le mani per colpire e senza danno cadono») ¹², Chiara Pfisterer Bissolotti («lottano con gran baccano, tendono proni le mani per colpire e cadono senza danno») ¹³ e Jean-Louis Charlet («à grand bruit ils se heurtent,

s. piscosoque amne Padusae | dant sonitum rauci per stagna loquacia cycni. Al v. 109 Claudiano definisce la Padusa *ranca* attribuendole la voce dei cigni che la popolano nell'*Eneide*; per il canto dei cigni nella Pianura Padana cfr. anche *ecl.* 9, 27-29 e 35 s., *georg.* II 198 s., *Aen.* 11, 457 s. La predilezione del cigno per le acque del Po, che Claudiano definisce *oloriferus* in *c. m.* 31, 12, è spiegata da Ovidio nell'episodio eziologico di Cicno in *met.* 2, 367 ss. Il testo ovidiano è richiamato già al v. 108 dall'espressione *ereptis obmutuit unda querellis*, che rovescia *met.* 2, 371 s. *ripas virides amnemque querelis | Eridanum inpleat (scil. Cycnus)*; Claudiano ricorda il mito di Cicno anche in *c.* 28, 170-174.

⁹ Per il motivo iconografico cfr. N. BLANC, F. GURY, *s.p.* 'Eros/Amor, Cupido', *LIMC* III 1, 1986, pp. 1000-1002, nn. 380-392.

¹⁰ Cfr. M. PLATNAUER, *Claudian. Volume II. With an English Translation*, London-Cambridge 1922, p. 213.

¹¹ Cfr. MORELLI, *L'epitalamio*, cit., p. 371.

¹² Cfr. M.L. RICCI, *Claudii Claudiani Carmina minora. Introduzione, traduzione e commento*, Bari 2001, p. 127.

¹³ Cfr. PFISTERER BISSOLOTTI, *L'epitalamio per Palladio e Celerina*, cit., p. 100 e il commento alle pp. 165 s.

leurs mains penchée se tendent pour frapper et ils tombent sans mal»¹⁴) parrebbero suggerirla, pur senza specificare il bersaglio dei colpi degli Amori.

A sostegno di questa ipotesi si può richiamare nuovamente il testo di Filostrato, dove gli Eroti si disarcionano dai cigni e cadono senza danno nello stagno sopra il quale si sta svolgendo la gara (*im.* 1, 9, p. 307, l. 32 - p. 308, l. 2 Kayser ὁ δὲ καταβάλλει τὸν πέλας, ὁ δὲ καταβέβληκεν, ὁ δὲ ἡγάπησεν ἐκπεσεῖν τοῦ ὄρνιθος, ὡς λούσαιτο ἐν τῷ ἵπποδρόμῳ). Non soltanto l'immagine, ma anche lo spirito è simile a quello dei versi di Claudiano: le lotte degli Amori trovano il proprio esito comico quando il gioco si fa più pericoloso, in Filostrato perché le piccole divinità sono ben contente di tuffarsi in acqua, in Claudiano perché, una volta in aria, le ali consentono loro di rimettersi subito in corsa e vincere superando gli stessi uccelli. L'intero episodio si chiude così in maniera circolare con il ritorno all'atmosfera lieta che accompagna sempre gli Amori, ormai pronti a svolgere il loro ruolo di divinità nuziali. Prima di passare a una nuova scena, il poeta deve però completare il quadro precisandone i particolari, e ancora una volta per farlo aspetta l'ultimo verso (115): *consequitur vincitque suos auriga iugales*. Definendo *auriga* l'Amore caduto, Claudiano chiarisce infine che quella descritta finora è una corsa coi carri, mentre gli uccelli che li trainano vengono adesso opportunamente chiamati *iugales*¹⁵.

La complessità della tecnica ecfrastica nel passo in questione è testimoniata dagli errori di lettura da parte della critica moderna: nonostante la conclusione sia inequivocabile, Morelli è convinto che gli Amori cavalchino gli uccelli, mentre secondo la Pfisterer Bisolotti i seguaci di Venere sarebbero addirittura impegnati in un combattimento contro altri uccelli¹⁶. È evidente che Claudiano scrive per un pubblico dotato di grande consapevolezza letteraria, capace di partecipare attivamente alla produzione delle fantasia suscitata dall'ecfrasi, ma anche di astrarsene quando l'immagine viene fissata in un quadro che è possibile osservare nella sua interezza. Il lettore è sfidato a indovinare i dettagli della scena prima che il testo li riveli, ma per riuscirci deve cogliere gli indizi appositamente forniti dal poeta, che spesso consistono in allusioni a modelli letterari illustri.

