

PAN

Rivista di Filologia Latina

12 n.s. (2023)

PAN. Rivista di Filologia Latina
12 n.s. (2023)

Direttori

Gianna Petrone, Alfredo Casamento

Comitato scientifico

Thomas Baier (Julius-Maximilians-Universität Würzburg)
Francesca Romana Berno (Sapienza Università di Roma)
Maurizio Bettini (Università degli Studi di Siena)
Armando Bisanti (Università degli Studi di Palermo)
Vicente Cristóbal López (Universidad Complutense de Madrid)
Rita Degl'Innocenti Pierini (Università degli Studi di Firenze)
Alessandro Garcea (Université Paris 4 - Sorbonne)
Tommaso Gazzarri (Union College - New York)
Eckard Lefèvre (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)
Carla Lo Cicero (Università degli Studi Roma 3)
Carlo Martino Lucarini (Università degli Studi di Palermo)
Gabriella Moretti (Università degli Studi di Genova)
Guido Paduano (Università degli Studi di Pisa)
Giovanni Polara (Università degli Studi di Napoli - Federico II)
Alfonso Traina † (Alma Mater Studiorum-Università degli Studi di Bologna)

Comitato di redazione

Francesco Berardi (Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara)
Maurizio Massimo Bianco (Università degli Studi di Palermo)
Orazio Portuese (Università degli Studi di Catania)

Editore

Istituto Poligrafico Europeo | Casa editrice
marchio registrato di Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
redazione / sede legale: via degli Emiri, 57 - 90135 Palermo
tel. 091 7099510
casaeditrice@gipesrl.net - www.gipesrl.net

© 2023 Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
Tutti i diritti riservati

This is a double blind peer-reviewed journal

Classificazione ANVUR: classe A

Il codice etico della rivista è disponibile presso
www.unipa.it/dipartimenti/cultureesocieta/riviste/pan/

ISSN 0390-3141 | ISSN online 2284-0478

Volume pubblicato con il contributo
dell'Associazione Mnemosine

Atti del Convegno internazionale

Respicere, prospicere:
per una morfologia del paesaggio
nella *Pharsalia* di Lucano

Palermo, 13-14 dicembre 2022

MARCO FERNANDELLI

Monstrator ait.

Città invisibili in Lucano e in Baudelaire

I due testi su cui svilupperò il mio ragionamento, vale a dire il racconto della visita di Cesare al sito di Troia in Lucano (9, 950-999) e “Le Cygne” di Charles Baudelaire, sono esempi di ciò che oggi chiamiamo “poesia delle (o sulle) rovine” o applicazioni letterarie della “poetica delle rovine”. Si può dubitare dell’esistenza reale della seconda categoria; una casistica corposa, con concentrazioni significative in determinati contesti culturali, documenta invece la prima.

È stato però osservato giustamente che, per quanto riguarda l’antichità, è difficile rilevare nell’uso poetico della rovina una persistenza e un livello di organizzazione di motivi e temi capace di riflettere una lettura della realtà, un “pensare attraverso le rovine”. Per citare un esempio-limite di ciò che qui si intende: la rovina quale emblema della storia intesa come storia della caduta, che si offre attraverso i suoi resti e i suoi vuoti alla contemplazione del malinconico; ovvero: il sostrato benjaminiano del modo oggi prevalente di leggere “Le Cygne”, il capolavoro lirico della capitale della malinconia. Meno radicalmente: la rovina che diviene “oggetto teoretico” nell’Europa e soprattutto nella Francia del secondo Settecento dopo il terremoto di Lisbona. Ma anche se dal complesso “evento-effetto-significato” della rovina l’antichità non elabora una forma di pensiero né la fenomenologia antica delle rovine poetiche si presta facilmente a classificazioni, è vero che l’episodio lucaneo si avvicina molto a esprimere un modo vero e proprio di leggere la realtà – l’attualità storica – attraverso la rovina, prefigurando quel *funus mundi* di cui il poeta ha visto interiormente l’origine (la battaglia di Farsalo) e esteriormente la manifestazione (le campagne italiche spopolate, l’incendio di Roma). Il testo moderno, che documenta questo tipo di poesia con una pertinenza singolare quanto quello antico, fa d’altra parte del passo lucaneo un suo punto di riferimento, come cercherò di dimostrare più avanti. Dare un minimo di contesto tipologico, e in qualche misura anche storico-culturale, a questi episodi eccezionali può, mi pare, favorirne l’analisi nella prospettiva particolare di questo studio.

I. TIPOLOGIA MINIMA DELLA ROVINA POETICA¹

I.1 *La rovina come evento, il ruinare*

Nel suo commento a *Il. 7*, 452 Eustazio scrive che, grazie all’eloquenza del poeta «il muro degli Achei in un certo qual modo *esiste*, essendo emerso dal nulla, mentre

¹ Per le rovine come tema letterario e artistico nell’antichità, con *focus* particolare sul mondo romano, di speciale interesse sono S. AZZARÀ, *Osservazioni sul senso delle rovine nella cultura antica*, in W. CUPPERI (a

la reale città di Troia, che una volta *esistette*, nel corso del tempo è finita nel nulla, essendo scomparsa»². Quel muro esiste per il lettore di Omero; dura nei secoli, sebbene l'*Iliade* narri che esso fu distrutto dagli dèi – Poseidone e Apollo, con il consenso e l'aiuto di Zeus – fino a farne sparire ogni traccia. Il muro degli Achei il poeta se l'è inventato e poi l'ha fatto scomparire, diceva Aristotele (*ap.* Strab. 1, 1, 36 = fr. 162 Rose); e la sua rapida costruzione, la negligenza dei suoi costruttori nei confronti degli dèi, l'omissione studiata di molti dettagli circostanziali, l'ampia, particolareggiata descrizione del modo in cui gli dèi sradicarono, demolirono, cancellarono quella costruzione umana – tutto questo ha reso verosimile, e dunque credibile, la finzione poetica³. E ciò nonostante che il suo contenuto e il suo spingersi, narrativamente, di là dai confini del racconto non abbiano confronti nel poema. A questa unicità si associa una singolare pregnanza di significato. Questo oggetto costruito nel racconto e attraverso di esso – il muro degli Achei – introduce la possibilità di una tensione tra verosimile e reale, tra verità poetica e storica; e ciò proprio attraverso la sua speciale adeguatezza alla visibilità e tonalità del mondo dell'*epos*, cioè della parola che – per eccellenza – è veicolo della memoria veridica, della verità musaica. Un altro aspetto di questa unicità e pregnanza è che questo primo racconto del *ruinare* è un esempio insuperabile di poesia sublime, un esempio che anzi mostra, nella poesia, la sublimità della rovina, costituendola come oggetto poetico⁴; il suo vertice è nella rigenerazione del nulla dove la costruzione del muro ha preso le mosse. Questo nulla è lo stato naturale ripristinato con il concorso delle forze naturali – i fiumi, la pioggia, il mare (12, 13-

cura di), *Senso delle rovine e riuso dell'antico*, Pisa 2002, pp. 1-12, C. WICK, *M. Annaeus Lucanus, < Bellum Civile > Liber IX, II: Kommentar*, München-Leipzig 2004, pp. 400-401, M. PAPINI, *Etiam perire ruinae* (Lucano, *Bellum Civile IX 969*). *Le rovine nella cultura antica*, in M. BARBARESCO (a cura di), *Relitti riletti. Meta-morfosi delle rovine e identità culturale*, Torino 2009, pp. 89-111, I. COLPO, *Ruinae... et putres robore trunci. Paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I sec. a.C. - I secolo d.C.)*, Padova 2010 (la parte dedicata alla poesia latina si trova alle pp. 199-227), C. EDWARDS, *Imagining Ruins in Ancient Rome*, in *European Review of History—Revue européenne d'histoire* 18, 2011, pp. 645-661; all'interno di un quadro più generale, A. SCHNAPP, *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris 2020.

² Cfr. invece *AP* 9, 62 (Eveno): la Troia reale è scomparsa, ma quella poetica di Omero continua a vivere sulle labbra degli uomini: cfr. J.I. PORTER, *The Sublime in Antiquity*, Cambridge 2016, p. 371, n. 261. In sintesi: in *Il. VII*, dopo il duello di Ettore e Aiace, Nestore propone agli altri capi Achei, mentre vengono allestite le esequie per i morti, di erigere un muro imponente a protezione delle navi. Il lavoro viene eseguito con rapidità prodigiosa, in un solo giorno. Mentre gli Olimpici ammirano l'opera umana dalle loro sedi, Poseidone fa presente l'arroganza dei costruttori che non hanno fatto i dovuti sacrifici per propiziare l'esecuzione dell'opera; e aggiunge che la fama di essa farà scordare quella del muro costruito da lui e da Febo per proteggere Troia, su committenza di Laomedonte. Gli risponde Zeus biasimando le sue preoccupazioni ma anche permettendogli di demolire il muro, disperderlo tutto nel mare e stendere di nuovo la sabbia là dov'era sorta, una volta che gli Achei fossero partiti (vv. 445-463). All'inizio del libro XII, narrando fatti futuri da una prospettiva *ex post*, in un modo che non ha confronti in Omero, il poema descrive l'attuazione di quel piano. Apollo fa convogliare le foci dei fiumi in quel punto, Zeus scatena piogge e lo Scuotitore della terra con il tridente, nominato per ultimo ma alla testa dei tre, ἐκ δ' ἄρα πάντα θεμεῖλια κύμασι πέμπε | φιτρῶν καὶ λάων, τὰ θέσαν μογέοντες Ἀχαιοί, | λεία δ' ἐποίησεν παρ' ἀγάρροον Ἑλλησποντον, | αὐτίς δ' ἦϊόνα μεγάλην ψαμάθοισι κάλυψε | τείχος ἀμαλδύνας (vv. 28-32).

³ Il migliore studio complessivo sul muro degli Achei si legge in J.I. PORTER, *The Achaean Wall and the Limits of Fictionality in Homeric Criticism*, in *TAPhA* 141, 2011, pp. 1-36; dello stesso autore è molto utile anche *Sublime Monuments and Sublime Ruins in Ancient Aesthetics*, in *European Review of History—Revue européenne d'histoire* 18, 2011, pp. 685-696.

⁴ Porter, *Sublime Monuments*, cit., spec. p. 692.

33)⁵ – forze attive in modo sovranaturale per servire la febbrile volontà degli dèi, ovvero l'intenzione del poeta. Dunque, questo primo esempio di poesia delle rovine è drammatico, sublime, fa coincidere il culmine della sublimità con la *tabula rasa* e il *ruinare* – dell'oggetto poetico, l'imponente muro degli Achei –, con una fine che non ha alcuna rilevanza per i fatti narrati: la sua funzione simbolica e tematica infatti travalica la sua pur importantissima funzione narrativa. Di qui, va da sé, il suo magnetismo per gli allegoristi, dei quali Eustazio, tuttavia, è un rappresentante *sui generis*.⁶

Il muro degli Achei, è stato notato, presenta caratteristiche affini a quelle delle grandi mura di Troia, di fabbricazione divina e dunque inespugnabili; la caduta, l'incendio, la distruzione della città sono nell'orizzonte dell'*Iliade* (e.g. 4, 164-165 = 6, 448-449 ἔσσειται ἡμᾶρ ὄτ' ἄν ποτ' ὀλώλη Ἴλιος ἱρή | καὶ Πριάμος καὶ λαὸς ἐϋμμελίω Πριάμοιο)⁷, che però, secondo il suo disegno poetico peculiare, non racconta questi fatti. Essi sono tuttavia prefigurati, in un certo qual modo, dalla distruzione del grande muro edificato dagli uomini, che gli stessi dèi costruttori delle mura troiane, con l'aiuto di Zeus, abbattono e cancellano, così facendo sparire ogni traccia dell'arroganza umana che quella costruzione documentava.

Questo rapporto viene ben colto da Virgilio che realizza la prefigurazione omerica nella scena di *Eneide* II in cui Venere rimuove, davanti allo sguardo di Enea, il velo di Maia che scherma la realtà autentica (vv. 604-631). Qui un soggetto dotato di un sapere superiore, appunto la dea, rivela all'eroe portatore di uno sguardo miope, per avviarlo alla più lungimirante delle azioni, il significato di cui i combattimenti a Troia sono il segno. Poco prima, nel racconto di Enea, la morte di Priamo, avvenuta al centro del palazzo reale, *altaria ad ipsa*, era stata commentata con parole che estraevano un significato esistenziale dal precipitare della sua sorte (vv. 554-558). Negli occhi del sovrano morente si rifletteva il rovinare della città, del grande regno, di tutta un'era, iniziatasi con la committenza di Laomedonte; e in un attimo, e per sempre, quel *superbus regnator* è un corpo senza nome (vv. 557-558 *iacet ingens litore truncus, | avulsumque umeris caput et sine nomine corpus*). Poco più avanti, appunto nella scena del disvelamento, il segno mostra il suo significato ultimo non nella contemplazione *ex post* ma nella contingenza della lotta, anche se quel significato – l'azione distruttrice degli dèi che “sta sotto” l'apparenza delle cose –, una volta appreso, produce proprio la trasformazione del vivo presente in un passato chiuso. La rimozione della *nubes* che gli velava lo sguardo, l'apparire degli dèi intenti a perpetrare l'*excidium* della città, convince definitivamente Enea a tornare alla sua casa e così ad assecondare quel corso di fatti che si completerà con l'avverarsi della profezia di Creusa e, ancora più in là, della profezia di Iuppiter.

L'azione demolitrice degli dèi ricorda inconfondibilmente la scena iniziale di *Il. XII*, dove ha luogo la distruzione del muro degli Achei; i versi cruciali sono questi (608-612):

⁵ Cfr. *supra*, n. 2.

⁶ Per l'importanza che attribuisce al piano letterale e alla ricognizione della coerenza interna del racconto nel corretto intendimento del significato poetico (Omero inventa il muro per il beneficio della trama narrativa: ma poi lo distrugge per salvaguardare la verità storica): cfr. P. CESARETTI, *Allegoristi di Omero a Bisanzio. Ricerche ermeneutiche (XI-XII secolo)*, Milano 1991, pp. 262-269.

⁷ Scipione contemplando Cartagine «che periva completamente in una distruzione totale» pronunciò questi versi (App. *Pun.* 132).

*[...] hic, ubi disiectas moles avolsaque saxis
saxa vides, mixtoque undantem pulvere fumum,
Neptunus muros magnoque emota tridenti
fundamenta quatit totamque a sedibus urbem
eruit [...].* 610

*Dixerat et spissis noctis se condidit umbris.
Apparent dirae facies inimicae Troiae
numina magna deum.
Tum vero omne mihi visum considerare in ignis
Ilium et ex imo verti Neptunia Troia:* 625
*ac veluti summis antiquam in montibus ornum
cum ferro accisam crebrisque bipennibus instant
erueri agricolae certatim, illa usque minatur
et tremefacta comam concusso vertice nutat,
volneribus donec paulatim evicta supremum
congemuit traxitque iugis avolsa ruinam [...].*⁸ 630

Nella scena virgiliana si conferma quanto adombrato nell'*Iliade*: solo gli dèi che avevano eretto le mura avrebbero potuto abbattele. Nettuno è il primo degli dèi in azione; e il solo che interviene direttamente sulle mura. Nella scena di *Il. XII* Poseidone era menzionato per ultimo ma descritto come il capofila degli dèi distruttori⁹; solo qui, nel poema, si nomina il suo tridente, del quale egli è armato anche nella scena virgiliana, dove esso viene adoperato come strumento dell'*erueri*, dello sradicare le mura e la città. C'è un forte accento, in Virgilio, sulla totalità di questa distruzione, che riguarda l'intera scena (*totamque a sedibus urbem | eruit ~ omne mihi visum considerare in ignis | Ilium et ex imo verti Neptunia Troia*)¹⁰. La sequenza chiasmica “demolizione-incendio / incendio-demolizione” conferisce particolare evidenza alla coppia esterna; e specificamente:

- *ubi disiectas moles avolsaque saxis | saxa vides* (vv. 609-611) fissa in immagine il punto di partenza della scena, visualizza un effetto materiale, una dinamica inerziale, cui associa lo schermo del fumo, in modo che il disvelamento riguardi primariamente la causa – l'agente – di quell'effetto: vedremo più avanti come questo rapporto possa aver ispirato Lucano;

- *ex imo verti Neptunia Troia* (v. 625) delinea al meglio il processo complessivo di cui lo sradicamento dell'antico orno, immediatamente dopo, è l'analitico *illustrans*. In questa similitudine, in un modo che pur sforza la prassi reale, il crollo dell'albero è effetto sia di uno sradicamento che di un abbattimento (attraverso il taglio del tronco)¹¹.

