

Greta Gerthoux

Lucano in Baudelaire.

*La Pharsalia come manifesto di una nuova poésie de la décadence**

Abstract. Il presente contributo si propone di fornire alcuni spunti per approfondire il tema della ricezione di Lucano in Baudelaire. Principalmente documentato dalla corrispondenza epistolare e da progetti incompiuti, l'interesse per la *Pharsalia* si colloca infatti nel vivo del dibattito culturale dell'Ottocento. Ad alcune premesse sull'estetica di Baudelaire seguirà un'analisi di passaggi selezionati delle *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* di Désiré Nisard, grazie ai quali sarà possibile individuare nella scelta di Lucano come modello una presa di posizione anti-accademica. Infine, si passerà a considerare il rapporto tra la produzione di Baudelaire e un episodio in particolare della *Pharsalia*. Questa sezione, incentrata sulla disamina di alcuni casi-studio specifici, offre inoltre la possibilità di riflettere in modo più ampio su un tratto fondante e costitutivo della poetica baudelairiana, vale a dire la rappresentazione del dato letterario antico in funzione della modernità.

This essay aims to provide a deeper insight into the reception of Lucan in Baudelaire's production. Baudelaire's fascination for Lucan's *Pharsalia*, which is mainly recorded in letters and unaccomplished projects, needs to be considered within the frame of the cultural debate spreading in the first half of nineteenth century. After some preliminary thoughts on Baudelaire's aesthetic principles, and the ways in which they interact with ancient and modern poetic theories, I will deal with a selection of passages from Désiré Nisard's *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. This enquiry will allow me to display the possibility that Lucan serves as an anti-academical model by providing examples of how Baudelaire revised patterns and atmospheres from the *Pharsalia*. The analysis of some specific case studies also aims to contribute to the discussion on a fundamental and constitutive trait of Baudelaire's poetics, namely the complex relationship between Ancient and Modern.

1. *Qualche riflessione preliminare: l'antico nella poesia di Baudelaire*

«Pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite»¹: questa celebre frase, tratta dal saggio *Le Peintre de la vie moderne*, costituisce una delle manifestazioni più note dell'ideale estetico di Charles Baudelaire, essenzialmente basato sul rapporto tra *modernité* e *antiquité* e volto a cogliere l'elemento transitorio e attuale

* Ringrazio la Professoressa Elisa Romano per il proficuo scambio di idee che ha accompagnato l'intera stesura dell'elaborato. Ringrazio inoltre il Professor Marco Fernandelli, i cui suggerimenti e consigli in fase di revisione hanno fornito preziosi spunti di riflessione sull'argomento trattato. Naturalmente, eventuali sviste nonché le conclusioni qui raggiunte sono esclusiva responsabilità di chi scrive.

¹ *Le Peintre de la vie moderne*, *Oeuvres* II, 695. Da qui in poi, tutti i testi di Baudelaire verranno citati dall'opera di Claude Pichois, *Oeuvres complètes*, I-II, 1976. Per gli scambi epistolari, il riferimento è Claude Pichois, *Correspondance*, I-II, 1973.

nella fissità della bellezza *more antiquo*². La conciliazione di questi due poli, riflesso di una visione dualistica dell'arte che promuove l'accostamento di una «portion éternelle de beauté» e di una metà «circonstantielle», costituisce un tratto distintivo della poetica baudelairiana³. Secondo quanto ribadito dall'autore all'interno della raccolta di riflessioni personali intitolata *Journaux intimes*, è precisamente nella dissonanza e nella contraddizione, così come nella mescolanza di toni e stili, che riposa il Bello (*Beau*)⁴. Il carattere ossimorico su cui è improntata tutta la produzione letteraria di Baudelaire plasma sin dalle fondamenta l'estetica del *dandysme*, la cui trattazione è affrontata dal poeta delle *Fleurs du mal* in un'omonima sezione del già citato saggio *Le Peintre de la vie moderne*. Lontano dal poter essere racchiuso in precisi confini spazio-temporali, il *dandysme* è definito come un'attitudine alla vita che interessa trasversalmente ogni periodo storico: «une institution vague, aussi bizarre que le duel; très ancienne, puisque César, Catilina, Alcibiade nous en fournissent des types éclatants [...]»⁵. Tra i tre personaggi che compaiono in questa citazione, tutti contraddistinti da quel «caractère d'opposition et de révolte»⁶ identificato come prerogativa fondamentale del *dandy*, a suscitare particolare interesse è Catilina. Il fascino esercitato su Baudelaire da questa figura storica è infatti testimoniato dal fatto che il senatore romano faceva la sua comparsa tra i protagonisti del dramma baudelairiano *La Fin de Don Juan*, approdato nei teatri intorno al 1852-53, riguardo al quale possediamo solo un manoscritto contenente qualche informazione sullo scheletro della vicenda⁷. Nei suoi *Baudelairiana*, Charles Asselineau sembra alludere a *La Fin de Don Juan* parlando di «un scénario où devaient se rencontrer Don Juan et Catilina»⁸, e allo stesso modo Catilina e Don Giovanni compaiono nella traccia conservata del dramma («l'ombre de Catilina, un ange qui s'intéresse à Don Juan»)⁹.

L'accostamento Don Giovanni-Catilina risulta tanto più significativo, in quanto comunica il desiderio da parte di Baudelaire di avvicinare due personaggi, diversi per epoca e contesto, proprio in virtù della trasversalità del loro ruolo di *dandies*. Riusciamo a realizzare a pieno questo paragone se consideriamo l'altro Don Giovanni per cui Baudelaire viene ricordato, il *Don Juan aux enfers* protagonista dell'omonimo

² Per una trattazione completa ed esaustiva dell'estetica di Baudelaire si rimanda a LABARTHE 1999, dove confluiscono anche le considerazioni sulla dialettica tra antico e moderno contenute in LABARTHE 1997.

³ Il paradigma del Bello basato sull'interazione tra antichità e modernità conosce una delle sue più riuscite realizzazioni nella poesia *Le Cygne*, figurante nella sezione *Tableaux parisiens*. Sulla rilevanza de *Le Peintre de la vie moderne* come chiave di lettura per *Le Cygne* cf. BARCHIESI 1975, 1977. Su *Tableaux parisiens* cf. CHAMBERS 1980. Sui modelli ispiratori dei *Tableaux parisiens* cf. STIERLE 1974.

⁴ Su Baudelaire e la cosiddetta poetica della dissonanza cf. GENOVALI 1971.

⁵ *Le Peintre de la vie moderne*, *Oeuvres* II, 709.

⁶ *Le Peintre de la vie moderne*, *Oeuvres* II, 711.

⁷ La prima pubblicazione risale a CRÉPET 1887.

⁸ CRÉPET (1906, 294).

⁹ *La Fin de Don Juan*, *Oeuvres* I, 628.

componimento delle *Fleurs du mal*. In questa poesia, nata dall'ispirazione di due dipinti di Delacroix esposti al *Salon* del 1841 (*Naufrage de Don Juan* e *La Barque du Dante*) e di una litografia di Simon Guérin (*Don Juan aux enfers*), Don Giovanni, muovendosi in un lugubre scenario infernale, diventa il prototipo del *dandy* «qui jette son défi à Dieu et à l'humanité»¹⁰ (vv. 19-20: «Mais le calm héros, courbé sur sa rapière, / regardait le sillage et ne daignait rien voir»). Questa breve digressione sulla figura del *dandy* e sulle sue personificazioni in Don Giovanni e Catilina può risultare il punto di partenza per tracciare un confronto tra la poetica baudelairiana e quella di un suo poco studiato modello: Lucano.

L'atteggiamento sovversivo e anticonvenzionale incarnato dal *dandy ante-litteram* Catilina, e riflesso nell'atteggiamento blasfemo di Don Giovanni, è infatti un tratto condiviso anche da Lucano, figura che suscitò grande curiosità in Baudelaire nella sua dimensione storica e letteraria. Rimane pressoché oscuro il contenuto di due progetti che Baudelaire aveva in cantiere ma che non riuscì mai a realizzare, dal titolo *Les Amours et la mort de Lucain* (1846) e *Les Derniers chants de Lucain* (1860-62). Nella biografia scritta da Pichois e Ziegler, in cui per la prima volta si coglie il legame tra Baudelaire e Lucano, il progetto *Les Amours et la mort de Lucain* è considerato come testimonianza «d'une admiration persistante pour l'un des plus grands poètes latins, celui dont le tempérament était le plus proche du sien [*scil.* di Baudelaire]»¹¹. L'interesse, e di conseguenza la scelta dell'autore della *Pharsalia* come soggetto delle due opere sopra menzionate, sembra suggerire che «Baudelaire must have felt some personal affinity for Lucan»¹², anche in virtù di un'attitudine alla sedizione individuata da Baudelaire stesso come momento di passaggio obbligato per ogni *homme de lettre*¹³.