Come nell'elenco degli uccelli, dove i riferimenti a Virgilio e Ovidio consentivano di intuire la specie, anche nella rappresentazione dei giochi degli Amori è presente un richiamo capace di suggerire l'immagine della corsa coi carri. Al v. 113, infatti, il senso dell'espressione *pronique manus in verbera tendunt*, di cui si è discusso in precedenza, può essere chiarito confrontando due passi virgiliani, *Aen.* 5, 146 s. *immissis aurigae undantia lora | concussere iugis pronique in verbera pendent* e 10, 586 s. *Lucagus ut pronus pendens in verbera telo | admonit biugos*. I versi dell'*Eneide* rimandano ancora una volta all'ambito ludico e a quello militare: in 5, 146 s. l'auriga è impegnato in una gara, mentre in 10, 586 s. sta combattendo in battaglia. In entrambi i casi Virgilio descrive il comportamento dell'auriga sul carro in corsa attraverso una difficile metafora, nella quale l'uomo si protende con tanto impeto per spronare i cavalli che sembra divenire tutt'uno con la frusta con

¹⁴ Cfr. CHARLET, *Petits poèmes*, cit., p. 28.

¹⁵ La scena sarà rielaborata da Draconzio in *Rom.* 10,164-170, dove le colombe e Amore sono detti nuovamente *iugales* (v. 166) e *auriga* (v. 169); per l'insistenza sul lessico tecnico della guida dei carri e della cavalleria in questi versi cfr. F. GASTI, *Blosso Emilio Draconzio, Medea*, Milano 2016, pp. 115 s. L'influenza del modello claudiano nella rappresentazione di Draconzio è sottolineato anche da A. LUCERI, *Il carro di Venere: tradizione e innovazione in Draconzio, Romuleon 6.72-79*, in I. GUALANDRI, F. CONCA, R. PASSARELLA (curr.), *Nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV-VI secolo*, Milano 2005, pp. 244 s.

¹⁶ Cfr. PFISTERER BUSSOLOTTI, *L'Epitalamio per Palladio e Celerina*, cit., pp. 165 s. ad vv. 110-115.

cui li colpisce¹⁷. Claudiano semplifica il concetto sostituendo la forma *pendere in verbera* con *tendere manus in verbera*, ma la raffinatezza del modello è preservata nell'uso complesso della frase all'interno dell'ecfrasi. Poiché l'oggetto dei colpi non è specificato, il lettore, come si è visto in precedenza, è portato dal contesto a immaginare che gli Amori si stiano colpendo l'un l'altro; l'intertesto, d'altra parte, evoca distintamente la figura dell'auriga che frusta gli animali da tiro. La sovrapposizione delle due immagini è del resto coerente allo sviluppo della scena, nella quale la corsa degli Amori viene presentata come una sorta di battaglia. Al termine dell'episodio, chi ha riconosciuto il riferimento a Virgilio vede confermata la propria fantasia dal poeta, che premia così il vincitore di un gioco letterario nel quale l'imitazione è posta al servizio dell'immaginazione.

ABSTRACT

Nell'*Epithalamium per Palladio e Celerina* (c. m. 25 Hall) si può osservare quello che Friedrich Mehmel ha definito «Prinzip der isolierten Bilder». I diversi quadri, isolati dal punto di vista strettamente narrativo, sono però strettamente legati da una serie di rapporti testuali che garantiscono l'organicità del carme. Inoltre, la fantasia prodotta dall'ecfrasi si definisce progressivamente, conferendo aspetto dinamico alle figure che appaiono statiche quando il quadro è ormai completo. Nell'episodio dei giochi aerei degli Amori, Claudiano sfrutta questo effetto per coinvolgere in una sfida letteraria il lettore, che deve cogliere gli indizi forniti dal poeta per indovinare la scena prima che questa venga definita. La soluzione è suggerita al v. 113 dall'espressione *pronique manus in verbera tendunt*, che riprende una frase usata da Virgilio in *Aen.* 5, 146 s. e 10, 586 s. per descrivere il comportamento dell'auriga sul carro in corsa. L'imitazione consente a Claudiano di guidare l'immaginazione del lettore colto fino al riconoscimento della scena al termine dell'episodio.

In the *Epithalamium for Palladius and Celerina* (c. m. 25 Hall) we can observe what Friedrich Mehmel called «Prinzip der isolierten Bilder». The different pictures, isolated from a strictly narrative point of view, are however closely linked by a series of textual relationships that guarantee the organic nature of the poem. Furthermore, the fantasy produced by the ekphrasis is progressively defined, giving a dynamic appearance to the figures that appear static when the picture is complete. In the episode of the air games of Loves, Claudian uses this effect to involve the reader in a literary challenge, where he must grasp the clues provided by the poet to guess the scene before it is defined. The solution is suggested in v. 113 from the expression *pronique manus in verbera tendunt*, which takes up a phrase used by Virgil in *Aen.* 5, 146 s. and 10, 586 s. to describe the behavior of the charioteer on the running cart. Imitation allows Claudian to guide the reader's imagination until the scene is recognized at the end of the episode.

KEYWORDS: Claudian; epithalamium; ekphrasis; imitation; imagination.

Tommaso Ramella
Università Ca' Foscari Venezia
tommaso.ramella@gmail.com

¹⁷ Per la spiegazione cfr. L.M. FRATANTUONO, R.A. SMITH, *Virgil, Aeneid 5. Text, Translation and Commentary*, Leiden-Boston 2015, p. 251.