Questo difetto di realismo, nei versi del poeta-contadino, è motivato dall'intenzione di rappresentare la caduta della città sia come una catastrofe (*verti*) e un ritorno alle

⁸ Utili, per lo svolgimento della seguente analisi, L. BALDINI MOSCADI, *ruina*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, pp. 597-598, e F. CAVAZZA, *ruo*, *ibid.*, pp. 602-605; manca purtroppo la voce *eruo*.

⁹ Cfr. *supra*, n. 2.

¹⁰ La memoria di catastrofi naturali in Lucrezio fa da sfondo a questa descrizione: M.L. DELVIGO, *La rivelazione di Venere* (*Aen. 2, 567-588*), in *MD 55*, 2005, pp. 61-75, N. HORSEFALL (ed.), *Virgil, Aeneid 2: A Commentary*, Leiden-Boston 2008, ad vv. 622, 625, pp. 446, 448, COLPO, *Ruinae*, cit., pp. 201-202.

¹¹ Su questo improbabile *modus operandi*, HORSEFALL, *Virgil, Aeneid 2*, cit., ad v. 625, p. 448.

origini, un azzeramento (*ex imo... Neptunia Troia*) sia come il crollo al suolo da una altezza vertiginosa (la cima dell'*antiqua ornus* oscilla *summis in montibus*): un altro spunto per Lucano¹². Questa duplice messa in luce della caduta – basso-alto (sradicamento), alto-basso (abbattimento) – è realizzata grazie al filo che, correndo attraverso il testo, collega *eruo* (vv. 612, 628) a *ruina* (v. 631), l'ultima parola del brano, il suo sigillo iconico.

Dunque alla considerazione di Eustazio, secondo cui il muro poetico, nato dal nulla, c'è, mentre la città storica, sparita nel nulla, non c'è più, ne va associata un'altra: l'inizio della poesia delle rovine, che ha luogo in *Il. XII*, coincide con una messa in luce del durare della poesia; e questo durare si delinea, come idea, in rapporto a un confine epocale potentemente evocato e grandiosamente significativo (la caduta di Troia, prefigurata – nel testo – e seguita – nel tempo – dalla cancellazione del muro degli Achei). Virgilio intende in questi termini di anticipazione il problema posto dalla distruzione del muro nell'*Iliade*; e si inserisce nel dibattito esegetico antico rispondendo a questo problema – e apprendone di nuovi, come sempre nei grandi episodi della ricezione letteraria – con una scena che concentra in sé la memoria della distruzione del muro da parte degli dèi in Omero e l'accurata rappresentazione visiva del processo che Omero non aveva rappresentato, lo sradicamento e il crollo dell'inclita città, la riduzione di Troia, e delle sue mura divine, a *ruina*. Questa combinazione costituisce la peripezia di Troia come il riferimento esemplare per la tematica delle rovine nella poesia antica e al contempo come il primo affacciarsi di un tema che un giorno darà luogo a una “estetica e poetica delle rovine”¹³.

Ruina, la parola che fissa in Virgilio l'effetto dell'*urbem eruere*, l'ultima parola del suo “completamento” di Omero, è il luogo della memoria poetica cui si aggancia la “continuazione” lucanea, la visita di Cesare al sito di Troia, il più notevole esempio di poesia delle rovine della letteratura latina.

I.2 *La rovina come resto, l'aura e il significato della rovina*

La rovina, in particolare la rovina architettonica che resti elevata al di sopra del livello del suolo, manifesta una specifica relazione tra civiltà e natura¹⁴. La natura sembra essere in una situazione di antagonismo con l'oggetto in rovina: essa ne prende possesso progressivamente come se volesse ripristinare uno stato preesistente. *La facies* che si presenta è quella delle fasi di questo processo: insinuarsi della natura nella rovina; armonica coesistenza o cooperazione; sopraffazione; sommersione o cancellazione, come nel caso delle rovine di Troia in Lucano e del muro degli Achei. Ciascuna di queste fasi stimola una risposta psicologica distinta, in quanto ci appare dotata di un suo distinto tono spirituale. Ha un suo interesse specifico la seconda fase, in cui sembra manifestarsi una sorta di reciproca integrazione tra natura e rovine, che Georg Simmel descrive così¹⁵:

¹² Per l'assimilazione di Pompeo a un albero vacillante e prossimo a rovinare, cfr. *infra*, p. 398.

¹³ Di grande interesse su questo argomento i contributi raccolti in G. LOMBARDI, S. OBERTO, P. STROHMAIER (a cura di), *Ästhetik und Poetik der Ruinen, Rekonstruktion – Imagination – Gedächtnis*, Berlin 2022, e in particolare il saggio introduttivo, curato dagli editori, *Metamorphosen der Ruine: Zur Einleitung*, pp. 1-24; cfr. anche SCHNAPP, *Une histoire universelle des ruines*, spec. pp. 10-45, M. MARCHESCHI, *Storie naturali delle rovine. Forme e oggetti del tempo nella Francia dei philosophes (1755-1812)*, Roma 2023, spec. pp. 9-31.

¹⁴ G. MORGANTI, «*Sta natura ognor verde*»: sulla relazione tra rovine e vegetazione, in M. BARBANERA (a cura di), *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Torino 2009, pp. 112-127.

¹⁵ G. SIMMEL, *Die Ruine*, in Id., *Philosophische Kultur*, Leipzig 1911, pp. 125-133, trad. ital. *La rovina*,

Le rovine di un edificio [...] mostrano che altre forze e altre forme, quelle della natura, sono cresciute nelle parti scomparse o distrutte dell'opera d'arte [*i.e.* del prodotto più avanzato della cultura]; e così, da ciò che dell'arte in esse vive ancora, è scaturita una nuova totalità, un'unità caratteristica.

La contemplazione di questa "unità caratteristica" è pacificante. Essa rappresenta, in un percorso discendente, che andrà a finire – forse – nella sommersione o cancellazione della rovina, il riproporsi in chiave idillica o anche già malinconica, di quell'equilibrio tra natura e spirito che l'architettura realizzò inizialmente, essendo l'unica arte capace di questo. Cito ancora il breve saggio di Simmel, che molti conoscono come la parola che le rovine si sono scelte per parlare di se stesse. Nell'architettura l'aspirazione verso l'alto, che è propria dello spirito, e lo sprofondamento cui è vocata la materia trovano un punto di equilibrio; di più, in quest'arte, attraverso la resistenza e gravità stesse della materia, la natura in un certo qual modo porta a compimento con le sue proprie forze il disegno dello spirito. Ma

[q]uesto equilibrio unico fra la materia meccanica, inerte, che resiste passivamente alla pressione, e la spiritualità formatrice che tende verso l'alto si spezza [...] nel momento stesso in cui la costruzione va in rovina... Infatti ciò non significa altro se non che le forze meramente naturali cominciano a sopraffare l'opera umana: l'equilibrio tra natura e spirito, che l'edificio rappresenta, si sposta a vantaggio della natura. Questo spostamento si risolve in una tragicità di dimensioni cosmiche che al nostro sentire ammantano le rovine di un'ombra di malinconia.

Ci troviamo cioè di fronte a un episodio di rivincita della natura sullo spirito; la rovina prodotta dall'opera umana è uno spettacolo triste e non tragico a paragone di questo, perché privo «di quella metafisica compostezza che deriva alla decadenza dell'opera materiale da un profondo a priori».

La rovina prodotta dalla distruzione umana può tuttavia assumere il carattere dello "spettacolo tragico" quando rimanda a una legge del destino umano, che riguarda il singolo, le comunità ed esemplarmente la città, in cui può rendersi visibile la vicenda intera di un popolo. Nel noto episodio del pianto di Scipione davanti a Cartagine distrutta (Polib. 38, 21-22)¹⁶, la *commiseratio* è solo una parte di questa emozione, per il resto dovuta alla prefigurazione della catastrofe che un giorno colpirà anche Roma.

L'estetizzazione delle rovine, che l'analisi di Simmel articola, non è del tutto estranea all'esperienza antica, ma come oggetto del pensare in modo tragico le rovine documentano piuttosto la sparizione della forma e di ogni *mirabile* originario, che sarà compito della parola poetica e filosofica emancipare dalla materialità insignificante così come da una semantica puramente referenziale. La studiata comprensività dell'episodio lucaneo prevede la concretizzazione, proprio al centro della sua struttura ironica¹⁷, di un punto di vista sulle rovine per così dire "medio", in rapporto al quale si definiscono tutte le prospettive in gioco: l'assenza di significato (*facies* di semplici macerie) e i potenziali significati superiori delle rovine (filosofico, estetico, politico) si delineano o realizzano

in Id., *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. SASSATELLI, Roma 2006, pp. 70-81, alla p. 72; le citazioni successive sono tratte rispettivamente dalle pp. 72 e 76.

¹⁶ Cfr. *supra*, p. 387.

¹⁷ Cfr. *infra*, p. 407.

come significati esclusi dall'orizzonte del personaggio-chiave della scena, il *monstrator*, per il quale ogni segno rimanda a un significato singolo – a un oggetto individuale – e l'aura della rovina, in quel deserto abbandonato dalla storia e convertito in parco, rappresenta la devozione locale (o, più banalmente, una fonte di reddito). Le rovine di Troia, così come quelle di Cartagine per Scipione, prefigurano, nella *Pharsalia*, quelle di Roma¹⁸. Ma nella storia futura Roma non sarà erede della mitica Troia in quanto città in rovina, bensì in quanto “città delle rovine”¹⁹, scenario in cui le rovine produrranno effetti e assumeranno significati specifici come documento della profondità e degli strati del tempo, e della contemporaneità dei tempi; e ciò non in quanto opera della distruzione umana, ma nella condizione, prediletta da Simmel, di opera umana lasciata andare in rovina: quella della rovina urbana in uno spazio abitato, o essa stessa abitata, è la situazione che, con il maggior effetto, parla congiuntamente alla sensibilità e al pensiero del suo osservatore²⁰.

I.3 *Ruines anticipées*

Nel Settecento francese la rovina diviene “oggetto teoretico”, che invita a conoscere in modo nuovo la temporalità naturale e storica, e i loro rapporti²¹. La rovina, che appartiene allo spazio condiviso da chi la contempla, documenta la contemporaneità del presente e del passato; è una immagine del *ruinare* fulminante, dell'evento catastrofico senza ritorno, come il terremoto di Lisbona, oppure un'immagine di persistenza secolare, capace anche per questo di alludere al futuro; è un frammento o una traccia, che sollecita l'immaginazione dell'osservatore esperto a integrare un volume oppure il suo sguardo a penetrare una superficie o la sua intelligenza a riconoscere e connettere degli indizi sparsi, fino a ricostruire una forma o una trama; è un segnale di assenza che rende meglio visibile e intelligibile la presenza. Questa produttività critica della rovina si articola nell'atmosfera dell'anticomania settecentesca e lungo un percorso che parte dal risolversi della *Querelle* (1717), passa attraverso la pubblicazione e il successo della mappa di Pope²², il terremoto di Lisbona (1755), il *Salon* del 1756 con la pittura di rovine di Hubert Robert e i commenti di Diderot, gli scavi di Ercolano e Pompei, il turismo archeologico in Medioriente e soprattutto a Palmira.

¹⁸ Cfr. *infra*, p. 393. Resto convinto che sia lecito riferirsi con *Pharsalia* al poema di Lucano – come fa il poeta stesso – sulla base delle argomentazioni di F.M. AHL, *Lucan: An Introduction*, Ithaca-London 1976, pp. 324-331.

¹⁹ P. GUERRINI, C. RANIERI (a cura di), *Qui c'era Roma. Da Petrarca a Bembo*, Bologna 2000, D. GALBRAITH, *Petrarch and the Broken City*, in A. PAYNE, A. KUTTNER, R. SMICK (edd.), *Antiquity and Its Interpreters*, Cambridge 2000, pp. 17-26.

²⁰ SIMMEL, *La rovina*, cit., p. 73.

²¹ Questa sezione deve molto a MARCHESCHI, *Storie naturali delle rovine*, cit., una monografia eccellente cui rimando in generale, ma in particolare ai capp. 1, «*Incipit tragedia*: il terremoto di Lisbona e la natura irreversibile», e 5, «Passato-futuro e la misura dell'inatteso: la rovina tra profezia e catastrofe trattenuta», nel quale ultimo con “catastrofe trattenuta” si intende un effetto del potere del libro, capace da solo – se sopravvissuto alla catastrofe – di scongiurare il pericolo della *tabula rasa*, del ricominciare da capo: è questo un motivo di Diderot e del *Tableau* di Mercier, in cui si esprime un'idea non troppo lontana da *O sacer et magnus natum labor!* etc. di Luc. 9, 980-986; ma cfr. anche Sen. *dial.* 12, 1,1-2.

²² La sua carta della Troade, realizzata sulla sola base del testo omerico, fece da guida a molti viaggiatori del tempo: C. GRELL, *Troie et la Troade de la Renaissance à Schliemann*, in *Journal des savants* 1, 1981, pp. 47-76, alla p. 51.

Una tappa saliente di questo percorso, che può dirsi completato nel 1812, è rappresentata dalla pubblicazione dei 12 libri del *Tableau de Paris* di Louis-Sébastien Mercier, completatisi nel 1788, sulla soglia della Rivoluzione²³. Estraggo dalla conclusione del suo quarto volume, pronto già nel 1781, alcuni passaggi di particolare interesse:

Tebe, Tiro, Persepoli, Cartagine, Palmira non sono più [...] Le grandi città moderne subiranno un giorno la medesima rivoluzione [...] Sarà una guerra, sarà la peste, sarà la carestia, sarà un'inondazione, sarà un incendio, sarà una rivoluzione politica a distruggere questa città superba? [...] Fuggi, libro mio, scappa dalle fiamme o dai barbari; di' alle generazioni future ciò che Parigi fu [...] Perirà! Oddio! Ah! Quando la terra coprirà insensibilmente le sue macerie, quando il grano crescerà nel luogo elevato dal quale scrivo, quando resterà solo un ricordo confuso del regno e della capitale, lo strumento del coltivatore, solcando la terra urterà forse la statua equestre di Luigi XIV e gli antiquari riuniti ragioneranno all'infinito proprio come noi facciamo oggi sulle macerie di Palmira (trad. M. Marcheschi).

L'opera di Mercier ripresenta in modo più ampio, e d'altra parte riferito specificamente a Parigi, un motivo già presente nella riflessione di Diderot su uno dei quadri più riusciti di Robert, *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments*, esposto nel *Salon* del 1756:

Fissiamo i nostri sguardi sui frammenti di un arco di trionfo, di un portico, di una piramide, di un tempio, di un palazzo: ritorniamo in noi stessi; anticipiamo le devastazioni del Tempo e la nostra immaginazione disperde sulla Terra gli stessi edifici che abitiamo. In un attimo la solitudine e il silenzio regnano intorno a noi. Restiamo gli unici abitanti di tutta una nazione che non esiste più. Ecco scritta la prima riga di una poetica delle rovine.

Questa fantasia delle *ruines anticipées* fu sollecitata, in Mercier e in altri, anche da immagini che provenivano da episodi di distruzione grandiosa, da incendi in particolare, come quello che colpì l'Opéra proprio nel 1781; distruzioni su larga scala che, concorrendo a determinare la furia edilizia dei tempi, richiamavano alla mente gli effetti del terremoto di Lisbona, benèfici nell'offrire la possibilità di una ricostruzione "rivoluzionaria", abilitata dalla catastrofe a far sorgere un'intera e superba città là dove prima c'era solo una vasta borgata, un aggregato disordinato di case, del tutto inadatto ad assecondare il movimento moderno delle persone e delle merci. Lisbona come Troia, in un primo momento («dal luogo dove fu Lisbona, che concorda molto bene con questi versi di Virgilio: Hic locus ubi Troia fuit»)²⁴; poi, dopo la rinascita seguita alla catastrofe, Parigi come Lisbona. In effetti Parigi era attesa da due rivoluzioni urbanistiche, la seconda delle quali – quella che interessò la città di Baudelaire – davvero radicale. Lo studioso della letteratura latina nota facilmente come una "ro-

²³ L.-S. MERCIER, *Tableau de Paris*, 2 voll., édition établie sous la direction de J.-C. BONNET, Paris 1994, pp. 979-981, luogo citato e commentato da MARCHESCHI, *Storie naturali delle rovine*, cit., pp.193-194. Il medesimo studioso, alle pp. 202-203, dà una chiara sintesi del *modus operandi* e degli interessi di Mercier come *flâneur*: «Ciò che emerge dalle passeggiate intellettuali del *Tableau* [...] è un quadro dinamico che descrive il farsi dell'identità di un luogo e, dunque, i tempi [...] che si stratificano in esso: Parigi è un accumulo di tracce e di rovine che aspettano di essere attraversate, e così lette e interpretate».