¹⁰ PICHOS (1976, I, 868). Il tema della ribellione a Dio ritorna, in modo più esplicito, in alcuni versi (25-28) di *Le Cygne*. Nella quartina in questione il cigno, simbolo dell'esilio che caratterizza la condizione del poeta moderno, «comme l'homme d'Ovide» volge lo sguardo al cielo «ironique et cruellement bleu». Il riferimento all'opera di Ovidio (*Met.* 1.84-86) è chiaro, e d'altra parte è Baudelaire stesso a ribadire il suo apprezzamento per l'autore dei *Tristia* nel saggio dedicato al *Salon de 1859*. Oltre ai versi tratti dalla cosmogonia delle *Metamorfosi*, tuttavia, è stata individuata nella quartina di *Le Cygne* un'allusione all'*homo Graius* lucreziano che per primo ha osato sollevare lo sguardo e sfidare la *religio* (*Rer. Nat.* 1.63-65). Sui numerosi rimandi alle opere classiche nella poesia *Le Cygne* cf. TROMPEO 1942; COULET 1857; NELSON 1961; BARCHIESI 1975, 1977; BERNARDELLI 1976; GUYAUX 1996-1997. Cf. anche BRUNEL 2007 per il rapporto tra antico e moderno nella poetica di Baudelaire, in particolare pp. 43-63 sull'*homme d'Ovide*.

¹¹ PICHOS – ZIEGLER (1996, 231).

¹² ROBB (1989, 70). Cf. LABARTHE (2005, 50): «L'imprégnation de Lucain [...] plonge ainsi très avant dans ce réseau d' "affinités électives"».

¹³ Cf. *Pierre Dupont, Oeuvres* II, 26: «les sensations fraîches de la famille, l'amour, la contrainte, l'esprit de révolte, s'y mêlent en quantités suffisantes pour créer un poète. [...] Il est bon que chacun de nous, une fois dans sa vie, ait éprouvé la pression d'une odieuse tyrannie [...]». Questa citazione rimanda al dibattito sulla partecipazione attiva di Baudelaire allo spirito rivoluzionario della Seconda Repubblica, di cui i testi anteriori al 1852, in particolare *Pierre Dupont* e *L'École païenne*, sono la più esplicita rappresentazione. Per un'analisi della presunta attitudine rivoluzionaria di Baudelaire affrontata con

Questa simpatia per il vissuto e per l'indole di Lucano, d'altra parte, può essere intesa come il frutto di una lunga frequentazione della produzione letteraria dell'autore. Una lettera all'amico Sainte-Beuve del 1866, infatti, informa che l'incontro di Baudelaire con la *Pharsalia* avvenne durante gli anni del liceo¹⁴: questo nonostante i programmi scolastici dei *Collèges Royales* del diciannovesimo secolo non contemplassero lo studio degli autori di età imperiale, in osservanza alla tendenza dominante che relegava la letteratura post-augustea a una posizione subordinata rispetto ai poeti latini dell'*aurea aetas*¹⁵. Sappiamo inoltre che l'interesse e la profonda conoscenza dell'opera di Lucano avrebbero dovuto trovare il loro coronamento in una traduzione della *Pharsalia*. Siamo informati sull'intenzione di tradurre il poema da un annuncio che fece Glatigny, amico di Baudelaire, nel 1860¹⁶.

A testimonianza del profondo impatto che la poesia di Lucano ebbe su Baudelaire e sulla sua produzione letteraria è ora opportuno soffermarsi sulla cosiddetta *Lettre à Jules Janin*. Trattasi di una serie di appunti destinati a confluire in una lettera che non conobbe mai una redazione definitiva a causa della scomparsa prematura del suo autore. La genesi del documento risale al febbraio 1865, quando lo scrittore e drammaturgo Jules Janin, altrimenti conosciuto con lo pseudonimo Éraсте, pubblicò sull'*Indépendance Belge* un articolo dal titolo *Henri Heine et la jeunesse des poètes*, attaccando la vena malinconica nonché il temperamento riflessivo e a tratti mesto di certa lirica romantica tedesca¹⁷. Colto da profonda indignazione per il contenuto dell'articolo, Baudelaire impugnò l'arma dell'ironia in difesa di Heine e del Romanticismo tedesco. Passaggio cruciale della lettera è il seguente: «Écartez de moi les images funèbres; loin de moi, tous ces ricanements! Laissez-moi traduire Horace, et le savourer à ma guise, Horace, un vrai amateur des flonflons, un brave littérisant, dont la lecture ne fait pas mal aux nerfs». Questa provocazione rivela il filo conduttore lungo il quale si snoda tutta la replica a Janin, precisamente l'opposizione sarcastica tra la lirica composta e armonica di matrice oraziana e la *Muse malade* della modernità. È in questo contesto che si colloca il confronto con gli autori di età imperiale:

Toujours Horace et Margoton. Vous vous garderiez bien de choisir Juvénal, Lucain ou Pétrone. Celui-là, avec ses terrifiantes impuretés, ses bouffonneries attristantes (vous prendriez volontiers parti pour Trimalcion, puisqu'il est heureux, avouez-le).

particolare attenzione per i risvolti sulla sua poetica, si rimanda a DE VITRY 2019 con relativa bibliografia. BOURDIEU 1992 affronta la questione dei rapporti col potere ed esamina le condizioni storiche e socio-culturali che hanno portato alla definizione dei canoni estetici e letterari del diciannovesimo secolo.

¹⁴ *Correspondances*, II, 583.

¹⁵ Sulla didattica, i programmi scolastici e la ripartizione delle ore di insegnamento in base alle discipline nei *Collèges* di inizio Ottocento cf. HATAKEYAMA 2010.

¹⁶ *Correspondances*, I, 1356.

¹⁷ Per tutte le informazioni relative all'occasione in cui fu concepita la lettera a Jules Janin cf. PICHOS 1976, II, 1187.

Celui-ci, avec ses regrets de Brutus et de Pompée, ses morts ressuscités, ses sorcières thessaliennes, qui font danser la Lune sur l'herbe des plaines désolées, et cet autre avec ses éclats de rire pleins de fureur. [...] Vive Horace, et tous ceux pour qui Babet est pleine de complaisances!

Giovenale, Lucano e Petronio: questa la triade che rappresenta, nella mordace risposta di Baudelaire a Jules Janin, il contraltare dei limpidi versi oraziani «sans *aestus*»¹⁸. La predilezione per la letteratura latina di età imperiale è un retaggio che il poeta delle *Fleurs du mal* lascia ai suoi successori. La lezione di Baudelaire attecchisce nelle opere che segnano il periodo del Decadentismo europeo, a partire dal romanzo-manifesto di Huysmans *À Rebours*. In questa accurata descrizione del cosiddetto *mal du siècle*, l'affiliazione al *poète maudit* parigino emerge in particolare durante il dettagliato elenco dei volumi che compongono la libreria del giovane protagonista Des Esseintes (cap. 3). Tra i latini, si dice, «l'auteur qu'il aimait vraiment [...] c'était Pétrone»: questo perché il *Satyricon*, senza preoccuparsi di impartire insegnamenti di morale, si limiterebbe a descrivere le vicissitudini dei personaggi che lo popolano, in breve, «les vices d'une civilisation décrépite». Ancora più interessante è constatare che, durante l'analisi che Huysmans svolge del romanzo petroniano, viene ripreso un termine, *bestialité*, che Baudelaire usa più volte nella *Lettre à Jules Janin* a proposito di Trimalcione¹⁹. Allo stesso modo, prosegue Huysmans, il poema di Lucano ha il merito di scuotere Des Esseintes dallo stato di Noia tipico dell'«homme psychique moderne» (la celebre definizione è da ascrivere a Verlaine, *L'Art* 1865), grazie all'uso di una lingua latina «plus expressive et moins chagrine», affascinante soprattutto per la cura della forma, la ricerca della perfezione estetica e l'abilità a riprodurre sonorità inedite.