²⁴ Così il nunzio apostolico a Lisbona Filippo Acciaiuoli in una lettera al fratello, adattando *Aen.* 3, 11 *et campos ubi Troia fuit*: Marcheschi, *Storia naturale delle rovine*, cit., p. 23.

vina” virgiliana, un eloquente resto del finale di *Georgiche* I²⁵, permanga distintamente nel testo di Mercier, proprio là dove la sua fantasmagoria del futuro vuole essere più incisiva («do strumento del coltivatore, solcando la terra urterà forse la statua equestre di Luigi XIV»). D'altra parte, si deve osservare come già in Lucano la prefigurazione della rovina di Roma attraverso i resti di Troia si alimenti della stessa memoria virgiliana²⁶; e va rilevato anche come queste lucanee “rovine anticipate”, rimaste oculatamente fuori campo nella *Pharsalia*, riflettessero l'esperienza comune dei cittadini romani dopo l'incendio del 64 e la grandiosa ricostruzione che ne seguì²⁷.

Baudelaire si inserisce nella tradizione dei *Tableaux de Paris* con i suoi *Tableaux parisiens*, di cui “Le Cygne” è un esempio. Ma le rovine di cui si parla in questa lirica composta nel 1859, undici anni dopo i moti che avevano causato la distruzione e il rifacimento della vecchia Parigi²⁸, sono rovine invisibili, se non nel ricordo. Esse rappresentano l'esatto complemento delle *ruines anticipées*: sono, come quelle, un oggetto dello sguardo interiore, che però si rivolge al passato, sotto l'impulso di immagini non di rovina, ma di ricostruzione.

II. DISCUSSA LACEBANT SAXA

II.1 *Struttura e dinamica dell'episodio troiano*

L'episodio della visita di Cesare al sito di Troia (9, 950-999) rappresenta il momento centrale di una sequenza compressa, dove «[i]n the space of 60 lines, we are confronted with the ruins of the republic at Pharsalia, the ruins of Troy, and the disembodied head of Pompey, three exempla of greatness now past and gone»²⁹.

Immediatamente dopo Farsalo, il vincitore della battaglia, *satiatus clade* (9, 950)³⁰, insegue il vinto, le cui tracce sparse, però, frustrano la ricerca. Cesare, allora, *fama duce tendit in undas* (v. 953). Egli attraversa un mare reso celebre dall'amore tragico di Ero (v. 955 [*legit*] *Heroas lacrimoso litore turres*), un mare che cambiò nome dopo che vi precipitò Elle (v. 956 *pelago nomen Nepheleias abstulit Helle*)³¹. Si tratta, dunque, di luoghi che hanno preso il loro nome da un personaggio, nel secondo caso un nome che, per la sua maggiore importanza, ha soppiantato un altro nome: motivo certo di attrazione per il *famae mirator* (v. 961). La caduta di Elle, inoltre, evocava l'*illud tempus* di un primo movimento da occidente a oriente, preliminare all'impresa argonautica:

²⁵ Cfr. *infra*, p. 401.

²⁶ Cfr. *infra*, p. 394.

²⁷ Edwards, *Imagining Ruins*, cit., pp. 652-655.

²⁸ Il Carrousel, la piazza che il poeta attraversa in “Le Cygne”, era stato raso al suolo nel 1849.

²⁹ AHL, *Lucan*, cit., p. 213; utile anche la sintesi di P.H. SCHRIVVERS, *Crise poétique et poésie de la crise: la réception de Lucain aux XIX et XX siècles: suivi d'une interprétation de la scène «César à Troie» (la Pharsale, 9, 950-999)*, Amsterdam 1990, pp. 25-26. Della vasta bibliografia su questo episodio danno conto in modo esauriente A. CASAMENTO, *Nullum... sine nomine saxum*, in *Pan* 8 n.s., 2019, pp. 77-87, alla p. 78, n. 9, P. ESPOSITO, *Cesare nella Troade: l'impossibile rinascita del passato*, in *Thersites* 11, 2020, pp. 152, n. 1.

³⁰ Un buon commento su questa connessione con il banchetto “cannibalico” a Farsalo, dopo la vittoria, in CASAMENTO, *Nullum... sine nomine saxum*, cit., pp. 78-79.

³¹ Non mi convincono le proposte di emendare la lezione *abstulit in attulit* o in altro modo: sulla questione F. STOK, *L'Ellesponto prima di Elle (Lucan. 9, 954-956)*, in P. ESPOSITO, L. NICASTRI (a cura di), *Interpretare Lucano. Miscellanea di studi*, Napoli 1999, pp. 271-274.

il nuovo nome “Ellesponto” notava uno dei più significativi punti di sutura tra il mito e la geografia reale³², cioè tra il fatto magico, la caduta di Elle dall’ariete in volo, e il mondo che fa da scenario alla storia, dunque anche alla traversata di Cesare. Questi versi (950-960), per il modo come sono elaborati, nei contenuti e nel linguaggio, formano un prologo decisamente appropriato all’episodio troiano.

Traversato dunque l’Ellesponto, Cesare si dirige verso la sua meta. Il racconto della visita ai resti della città si divide in tre parti ben distinte, che rappresentano le fasi di una azione:

a) vv. 961-969: Cesare si dirige (v. 961 *petit*) alla volta di luoghi ben noti: le sabbie del Sigeo, il corso del Simoenta, il sepolcro che ha reso famoso il promontorio Reteo e le altre sedi dove vi sono ombre che molto devono ai *vates* (dunque non solo a Omero, il cantore della gloria di Achille); giunto sul sito della città rasa al suolo dalle fiamme, ridotta a puro nome, per quanto degno di memoria, egli vi si aggira (v. 964 *circumit*) e cerca le tracce delle grandi mura di Apollo (965 *quaerit*). Non può vedere i resti di tutto ciò che, nel racconto di Virgilio, faceva somigliare Troia a Roma – le mura, appunto; poi i templi, i palazzi, l’acropoli –³³, cose che la voce narrante identifica, ma che da tempo sono sparite alla vista, sommerse dalla vegetazione selvatica: quei resti stessi sono periti (v. 969 *etiam periere ruinae*);

b) vv. 970-973: Cesare appunta il suo sguardo (v. 970 *aspicit*) su una serie di luoghi dell’immediato circondario, uno dopo l’altro, forse già accompagnato dalla guida locale, che li identifica per lui³⁴: le rocce di Esione, la selva dove si unirono Anchise e Venere, la grotta dove Paride prese la sua decisione, l’altura donde Enone lo vide ritornare con Elena. Si ha l’impressione di essersi mossi, con Cesare, nello spazio circoscritto e omogeneo di un parco archeologico (v. 973 *nullum est sine nomine saxum*)³⁵. I sottintesi garantiscono per la fama di ogni fatto ricordato; certamente questa sezione dell’episodio è la più lontana dalla tradizione epica omerico-*virgiliana*.

c) vv. 974-979: la terza sezione della visita è al proprio interno costituita da tre momenti che si susseguono, in crescendo, raggiungendo un culmine, come nell’episodio *virgiliano* di Polidoro³⁶. La tradizione storiografica raccontava come si condusse Alessandro in questo spazio reso sacro dai grandi eventi del passato, immortalati dalla pa-

³² È rilevante per l’interpretazione dell’episodio anche il fatto che all’evocazione del mito di Ero e Leandro, ambientato nel punto più stretto dell’Ellesponto – che Cesare sceglie oculatamente per la sua traversata –, sia giustapposta una ampia dimostrazione di dottrina geografica da parte del narratore (vv. 957-960): sull’erudizione geografica di Lucano in questo passo cfr. in part. SCHRIJVERS, *Crise poétique*, cit., pp. 26-28.

³³ B. MANNSPERGER, *Das Stadtbild von Troia in Vergils Aeneis*, in *Antike Welt* 26, 1995, pp. 463-471.

³⁴ Così ipotizzano AHL, *Lucan*, cit., p. 215 e in modo più convinto S. BARTSCH, *Ideology in Cold Blood*, Cambridge, Mass. 1997, p. 132, credo a ragione (vd. *infra*, p. 395); contra A. ROSSI, *Remapping the Past: Caesar’s Tale of Troy (Lucan BC 9. 964-999)*, in *Phoenix* 55, 2001, pp. 313-326, alla p. 317, n. 11.

³⁵ Per prima D. SPENCER, *Memory and Ruin in a Civil-War Landscape*, in *G&R* 52, 2005, pp. 46-69 ha connesso, in un contributo specifico, l’episodio turistico del libro IX con i paesaggi artificiali, ideologicamente orientati, dell’epoca (e.g. «Rome as memory garden», «Disneyfication», «mytho-historical theme-parks», pp. 50, 59, 69).

³⁶ Enea non riconosce come i virgulti di mirto e corniolo gli *bastilia* infissi nel corpo di Polidoro e ritornati alla loro natura vegetale (anche questo un motivo interessante per Lucano poeta delle rovine): al terzo tentativo di svellerli per officiare il rito di fondazione, la voce di Polidoro impedisce all’eroe di commettere un sacrilegio. L’azione, di conseguenza, svolta e prende un percorso diverso, che prevede un nuovo rito e la partenza verso la meta vera: per un’analisi dell’episodio, M. FERNANDELLI, *Mitopoiesi e tecnica del racconto nell’episodio virgiliano di Polidoro (Aen. III 13-68)*, in Id., *Via Latina. Studi su Virgilio e la sua fortuna*, Trieste 2012, pp. 77-102.

rola di Omero³⁷. L'emulo del Magno, Cesare, attraversa *insciis* lo Xanto, ridotto a un rigagnolo che si fa strada nella polvere; *securus*, calpesta il sepolcro di Ettore; interviene allora un *Phryx incola*, una guida locale, che intima l'altolà al turista ignaro e incurante (v. 979 «*Herceas monstrator ait «non respicis aras?»*) prima che questi, non riconoscendo la sacertà delle pietre sparse a terra, rovine del famoso altare, commetta un sacrilegio. Solo in parte la Ilio mostrata al lettore in questi versi è quella dell'*Iliade* e dell'*Eneide*.

Ciascuna di queste tre sezioni è coronata da un commento del narratore; nella forma di un epifonema (v. 969 *etiam periere ruinae*); di una pregnante constatazione (v. 973 *nullum est sine nomine saxum*); di un esteso intervento apologetico (vv. 980-986 *O sacer et magnus vatium labor!* etc.), che riparte dalla sacertà irricognoscibile per Cesare (v. 978 *nec ullius faciem servantia sacri*) ed espande un particolare insinuato in versi ancora precedenti (v. 963 *et [petit] multum debentis vatibus umbras*).

Questo momento di prominenza della voce narrante forma, insieme con la pericope successiva, il cardine ideologico dell'episodio; ma ha anche la funzione di far scorrere il tempo. Quando la narrazione dei fatti riprende (vv. 987-999), Cesare è uscito dalla condizione semipassiva (*insciis*) in cui si era ridotto a ricevere divieti dal *Phrygius monstrator*; il racconto cioè lo ritrova sulla soglia di una azione – la preghiera agli dèi delle ceneri troiane, ai Lari di Enea, a Pallade³⁸ – che presuppone un raccogliersi e un interpretare la situazione fino a farne lo strumento di un progetto politico a lungo termine.

La movenza che ha aperto quest'ultimo paragrafo (v. 987 *ut ducis inplevit visus veneranda vetustas*) è parallela a quella che aveva avviato l'episodio tutto (v. 950 *Caesar, ut Emathia satiatu clade recessit*), anch'essa introducendo una nuova, ben mirata iniziativa (vv. 951-952 *cetera curarum proiecit pondera soli | intentus genero*; cf. v. 988 *erexit subitas... aras*). All'interno di questa cornice caratterizzante, etico-psicologica, prende significato l'episodio troiano, tanto essenziale per l'intendimento complessivo del poema quanto staccato dalla sua dinamica drammatica: anzitutto sulla base di questa considerazione si motiva il confronto di questo "pezzo forte" lucaneo con il *descensus Averno* di Enea in *Eneide* VI³⁹, a sua volta una deviazione, una parentesi, ma decisiva per stabilire il significato del poema sulla più vasta scala.

³⁷ O. ZWIERLEIN, *Lucans Caesar in Troja*, in *Hermes* 114, 1986, pp. 460-478, alle pp. 465-467, A. ERSKINE, *Troy between Greece and Rome*, Oxford 2001, pp. 228-232, NARDUCCI, *Lucano*, cit., pp. 177-180, SCHRIJVERS, *Crise poétique*, cit., p. 28, E. MINCHIN, *Commemoration and Pilgrimage in the Ancient World: Troy and the Stratigraphy of Cultural Memory*, in *G&R* 59, 2012, pp. 76-89, alle pp. 80-87, CASAMENTO, *Nullum... sine nomine saxum*, cit., pp. 80-81; cfr. anche N. KIMMERLE, *Lucan und der Prinzipat: Inkonsistenz und unzuverlässiges Erzählen im Bellum Civile*, Berlin-Boston 2015, pp. 30 ss., D. PELLACANI (a cura di), *Cicerone, In difesa di Archia*, Fano 2020, ad cap. 24, pp. 79-81.

³⁸ L'invocazione di Cesare abbraccia gli dèi delle ceneri, rimasti presso le rovine di Troia, e i Lari di Enea, che ora dimorano nel Lazio insieme con il Palladio, portando alla luce una connessione tra passato, presente e futuro (vv. 997-998 *date felices in cetera cursus, | restituam populos*) che anticipa, ovvero riprende e varia, la struttura fatale cui l'*Eneide* darà/aveva dato sostanza di fatti e valori. Difficile non concordare con ZWIERLEIN, *Lucan Caesar in Troja*, cit., pp. 476-477 e altri sul fatto che questa preghiera evochi il *rumor* del progettato trasferimento a Troia della capitale, così sollecitando la riprovazione del lettore. Un'ottima interpretazione complessiva di questa preghiera e della sua funzione ideologica si legge in CASAMENTO, *Nullum... sine nomine saxum*, cit., pp. 84-87.

³⁹ G. GERGO, *Troy, Italy, and the Underworld (Lucan, 9,964-999)*, in *Graeco-Latina Brunensia* 17, 2012, pp. 51-61.

Né va trascurato, nella visita di Cesare a Troia in rovina, il suo carattere di esperienza che insegna qualcosa. Il libro VI dell'*Eneide*, ora citato, aveva in comune con l'VIII un aumento di sapere del protagonista; confronti dell'episodio lucaneo con la passeggiata archeologica di Enea sono stati fatti in abbondanza⁴⁰; e naturalmente anche con la sosta a Butroto, dove Enea incontra la città-simulacro, facendo l'esperienza di un riconoscimento pregnante⁴¹. Né il tono idillico della passeggiata nel sito della Roma futura né la *Stimmung* malinconica della sosta presso la *Parva Troia* dell'ultimo priamide si ripropongono nel contesto lucaneo, dove tuttavia la calma subentrata alla frenesia bellica, da un lato, e, dall'altro, il suggerimento di una posterità vuota, offerto dal paesaggio fatto di soli nomi, si trovano in uno stato di interazione⁴².

La lettura dell'episodio è predisposta da Lucano per mezzo di una tecnica abbastanza usuale, ma che qui, in questa singolare pausa dell'azione, viene adoperata con speciale accortezza. Mentre attira l'attenzione del lettore sul realizzarsi di una combinazione di caratteristiche tipiche (crudeltà e determinatezza), dissemina la pericope introduttiva di parole e idee (*satiatus, uestigia, fama duce, nomen* e l'idea del toponimo derivato da un personaggio o da un fatto) che ricorrono. Parole e idee si presentano una prima volta in modo incisivo; e le ricorrenze si incontrano presto. Le connessioni così formate si costituiscono anche come nessi irrazionali (e.g. v. 952 [*generi*] *vestigia*, 965 *vestigia muri*), che tuttavia, affiancandosi a quelle più immediatamente significative (e.g. 953 *fama duce*, 961 *famae mirator*, 956 *nomen*, 964 *nomen memorabile*, 973 *sine nomine*), stimolano la sensibilità della memoria interna, effettivamente portata a lavorare su scala sempre più ampia via via che il racconto procede.