Se la ricezione dei classici latini (principalmente Virgilio, Orazio, Ovidio) studiati durante il periodo scolastico è confermata soprattutto, benché non solo, da alcuni componimenti giovanili in esametri redatti in occasione dei *Concours Généraux*²⁰, è altrettanto vero che l'eredità latina accolta da Baudelaire include anche una serie di opere e scrittori che rappresentano il frutto di un approfondimento personale incoraggiato da affinità di natura stilistica e, in certo qual modo, biografica. L'antitesi, individuata nella lettera di risposta a Janin, tra Orazio – simbolo della misura, della

¹⁸ *Lettres à Jules Janin, Oeuvres II*, 234.

¹⁹ Nella risposta a Jules Janin, Baudelaire si dichiara attratto dalla figura di Trimalcione, e discute in questi termini della complessità che caratterizza il personaggio del *parvenu* petroniano: «Trimalcion est bête, mais il est heureux. Il est vaniteux jusqu'à faire crever de rire ses serviteurs, mais il est heureux [...]». D'altra parte, l'interesse di Baudelaire per uno dei personaggi più iconici del romanzo di Petronio è confermata dal progetto, che non vide mai la luce, di una traduzione dell'episodio della cena di Trimalcione. Sulla notizia cf. PICHOS – ZIEGLER (1996, 542).

²⁰ Per le notizie relative agli anni liceali di Baudelaire e ai *Concours* cf. MOUQUET 1933, dove sono raccolti i componimenti (tre in esametri e una traduzione dal latino) che ottennero buone posizioni alle competizioni collegiali.

delicatezza e della grazia²¹ – e gli scenari di Lucano popolati da riti magici e cupi presagi, oltre a indicare l’adesione a una particolare idea di poetica ed estetica è riflesso dei profondi mutamenti socio-culturali che interessarono l’epoca delle rivoluzioni industriali e la conseguente crisi delle certezze positivistiche²². La preferenza chiaramente espressa da Baudelaire per l’epoca tumultuosa di Lucano, Petronio e Giovenale, deve essere innanzitutto considerata alla luce della percezione della poesia latina in Francia nei primi decenni del diciannovesimo secolo. Sarà infatti possibile apprezzare a pieno la portata innovativa della poetica di Baudelaire solo collocandola sullo sfondo del dibattito ideologico che vedeva i Romantici opporsi a quel classicismo conservatore che per anni aveva imposto la condanna, o quantomeno la svalutazione, di tutti gli autori che non appartenevano all’età aurea della latinità.

2. *La poésie de la décadence: Nisard su Lucano*

Nel 1834 il critico francese Désiré Nisard dava alle stampe *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. Il titolo, di per sé eloquente, si colloca in quel filone di studi ottocenteschi che procedeva alla svalutazione della produzione latina di età imperiale. Le critiche mosse da un vasto numero di intellettuali dell’Ottocento alla poesia post-augustea sono state ampiamente riviste e rigettate dalla critica moderna, ma nondimeno non si può negare che abbiano esercitato una notevole influenza sulla ricezione della letteratura latina, di cui è essenziale avere contezza per l’analisi dell’antico nella produzione di Baudelaire. Se è vero che l’opera di Nisard riflette, e allo stesso tempo alimenta, una tendenza critica dell’epoca che si estendeva allo scenario europeo valicando i confini francesi, essa risulta particolarmente adatta alla presente discussione perché riesce a orientare il lettore nell’analisi dei tratti che accomunano i *versificateurs érudits* latini (per la definizione cf. *infra*) e i poeti francesi dell’Ottocento. Pertanto, questa sezione è dedicata a una rassegna di alcuni passaggi significativi del commento di Nisard a Lucano in cui vengono delineate le principali caratteristiche della cosiddetta *poésie latine de la décadence*, e che permettono di comprendere con maggiore efficacia la natura delle affinità che legano Baudelaire al poeta della *Pharsalia*.

²¹ Occorre precisare che l’opposizione così netta tra Orazio e i poeti della prima età imperiale, volutamente esasperata perché funzionale allo scopo che l’autore vuole perseguire nella lettera a Jules Janin, non deve necessariamente far pensare a un rifiuto totale di Baudelaire per il modello oraziano. Alcuni studi infatti hanno notato che la produzione poetica di Baudelaire sembra risentire in alcuni punti della poesia di Orazio, soprattutto per quanto riguarda la rielaborazione di tematiche trattate nelle *Odi*. A tal proposito, cf. GUYAUX (1996-1997, 26-29). Cf. anche SAMINADAYAR – PERRIN (2001, 95).

²² LABARTHE 2005 riconduce l’ammirazione di Baudelaire per Lucano a una visione storica in senso anti-progressista, ascrivibile a un filone di pensiero che unisce idealmente Lucano, Machiavelli e Condorcet: «Lucain comme Machiavel sont dès lors annexés au versant “anti-moderne” de la pensée de Baudelaire [...]» (p. 56).

L'assunto che orienta e guida ogni giudizio nelle analisi di Nisard è la convinzione che «l'oeuvre, le poète et le temps ne font qu'un». Sulla base di questo assioma, Nisard fonda la valutazione dell'opera di Lucano sul contesto storico e culturale dell'epoca di appartenenza, e attribuisce all'ambiente claustrofobico della corte imperiale neroniana le cause di una sostanziale assenza di stimoli e di ispirazione artistica. Di conseguenza, il poema epico sulla guerra civile tra Cesare e Pompeo non sarebbe stato altro che l'inevitabile prodotto di quel clima asfissiante e pieno di corruzione²³. Il giudizio, complessivamente negativo, che Nisard e altri intellettuali pronunciavano della *Pharsalia*, era dovuto in primo luogo all'assenza di un orizzonte morale riconoscibile alla base dell'opera, tratto che i membri dell'Accademia di Francia ritenevano caratterizzare i prodotti più riusciti dell'epica latina. Per il resto, sentenzia l'autore delle *Études*, la narrazione manca di compattezza e la struttura non è unitaria, non si ritrovano i caratteri essenziali dell'*epos* né è stata restituita l'idea delle passioni che contraddistinguono la vita umana; il quadro storico-politico e sociale è parziale e imperfetto, confuso e annebbiato dai sentimenti del poeta. Ciò che rimane è un atto di sfida, «une longue malédiction contre ceux qui arment les pères contre les fils. Mais on ne sait pas au profit de quelle morale Lucain maudit les guerres civiles et ceux qui les allument»²⁴. In quest'ultima affermazione l'attenzione ricade sulla parola *malédiction*, sintomatica in quanto svolge la funzione di raccordo col tema del rapporto tra l'età della decadenza latina e quella francese. Sorge spontaneo il parallelo con la raccolta *Fleurs du mal*, e in particolare con liriche come *Bénédiction*. Il componimento in questo senso è programmatico perché, stabilendo apertamente il parallelo con la vegetazione malsana, offre la rappresentazione del poeta come individuo relegato in una posizione marginale nel contesto sociale. Posta all'inizio della raccolta dopo la dedica al lettore, la lirica racchiude una maledizione subita e agita. La condizione tragica del *poète maudit* è infatti simbolo di una vocazione riservata a pochi eletti (la *Bénédiction* espressa dal titolo) e allo stesso tempo culmina in un grido di denuncia, una *malédiction* non diversa da quella precedentemente ricordata di *Don Juan aux enfers* (cf. *supra*).

Per tornare al contenuto delle *Études*, il paragone con i poeti di I secolo a.C. è un espediente di cui Nisard si avvale con una certa frequenza nel corso della sua argomentazione sullo stile di Lucano. In particolare, la contrapposizione operata tra Virgilio e Lucano, nettamente risolta a vantaggio del primo, introduce alla teoria della suddivisione dei periodi artistici. Si individuano pertanto tre momenti cruciali dell'arte e della poesia, riassumibili nell'epoca dei *poètes primitifs*, in quella dei *poètes littérateurs* e nell'ultima dei *versificateurs érudits*. Questa tripartizione cela una considerazione biologica dell'arte che ripropone il modello infanzia-maturità-vecchiaia-morte, ben

²³ NISARD (1834, 32-33).

²⁴ NISARD (1834, 34).

testimoniato sin dall'antichità e definitivamente consacrato in età moderna soprattutto a partire da Winckelmann e dalla sua riflessione sull'arte greca (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764). Inserendosi in un'ampia tradizione, Nisard parla di un'età dell'oro, una dell'argento e una di rame²⁵. Alla prima categoria appartengono coloro che scrivono unicamente perché mossi da un'esigenza istintiva, come Omero, Dante, e Shakespeare. Seguono poi i poeti delle varie età *des belles-lettres*, che esemplificano il momento in cui avviene il più alto perfezionamento della tecnica artistica e in cui l'ispirazione, affiancata e ridimensionata da una sapiente abilità a dominare la forma, dà vita ai versi di Virgilio, di Orazio e di Boileau. In ultima battuta, è il turno dei cosiddetti *versificateurs érudits*, qualifica volta a indicare «une catégorie très-inférieure à celle des poètes littérateurs, comme celle-ci est l'est elle-même à celle des poètes primitifs»²⁶. Alle schiere di questi ultimi appartiene a pieno titolo anche Lucano.