Questo progressivo connotarsi della parola poetica è effetto, naturalmente, anche del coinvolgimento di testi altri, che il lettore esperto può più o meno facilmente attendersi, più o meno facilmente riconoscere. Lo speciale modo d'essere di questa intertestualità è pertinente in un episodio che drammatizza un'esperienza di mancato riconoscimento. Protagonista ne è Cesare; in buona parte lo spessore letterario del testo concorre ad attivare certe conoscenze del lettore in modo tale che il suo punto di vista si divarichi da quello del personaggio in azione, il quale è in effetti impegnato per lo più in una "lettura" dello spazio al contempo deserto e tutto significativo entro cui si muove⁴³. Il funzionamento di questa struttura ironica è comunque regolato da un atteggiamento della voce narrante che lascia fluido il confine tra focalizzazione interna ed esterna⁴⁴; questa fluidità, studiamente produttiva di tratti indeterminati,

⁴⁰ In part. L. THOMPSON, R.T. BRUÈRE, *Lucan's Use of Virgilian Reminiscence*, in *CPb* 63, 1968, pp. 1-21, alle pp. 16-21, ZWIERLEIN, *Lucan's Caesar in Troja*, cit., pp. 469-470, A. HUI, *The Textual City: Epic Walks in Virgil, Lucan, and Petrararch*, in *Classical Receptions Journal* 3, 2011, pp. 148-165, alle pp. 156-162.

⁴¹ M. LABATE, *Città morte, città future: un tema della poesia augustea*, in *Maia* 43, 1991, pp. 167-184, alle pp. 182-184, E. NARDUCCI, *Un'epica contro l'impero*, Roma-Bari 2002, p. 178, A. PERUTELLI, *Dopo la battaglia: la poetica delle rovine in Lucano (con un'appendice su Tacito)*, in P. ESPOSITO, E. M. ARIEMMA (a cura di), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Napoli 2004, pp. 85-108, alla p. 99.

⁴² Si è del resto opportunamente notato come nell'*Eneide* stessa l'episodio di Butroto e quello di Pallanteo siano in comunicazione tra loro: cfr. in part. LABATE, *Città morte*, cit., p. 183.

⁴³ Sul paesaggio-testo e Cesare lettore, K. ORMAND, *Lucan's auctor vix fidelis*, in *CLAnt* 13, 1994, pp. 38-55 (con qualche forzatura), HUI, *The Textual City*, cit., pp. 156-162.

⁴⁴ L'interesse per la struttura narratologica dell'episodio, e in particolare per l'orchestrazione delle prospettive in gioco, è il principale elemento di metodo che accomuna ROSSI, *Remapping*, cit., spec. pp. 316-317 e TESORIERO, *Tramplng*, cit., spec. pp. 206-207. Per un inquadramento teorico sulle modalità

stimola il lettore a incrementare l'attività di integrazione e costruzione del senso. I vv. 970-973 ne offrono l'esempio più notevole.

L'intervento del *monstrator*, ai vv. 976-979, introduce un quarto punto di vista sulla situazione in essere⁴⁵; l'esternazione del narratore ne rende percepibile uno ulteriore, cui si contrappone l'ottica adottata da Cesare nella sua preghiera.

Questa descrizione della struttura dell'episodio e del suo assetto narratologico lascia comprendere di per sé come le letture interpretative per me più interessanti siano quelle di Andreola Rossi (si fronteggiano due racconti, quello del *monstrator*/Lucano e quello di Cesare: il primo attira la nostra attenzione sulla fallacia del secondo, ma senza poter fare di più)⁴⁶ e quella di Mark Tesoriero («Lucan shows up the baseless foundations of imperial propaganda: that it was created virtually from nothing»), cioè da quel nulla che a Cesare si è dimostrato essere il sito di Troia)⁴⁷.

Le tesi di questi due studiosi non sono convergenti⁴⁸, ma i loro metodi sono affini; lungo il corso dell'esposizione si delinea il rapporto del mio ragionamento con i loro contributi.

Fin d'ora però voglio sottolineare che dato il mio *focus* specifico, la città invisibile, e l'omologia che vedo tra ciò che il paesaggio cela e ciò che è celato nel testo – inteso come testura di fibre letterarie –, assume per me una maggiore importanza lo studio dei rapporti intratestuali/intertestuali e delle loro funzioni.

II.2. *Rapporti intratestuali*

La visita al sito di Troia è, per il lettore, un imprevisto; il racconto di questo notevole fatto è composto per mezzo di una giustapposizione di parti che lasciano aperto il significato. Il lettore accompagna Cesare nella sua esperienza a Troia provvisto di ricordi utili a intendere i fatti in termini tematici. Eccone alcuni esempi.

a) Cesare è introdotto, come si è visto, in modo da realizzare le sue caratteristiche preminenti. Compie il suo spostamento verso Troia *fama duce* (10, 184 *fama... generi Pharias me duxit ad urbes*; D.C. 42, 6, 2 *κατὰ πίστιν αὐτοῦ*); questa mossa, che come ogni suo gesto dopo Farsalo, viene letta contro lo sfondo del suo ritratto iniziale (1, 143-144 *non in Caesare tantum | nomen erat et fama ducis*: al contrario di Pompeo, Cesare non si accontenta di quanto ha già) e della sua azione decisiva (la vittoria contro il Grande, che gli apre nuovi orizzonti), non può rappresentare una dispersione delle energie: una segreta intuizione, un presentimento presentatosi sotto la forma di un magnetismo del contesto, lo guida a Troia, come se quel *fama duce* valesse *fato ducente*. Ma quel ritratto di

di focalizzazione nella *Pharsalia*, importante K. LUDWIG, *Charakterfokalisation bei Lucan. Eine narratologische Analyse*, Berlin-Boston 2014, pp. 85 ss., 227 ss.

⁴⁵ Cfr. *supra*, pp. 394-395.

⁴⁶ ROSSI, *Remapping*, cit., pp. 323-324.

⁴⁷ C. TESORIERO, *Trampling over Troy: Caesar, Virgil, Lucan*, in C. WALDE (Ed.), *Lucan im 21. Jahrhundert*, Boston 2005, pp. 202-215, alla p. 212.

⁴⁸ Il punto cruciale della divergenza si manifesta nel fatto che in ROSSI, *Remapping the Past*, cit. (e ORMAND, *Lucan's auctor vix fidelis*, cit.) Cesare attribuisce un senso alle rovine di Troia già nel momento in cui cerca i *vestigia* delle mura di Febo (v. 965), mentre per TESORIERO, *Trampling*, cit., con cui personalmente concordo, non c'è traccia di questo prima del v. 981, cioè prima della preghiera: cfr. in part. pp. 206, n. 19 e 208, n. 23.

Cesare che viene evocato dalle parole iniziali dell'episodio (I 143b-50) è in effetti il secondo termine di una *synkrisis* che si apre con il ritratto di Pompeo (129-143a).

Lo squarcio turistico della *Pharsalia* offre, si sa, il più notevole esempio di “poesia delle rovine” della letteratura latina. La memoria intratestuale evoca con chiarezza il ritratto del Magno come sua premessa. Pompeo stesso, infatti, al suo apparire, è tratteggiato come una rovina⁴⁹. La sua identità pubblica è determinata dalla memoria delle sue imprese; egli coltiva il successo raggiunto da che è *famae petitor* (v. 131); il suo particolare modo d'essere (v. 135 *Stat magni nominis umbra*) è illustrato dall'immagine di una quercia altissima e senza fronde, che fa ombra con il suo solo tronco, e vacilla instabile⁵⁰, per la debolezza delle radici che l'età ha compromesso (vv. 137-138 *nec iam validis radicibus haerens | pondere fixa suo est*); questa pianta che reca appesi tanti pegni di una antica gloria, si erge sterile e fragile in un campo fertile, contornato da una selva di piante vigorose: *sola tamen colitur* (v. 143a).

Come documenta uno studio notevole di Isabella Colpo, nella pittura romana di I sec. d.C. l'albero spoglio è un ingrediente frequentissimo, quasi indispensabile, del “paesaggio di rovine”⁵¹; e nel brano del libro IX che stiamo analizzando si legge (vv. 966-969):

*Iam silvae steriles et putres robore trunci
Assaraci pressere domos et templa deorum
iam lassa radice tenent, ac tota teguntur
Pergama dumetis: etiam periere ruinae.*

L'iperbole è massima quando a un limite pensato come ultimo viene aggiunto qualcosa. Qui incontriamo il motivo dell'antagonismo natura-rovina trattato in maniera iperbolica⁵²: la natura stessa, che ha sopraffatto le rovine della civiltà, prendendone il posto, viene sopraffatta dal proprio deperire. Paradossalmente l'immagine della vita che svigorisce e non si rigenera rende pensabile la morte dell'inorganico.

Non di rado Lucano compendia in pochi versi una tematica o una tradizione per farne il riferimento di una azione emulativa o autodistintiva. Il procedimento è in genere questo: lo specifico evoca il tipico e il tipico, facendo da sfondo, mostra lo specifico come cosa nuova, spesso superiore a ogni sapere o attesa. In questi versi è compendiata la tematica delle rovine; il memorabile epifonema *etiam periere ruinae* è come una firma apposta sulla versione à la *Lucaïn* di questo tema⁵³.

b) Cesare visita Troia deserta dopo avere annientato a Farsalo il contingente troiano: nel catalogo dello sterminato numero di città che la fortuna di Pompeo *secum casuras*

⁴⁹ Un cenno su questo già in AHL, *Lucan*, cit. p. 215.

⁵⁰ La quercia vacilla al primo soffio dell'Euro: v. 141 *nutet casura*: cfr. 4, 393 *mundi nutante ruina*, con P. ESPOSITO (a cura di), *Marco Anneo Lucano, Bellum Civile (Pharsalia), Libro IV*, n. ad v. 393-397, pp. 201-203.

⁵¹ COLPO, *Ruinae*, cit., pp. 16-17. In questo tipo di paesaggio coesistono rovine architettoniche e naturali, come nella scena lucanea; nel “paesaggio con rovine” figura una sola di queste componenti.

⁵² Per questo motivo, cfr. *supra*, § I.2, p. 389.

⁵³ Sulla fortuna di questa espressione lucanea, CASAMENTO, *Nullum... sine nomine saxum*, cit. p. 83, n. 29; potrebbe rappresentarne una variazione Aus. *epigr.* 37 *monumenta fatiscunt, | mors etiam saxis nominibusque venit*, su cui D. FOWLER, *The Ruin of Time*, in ID., *Roman Constructions: Reading in Postmodern Latin*, Oxford 2000, pp. 193-217, spec. p. 193 (ma il saggio è complessivamente interessante per i temi qui discussi).

in *proelia moverat* (3, 170) il lettore aveva incontrato un'espressione memorabile: [*Iliacas manus*] *nec fabula Troiae* | *continuit Phrygiūque ferens se Caesar Iulii* (vv. 212-213).

Il nesso *fabula Troiae* ha un effetto composito: nel suo contesto viene recepito come «caustica dissacrazione della leggenda troiana, ridotta a volgare espediente propagandistico»⁵⁴, e dunque in grado di urtare Nerone, remoto discendente di Augusto, autore di *Troica* e visitatore della città nel 53 (Tac. *ann.* 12, 58). Una volta decontestualizzata e ricordata come formula (così come accade tuttora), la giuntura associa al toponimo, che si trova al cuore dell'idea romana di mito, una connotazione di distanza, favolosità, inconsistenza – *memorable nomen*⁵⁵ – che risalta nella cornice spietatamente reale della storia.

c) Un ulteriore, importante ricordo “preparatorio” è legato all'episodio conclusivo del IV libro, ambientato in Africa⁵⁶. L'Africa è terra di rovine e di *mirabilia*. Vi si dirige con il cesariano Curione, che *inter semirutas magnae Carthaginiis arces* | *et Clipeam tenuit stationis litora notae* (vv. 585-586), per poi porre l'accampamento in un luogo in cui *se* | *Bagrada lentus agit siccae sulcator harenae* (vv. 587-588). Lì presso Curione trova delle rupi erose *Antaei quas regna vocat non vana vetustas* (v. 590) e desidera conoscere le cause di quella denominazione; segue una situazione di τῖς-*Rede*, alla maniera ovidiana – una anticipazione del ruolo del *monstrator* nell'episodio del libro IX⁵⁷ – che qui si declina attraverso l'espressione *cognita per multos docuit rudis incola patres* (v. 592). Questo portatore di una avita tradizione orale espone un lungo racconto mitologico (66 versi), che chiude “a doppia mandata”, dapprima con una formula tipica del narrare eziologico (vv. 654-655 *Hinc, aevi veteris custos, famosa vetustas, | miratrixque sui, signavit nomine terras*), e successivamente con un commento che inquadra il rapporto tra un evento vero, ma collocato nell'*illud tempus* del mito, e un evento che, pur occorso in un passato irrimediabilmente trascorso, appartiene al tempo aperto della storia (vv. 656-660): *Sed maiora dedit cognomina collibus istis | Poenum qui Latii revocavit ab arcibus hostem | Scipio... | ... En, veteris cernis vestigia valli. | Romana hos primum tenuit victoria campos*⁵⁸. La parola-tema *victoria* sigilla il riferimento alla struttura figurale virgiliana sottesa a questo racconto (vittoria di Ercole-vittoria di Enea-vittorie di Cesare Ottaviano), una sequenza che Lucano fa fallire nel suo terzo passo (vittoria di Ercole-vittoria di Scipione-disfatta di Curione). Ma il confronto tra i due racconti è significativo anche per come fa risaltare, in Lucano, la capacità della storia di sormontare il mito e sostituirvisi (*Sed maiora dedit cognomina collibus istis... Scipio*; e sono parole di un africano). Curione legge le rovine che ha davanti a sé – le grotte corrose e i *vestigia* del vallo di Scipione – come segni della *fortuna locorum*, un fato di vittoria riservato anche a lui. La sua lettura abusa di questo contesto delle vittorie, vittorie liberatrici; così la lettura di Cesare, a Troia, abuserà del contesto della sconfitta, ma sotto la guida del pragmatismo, non dell'*audacia*.

Altre situazioni precedenti l'episodio del IX libro, che la lettura ricomprende come anticipazioni tematiche, sono parte di una tessitura più complessa di cui do conto selettivamente nella prossima sezione.

⁵⁴ NARDUCCI, *Lucano*, cit., pp. 12-13.

⁵⁵ AHL, *Lucan*, cit., p. 217.

⁵⁶ NARDUCCI, *Lucano*, cit., pp. 169-171; la mia analisi è orientata in maniera leggermente diversa.

⁵⁷ L. MICOZZI, *Aspetti dell'influenza di Lucano nella Tebaide*, in P. ESPOSITO, L. NICASTRI (a cura di), *Interpretare Lucano. Miscellanea di studi*, Napoli 1999, pp. 343-387, alle pp. 384-387; utile anche SCHRIJVERS, *Crise poétique*, cit., p. 31.

⁵⁸ Sull'uso di *vetustas* nella *Pharsalia*, fa bene il punto ESPOSITO, *Bellum Civile*, cit., n. ad vv. 583-588, pp. 273-274.

II.3 Rapporti intertestuali e intratestuali/ intertestuali

Nella prima delle *Heroides* Penelope scrive a Odisseo queste parole (vv. 31-38; e 47-56)⁵⁹:

*Atque aliquis posita monstrat fera proelia mensa,
pingit et exiguo Pergama tota mero:
Hac ibat Simois; haec est Sigeia tellus;
hic steterat Priami regia celsa senis;
illic Aeacides, illic tendebat Ulixes, 35
hic lacer admissos terruit Hector equos.⁷
Omnia namque tuo senior te quaerere misso
rettulerat nato Nestor, at ille mihi.*

*Sed mihi quid prodest vestris disiecta lacertis
Ilios et, murus quod fuit, esse solum,
si maneo, qualis Troia durante manebam,
virque mihi dempto fine carendus abest? 50
Diruta sunt aliis, uni mihi Pergama restant,
incola captivo quae bove victor arat.
Iam seges est, ubi Troia fuit, reseccandaque falce
luxuriat Phrygio sanguine pinguis humus;
semisepulta virum curvis feriuntur aratris 55
ossa, ruinosas occulit berba domos.*

Siamo ancora ai tempi in cui vivono i distruttori di Troia; Troia, anzi, in un modo che è peculiare della poesia delle *Heroides*, è ancora in piedi (v. 51 *uni mihi Pergama restant*). Tuttavia uno iato da quel passato si è già stabilito. Troia si è già trasferita su una carta storica, realizzata sulla mensa di un veterano (v. 31 *aliquis... monstrat*) in grado di darne una descrizione autoptica; e già si sta stratificando una fama dei fatti che passano di bocca in bocca, come nel caso del racconto di Nestore (un nome significativo, in questo quadro: vd. *infra*), che Telemaco ha riferito alla madre, che ora ne comunica la conoscenza a chi legge la sua lettera – Odisseo e il lettore reale.

Quest'ultimo – secondo quanto presupposto dal testo – non solo conosce l'*Iliade* e l'*Odissea*; ma anche gli strati di discorso intermedi tra i poemi omerici e i versi che sta ora leggendo.

La Penelope che guarda ai fatti di Troia da una prospettiva *ex post*, e che d'altra parte si descrive come l'unica persona per cui la città è ancora in piedi, è bensì un soggetto animato da un sentimento urgente ma anche dotato di una visione ampia. Parla di fatti che troviamo narrati da fonti diverse da Omero; e lo fa con un linguaggio che non evoca Omero, ma Virgilio.

La prima origine della mappatura poetica di Troia si ritrova infatti in *Aen.* 2, 29-30, dove Enea rievoca i commenti dei concittadini che, il mattino dopo la partenza dei Greci, vedono *desertos... locos litusque relictum* (v. 28): *Hic Dolopum manus, hic saevos tendebat Achilles, | classibus hic locus, hic acie certare solebant*⁷. I commenti sono anonimi; di qui forse

⁵⁹ La presenza delle *Heroides* nell'episodio lucaneo, e in particolare della I, è poco studiata: vi accenna però nel suo ottimo lavoro WICK, *M. Annaeus Lucanus*, cit., p. 403.

*Scilicet et tempus veniet, cum finibus illis
agricola incurvo terram molitus aratro
exesa inveniet scabra robigine pila
aut gravibus rastris galeas pulsabit inanis
grandiaque effossis mirabitur ossa sepulchris.* 495

*non ullus aratro
dignus bonos squalent abductis arva colonis,
et curvae rigidum falces conflantur in ensem.*

Dunque la lettera di Penelope trasferisce al paesaggio troiano in rovina tratti di quello tessalo dopo Filippi; in particolare i motivi dei campi resi fertili dal sangue (vv. 53-54 *Iam seges est, ubi Troia fuit, reseccandaque falce | luxuriat Phrygio sanguine pinguis humus*) e dell'urto del vomere sulle ossa sepolte (55-56 *semisepulta virum curvis feriuntur aratris | ossa, ruinosas occulit herba domos*); a questo secondo motivo, formulato con singolare virtuosismo, e dunque particolarmente notevole, Ovidio giustappone la frase che descrive le rovine della città sommerse dall'erba alta.

L'ideologema *rus vacuum*, cui accenna *georg.* 1, 506-508, facilmente verrà amplificato attraverso l'associazione peggiorativa con *vacuae urbes*. Così fa Lucano in due luoghi tra loro connessi come 1, 24-32 e 7, 385-409⁶². Alessandro Perutelli ritiene che egli abbia composto 9, 961-979 tenendo a mente e anzi emulando il primo di questi passi⁶³; ma lo stesso atteggiamento è da presupporre anche in rapporto al secondo.

Il brano del libro I si apre con *At nunc* e delinea il contesto dal quale è osservato il corso di fatti che ha generato il presente – un paesaggio con/di rovine. Questo paesaggio è tipico, come quello dei *topia* che trattano questo soggetto⁶⁴; ma al suo interno spiccano un'immagine particolare, (v. 27) *rarus et antiquis habitator in urbibus errat*, e, di seguito, un'espressione significativa, (28-29) *horrida... dumis multosque inarata per annos | Hesperia est*, in cui il lettore sente echeggiare due luoghi poetici celeberrimi, l'uno illustrativo di un rovinare cosmico, l'altro di un rovinare storico: *Lucr.* 5, 95 *una dies dabit exitio, multosque per annos | sustentata ruet moles et machina mundi* e *Verg. Aen.* 2, 363 *Urbs antiqua ruit multos dominata per annos*⁶⁵. Il paradigma storico, la catastrofe di Troia, ha dunque in mente Lucano quando parla del paesaggio italico dopo le guerre civili; ma anche il suo referente cosmico, se è vero che queste guerre desertificanti e senza rimedio, di cui Cesare è il maggiore responsabile, sono paragonabili a una catastrofe

⁶² E. PARATORE, *Virgilio georgico e Lucano*, in *ASNSP*, ser. II, 12, 1943, pp. 40-69 resta lo studio di riferimento sul tema; cfr. anche NARDUCCI, *Un'epica contro l'impero*, cit., pp. 167-169, A. PERUTELLI, *Dopo la battaglia: la poetica delle rovine in Lucano (con un'appendice su Tacito)*, in P. ESPOSITO, E. ARIEMMA (a cura di), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Napoli 2004, pp. 85-109, alle pp. 89-90, 93-94 (dove si dimostra che le immagini di desolazione lucanee sono concepite anche come antifrasi delle *laudes Italiae*), C. SALEMME, *Lucano: la storia verso la rovina*, Napoli 2002, pp. 76-77.

⁶³ PERUTELLI, *Dopo la battaglia*, cit., p. 98.

⁶⁴ COLPO, *Ruinae*, cit., p. 18.

⁶⁵ Memorabile, su questo memorabile verso, il commento di F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 1994, p. 260: «verso sublime che sovrasta presente, passato e futuro: nella visione della città in atto di rovinare s'incrociano la rimembranza della sua intatta maestà e la previsione delle rovine che resteranno. Il decorso del tempo che causa vanto e stupore non è l'antichità futura dei resti, bensì quella del lungo dominio passato. E non conta in quanto determinazione storica, ma solo per contrasto con il fatto in sé della cadutā».

cosmica: poco più avanti nel testo lucaneo si legge infatti (vv. 72-81) *Sic, cum compage soluta | saecula tot mundi suprema coegerit hora | antiquum repetens iterum chaos [...] tota... discors | machina divolsi turbabit foedera mundi*, con *| machina... mundi | (hapax lucaneo)* che riprende *cum variatione* la giuntura *machina mundi (hapax lucreziano)*.

Nel passo del libro VII la grande scala della rovina imminente si colloca tra la catastrofe cosmica e quella storica esemplificata da Troia: (vv. 387-391, in part. 389-390: *Gentes Mars iste futuras | obruet*); situatasi la prospettiva temporale del narratore e del lettore nel momento che prelude a Farsalo, l'*At nunc semirutis pendent... moenia tectis | urbibus Italiae* di 1, 24-25 si riformula al futuro, come una prefigurazione, a 7, 391-408 *Tunc omne Latium | fabula nomen erit; Gabios Veiosque Coramque | pulvere vix tectae poterunt monstrare ruinae | Albanosque Lares Laurentinosque Penates, | rus vacuum [...] tot vacuas urbes* etc.: in questo contesto, evocativo della temporalità complessa dell'*Eneide*, prende evidenza la nozione problematica di *nomen*, così importante appunto nell'episodio della visita di Cesare a Troia.

L'*aemulatio* interna si realizza in due modi. In primo luogo: questo episodio complessivamente speciale, quanto era tipico, e – per così dire – rivolto al sapere comune nei due quadri precedenti di “paesaggio con/di rovine”, diviene, durante la visita di Cesare al sito che per eccellenza è un paesaggio di questo tipo, il contenuto dell'esperienza interna e, d'altra parte, uno stimolo per l'autocoscienza del lettore, che si ritrova successivamente in situazioni di distanziamento diverse rispetto all'ottica del protagonista. Questo paesaggio per eccellenza è un paesaggio indiziario, un paesaggio che va letto: su di esso si esercitano letture speciali che producono, con il loro giustapporsi, una ricchezza di significato forse senza precedenti in questo poema. Ovvero: la lettura di Cesare (che si traduce in progetto e azione); quella del *monstrator* (non precisamente una lettura, ma una lettura ereditata e ora una guida alla lettura); quella del narratore (che surroga su un piano più alto l'azione del *monstrator*; quella del lettore (davvero portato a leggere in modo pregnante, ad ἀναγιγνώσκειν ciò che Cesare non vede, ciò che il *monstrator* non ha nel suo orizzonte, ciò che il lettore inesperto non può cogliere, ciò che egli stesso non ha colto in un primo momento). Il lettore è portato ad autosuperarsi negli ultimi due segmenti dell'episodio, quello della rivendicazione del *vates* e quello della preghiera di Cesare: il primo, esteriormente convenzionale, è elaborato in modo da lasciare il significato aperto, cioè da invitare all'interpretazione (in part. v. 985 *Pharsalia nostra*); il secondo ripresenta Cesare nell'atto di usare la *veneranda vetustas* di quel paesaggio in rovina, dopo averlo “riletto”, averlo compreso come utile strumento politico, averne ricostituito la sacertà in base alla selezione di un significato tra quelli possibili⁶⁶. La voce del narratore interpretava in modo unilaterale – moralisticamente – le situazioni di I e VII, esaurendone il significato; ora drammatizzazione e complessità conferiscono al medesimo tipo di oggetto una pertinenza superiore rispetto alla generale intenzione di significato del testo.

In secondo luogo: Perutelli nota che il paesaggio di 1, 24ss. si presenta come semidiruto, una condizione rispetto alla quale l'*etiam periere ruinae* di 9, 969 rappresenta l'ultimo compimento pensabile; [*Gabios* etc.] *pulvere vix tectae poterunt monstrare ruinae* di 7,

⁶⁶ A v. 987 *Ut ducis implevit visus veneranda vetustas*, la giuntura in clausola esprime il punto di vista del narratore, come sottolinea CASAMENTO, *Nullum... sine nomine saxum*, cit., p. 84, ma proprio la sua *facies* formulare suggerisce l'idea di ciò che è rispettato nel pensiero comune, e che dunque offre una possibilità di sfruttamento.

393 indica uno stato del degrado più avanzato rispetto a quello descritto a 1, 24ss., ma meno grave in confronto con quello delle rovine di Troia.

b) Due esempi di intertestualità che aumentano il dislivello di consapevolezza tra il lettore e il personaggio in azione. Si collocano in un punto strategico e si realizzano nella dimensione microscopica del testo. La seconda sezione della visita (vv. 964-969) si apre presentando l'azione di Cesare come vista dall'esterno e conosciuta dall'interno (vv. 964-965): *Circumit exustae nomen memorabile Troiae | magnaue Phoebei quaerit uestigia muri*. C'è contenuto mentale (incendio, mura), ma non percettivo (mero nome, nessuna traccia). Cesare cerca le grandi mura di Febo, rase al suolo dall'incendio. Perché quelle grandi mura sono state distrutte? Lo ricorda *Il. 21, 441-460*⁶⁷. C'era però anche un'altra tradizione che coinvolgeva Apollo nell'edificazione della cinta (7, 452-453; cf. *supra*, p. 385). Questo ha in mente Virgilio quando scrive, a *georg.* 3, 36, *Troiae Cynthius auctor*, in un passo notoriamente carico di ideologia augustea⁶⁸. Sempre nelle *Georgiche*, nel lungo brano che illustra le tensioni seguite alla morte di Cesare, i vv. 501-502 riconducono il conflitto civile delle epoche precedenti allo spergiuro di Laomedonte: *Satis iam pridem sanguine nostro | Laomedonteanae luimus periuria Troiae*. Virgilio è mosso a questo pensiero dalla turbolenza attuale. La desolazione dell'età di Filippo, ancora familiare al lettore di Lucano, riproduce *mutatis mutandis* le condizioni della città abbattuta dalla furia degli dèi, che così si erano vendicati della frode empia di Laomedonte. Come scriveva Emanuele Narducci, «la leggendaria sciagura di Troia viene assunta come l'anticipazione, quasi la figura, del ben più epocale annientamento della stessa Roma. Verso questa interpretazione il lettore è ripetutamente sollecitato dalle correlazioni intertestuali»⁶⁹. In effetti il testo georgico viene qui evocato per la quinta volta in un brano di “poesia delle rovine”⁷⁰; nel penultimo passaggio, l'invocazione alla Tessaglia con cui si chiude il libro VII, Farsalo prefigura Filippo e, viceversa, il testo delle *Georgiche* quello di Lucano. Di passaggio in passaggio si rinforza la pertinenza di questi versi virgiliani al formarsi del significato della *Pharsalia*. Il vero punto di partenza della storia di Roma non si ritrova nella fuga di Enea da Troia in fiamme, ma – per così dire – alle origini delle origini, nel basamento delle grandi mura che Laomedonte fece erigere con la frode; e il punto di fuga di questo processo non è la fondazione di Roma, né quanto Cesare prometterà nella sua preghiera, ma un prolungamento nella realtà storica dello spettacolo offerto dal “paesaggio di rovine” che il *famae mirator* incontra nel sito di Troia. Egli cerca, per prima cosa, le tracce del grande muro di Troia laomedontea ridotta dall'incendio a mero

⁶⁷ Poseidone, venuto a contesa con Apollo, gli ricorda il torto che entrambi avevano subito da Laomedonte: questi non aveva corrisposto loro quanto pattuito nonostante il primo avesse eretto il muro della città, «largo e bellissimo» (v. 447) e il secondo pascolate le mandrie regali sulle pendici dell'Ida. Per questo tradimento, i suoi discendenti meritavano di «cadere miseramente in ginocchio, con i figli e le spose legittime» (v. 460).

⁶⁸ NARDUCCI, *Lucano*, cit., p. 36.

⁶⁹ NARDUCCI, *Lucano*, cit., p. 80; su questa linea diversi altri contributi recenti. L'insistenza della tradizione antica, letteraria e geografica, sulla distruzione totale di Troia è ben sottolineata da SCHRIJVERS, *Crise poétique*, cit., pp. 29-30.

⁷⁰ Oltre alle due dei libri I e VII già ricordate, l'*aftermath narrative* di 7, 789-796 e soprattutto il finale del libro, in part. i vv. 851-859: *Quae seges infecta surget non decolor herba? | Quo non Romanos violabis vomere manes? | Ante novae venient acies, scelerique secundo | praestabis nondum siccos hoc sanguine campos. | Omnia maiorum vertamus busta licebit | et stantes tumulos et qui radice vetusta | effudere suas victis compagibus urnas, | plus cinerum Haemoniae sulcis telluris aratur | pluraque ruricolis feriuntur dentibus ossa.*

nome; un quadro che il pubblico di Lucano, rasi al suolo dall'incendio dell'Urbe tre distretti su quattordici, non faceva fatica a rappresentarsi, fin troppo capace di vedere ciò che Cesare va cercando.

Poco dopo, sempre all'interno di questa sezione, sempre in contrasto con la situazione di un interno non vedere, al lettore nuovamente viene consegnata la possibilità di una prospettiva profonda; e nuovamente per mezzo di un suggerimento di ordine microscopico. Ai vv. 966-967 si legge: *Iam silvae steriles et putres robore trunci | Assaraci pressere domos et templa deorum*. In questo frangente la situazione di Cesare sembra essere quella di qualcuno che vede solo grovigli di vegetazione selvatica, alberi marcescenti, cespugli, senza rendersi conto di ciò che questa barriera insieme nasconde e schiaccia. La parola poetica accompagna invece lo sguardo del lettore a incontrare gli oggetti nascosti, ma non solo; con le sue risonanze lo invita a penetrare di là dalla lettera che li offre alla vista (*Assaraci pressere domos et templa deorum*), a cogliere "ciò che c'è sotto": una combinazione di Verg. *Aen.* 1, 283ss. (*Veniet lustris labentibus aetas, | cum domus Assaraci Phthiam clarasque Mycenae | servitio premet, ac victis dominabitur Argis. | Nascetur pulchra Troianus origine Caesar* etc.) e Ov. *met.* 15, 796ss. (*inque foro circumque domos et templa deorum | nocturnos ululasse canes* etc.). Il testo virgiliano fa riferimento all'avvento del figlio adottivo di Giulio Cesare, ma fu frainteso nell'antichità (chi in ogni caso avesse interpretato *Caesar* in riferimento ad Augusto non poteva non ricordare le circostanze di quella adozione)⁷¹; il testo ovidiano rimanda invece al contesto dell'assassinio di Cesare. Viene così adombrato, in questo episodio così pendente sul futuro, l'esito ultimo che renderà inattuabile proprio l'intenzione maturatasi in Cesare e da Cesare espressa in chiusura dell'episodio troiano (vv. 998-999): «*grata vice moenia reddent | Ausonidae Phrygibus, Romanae Pergama surgent*».

c) Questi sovrasensi che si pongono in tensione con l'intenzione e le percezioni di Cesare si costituiscono grazie a una tecnica sofisticata, che produce un risultato eloquente grazie alla riconoscibilità delle "correlazioni intertestuali" poste in essere. Si tratta infatti sempre di passi ben noti di autori celebri, tra i quali, come si è visto, anche Ovidio. Ovidio è qui chiamato in causa anzitutto come poeta e secolarizzatore del mito e secondariamente come autore che sviluppa il suo discorso in regioni laterali rispetto alla strada maestra del racconto mitologico antico, anzitutto del grande epos omerico e virgiliano.