Sebbene nell'opinione di Nisard «le mérite de l'innovation, dans la *Pharsale*, se réduit à peu de chose», a Lucano è riconosciuta una componente assolutamente originale e autentica per quanto riguarda le digressioni a carattere descrittivo: «le talent de décrire, particulièrement les objets matériels, est le plus grand titre poétique de Lucain, et c'est aussi le caractère de la poésie romaine à cette troisième époque»²⁷. L'abilità descrittiva è dunque il primo tratto che definisce ogni epoca della decadenza. Questo punto si rivela di particolare interesse perché spiega l'accostamento della poesia latina di età imperiale alla letteratura francese dell'Ottocento, mettendo così in luce alcuni aspetti che saranno poi pienamente condivisi dal Decadentismo anticipato da Baudelaire. Si prenda ora in esame la definizione di *description* relativamente alla poesia della *décadence*.

La description, dans l'art de Lucain et de ses contemporains, est tout au rebours, beaucoup plus physique que philosophique, et s'adresse bien plus aux yeux qu'au sentiment. Elle veut refléter les couleurs et les nuances, elle veut être exacte comme le dessin quand elle peint les lieux, comme l'anatomie quand elle peint l'homme. A la différence de l'art grec qui insiste sur le beau et glisse sur le laid, elle insiste sur le laid et glisse sur le beau [...]²⁸

In ordine, il colore e le sfumature emergono come tratti peculiari del nuovo descrittivismo lucaneo, stravolgendo il concetto di descrizione fissato dall'arte greca prima e poi da quella dei *littérateurs*, più composta, armonica, finalizzata a colpire i

²⁵ LABARTHE (2005, 51) fa notare che la teoria delle epoche letterarie «se souvient de Gibbon, se démarque du *Génie du christianisme* qui gommait l'idée de décadence, en présentant le sentiment moral chrétien comme propre à rehausser les teintes perverses du paganisme».

²⁶ NISARD (1834, 198).

²⁷ NISARD (1834, 121).

²⁸ NISARD (1834, 124).

sentimenti e non ad abbagliare la vista, a disegnare la vita di un oggetto e non a dipingerne le fattezze esterne – efficace, in questo senso, la giustapposizione tra il disegno a matita (*crayonner*) e la pittura (*peindre*). Ciò che troviamo negli autori della *poésie latine de la décadence*, invece, è «tout au rebours», letteralmente tutto alla rovescia, rispetto a un ordine o una tendenza precedentemente stabiliti. Ancora una volta, il pensiero non può non andare al romanzo-manifesto di Huysmans, dove emerge chiaramente la repulsione per l'ordinamento scolastico francese di diciannovesimo secolo.

Un altro aspetto, commentato da Nisard, accomuna la produzione latina dei *versificateurs érudits* alla letteratura francese ottocentesca, precisamente l'interesse per il deforme e il distorto. Relativamente a questo aspetto, è utile rimarcare la distanza tra la concezione del Bello sostenuta da Nisard e quella introdotta da Baudelaire²⁹. Nel primo caso si tratta di un'idea che prosegue la nozione classica di *Beauté* e che si riconosce nelle categorie di *ordre* e *convenable*: in altri termini, la rappresentazione artistica coglie la Bellezza nella perfezione, e lo fa sottoponendo la realtà al filtro dell'idealizzazione, epurandola da eventuali difetti³⁰. A questa posizione, improntata sull'estetica classica e ancora dominante nel diciassettesimo secolo, si contrappone la teoria baudelairiana, secondo cui l'essenza del Bello risiede nella soggettività e nella contingenza. Il *Beau* di Baudelaire scaturisce dalle *passions* dell'io lirico³¹ e poggia sull'interpretazione soggettiva del reale, indentificandosi così con ciò che in *Le Peintre de la vie moderne* è definito «le transitoire, le fugitif», in una parola, la *modernité*. Questo spostamento dalla ricerca del *Beau idéal* (obiettivo che nella Francia dell'Ottocento è ancora perseguito dalla scuola dei parnassiani) all'osservazione della realtà nel suo divenire amplia la base dell'ispirazione artistica, elevando a dignità poetica anche la *laideur* e la *Mort*. Per riassumere, nelle poesie di Baudelaire la contemplazione del *Laid*, portata alle estreme conseguenze, è il riflesso di un'elaborazione concettuale del *Beau* che include anche il suo opposto³². Ed è proprio in un simile paradosso che, secondo Labarthe (2005), si coglie la connessione profonda tra Lucano e Baudelaire³³: da un lato, un canto di sconfitta che si oppone all'esaltazione virgiliana di Roma, dall'altro una poetica in cui il *Malheur*, inteso come sofferenza e

²⁹ Cf. LABARTHE (1999, 153-58).

³⁰ LABARTHE (1999, 153 n. 50): «Le Beau, ce sera la nature embellie, soit par le filtre correcteur du langage, soit par l'imitation d'un modèle parfait».

³¹ Nella definizione della teoria del Bello di Baudelaire occorre ricordare il debito nei confronti di Chateaubriand, che per primo, nel *Génie du christianisme*, attuò una riflessione sul rapporto tra le passioni umane e la rappresentazione del bello ideale (morale e fisico) influenzata dalla cultura cristiana. Cf. LABARTHE (1999, 154).

³² È pertinente a tal proposito un estratto della citazione da *Essai sur la littérature anglaise* di Chateaubriand riportata da LABARTHE (1999, 156): «Lors même que nous aimons une certaine laideur, c'est que nous y trouvons une certaine beauté».

³³ LABARTHE (2005, 55).

disgrazia ma anche come ciò che è esteticamente sgradevole e ripugnante, è consustanziale al *Beau*³⁴.

Sino ad ora si è rivolta attenzione al primo marchio distintivo della cosiddetta *troisième époque* personificata da Lucano, reperibile nell'exasperazione dell'elemento manieristico a scapito di quello narrativo e morale-paideutico. Per passare al secondo fattore che qualifica tutte le età della decadenza, è necessario chiedersi prima perché la descrizione appartenga a questa ultima fase in modo particolare. L'autore delle *Études* trova la risposta nell'incertezza che caratterizza i primi decenni dopo Cristo e provoca una conseguente crisi dei valori, religiosi e umani. Il tempo di Seneca, Lucano e Petronio viene dipinto come un universo fiaccato da un senso di stanchezza, dove il paganesimo muore tra le prime spinte di un Cristianesimo che non si è ancora affermato, trascinando con sé la moralità forte e sana di Virgilio e la militanza civile di Orazio; la complessa situazione storica e il rovinoso crollo dell'impero di Nerone accentuano poi il sentimento di smarrimento che sfocia nello sfrenato individualismo delle «passions monstrueuses» inseguite dagli uomini³⁵. In questo panorama, afferma Nisard, una delle uniche certezze ancora possibili è l'erudizione. La descrizione, a questo punto non solamente un tratto stilistico, ma filtro di una determinata visione del mondo, fa il paio con l'erudizione, innanzitutto perché «la description comporte en elle-même une certaine dose d'érudition, surtout quand elle prétend, comme la description de l'époque de Lucain, à l'exactitude et à la précision»³⁶. Il sapere erudito, ben lontano dal *savoir* propriamente detto³⁷, ha come obiettivo di suscitare curiosità effimere nel lettore e dunque di stuzzicare il suo interesse tramite dettagli inaspettati e talvolta stravaganti. Secondo la visione di Nisard, questa tendenza è il *file rouge* che unisce le fasi della decadenza di tutte le epoche artistiche, dagli *spéculateurs littéraires* attivi ad Alessandria d'Egitto in età ellenistica alla letteratura latina imperiale, sino ai poeti francesi del diciannovesimo secolo: «notre décadence, ou si cela vous choque moins, notre mouvement de diffusion littéraire a commencé par où la décadence de la poésie latine a fini»³⁸. Il crepuscolo della letteratura francese si identificherebbe dunque con una poesia che eleva la descrizione a dignità d'arte e produce componimenti «sur le tabac, [...] sur le café, sur les échecs, sur les fleurs, sur la lumière». Questi, d'altra parte, sono gli argomenti su cui si sarebbe concentrata, di lì a qualche tempo, la produzione dell'allora tredicenne Baudelaire, dai fiori, seppur nel loro risvolto macabro,

³⁴ Cf. *Fusées; Oeuvres* I, 657: «un type de Beauté où il n'y ait du Malheur».

³⁵ Sull'individualismo tipico dell'età romano-imperiale cf. NISARD (1834, 88).

³⁶ NISARD (1834, 172).

³⁷ Sulla differenza tra *érudition* e *savoir* cf. NISARD (1834, 185-86): il *savoir* consiste nell'esercizio delle facoltà quasi spontaneo, una capacità innata di intellesione della realtà circostante, poi trasposta in versi. In quanto qualità elevata e sublime, è tipica dei poeti della prima fase. I poeti del secondo e terzo periodo, invece, sono eruditi, ossia applicano delle facoltà specifiche ad altrettanto specifiche situazioni.

³⁸ NISARD (1834, 165).

all'attenta disamina del delirio innescato dalle sostanze psicotrope (*Poème du hachisch* e *Un Mangeur d'Opium*).

In un clima in cui la poesia di Lucano veniva considerata l'emblema di una «ténébreuse agonie»³⁹, mostrare apprezzamento per la *Pharsalia* e, anzi, trarre ispirazione da essa, equivaleva a schierarsi nettamente contro l'ala conservatrice degli accademici francesi⁴⁰. Baudelaire si calò nel dibattito al fianco di coloro che speravano in una riabilitazione della letteratura di età imperiale sino ad allora messa da parte. Si è parlato, nelle pagine precedenti, della risposta a Jules Janin relativamente al giudizio su Heine. Tuttavia, l'attacco a Janin non fu l'unica occasione in cui Baudelaire entrò in aperto contrasto con i classicisti di Francia. Troviamo infatti un'altra difesa di Lucano in una serie di considerazioni pubblicate postume e indirizzate al professore della Sorbona e due volte ministro dell'Istruzione Abel-François Villemain (*L'Esprit et le style de M. Villemain*). In un estremo tentativo di riabilitare la sua figura e di riformare l'*Académie* dall'interno, nel 1861 Baudelaire inviò la domanda per entrare a farne parte, e fu proprio l'allora segretario Villemain a valutare l'esaminando. In seguito al rifiuto, che fu netto e immediato, l'ira del candidato prese forma in un progetto (che leggiamo soltanto allo stadio embrionale) finalizzato a screditare l'operato di Villemain, mettendone in dubbio la preparazione culturale e l'abilità critica⁴¹. Per ribattere all'imperdonabile giudizio espresso su Lucano dal destinatario dell'invettiva, Baudelaire introdusse nella risposta a Villemain una citazione tratta dalle *Études de littérature ancienne et étrangère* (Didier, 1854), in cui la *Pharsalia* viene descritta come «le titre de sa (*scil.* di Lucano) gloire, l'essai et tout ensemble le trophée de son génie, ouvrage que des beautés supérieures ont protégé contre d'énormes défauts».

L'impegno a favore di quella letteratura che veniva definita con disprezzo *décadente* – appellativo poi rivendicato con orgoglio dai *bohemiennes* della generazione di Verlaine e Rimbaud – dimostra che Baudelaire, nel corso della sua vita e della sua evoluzione artistica, ebbe modo di maturare una riflessione che pose Lucano alla base di un'idea di poetica e di estetica destinata a essere consolidata dai suoi epigoni, e che vedeva la maggior attrattiva proprio in quei tratti contestati dagli accademici come Nisard.

³⁹ NISARD (1834, 163).

⁴⁰ Cf. SAMINADAYAR – PERRIN (2001, 91).

⁴¹ Cf. PICHOS (1976, II, 1169, 1173). L'episodio della candidatura di Baudelaire è descritto nei dettagli in PICHOS – ZIEGLER (1996, 449-58).

3. *L'eco di Lucano: negromanzia e «sorcellerie évocatoire» nella poesia di Baudelaire*

L'ammirazione di Baudelaire per Lucano nacque al di fuori dei banchi scolastici, e non è escluso che il commento di Nisard abbia contribuito ad avvicinare il poeta parigino al cantore della guerra civile romana tra Cesare e Pompeo. La *Pharsalia*, per le motivazioni di cui si è dato conto in precedenza, non rientrava nei programmi educativi dei licei; tutt'al più, come ammette Nisard stesso, Lucano poteva essere indicato agli studenti per suscitare «une réaction de bon sens et de simplicité au profit des belles poésies délaissées au sortir du collège»⁴².

Se è vero che non siamo in possesso di un elevato numero di poesie o componimenti di Baudelaire che conservino traccia di una marcata intertestualità con la *Pharsalia*, è comunque possibile osservare che gli esametri lucanei hanno lasciato un'impronta profonda nella produzione del poeta parigino. Apprendiamo da alcuni appunti vergati dall'autore quale libro della *Pharsalia* avesse catturato in modo particolare la sua attenzione: «un culte (magisme, sorcellerie évocatoire)»; e ancora «de la magie appliquée à l'évocation des grands morts [...] De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire»⁴³. È chiara l'allusione all'episodio del sesto libro di Lucano incentrato sull'incontro tra Sesto Pompeo e la maga Eritto, una sorta di degenerazione e rovesciamento della Sibilla di *Aen.* 6 che adopera la stregoneria per resuscitare un soldato defunto e illustrare così al figlio di Pompeo Magno il suo tragico futuro⁴⁴. Nelle impressioni tratte da *Fusées* Baudelaire descrive il poeta come nuova Eritto, e la potenza evocatrice della maga tessala è identificata con quella della scrittura, «sorcellerie évocatoire». Lo stesso concetto è altrove ribadito in *Poème du hachisch*, dove le sostanze allucinogene, assimilate alle miscele e alle erbe preparate dalla negromante (*Phars.* 670-685), si rilevano indispensabili per l'artista grazie alla capacità di trasfigurare la grammatica in «quelque chose comme une sorcellerie évocatoire; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os [...]»⁴⁵. Partendo da queste testimonianze che trasferiscono alla parola, e dunque alla scrittura, un potere di suggestione analogo a quello descritto da Lucano a proposito della magia nera, è possibile concordare con l'idea di Labarthe (2005) che proprio nella nozione di *évocation* trova il punto di incontro tra Baudelaire e Lucano, e nella *sorcellerie*

⁴² NISARD (1834, 321).

⁴³ *Fusées*, *Oeuvres* I, 658. Cf. anche *Théophile Gautier, Oeuvres* II, 118, dove si dice «manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire».

⁴⁴ L'interpretazione della maga Eritto come antitesi della Sibilla cumana di *Aen.* 6 si basa sulla celebre tesi di NARDUCCI (1979, 2002), ormai accettata dalla maggior parte della critica e che vede nell'*Eneide* il modello rovesciato della *Pharsalia*. Sull'episodio di negromanzia di *Phars.* 6 cf. BOURGERY 1928; BROCCIA 1948; PAOLETTI 1963; KRIEL 1971; PARATORE 1974; FAUTH 1975; BALDINI MOSCADI 1976, 2005; MARTINDALE 1977, 1980; VOLPILHAC 1978; MARASTONI 1979; TARTARI CHERSONI 1979; GORDON 1987; TUPET 1988; NICOLAI 1989; DANESE 1992, 1994; OGDEN 2002; SANNICANDRO 2010.

⁴⁵ *Poème du hachisch*, *Oeuvres* I, 431.

évocatoire più volte menzionata «la retraduction esthétique de l'évocation des morts opérée par la magicienne Erichto»⁴⁶. Risulta chiaro, dunque, che l'episodio della negromanzia doveva essere una sequenza della *Pharsalia* che era rimasta scolpita nella mente di Baudelaire, coerentemente con il fascino per il soprannaturale tipico del Romanticismo⁴⁷. Il sortilegio operato dalla maga Erritto viene ricordato in modo piuttosto esplicito anche nel *Salon de 1859* («“Rendez-moi aux enfers!” Disait l'infortuné ressuscité par la sorcières thessalienne»), dove l'esclamazione sembra rimandare alla preghiera del cadavere resuscitato che dopo aver svelato la profezia reclama la morte (vv. 820-21), e infine ritorna nell'Ade (v. 825: *venit defunctus ad ignes*).

La descrizione delle zone prossime all'antro infernale e il clima pestifero che si respira nella terra *damnata fatis* (*Phars.* 6.413) sembrano aver agito sull'immaginario di Baudelaire per quanto riguarda le tonalità cupe che dominano il sonetto *Le Tonneau de la Haine*.