Questa considerazione mi permette di riprendere il filo di quanto osservato poco fa sulla memoria delle *Heroides* nell'episodio troiano, e della prima in particolare. Questa collezione di lettere in cui famosi episodi del mito sono messi a fuoco da prospettive nuove, che ne fanno emergere nuovi particolari e significati, è evocata in più punti: nell'introduzione dell'episodio (v. 955 *Heroas ... turres*); ancora più inconfondibilmente nella seconda parte della sezione centrale (vv. 972-973 *quo vertice Nais | luxerit Oenone*); e con tecnica diversa nel primo e nel terzo, dove Lucano sviluppa spunti che gli vengono dalla lettera di Penelope, come si è visto, anche in modo antifrastico (non il grano lussureggiante ma la vegetazione selvatica, sterile, marcescente e impenetrabile, occulta le rovine della città). La lettera di Penelope, inoltre, anche facendo riferimento ai racconti di Nestore, richiama alla mente del lettore un aspetto saliente del *modus operandi*

⁷¹ Particolarmente ben documentato R.F. DOBBIN, *Julius Caesar in Iuppiter Prophecy, «Aeneid», Book 1*, in *CLAnt* 14, 1995, pp. 5-40, il quale propende per il riferimento di Iuppiter a Giulio Cesare, *contra mundum* o quasi.

ovidiano come narratore epico: essa fa pensare al grande racconto di Nestore di *met.* XII, esempio per eccellenza della lateralità libera – cioè non necessariamente complementare – con cui Ovidio tratta la materia dell'epos grande, omerico-virgiliano.

Ma il ruolo delle *Heroides*, nella composizione e forse nell'ideazione stessa dell'episodio di Troia (Ovidio, tra l'altro, aveva visitato il sito della città, lasciandone testimonianza in *fast.* 6, 419-424), si spiega soprattutto con la caratterizzazione complessa che Lucano assegna al mito in questo contesto. Qui si attualizzano tutti i significati potenziali della formula *fabula Troiae*.

Successivamente, nei vv. 950-979, il mito: (a) è distante, nello spazio e nel tempo (vv. 950-960); (b) è fama, alimentata dai poeti, in un paesaggio dell'assenza o dell'impercettibile presenza (961-969); (c) è musealizzato, cioè associato a porzioni ben identificate di uno spazio circoscritto e omogeneo – un parco archeologico –, che possono configurarsi come stazioni di una storia (970-973); (d) è piccolo, perché contenuto in uno spazio ridotto⁷², in cui la reciproca vicinanza degli oggetti – tutti significativi – invita a ricostruirne o a costruirne le connessioni (974-979); (e) il mito si mostra inizialmente come storia sacra, alla fine nella sua associazione con una reliquia onorata dalla devozione locale, dei sassi sparsi a terra che sono anche insignificanti macerie. Quando il mito non vive o non vive più come storia sacra, sussiste come *argumentum*, cioè come strumento, che si offre a qualunque mira con la sua varietà di versioni e pluralità di significati.

Svetonio (*Iul.* 6,1) ci dice che fu Cesare a riesumare una vecchia tradizione familiare che gli consentì di collegare la sua *gens* a Venere attraverso Enea e Anchise. Il programma figurativo del foro di Augusto ci attesta come in un tempo relativamente breve «il mito familiare venne a coincidere con quello statale»⁷³.

Nel contesto dell'episodio troiano la preghiera di Cesare mostra proprio come la lettura accorta delle rovine, lo sfruttamento della *veneranda vetustas* facciano fare un passo avanti al suo mito del potere, alla *fabula Troiae*.

Dunque Cesare ha acquistato a Farsalo il vertice di quel prestigio che lo rende *clarissimus* fra i discendenti di Enea (vv. 995-996 *gentis Iuleae ... clarissimus ... nepos*); pronuncia la sua preghiera nello spazio che ha contribuito a desertificare sgominando Troia un'altra volta (3, 211-213); tra le rovine della città scopre i sacri resti della vicenda di Priamo e dei Priamidi, la cui scomparsa ha propiziato l'affermazione della *gens Iulea*. Nell'*Eneide* questo avvicendamento tra un ramo e l'altro della stirpe di Dardano era il tema che legava proprio i due episodi sottesi ai versi del *monstrator*, cioè la sosta in Tracia e quella a Butroto⁷⁴.

⁷² Mi riferisco in particolare ai vv. 970-973, dove Cesare consecutivamente attraversa lo Xanto (che una vasta pianura separava dalla città in Omero) e calpesta la tomba di Ettore presso le Porte Scee. Il ridimensionamento del mito omerico è un motivo presente anche nell'episodio troiano del *Romanzo di Alessandro* (1, 42, 6-7), dove il Magno constata, con meraviglia, la scarsa portata d'acqua dello Xanto e in genere la modestia delle antichità troiane. Su questo motivo patetico in generale, bene SCHRIJVERS, *Crise poétique*, cit., pp. 30-31.

⁷³ U. SCHMITZER, *Legittimazione del presente attraverso la costruzione del passato. Troia nella poesia di età imperiale*, in G. BURZACCHINI (a cura di), *Troia tra realtà e leggenda*, Parma 2005, pp. 23-45, alla p. 24. Per un'ampia e puntuale contestualizzazione storica di ciò che Lucano intende con *fabula Troiae*, fondamentale ERSKINE, *Troy*, cit., Oxford 2001, spec. pp. 15-43, 245-253.

⁷⁴ Cfr. *supra*, p. 396.

II.4 Sintesi

La sezione centrale dell'episodio, come detto, è divisa in tre parti, ciascuna coronata da un memorabile commento del narratore.

La prima di esse si avvia con un accenno di *embedded focalization* o focalizzazione interna (*petit... quaerit*), cui segue la menzione del Sigeo, sede della tomba di Achille (e Patroclo), in un quadro che raccoglie i riferimenti ai vincitori greci. Di certo Lucano aveva in mente la visita di Alessandro a quelle terre, se non proprio l'accenno che vi fa Cicerone a *Arch.* 24, un passo che lo stesso Cesare storico probabilmente ricordava bene, considerate la sua ammirazione per il Magno macedone e la possibilità che l'accostamento tra i due Magni lo indisponesse gravemente:

Atque is tamen, cum in Sigeo ad Achillis tumulum astitisset: "O fortunate" inquit "adulescens, qui tuae virtutis Homerum praekonem inveneris!" Et vere. Nam nisi Ilias illa exstitisset, idem tumulus, qui corpus eius contexerat, nomen etiam obruisset. Quid? noster hic Magnus, qui cum virtute fortunam adaequavit, nonne Theopbanem Mytilenaeum, scriptorem rerum suarum, in contione militum civitate donavit [...]?

Cesare, invece, come emerge proprio nel contesto di questa visita verosimilmente inventata, ha il suo *praeco*. Se a v. 961 *Sigeas... petit famae mirator harenas* deve la sua evidenza all'intenzione di evocare la visita di Alessandro, allora non c'è dubbio che appartengono a questa evocazione anche i vv. 980-986 (in part. *Invidia sacrae, Caesar, ne tangere famae [...] quantum Zmyrnaei durabunt vatis honores ... | ... Pharsalia nostra | vivet*), con *Pharsalia* idealmente parallelo a *Ilias*. Il ricordo dell'aneddoto dunque incornicia la sezione centrale dell'episodio. Nel suo primo segmento alla accennata focalizzazione interna si giustappone quella del narratore, il quale vede ciò che per il pellegrino è invisibile: in effetti i vv. 964-969 (*Circumit [...] etiam perierunt ruinae*) stabiliscono la massima tensione tra i punti di vista in gioco, primariamente quello di Cesare, che cerca le tracce del muro di Apollo, e quello del narratore che vede di là da tutti gli impedimenti fisici: qui però davvero la sua voce *plus significat quam dicit*, stimolando il lettore a vedere a sua volta di là dalla lettera, a cogliere la dialettica di testo e sottotesto, il senso dei frammenti poetici ricontestualizzati, il graduale emergere della struttura ironica che informa l'episodio in tutte le sue articolazioni.

Il rapporto di giustapposizione delle prospettive (di Cesare, del narratore) si ripropone nella sequenza del secondo segmento (vv. 970-973 *Aspicit [...] nullum est sine nomine saxum*) e del terzo (974-979 *Inscius [...] «non respicis aras?» + 980-986 O sacer et magnus vatum labor etc.*), il primo dei due aperto da un verbo che indica percezione collegata al pensiero (dunque con incremento della focalizzazione interna), il secondo chiuso da *non respicis?* (limite ultimo della miopia). La focalizzazione interna si intensifica, ma senza divenire una struttura nitida e stabile. Questa lassità invita il lettore a sintonizzarsi intuitivamente con il testo, cosicché la pericope 970-973 è quella di più varia interpretazione. La mia lettura registra l'accumulo del tipo "il luogo dove" – qualcosa come il balcone di Verona –, ma in uno scenario naturale, in cui le cose comuni hanno nomi propri (*nullum est sine nomine saxum*)⁷⁵: Cesare si muove in un ambiente in cui non c'è separazione tra le cose

⁷⁵ Dopo [*aspicit*] *Hesiones scopulos e silva latentes Anchisae thalamos*, dove a qualcosa di aperto si oppone qualcosa di nascosto, la serie anaforica variata *quo... unde... quo...* fa pensare a una serie di domande, con-

significanti, come in un parco tematico, dove i vuoti sono altrettanto significativi dei pieni. Ma Cesare non si è ancora accorto che questa abbondanza di segni è una totalità senza residui: mentre la natura è tutta nominata e ordinata in parti di un vasto *storytelling* preliadico, la civiltà – la città in rovina, divenuta invisibile – ha ora la sembianza della realtà più estranea al significato, cioè quella della natura caotica, il cui proliferare, non essendo più antagonistico al durare delle rovine, non rimanda ad altro se non al proprio decorso vitale.

Poi Cesare, passando dallo spazio tutto significativo dei dintorni di Troia nello spazio insignificante *ubi Troia fuit*, compie, senza avvedersene, azioni fin troppo significative – oltrepassare (il fiume), calpestare (il sepolcro) e sta per compierne una terza, progredendo verso l'empietà come Polidoro sul lido tracio⁷⁶. Quando il *monstrator* interviene, quando le tre azioni appaiono per quello che, in quel contesto, veramente sono, ecco che tutto lo spazio, agli occhi di Cesare, si satura di significato. La parte di *vetustas* che ha visto e riconosciuto (*Aspicit*) nello spazio della natura ora *continua* nello spazio della città, ma le rovine urbane, ora divenute visibili, producono un riconoscimento di un altro livello. Ciò accade in un modo caratteristico: il *monstrator*, un povero *Phryx incola*, garante del significato letterale del paesaggio-testo, interviene nella situazione della visita convertendola in dramma, generando una dinamica del tipo “peripezia con riconoscimento”, che davvero ha per effetto un aumento di conoscenza e un cambio di direzione degli eventi. Come un eroe, nel momento della *tragic insight*, vede intera attraverso le apparenze la linea del fato e prende una decisione, così Cesare traduce subito in progetto e azione – con il rito e la preghiera – ciò che ha compreso.

In parallelo il lettore riceve ulteriori sollecitazioni da ciò che rende visibile la città invisibile. Lo spazio che si è reso continuo nella percezione di Cesare dopo l'intervento del *monstrator*, rivela agli occhi del lettore una continuità di un altro ordine: dopo che le rocce di Esione etc. (vv. 970-973) avevano evocato, in base al tragitto della passeggiata, sparsi *antehomerica*, i fatti evocati dai vv. 974-979 rappresentano un complesso organico, ordinato cronologicamente, omerico-postomerico, omerico-virgiliano in particolare: lo Xanto è protagonista, nell'*Iliade*, di un episodio di svolta, quello che prelude all'isolamento di Ettore sotto le porte Scee, cioè il luogo dove alla fine l'eroe sarà sepolto; ciò prepara la caduta della città, rimasta senza il suo baluardo; tale caduta coinciderà con l'assassinio empio di Priamo, un evento che viene rappresentato nella forma di un denso e potente simbolo nel libro II dell'*Eneide*.

Questa sequenza finale, che si delinea nell'ambiente angusto del mito omerico-virgiliano e risulta difficile da riconoscere senza un aiuto esterno, si oppone a quella iniziale, ambientata negli ampi spazi della Troade, dedicata ai monumenti dei vincitori, docilmente responsiva – a quanto sembra – al progetto turistico del vincitore di Farsalo. La serie Xanto-sepolcro di Ettore-altare Erceo, d'altra parte, marca in modo enfatico, nella particolare dinamica dell'esperienza interna, con peripezia e riconoscimento, la rovina di Troia come uscita di scena dalla storia di Priamo e della sua discendenza. Il lettore registra per parte sua anche il fatto che, sebbene l'ordine

tenenti peraltro anche le rispettive risposte, le quali sono sintetizzate nel bilancio empatico del narratore: *nullum est sine nomine saxum*. Questo assetto contribuisce a suggerire la presenza della guida già in questa parte della visita, cfr. *supra*, n. 34.

⁷⁶ Cfr. *supra*, p. 394.

degli episodi evocati dai resti rimandi alla continuità omerico-virgiliana, ciascuno dei *realia* presenta caratteristiche che li differenziano dal loro referente ovvio nell'*Iliade* e nell'*Eneide*. Questo epos rivendica in ogni punto la propria specificità.

L'energico invito al dovuto *respicere* che il *monstrator* rivolge a Cesare fa il suo effetto mentre la presa di parola del poeta "prosegue" il monito al personaggio, riformulandolo da un punto di osservazione ben più elevato. È come se questa esternazione editoriale si sovrapponesse a una scena di riflessione; il tempo drammatico, per così dire, le scorre sotto. Come Odisseo sulla soglia del palazzo di Alcino, anche Cesare, colmata la mente con le cose che lo sguardo ha contemplato una per una e infine abbracciato, muove un passo nel nuovo contesto d'azione. Egli fa erigere un altare in quattro e quattr'otto e, ascoltando le parole della sua preghiera, comprendiamo che la lezione del *monstrator* sul *respicere* lo ha istruito sul merito, bensì (queste pietre sono frammenti del famoso altare), ma soprattutto gli ha ispirato un metodo (a quelle insignificanti pietre va riconosciuto un significato, il giusto significato). L'efficacia di questo insegnamento dipende dalla capacità di convertire il mito in *argumentum*, conservandone però la *facies* sacra. Il portato di verità del mito è un effetto della *veneranda vetustas* combinata con la riconoscibilità del filo che lo lega al presente, cioè con una acclarata storicità. L'operazione ideologica di Cesare ha il suo modello in quella che il lettore ha familiare attraverso la conoscenza dell'*Eneide*.

Non mi dilungo sulle implicazioni di questo paradosso, o apparente tale, già varie volte segnalato e commentato. Vorrei svolgere solo una osservazione sul modo come Lucano lo "fa funzionare" nel suo testo.

Il punto culminante del piccolo dramma che si celebra *ubi Troia fuit* è rappresentato dal momento in cui il *monstrator*, prevenendo un sacrilegio di Cesare, prende la parola (vv. 977-979):

*discussa iacebant
saxa nec ullis faciem servantia sacri:
«Herceas» monstrator ait «non respicis aras?».*

Il termine *saxa* richiama *nullum est sine nomine saxum*, di poco prima (v. 973), facendo emergere così, *per differentiam*, l'anonimia, l'insignificanza delle pietre che Cesare ha davanti a sé. Questi *saxa*, che provocano il *monstrator* a intervenire, sono l'emblema dell'invisibilità di Troia. Essi sono doppiamente irricognoscibili, sia in senso categoriale (*ullius faciem servantia sacri*) sia specifico (è il *monstrator* a rivelare la loro provenienza).