La Haine est le tonneau des pâles Danaïdes;
La Vengeance éperdue aux bras rouges et forts
A beau précipiter dans ses ténèbres vides
4 De grands seaux pleins du sang et des larmes des morts,

Le Démon fait des trous secrets à ces abîmes,
Par où fuiraient mille ans de sueurs et d'efforts,
Quand même elle saurait ranimer ses victimes,
8 Et pour les pressurer ressusciter leurs corps.

La Haine est un ivrogne au fond d'une taverne,
Qui sent toujours la soif naître de la liqueur
11 Et se multiplier comme l'hydre de Lerne.

- Mais les buveurs heureux connaissent leur vainqueur,
Et la Haine est vouée à ce sort lamentable
14 De ne pouvoir jamais s'endormir sous la table.

⁴⁶ LABARTHE (2005, 49).

⁴⁷ Cf. ROBB (1989, 72): «The particular form of Romanticism which seems first to have appealed to Baudelaire in the *Pharsalia* was Lucan's penchant for the supernatural».

Il componimento, pubblicato per la prima volta nel 1851, conobbe diverse riedizioni, nel 1855, 1857, 1861 e 1868. Le varianti annotate in corrispondenza ai vv. 7-8 testimoniano il *labor limae* e la determinazione di Baudelaire a ottenere l'effetto desiderato: così, nelle versioni del 1851, 1855 e 1857 il v. 7 recitava «elle saurait allonger ses victimes», mentre per il v. 8 sono attestate le modifiche «et pour les ressaigner galvaniser leurs corps» (1851, 1857) e «et pour les ressaigner ressusciter leurs corps» (1868). In relazione a questo distico, l'edizione delle *Fleurs* curata da Crépet-Blin nota il riferimento alle pratiche oscure di Eritto, precisando che «les variantes que présentent ces vers dans les texts successifs s'expliquent du fait des diverses opérations de la magicienne»⁴⁸. Oltre al possibile riferimento a Lucano, nel sonetto sono presenti anche i modelli classici delle Danaidi⁴⁹ e dell'idra di Lerna. Questo dato è piuttosto caratteristico della poesia di Baudelaire, in cui gli elementi mitologici vengono messi in dialogo tra loro, spesso riadattati a nuovi contesti e rifunzionalizzati al fine di creare una «mythologie toute personnelle»⁵⁰. Secondo l'analisi che è stata fornita da Labarthe (1999) relativamente al rapporto tra mito e allegoria in Baudelaire, è inoltre possibile individuare una duplice tendenza nel trattamento del dato antico, che consiste nel caricare le figure del mito di una «présence concrète, incarnée» e allo stesso tempo sottoporle a un processo allegorizzante (o «mouvement de détachement interprétatif») che le rende simbolo di una realtà da decifrare⁵¹. In quanto mezzo di espressione e comprensione dell'esistenza umana (per Baudelaire il mito è «poème primitif et anonyme du peuple»⁵²), è necessario che il patrimonio mitologico sia continuamente adattato alle evoluzioni del tempo, cosicché la forza evocativa che lo caratterizza resti intatta e riesca a parlare agli uomini di ogni epoca. La poesia è il luogo in cui una simile metamorfosi prende forma, e al poeta spetta il compito di modellare un'eredità secolare secondo le esigenze a lui contemporanee⁵³.

La lettura di Lucano sembra poi aver esercitato una certa influenza anche sul trattamento di certi motivi che ricorrono con grande frequenza nella lirica di Baudelaire, a cominciare dai notturni. Nella sua analisi sul rapporto tra Baudelaire e la poesia latina, Saminadayar-Perrin (2001) ha notato che la predilezione del poeta per il *topos* letterario

⁴⁸ Cf. PICHOS (1976, I, 972). L'edizione di riferimento di Crépet – Blin è quella del 1942.

⁴⁹ L'immagine del «tonneau des pâles Danaïdes» è uno di quei quadri suggestivi che, secondo LABARTHE 1999, sono creati dalla «alliance des registres noble et familier, mythique et domestique» (p. 51).

⁵⁰ PICHOS (1976, I, 804). L'esempio più celebre di coesistenza di modelli letterari e riferimenti alla mitologia classica è il componimento *Le Cygne*, per la cui bibliografia cf. n. 9.

⁵¹ LABARTHE (1999, 348).

⁵² *Richard Wagner, Oeuvres II*, 792.

⁵³ Cf. BALDELLI (1978, 136): «La force significative du mythe s'affaiblit si on ne se rappelle pas constamment sa création en l'adaptant aux métamorphoses de son devenir historique. Tel est le devoir de la poésie qui utilise les mythes antiques en les rappelant au présent jusqu'à les faire devenir des caractérisations contemporaines [...]».

(o «lieu commun»⁵⁴) dei notturni si riscontra sin dagli esordi giovanili, in occasione dei *Concours* liceali. Almeno in questa prima fase, è evidente il debito nei confronti della produzione latina. Ad esempio, il v. 18 dell'*Exilé*, *ast ubi reddiderat nox muta silentia terris*, è formulato a partire da Virgilio e Ovidio⁵⁵; ugualmente, echi classici sono presenti in un altro componimento in esametri del 1837, *Éruption volcanique à Baïes*⁵⁶, dove la quiete prima della catastrofe è resa tramite la descrizione di un paesaggio avvolto nel sonno (vv. 5-7: *Fuderat irriguam pacem nox languida: frigus / leniter afflabat terras, et littore toto / carpebat placidos morti gens proxima somnos*). L'influenza dei notturni della poesia classica, prosegue l'articolo di Saminadayar-Perrin, è percepibile anche in alcune liriche della maturità, e sfocia nella rappresentazione di cornici idilliche come quella delineata nel sonetto *Lune offensée*, in cui la luna, ormai rinominata *Cynthia*, epiteto questo proprio di Artemide, viene ritratta come un «radieux sérail» che scende a trovare l'amato Endimione⁵⁷.

Ai fini di questa discussione, è tuttavia utile considerare che in Baudelaire la notte può configurarsi anche come momento di profonda angoscia, ben lontano dalle rappresentazioni della quiete di virgiliana memoria. Tra i numerosissimi esempi di questa tendenza rintracciabili nell'opera di Baudelaire spicca il sonetto *Le Coucher du soleil romantique*, una lode nostalgica delle manifestazioni artistiche e letterarie di età romantica: nel componimento, l'oscurità che caratterizza il presente è paragonata a una «irrésistible Nuit (...) noire, humide, funeste et pleine de frissons» (vv. 10-11), intrisa di “odor di tomba” e popolata da viscidì animali striscianti («crapauds imprévus et de froids limaçons», v. 14). Senza sottovalutare le possibili influenze provenienti da altri contesti, ad esempio il gusto per l'orrido alimentato da certe correnti del Romanticismo, non è fuori luogo ipotizzare che anche il modello lucaneo abbia agito nella costruzione di scenari notturni caratterizzati da visioni inquietanti. Per vagliare questa possibilità, si prenda in considerazione il seguente estratto dalla raccolta di prose *Spleen de Paris*.

⁵⁴ La notte rientra nel novero di quei *topoi* che, a detta di Baudelaire, costituiscono per l'artista una preziosa fonte di ispirazione proprio grazie alle molteplici elaborazioni e rivisitazioni subite nel tempo per mano di innumerevoli poeti. Cf. *Salon de 1859, Oeuvres II*, 609: «Car existe-il (...) quelque chose de plus charmant, de plus fertile et d'une nature plus positivement excitante que le lieu commun?».

⁵⁵ Cf. BARCHIESI 1975: al v. 18 de *L'Exilé*, il virgiliano *et lux cum primum terris se crastina reddet* (*Aen.* 7.170) è contaminato con *Met.* 4.443: *ducit ad infernas per muta silentia sedes*. Ugualmente, i *silentia* rimandando alla celebre immagine dei raggi silenziosi della luna in *Aen.* 2.255, non senza riecheggiare, secondo MARCONI (2014, 5), la notte taciturna ((*sub*) *nocte silenti*) di *Aen.* 4.527; 7.87, 102.

⁵⁶ Cf. SAMINADAYAR – PERRIN (2001, 98).