Ma questo punto in cui la miopia di Cesare raggiunge il suo massimo è anche quello in cui la memoria e la sagacia del lettore sono più sollecitate.

All'episodio virgiliano della morte di Priamo conseguiva quasi subito la scena degli dèi distruttori: si trattava di due spettacoli che successivamente si offrivano alla vista di Enea, persuadendolo uno dopo l'altro ad avviare l'esodo da Troia, cioè a dare inizio al futuro. Dunque prima di Cesare, in quello stesso posto, Enea era stato portato a uscire da una condizione di miopia; e le parole con cui Lucano descrive gli oggetti che lo sguardo miope percepisce come insignificanti, cioè *discussa iacebant | saxa*, sono reminiscenti di *Aen.* 2, 608-609 [*Venus loq.*] *disiectas moles avulsaque saxis | saxa vides*. Subito dopo il *monstrator* rivela che cosa sono quei sassi in realtà, cioè rovine

delle *Herceae arae*. Di nuovo il lettore è rinviato al testo di Virgilio, per fare un passo indietro con la memoria dei fatti e ritrovarsi in un contesto in cui tra l'allusione e la cosa allusa c'è uno scarto. Ecco infatti l'immagine che si trova al cuore della città, nel *compluvium* del palazzo di Priamo (vv. 512-514):

*Aedibus in mediis nudoque sub aetheris axe
ingens ara fuit iuxtaque veterrima laurus
incumbens arae atque umbra complexa penatis.*

È vero: *Herceus Juppiter intra conseptum domus cujusque colebatur, quem etiam deum penetralem appellabant*, Paul. ex Fest. p. 101 Müller N. cr.; e *Herkeioi* era il termine con cui rendere in greco *Penates* (Dion. 1, 67, 3)⁷⁷. Ma qui i versi di Virgilio, dopo aver fatto comparire accanto all'altare un lauro, per eccellenza pianta sacra ad Apollo, pongono in rilievo che si tratta di un altare dedicato ai Penati; il testo cioè esibisce la mossa ideologica con cui il poeta augusteo ha manipolato la tradizione⁷⁸. Egli ha così rinforzato la prospettiva romano-augustea di questo momento critico della storia e del suo racconto, in cui il re sta per essere ridotto a un corpo senza nome e la città a una spianata di sassi fumanti⁷⁹.

È senz'altro interessante, dunque, che nella mente del pubblico di Lucano il ricordo di questa manipolazione virgiliana, evocato dai resti dell'altare Erceo, anticipi la lettura della manipolatoria preghiera di Cesare. Quando ciò avverrà, pochi versi dopo, il lettore si troverà di fronte a un particolare notevole, che gli confermerà di aver visto giusto. Ai vv. 990-992 infatti si legge: «*Di cinerum, Phrygias colitis quicumque ruinas, | Aeneaeque mei, quos nunc Lavinia sedes | servat et Alba, lares etc.*». Anche questo passaggio è infatti memore del luogo virgiliano, forse di un tipico problema virgiliano. Nell'*Eneide* Enea, mentre si trovava ancora presso la sua dimora, aveva ricevuto i Penati da Panto, sacerdote di Apollo, in una situazione spazialmente e temporalmente separata da quanto sarebbe accaduto nella reggia. Nel testo di Lucano sia l'indeterminatezza (*quicumque*) sia, per converso, lo scrupolo di distinzione (*Di cinerum... lares*) sono, credo, un effetto della parola *penates* che compariva, inattesa e in forte rilievo, nella scena virgiliana. Una scena che aveva nel suo orizzonte proprio il collasso (vv. 555-556 *Pergamma... prolapsa*), la riduzione in macerie (608-609 *disiectas moles avulsaeque saxis | saxa*) e il finale incenerimento della città (3, 3 *omnis humo fumat Neptunia Troia*).

III. MES CHERS SOUVENIRS SONT PLUS LOURDS QUE DES ROCS

In una famosa nota alla lirica latina *Franciscae meae laudes*, pubblicata la prima volta nel 1857, Baudelaire scrive: «Ne semble-t-il pas au lecteur, comme à moi, que la langue de la dernière décadence latine – suprême soupir d'une personne robuste,

⁷⁷ Cfr. S. CASALI (a cura di), *Virgilio, Eneide 2*, Introduzione, traduzione e commento, Pisa 2017, n. ad vv. 506-558, pp. 257-258, il quale ricorda anche che, a partire dalla *Ilioupersis* e grazie alla canonizzazione della tragedia, l'assassinio di Priamo presso l'altare di Zeus Herkeios rappresenta la versione vulgata della sua morte.

⁷⁸ Svet. *Aug.* 92 racconta che Augusto trapiantò una palma cresciuta presso la sua casa in *compluvium deorum Penatum*.

⁷⁹ Alla luce di tutto questo, quei penati dei vv. 512-514, ora travolti nella distruzione di ogni cosa potevano essere intesi in senso specifico, come gli dèi tutelari della casa reale estinta.

déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle – *est singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne?*⁸⁰.

E in una lettera a Saint-Beuve del 15 gennaio 1866, un anno o poco più prima di morire: «*La Pharsale, toujours éticelante, mélancolique, déchirante, stoïcienne, a consolé mes nevralgies*»⁸¹.

Non fece a tempo a tradurre in francese, come aveva progettato, questo poema amato sempre di più⁸².

L'approfondimento della ricezione di Lucano nell'opera di Baudelaire è relativamente recente. Recentissimo è il contributo di riferimento sul tema, un ampio e ben documentato studio di Greta Gertoux, dove vengono raccolti vari materiali utili e definito in modo metodico il quadro contestuale entro cui svolgere le analisi sui testi⁸³. Una giusta importanza è assegnata dalla studiosa alla formazione scolastica di Baudelaire (anche se il suo interesse per Lucano maturò dopo), alle posizioni dominanti nel gusto letterario corrente e, viceversa, nell'amministrazione accademica del giudizio sugli autori argentei⁸⁴.

Va ricordato che il contributo più illuminante sul "Baudelaire latino" in età scolare resta un saggio di Marino Barchiesi di quasi cinquant'anni fa, dove gli esperimenti di composizione in esametri sui tre temi assegnati nel prestigioso concorso generale del liceo Louis-le-Grand del 1837 (la distruzione, provocata dall'eruzione del Vesuvio;

⁸⁰ Corsivo mio. La nota, che compariva nelle prime due edizioni delle *Fleurs* e poi venne eliminata, proseguiva così: «*La mysticité est l'autre pôle de cet aimant dont Catulle et sa bande, poètes brutaux et purement épidermiques, n'ont connu que le pôle sensualité. Dans cette merveilleuse langue, le solécisme, le barbarisme me paraissent rendre les négligences forcées d'une passion qui s'oublie et se moque des règles. Les mots, pris dans une acception nouvelle, révèlent la maladresse charmante du barbare du nord, agenouillé devant la beauté romaine. Le calembour lui-même, quand il traverse ces pédantesques bégayements, ne joue-t-il pas la grâce sauvage et baroque de l'enfance?*». La richiama integralmente G. MACCHIA, nella sua ottima voce *Baudelaire*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma 1984, p. 469. Interessante anche la definizione che di un aspetto cardinale della poetica di Baudelaire – «*the immeasurability and the excess*» –, certamente concordante con il gusto di Lucano, viene dato da J.A. JACQUIER, *From Paris to Rome: Virgil's Andromache between Politics and Poetics in Charles Baudelaire's Le Cygne*, in J. FARREL, D. NELIS (edd.), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford 2013, pp. 161-179, alla p. 176, ma tutto il saggio è da leggere.

⁸¹ P.P. TROMPEO, *Da Virgilio a Baudelaire*, in ID., *Il lettore vagabondo. Saggi e postille*, Roma 1942, pp. 177-191 (già in *La Cultura*, settembre 1933), ha mostrato come l'amicizia tra i due possa aver avuto un ruolo nel concepimento di "Le Cygne"; nel suo contributo, in cui rapidamente tratteggia lo sfondo biografico-culturale contro cui leggere il virgilianismo di Baudelaire, egli cita anche il frammento epistolare qui sopra riportato (pp. 189-190, n. 1).

⁸² G. GERTOUX, *Lucano in Baudelaire. La Pharsalia come manifesto di una nuova poésie de la décadence*, in *ClassicoContemporaneo* 7, 2021, pp. 23.

⁸³ GERTOUX, *Lucano in Baudelaire*, cit., pp. 5-28.

⁸⁴ Di particolare importanza la sezione dedicata agli appunti polemici (per una lettera mai scritta) nei confronti di Jules Janin, che aveva attaccato la vena malinconica di Heine e di altri giovani poeti tedeschi ispirati dalla Musa stanca; e le pagine sul saggio di DÉSIRÉ NISARD, *Études de moeurs et de critique sur le poètes latins de la décadence*, del 1834, che ben poteva rappresentare il punto di vista accademico corrente, configurando la poesia dei *versificateurs érudits* argentei come riuscita solo nella descrizione, di contro ai prodotti dell'energia e del genio dei *poètes primitifs* e alla sovranità sulla forma e sugli affetti propria dei *poètes littérateurs*. La posizione terza, rappresentata dagli argentei, è intesa da Nisard come fase di decadenza, secondo un modello biologico invalso: GERTOUX, *Lucano in Baudelaire*, cit., pp. 8-10, 10-15. Nella prospettiva di Baudelaire l'arte argentea, come abbiamo visto poco fa, manifesta la maturità precoce e raffinata dei suoi autori, che l'epoca contemporanea è adatta a valorizzare. Su Nisard e Lucano cfr. anche SCHRIJVERS, *Crise poétique*, cit., pp. 5-7, nel quadro di un capitolo complessivamente notevole.

l'esilio, nel racconto di un esiliato; l'acqua, benefica e consolatrice, che le fonti dei fiumi inviano a Roma), sono esaminati proprio nella prospettiva del concepimento e della stesura di "Le Cygne"⁸⁵. Un risultato molto importante di questo studio è la messa a fuoco del grado di assimilazione delle letture latine, in conseguenza delle quali il giovane Charles era in grado di comporre tra loro, in vista di un fine stabilito e con una certa arte, segmenti di testi (virgiliani e ovidiani soprattutto) che gli si erano impressi nell'orecchio e nell'immaginazione. Egli fa molte volte ciò che fa Lucano stesso scrivendo *Assaraci pressere domos et templa deorum*⁸⁶, e si comporterà un giorno da vero *poeta doctus* quando progetterà di dichiarare serenamente i suoi plagi (*sic*) nelle abbozzate prefazioni a una nuova edizione delle *Fleurs* (tra questi: «Virgile: toute le morceau d'Andromaque»), lasciando però da parte – come avrebbe fatto il dottissimo Pascoli nei *Conviviali*⁸⁷ – qualche imprestito che andava affidato all'intuizione del lettore o proprio celato.

In ogni caso, nonostante la sua passione per la *Pharsalia*, la posizione di Baudelaire non era certo quella di chi – come il suo ammiratore Huysmans⁸⁸ – si schierava con Lucano contro Virgilio. Comprendere più chiaramente come queste due diverse visioni e voci, così come già nell'apprezzamento di Dante, coesistano nel gusto di Baudelaire, aumenterebbe forse l'intelligenza della sua poesia e offrirebbe anche un contributo agli studi lucanei, molto interessati, in questi tempi, ad articolare il topos critico della riscrittura antifrastica.

Da cinquant'anni a questa parte, come ricorda Pierluigi Pellini, la lirica di Baudelaire è rappresentata *κατ' ἐξοχήν* da "Le Cygne"⁸⁹. In questa poesia, come è noto, l'immagine di Andromaca *dolorosa* a Butroto, presentatasi alla mente del poeta che attraversa il nuovo Carrousel, evoca un'altra scena di esilio sofferente, di cui è protagonista un cigno in un vecchio scenario parigino, ora cancellato dal piccolo Napoleone e dal suo prefetto Haussmann⁹⁰. Scherzosamente, e forse irrispettosamente, si potrebbe osservare che questo primato deriva dal perfetto incontro della rima *mélancholie-allegorie*, nella strofe centrale della poesia, con le idee di Benjamin sulla modernità allegorica. Ma anche un filologo come Claude Pichois definisce il "Cygne" in questi termini: «de plus beau peut-être des poèmes de Baudelaire par sa profondeur et ses résonances».

In effetti illuminare il nesso di ciò che intuitivamente si coglie – appunto profondità e risonanze – è stato il compito che la critica si è data da molto tempo a questa parte. Un primo esempio è questo, interessante per il latinista anche perché l'autore, nell'introduzione, tratta "Le Cygne" come un caso di scuola del procedi-

⁸⁵ M. BARCHIESI, *Gli esametri di Baudelaire e la preistoria del Cygne*, in *Studi Triestini di Antichità in onore di Luigia Achillea Stella*, Trieste 1975, pp. 481-500, che leggeva i testi in J. MOUQUET, *Ch. Baudelaire, Vers Latins*, Paris 1933; anche MACCHIA, *Baudelaire*, cit., p. 471; il giovane candidato conseguì il secondo premio.

⁸⁶ Luc. 9, 967; cfr. *supra*, pp. 398, 405.

⁸⁷ In particolare nelle note a "L'ultimo viaggio di Ulisse" nella prima e nella seconda edizione della raccolta.

⁸⁸ Rimando ancora a TROMPEO, *Da Virgilio a Baudelaire*, cit., pp. 177-180.

⁸⁹ *Charles Baudelaire: Il cigno*, a cura di P. Pellini, Modena 2022, p. 7.

⁹⁰ D.P. JORDAN, *The City: Baron Haussmann and Modern Paris*, in *The American Scholar* 61, 1992, pp. 99-106, D. OEHLER, "Carrousel de cygnes": *Baudelaire, Nerval, Heine*, in *L'Année Baudelaire*, 5, 1999, pp. 77-88, F. ZANELLI QUARANTINI, «*Andromaque*» au Carrousel. *Une lecture de Le Cygne*, in *Revue italienne d'études françaises* 2, 2012, pp. 1-11, A. PIZZA, *La Parigi 'moderna' di Charles Baudelaire e Walter Benjamin*, in A. BORSARI, M. CASSANI SIMONETTI, G. IACOLI (a cura di), *Archibiletture: Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Sesto San Giovanni 2019, pp. 39-54.

mento che egli chiama “allusione letteraria”, familiare al lettore anglosassone attraverso l'esempio del *Waste Land* di Eliot. La molteplice esistenza di Troia nell'episodio di Butroto suggerisce a Baudelaire di spingersi ancora più in là,

perhaps consciously influenced by the mediaeval partiality to Troy and the widespread harking back to a Trojan founder. It may echo in the reader's mind that Ronsard in his *Franciade* had resurrected Astyanax under the name of Francion and made him the refounder of Troy whose task was “bastir les grands murs de Paris”. In Virgil there is the original Troy, of Andromache and Helenus, the future Troy of Rome, and the Troy of the mind. In Baudelaire the contemporary Paris that he evokes becomes a little Troy too; but in the past there had been a slightly more nearly original Troy in “le vieux Paris”, which contained a mock city within it, the “camp de baraques.” Most important is the Troy of the mind, the never-never city that haunts the memory a kind of unsuccessful exile from the present, either into the paradisiacal past or into the impossible future⁹¹.

La ricerca del nesso che lega profondità e risonanze nel “Cygne”, come si vede, facilmente porta lontano, allora come ora. A me preme una questione particolare, non certo svincolata da questo interesse primario, ma anzitutto inerente alla lettera dei versi.

Come è noto, “Le Cygne” appartiene a una collezione di liriche che si costituisce nella seconda edizione delle *Fleurs* con un titolo che richiama la tradizione del quadro cittadino inaugurata da Mercier, introducendo però una significativa variazione: da *Tableau de Paris* a *Tableaux parisiens*⁹².

La poesia è costituita da due parti, stanze 1-7 e 8-13. La prima dice un'esperienza mentre essa è in corso, e della quale è parte un atto di rammemorazione; nella seconda ha luogo un distanziamento riflessivo, in cui ciò che è stato detto prima è a sua volta un contenuto del ricordare, secondo una dinamica per cui l'*Erlebnis*, divenendo *Erfahrung*, tende a farsi idea; ma non solo un'idea – insieme penetrante e comprensiva – della condizione di esilio, bensì anche un'idea del generarsi della poesia da uno stato mentale, da un'occasione e con un orizzonte specificamente moderni.

Qui interessa la prima metà di questo testo:

À Victor Hugo

I
Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);

⁹¹ L. NELSON jr., *Baudelaire and Virgil: A Reading of “Le Cygne”*, in *Comparative Literature* 13, 1961, pp. 332-345, alla p. 344.

⁹² La storia del genere *Tableau*, da Mercier a Baudelaire, è tracciata e commentata in modo magistrale da K. STIERLE, *Baudelaire and the Tradition of the Tableau de Paris*, in *New Literary History* 11, 1980, pp. 345-361.

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdissés par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieus
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le coeur plein de son beau lac natal:
«Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?»
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!

Inizio quanto mai *in medias res*. L'apostrofe è un modo di superare una distanza, perfino un abisso, d'un salto, ma anche un procedimento distanziante, o che rappresenta una distanza, per il solo fatto di essere una figura ereditata, uno strumento di stilizzazione; e il “voi” declina la figura, fa sentire l'origine raciniana – dunque, da subito, anche la trama di mediazioni – di questo rivolgersi a una figura del mito⁹³. Così Andromaca è al contempo lontana e presente. L'immagine di Andromaca *dolorosa* rimanda, nelle intenzioni di Baudelaire, a Virgilio, al cui testo allude inconfondibilmente *Ce Simoïs menteur* di v. 4 (*Aen.* 3, 302 *falsi Simoentis ad undas*)⁹⁴: l'immagine è vista con l'«occhio spirituale» e si adatta al contesto interiore in cui prende forma. Chi parla sta attraversando un punto critico della nuova Parigi, l'area del quartiere Doyenné, raso al suolo e in via di ricostruzione⁹⁵. *Paris change!* (v. 29): questa constatazione apre due prospettive:

⁹³ M. FERNANDELLI, *Hector ubi est?* (*Eneide* III 312). *Virgilio, Baudelaire e la spirale della memoria*, in *Atti della Giornata di Studi Virgiliani annessa al XX Certamen Vergilianum del Liceo Classico “G.B. Vico”* (Nocera Inferiore, 22-23 aprile 2016), Napoli 2017, pp. 53-84, alla p. 60.

⁹⁴ La prima versione di “*Le Cygne*”, quella che il poeta inviò privatamente a Victor Hugo e fu poi pubblicata sulla rivista “*La Causerie*” il 22 gennaio 1860, recava in epigrafe l'emistichio virgiliano, che dunque offriva preliminarmente una chiave di lettura. Fu poi sostituita dalla dedica al poeta in esilio: P. LAFORGUE, “*Falsi Simoentis ad undam*” – *Autour de l'épigraphe du “Cygne”: Baudelaire, Virgile, Racine et Hugo*, in *Nineteenth-Century French Studies* 24, 1995-1996, pp. 97-110.

⁹⁵ NELSON, *Baudelaire and Virgil*, cit., p. 338, cita dal *Nouveau dictionnaire historique de Paris*, di Gustave Pessard una interessante descrizione della *plas du Carrousel* prima del rifacimento, dove si legge tra l'altro: «Le jour, les baraques de brocanteurs, de bouquinistes, de marchands d'oiseaux installés contre des palissades en bois avaient envahi les moindres espaces laissés vides, l'herbe poussait entre les pavés disjoints et pour compléter le déplorable état de cette place, un large égout nauséabond s'engouffrait au pied des palissades vermoulues placées de tous côtés».

quella dello sguardo pronto a cogliere la quintessenza della modernità nell'aumentata frenesia e frammentazione che i nuovi scenari urbani accoglieranno⁹⁶; e quella dello sguardo che, non trovando più il suo oggetto, cerca visione attraverso l'occhio interiore, cioè attraverso il cooperare della memoria e dell'immaginazione. In questa seconda condizione psichica – sotto lo stimolo del *desiderium*, di un sentimento di mancanza – il poeta attraversa quel paesaggio sostituito; gli viene in mente Andromaca, che è più cose insieme – troppo più grande di quel piccolo fiume bugiardo; *Hectoris Andromache*⁹⁷; *mulier curvata*, presa senza fine dall'oggetto del suo lutto, che alimenta ella stessa⁹⁸. Una affinità della condizione spirituale ha *reso presente* Andromaca; constatare una comunità come questa genera altrove, nei *Tableaux*, un'apostrofe⁹⁹; ma sarebbe precipitoso, per chi parla nello stato di grazia del discorso lirico, esplicitare questo nesso. In un certo qual modo, per suggerire un "come" la situazione del poeta deve definirsi meglio e pesare di più. È quello che accade un po' alla volta nel seguito.

Questa poesia si comprende meglio con il supporto di un testo che non viene mai invocato. A partire dal 1857 ("Le Cygne" fu composta nel dicembre del '59) Baudelaire incominciò a leggere De Quincey, donde gli venne l'ispirazione per i suoi *Paradisi artificiali*, che pubblicò in tre parti. *Le poème du hashish* fu composto nel 1869. La sua sezione iniziale è intitolata "Le goût de l'infini". Nella pagina iniziale di questo capolavoro viene descritta una situazione di risveglio felice, una giornata che comincia in un modo raro, uno stato di grazia cui si possono confrontare la fertilità della mente, l'eccezionale nitidezza delle percezioni, l'autonomia e la puntualità dell'immaginazione sotto l'effetto dell'hashish. Un effetto di questo «état paradisiaque» è qualcosa di simile a ciò che certa scuola spiritualistica – scrive Baudelaire – chiama «le souvenir des réalités invisibles». Teniamo poi conto di un altro fatto, di cui parlano tanti poeti lirici, e anche Baudelaire: c'è sempre, nella mente, una riserva di immagini e ritmi e frasi che attendono il loro momento. Quando Baudelaire, passeggiando attraverso il Carrousel, pensò ad Andromaca, doveva essere una di quelle mattine speciali. La situazione della *flanerie* nel "Cygne" non prende rilievo per se stessa: non c'è folla; non c'è l'azione dello sguardo che *cattura* un frammento di vita significativo (paradigma: "Une Passante"), ma la registrazione di una scena inattesa, compiuta, offerta in campo aperto. Questa scena si era svolta alcuni anni prima¹⁰⁰. Viene preparata, nella terza strofe, introdotta da *Je ne voit qu'en esprit*, dalla descrizione della città invisibile, rasa al suolo e sepolta dalla nuova Parigi.

Ciò che è stato cancellato e sostituito, nello spirito di una *damnatio memoriae*, è lo scenario intriso di tempo, fino alla decrepitezza, donde il poeta è stato estromesso¹⁰¹; lì apparve il cigno, lì si manifestò il suo desiderio e si espresse la sua rivolta.

⁹⁶ A. CASTOLDI, *Il flâneur. Viaggio al cuore della Modernità*, Torino 2013, pp. 51-70, in part. p. 52, sul mutamento della *flanerie* dopo il 1848: con la creazione dei grandi viali operata da Haussmann il *flâneur* non può più prendere possesso della città ed ergersi a datore di senso; «[c]ambia il ruolo, la funzione e quindi lo sguardo del *flâneur*, che si muove in un incessante presente. Questo significa dover accettare di essere sempre inattuale, in esilio dalla contemporaneità, e al tempo stesso di essere confinati nel frammento».

⁹⁷ Così Verg. *Aen.* 3, 319; cfr. FERNANDELLI, *Hector*, cit., p. 67.

⁹⁸ J.C. CAVALLIN, *Baudelaire et «l'homme d'Ovide»*, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 58, 2006, pp. 341-357, alle pp. 344-348.

⁹⁹ FERNANDELLI, *Hector*, cit., pp. 57-60.

¹⁰⁰ Necessariamente: il quartiere in cui si era svolta, come detto, era stato demolito nel 1849.

¹⁰¹ Walter Benjamin osservava che nelle *Fleurs*, ovunque compaia Parigi, essa reca i segni della sua decrepitezza: cfr. M. VERDICCHIO, *Rereading Baudelaire's "Le Cygne"*, in *MLN* 130, 2015, pp. 879-897, alla p. 889.

La rivolta è una condizione dell'autenticità artistica, certamente una ragione primaria della simpatia di Baudelaire per Lucano¹⁰²; e in parte anche per Ovidio, il cui esilio – l'estromissione da un paradiso¹⁰³ – si poteva ricondurre a un modo di pensare e comportarsi poco timorato. Il cigno baudelairiano alza il capo come l'uomo di Ovidio (*met.* 1, 84-85) e dà voce alla sua protesta. Si è cercato di motivare la presenza di questa figura nella lirica di Baudelaire riportandola alla sua matrice antica, spiegandola come ipostasi del canto, del poeta, e anche associandola specificamente a Virgilio, che in questa poesia ha un ruolo così importante. È senz'altro di grande interesse il rimando di Giuseppe Bernardelli a uno dei capitoli della prima parte del *Génie du Christianisme*, intitolato "Instinct de la patrie" dove si legge «le *Cygne de Mantoue* ne s'entretient que des souvenirs de son lieu natal» (corsivi miei), una frase che è chiaramente la matrice di *le cœur plein de son beau lac natal*¹⁰⁴. In effetti la testura di *lac natal* è il meglio possibile per evocare attraverso i sensi ciò di cui il cigno ha bisogno; e ciò basterebbe a motivare l'imprestito. Certo è che nella poesia si passa da un esiliato all'altro – Andromaca, il poeta, il cigno, ciascuno preso nel sogno di ciò che ha perso – secondo un itinerario narrativo che poco a poco fa prevalere l'esperienza del creare (*Ce Simois menteur [...] A fécondé soudain ma mémoire fertile*) sulle altre azioni evocate: ovvero, quel trasfondersi da un essere a un altro – animale, pianta, persona – che è così proprio della mente nella sua condizione creativa, nello stato di grazia naturale di cui parlano inizialmente i *Paradisi artificiali*, si trova in concordanza con il fatto che solo ora, nel quadro che la passeggiata fa sorgere, con Andromaca *dolorosa* e il *bric-à-brac* abolito, l'immagine del cigno trova il suo pieno significato. La sua "poeticità", salvata nella memoria, si è qui attualizzata in situazione poetica. Al suo centro questo nobile animale fuor di luogo, che uscito da una gabbia si trascina sul selciato di un quartiere polveroso, come può essere, è la figura di mediazione tra il mitologico e il quotidiano, la cui compresenza nella lirica da sola bastò a generare una reazione negativa – da perplessità a *choc* – in molti lettori del tempo, anche illustri¹⁰⁵.

La polvere è un ingrediente cruciale della scena offertasi al *flâneur* del primo mattino (*La je vis, un matin, à l'heure... où la voirie Pousse un sombre ouragan dans l'aire silencieux*), uscito a passeggio così presto – immagino – in uno di quei giorni carismatici. Esteramente il cigno è legato al poeta, che dice il suo ricordo, perché compare nello scenario ora invisibile il cui spazio, diversamente configurato, fa da contesto alla voce lirica; ed è legato ad Andromaca, pronunciando il cui nome la voce lirica si è manifestata, dal motivo del "fiume troppo piccolo". Il piccolo fiume di Andromaca riproduce il falso Simoenta di Butroto, analogo *in parvo* del fiume che solcava la pianura di Troia; ma nell'episodio virgiliano è evocato anche il secondo fiume celebrato da Omero, e più importante del primo, lo Xanto. Così anche in Lucano: prima Cesare

¹⁰² Gertoux, *Lucano in Baudelaire*, cit., pp. 6-7.

¹⁰³ Cfr. la seconda stanza di "Horreur sympathique" (1860): – *Insatiatement avide | De l'obscur et de l'incertain, | Je ne geindrai pas comme Ovide | Chasse du paradis latin.*

¹⁰⁴ G. BERNARDELLI, "Le *Cygne*:" *Baudelaire tra Virgilio e Chateaubriand*, in *Aevum* 50, 1976, pp. 625-633, uno studio notevole.

¹⁰⁵ Bourget, Proust, Thibaudet e altri avevano colto in questa poesia alcune innegabili tensioni poi sviluppate sotto la forma di una critica delle dissonanze (insanabili) tra un nucleo classicistico ed uno realistico-prosaico. Sull'argomento è ancora utile S. GENOVALI, *Baudelaire o della dissonanza*, Firenze 1971, spec. pp. 219-224.

muove verso le acque del Simoenta, poi supera d'un passo lo Xanto. La differenza tra i due fiumi, nel testo di Lucano, è che il secondo appartiene allo spazio delle rovine, è esso stesso un fiume decrepito. Il motivo del reale più piccolo dell'epico o del mitologico, che si concreta proprio attraverso lo Xanto nel romanzo di Alessandro¹⁰⁶, si declina in Lucano in un modo diverso, in conformità con un immaginario caro a questo poeta e in gara con il modello virgiliano. La descrizione dei due fiumi ridotti a rivoli – il falso Xanto di Butroto e il de-epicizzato Xanto di Troia – offre l'unica intersezione puntuale tra l'episodio della sosta a Butroto in Virgilio (*Aen.* 3, 349-351) e quello della visita di Cesare in Lucano (9, 974-975):

*procedo et parvam Troiam simulataque magnis
Pergama et arentem Xantbi cognomine rivum 350
agnosco, Scaeeaeque amplector limina portae.*

*inscius in sicco serpentem pulvere rivum
transierat, qui Xanthus erat.*

Nel testo più tardo il gioco delle somiglianze e delle antitesi, e il suo criterio, è palese e non richiede commento. Ci sono delle differenze di elaborazione che nel ritratto dello Xanto troiano presentano una più accentuata espressività, resa più percepibile dalla memoria interna (un altro ritratto di fiume: 4, 587-588 [*Curio*] *primaque castra locat cano procul aequore, qua se | Bagrada lentus agit siccae sulcator barenae*).

Se, come è ragionevole ritenere, Baudelaire conosceva già bene la *Pharsalia*¹⁰⁷, e dunque anche un episodio così famoso e conforme al suo gusto come la sconcertante visita di Cesare a Troia, egli scrisse *de ses pieds palmés frottant le pavé sec [...] Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec | Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre* certamente avendo in mente sia il testo di Virgilio sia quello di Lucano; ma quello di Lucano, con il suo uso mirato dell'allitterazione e il primo piano del contrasto secco-umido, sembra avergli suggerito qualcosa di più.

¹⁰⁶ Cfr. *supra*, n. 72.

¹⁰⁷ Cfr. *supra*, pp. 410-411.

ABSTRACT

Appartiene alla morfologia del paesaggio, nella *Pharsalia*, la regione *ubi Troia fuit* e in particolare il sito della città, resa invisibile dalla distruzione e dalla vegetazione che ne nasconde i resti. L'episodio della visita di Cesare a questi luoghi è il più notevole esempio di “poesia delle rovine” della letteratura latina. Grazie a ciò che rimane nascosto – resti materiali così come sottotesti – si costituisce una concorrenza di prospettive che pone il lettore di fronte a scelte importanti, se non decisive, per l'interpretazione del poema. Anche *Le Cygne* di Baudelaire, a suo modo un esempio di poesia delle rovine, documenta la storia della lettura di Lucano. In tempi recenti si è approfondito lo studio della ricezione moderna della *Pharsalia*, e in particolare dell'interesse di Baudelaire per i suoi temi e lo stile. La sua città invisibile, la Parigi che non c'è più, reca in sé un ricordo certo dell'episodio troiano in Lucano.

It belongs to the morphology of the landscape, in the *Pharsalia*, the region *ubi Troia fuit* and in particular the site of the city, made invisible by the destruction and the vegetation that hides its remains. The episode of Caesar's visit to these places is the most remarkable example of the “poetry of ruins” in Latin literature. Thanks to what remains hidden – material remains as well as subtexts – a competition of perspectives is established that confronts the reader with important, if not decisive, choices for the interpretation of the poem. Baudelaire's *Le Cygne*, in its own way an example of the poetry of ruins, documents the reception of Lucan's episode. In recent times, the study of the modern reception of the *Pharsalia* has been deepened, and in particular Baudelaire's interest in its themes and style. His invisible city, the Paris that no longer exists, bears undoubtedly a memory of the Trojan episode in Lucan.

KEYWORDS: Lucan; Baudelaire; ruins; Troia; Paris.

Marco Fernandelli
Università degli Studi di Trieste
marco.fernandelli@units.it