⁵⁷ Cf. SAMINADAYAR – PERRIN (2001, 91). Non manca chi ha ritrovato nel sonetto *Lune offensée* echi di Giovenale. BERK 1974 nota che, nonostante «the initial, limpid apostrophe to the Moon evokes a diaphanous, nocturnal sky and memories of paternal adoration», poi si assiste al precipitare della Luna «from divinity into all-too-human temporality» (p. 75). Questo brusco passaggio dal passato al presente, dall'ideale al terreno, porta con sé il ricordo della sesta satira di Giovenale, che si apre «with a mock-nostalgic account of the pastoral Golden Age, locus of classical notions of historical decadence» (p. 77), e in cui compare il nome *Cynthia*: (...) *haut similis tibi, Cynthia, nec tibi, cuius / turbavit nitidos extinctus passer ocellos* (vv. 7-8). Per la mistione dell'antico e del moderno in *Lune offensée*, cf. LABARTHE (1999, 342-45).

Mais elle fait plus volontiers penser à la lune (...); non pas la lune blanche des idylles, (...) mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée!

Questo frammento tratto dal *poème en prose*⁵⁸ *Désir de peindre*, considerato uno dei manifesti dell'estetica baudelairiana dell'*art pour l'art*⁵⁹, tenta di restituire un ritratto di donna paragonandola a una luna che possiede un fascino sinistro legato a una dimensione sovranaturale, quasi infernale. Se da un lato è evidente il motivo della *femme fatale* tipico della poesia decadente, dall'altro questa rappresentazione sinistra della donna è alimentata dal parallelo col sortilegio delle maghe tessale. In particolare, come dimostra una nota al commento di Pichois⁶⁰, il componimento *Désir de peindre* sembra presentare una corrispondenza abbastanza precisa con i versi di Lucano che seguono.

(...) *illis et sidera primum*
 500 *praecipiti deducta polo, Phoebique serena*
non aliter diris verborum obsessa venenis
palluit et nigris terrenisque ignibus arsit,
quam si fraterna prohiberet imagine tellus
insereretque suas flammis caelestibus umbras;
 505 *et patitur tantos cantu depressa labores*
donec suppositas propior despumet in herbas. (Phars. 6.499-506)

«Per prime le stelle furono scaraventate giù dal rapido cielo da quelle maghe, e Febe serena, non diversamente assediata⁶¹ dai veleni crudeli delle parole, impallidi e arse di neri fuochi terrestri, come se la terra la privasse dell'immagine fraterna e opponesse le sue ombre alle fiamme del cielo. Trascinata giù dall'incantesimo, è sottoposta ad affanni ugualmente terribili fin quando, più vicina (alla terra), non riversa la propria schiuma sulle piante sotto di lei»⁶².

⁵⁸ La forma del *poème en prose* assume per la prima volta una vasta risonanza proprio grazie allo *Spleen de Paris* di Baudelaire, una miscellanea di componimenti in prosa brevi e in sé conclusi caratterizzati dall'eterogeneità del contenuto e da un'ampia variazione di toni e stili. Sulla storia del *poème en prose* prima di Baudelaire cf. MOREAU 1959; cf. BERNARD 1959 per quanto riguarda l'evoluzione del genere dopo Baudelaire.

⁵⁹ FRÖHLICHER (2009, 31): «Le Désir de peindre évoque, par le biais d'une métaphore picturale topique, le problème de la représentation qui sous-tend l'écriture du poème». Sulla poetica del desiderio di *Désire de peindre*, cf. anche BRUNEL 1963.

⁶⁰ PICHOS (1976, I, 1342).

⁶¹ Per la metafora militare sottesa a *obsessa* cf. USENER 1869 al verso: «*obsessa* quasi expugnetur».

⁶² Traduzione di chi scrive.

Questi versi si inseriscono in un passaggio della *Pharsalia* (vv. 492-506) che ha come tema centrale il rapporto tra gli dèi superi e le maghe tessale. Il poeta si interroga, con una serie incalzante di domande che esprimono tutta l'incertezza sull'argomento, circa la possibilità o meno che gli dèi possano essere soggetti alle pratiche di stregoneria⁶³. Alla serie di interrogative, che nel testo di Lucano restano senza risposta, segue la descrizione del potere esercitato dalle incantatrici sulla luna, presentata con un nome proprio (*Phoebe*) che rende chiara la personificazione dell'elemento celeste con la divinità, e fornisce così implicitamente una risposta affermativa riguardo alla possibilità dell'influenza della magia nera sugli dèi⁶⁴.

Il legame profondo tra le maghe tessale e la luna nelle sue varie personificazioni nonché l'immagine di quest'ultima che per incanto viene abbassata sulla terra appartiene a quel vastissimo repertorio di personaggi e pratiche negromantiche che popolano la letteratura antica sin dalle origini (si pensi alla *nekuia* omerica) e che già appaiono attestate nelle civiltà mesopotamiche⁶⁵. Relativamente alla produzione latina, il potere di fare precipitare la luna si incontra in Orazio (*Epod.* 5. 45-46: *quae sidera excantata voce Thessala / lunamque caelo deripuit*) in riferimento a Folia, una delle aiutanti di Canidia insieme a Sàgana⁶⁶ e Veia. Tramite il ricorso a pratiche brutali e oscene, la Canidia del quinto epodo inizia ad assumere i tratti dell'incantatrice spietata che caratterizzano anche Eritto, allontanandosi così dalla figura, resa celebre in età ellenistica da Teocrito, della maga fattucchiera e meno minacciosa con cui invece si identifica maggiormente la Canidia di *Epod.* 3 e 17. Un altro ritratto di incantatrici dedite alla magia nera è presente in *Sat.* 1.8, dove Orazio descrive Canidia e Sàgana come creature caratterizzate da un volto pallido ed emaciato, coi capelli arruffati e intente a evocare gli spiriti dei Mani: questi i tratti fisici tipici della "strega" (da *stryx*, uccello notturno che secondo la credenza si nutriva delle sue vittime e si distingueva per il pallore), comuni anche a Eritto e ancor prima all'*Invidia* ovidiana⁶⁷. Non si desidera qui addentrarsi nel complesso discorso sulle possibili fonti di ispirazione dell'Eritto lucanea; piuttosto, queste brevi considerazioni sui predecessori della *Thessala vates* di Lucano ci riportano alla questione dei modelli che più possono avere influenzato Baudelaire. Come già in parte constatato in precedenza, sappiamo che il poeta parigino

⁶³ Per una trattazione approfondita su questo passaggio di *Phars.* 6 cf. DANESE (1992, 204-11).

⁶⁴ DANESE (1992, 208).

⁶⁵ Per quanto concerne gli sviluppi letterari dei rituali magici nel mondo greco-romano, si segnalano, nell'ampio panorama di trattazioni esistenti che qui non è possibile esaurire, GRAF 1995 e OGDEN 2001 (col riassunto di BOLOGNA 2015).

⁶⁶ OGDEN (2002, 257) ipotizza un legame tra Sàgana e Sesto Pompeo protagonista dell'episodio di negromanzia lucanea sulla base di una notizia di Pomponio Porfirione, che parla di una strega di nome Sàgana vissuta ai tempi di Orazio relazionandola a un non meglio definito *Pompeius*.

⁶⁷ L'affinità tra Eritto e *Invidia* (*Met.* 2.760-82), sia per quanto riguarda l'abitazione sia relativamente alla descrizione fisica, è stata notata da BALDINI MOSCADI 1976.

subiva il fascino di una tipologia particolare di rappresentazioni di rituali divinatori e magici, precisamente quelli che contemplan anche la resurrezione dell'anima defunta (cf. *supra* le continue allusioni alla «sorcellerie évocatoire»). Se infatti la tradizione letteraria greca e latina è costellata di riferimenti a riti magici e sortilegi di varia natura, il potere di resuscitare i morti è presente solo in un numero ristretto di opere, tra cui spiccano quelle di Lucano, Apuleio ed Eliodoro⁶⁸. Stando alla testimonianza di Champfleury⁶⁹, proprio due di questi autori, Lucano e Apuleio, risultavano essere i più citati da Baudelaire («ne citait guère que Lucain et Apulée, les enchantements et les transformations jouant un certain rôle dans les *Contes* et la *Pharsale*»).

Ritornando al passo di *Désir de peindre* e all'affinità con i versi di *Phars.* 499-506 si può osservare che, se è del tutto plausibile che la lunga e vastissima tradizione dei rituali negromantici abbia condizionato in parte l'immaginario baudelairiano nella descrizione dell'eclissi lunare nel *poème en prose*, tuttavia altri elementi sembrano far pensare che il poeta delle *Fleurs* avesse in mente precisamente il passo della *Pharsalia* riportato sopra. Pertanto, si cercherà ora di intraprendere un confronto più dettagliato tra il testo di Baudelaire e quello di Lucano, a cominciare dalla resa dei vv. 505-506. L'immagine della luna che da *serena* (*Phars.* 6.500) o «paisible» (*Désir de peindre*) diventa bersaglio della magia nera delle incantatrici tessale («arrachée du ciel, vaincue et révoltée») restituisce l'idea dei *labores* del v. 505 della *Pharsalia* (*patitur tantos [...] labores*). Mentre la luna di Lucano è considerata nella sua dimensione divina (*Phoebe*), Baudelaire opera un processo di antropomorfizzazione dell'elemento naturalistico. Il primo dato rivelatore di questa estrema umanizzazione della luna, coerente con il fatto che quest'ultima viene impiegata come paragone per descrivere la bellezza di una donna, è la traduzione dell'aggettivo *depressa* con un termine più connotato, «arrachée» (“strappata”), che rende efficacemente l'idea della separazione forzata della luna dalla sua sede originaria. Ancora, se in Lucano il comparativo *propior* indica un avvicinamento della luna al suolo (*donec suppositas propior despumet in herbas*, v. 506), in Baudelaire non si conserva traccia di alcuna distanza. Una volta rimosso ogni tipo di barriera tra cielo e terra, la luna può prendere vita e trasformarsi in una figura danzante che, sotto gli occhi delle sue carnefici e da esse costretta, esegue volteggi sull'erba. È stato notato⁷⁰ che questa immagine, per altro ripresa quasi testualmente nella *Lettre à Jules Janin*⁷¹, potrebbe corrispondere a una reinterpretazione della schiuma rilasciata sul suolo (*Phars.* 6. 506: *despumet in herbas*), per ipallage associata

⁶⁸ Per un approfondimento sull'argomento cf. SETAIOLI 2015. Lucano, Apuleio ed Eliodoro esemplificano quella che HOPFNER 1924 classifica come terza tipologia di negromanzia, definita «mixed». Le altre due sono quella di stampo greco-omerico e di tipo orientale (rappresentata soprattutto dai papiri magici). Cf. anche OGDEN 2002.

⁶⁹ CHAMPFLEURY (1872, 134).

⁷⁰ FRÖHLICHER 2009.

⁷¹ *Lettre à Jules Janin*, *Oeuvres* II, 236.

non soltanto alle sofferenze della luna, ma anche all'erba su cui si riversa. Baudelaire, dunque, secondo quella tendenza a creare una «mythologie toute personnelle» che contraddistingue il suo rapporto con l'antico, «semble réinterpréter le mythe», associando agli incantesimi delle maghe tessale l'immagine estetica della danza⁷².

Infine, sempre a proposito del legame tra *Désir de peindre* e la *Pharsalia* (vv. 499-506) è opportuno ripercorrere in breve le osservazioni di Robb (1989). Il suo intervento, incentrato sull'analisi di *Une morte héroïque*, discute l'ipotesi che dietro la storia di Fancioulle, protagonista di questo *poème en prose*, si celi una trama di allegorie che unisce le figure e il vissuto di Lucano e Baudelaire. Questa possibile corrispondenza tra gli ultimi giorni di Lucano e la narrazione della morte di Fancioulle, secondo lo studioso, permette di rilevare una continuità tra *Une morte héroïque* e *Désir de peindre*. Basandosi su un dato cronologico, infatti, Robb vede i due *poèmes en prose*, entrambi pubblicati nel 1863, come atti distinti ma collegati di un «long-delayed hommage to Lucan»⁷³: dalla congiura di Fancioulle *alias* Lucano votato a morte certa alla ripresa di una delle immagini della *Pharsalia* più apprezzate da Baudelaire, quella del rituale di negromanzia della maga Eritto. Le osservazioni effettuate sui paralleli tra *Désir de peindre* e il testo lucaneo da un lato, così come le corrispondenze che emergono tra la biografia di Lucano e la congiura in cui resta implicato Fancioulle portano a rilevare una presenza, o per lo meno un influsso, di Lucano anche nei *poèmes en prose* di *Spleen de Paris*. Questi due esempi si uniscono alle informazioni che testimoniano l'ammirazione di Baudelaire per Lucano, e che si ricapitolano qui brevemente in sede conclusiva: l'entusiasmo per la *Pharsalia* rintracciabile nella corrispondenza epistolare; le menzioni della scena della maga Eritto in *Fusées*, nel *Salon de 1859*, in *Tonneau de la Haine* e nella lettera a Jules Janin; e soprattutto la volontà di fornire una traduzione della *Pharsalia*, che fa presupporre una conoscenza profonda dell'opera.

La possibilità di leggere un ipotesto lucaneo dietro la produzione poetica e critica di Baudelaire si è dimostrata particolarmente fertile per due ragioni. In prima istanza, l'adesione all'estetica e alla poetica di Lucano si inserisce in maniera non neutrale nel dibattito accademico contemporaneo a Baudelaire, sottolineando la posizione anti-academica del poeta. In secondo luogo, l'analisi di alcuni passi selezionati ha mostrato come la relazione tra i due autori non si limiti a una semplice riproposizione di atmosfere e situazioni, ma presenti una corrispondenza talmente stretta da fare presupporre che Lucano sia stato modello e fonte di ispirazione diretta.

⁷² FRÖHLICHER (2009, 35 in nota).

⁷³ ROBB (1989, 74).

Riferimenti bibliografici

BALDINI MOSCADI 1976

L. Baldini Moscati, *Osservazioni sull'episodio magico del VI libro della 'Farsaglia' di Lucano*, «SIFC» XLVIII, 140-99.

BALDINI MOSCADI 2005

L. Baldini Moscati, *Rivisitando Eritto*, in L. Baldini Moscati, *Magica Musa. La magia dei poeti latini. Figure e funzioni*, Bologna, 91-100.

BARCHIESI 1975

M. Barchiesi, *Gli esametri di Baudelaire e la preistoria del Cygne*, in A. Balanza, *Studi Triestini di Antichità in onore di L.A. Stella*, Trieste, 481-500.

BARCHIESI 1977

M. Barchiesi, *Antiquité et Modernité dans l'expérience de Baudelaire*, in J. Duchemin (ed.), *Formation et survie des mythes (Colloque de Nanterre du 19-20 avril 1974)*, Paris, 42-50.

BERNARD 1959

S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris.

BERNARDELLI 1976

G. Bernardelli, "Le Cygne": *Baudelaire tra Virgilio e Chateaubriand*, «Aevum» L, 625-33.

BLIN 1948

G. Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris.

BOLOGNA 2015

M. Bologna, *Érichto et les autres: la peur de la sorcellerie dans la littérature latine*, in S. Coin-Longeray-D. Vallat (eds.), *Peurs antiques*, Saint-Étienne, 229-38.

BOURDIEU 1992

P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris.

BOURGERY 1928

A. Bourgery, *Lucain et la magie*, «REL» VI, 299-313.

BROCCIA 1948

S. Broccia, *L'apparato magico del VI libro della 'Farsaglia' di Lucano*, «AFLC» XV, 201-35.

BRUNEL 2007

P. Brunel, *Baudelaire antique et modern*, Paris.

CHAMBERS 1980

R. Chambers, "Je" dans les "Tableaux Parisiens" de Baudelaire, «Nineteenth-Century French Studies» IX, 59-68.

CHAMPFLEURY 1872

J. Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris.

COULET 1957

H. Coulet, *Une Réminiscence d'Aristophane chez Baudelaire?*, «Rev. Hist. Litt. Fr» IV, 586-87.

CRÉPET 1887

E. Crépet, *Oeuvres posthumes*, Paris.

CRÉPET 1906

E. Crépet, *Charles Baudelaire: étude biographique d'Eugène Crépet, revue et mise à jour par Jacques Crépet, suivie des Baudelairiana d'Asselineau et de nombreuses lettres adressées à Ch. Baudelaire*, Paris.

CRÉPET – BLIN 1942

J. Crépet, G. Blin, *Charles Baudelaire. Les Fleurs du mal*, Paris.

DANESE 1992

R.M. Danese, *L'anticosmo di Eritto e il capovolgimento dell'Inferno virgiliano (Lucano, Phars. 6, 333 sgg.)*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche» serie: 9 vol. III, 197-265.

DANESE 1994

R. M. Danese, *Eritto, la belva umana*, in R. Raffaelli (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del Convegno di Pesaro 28-30 aprile 1994*, Ancona, 425-34.

DE VITRY 2019

A. de Vitry, *Baudelaire et ses «frères»*, «Rev. Hist. Litt. Fr.» CXIX n. 2, 289-304.

FAUTH 1975

W. Fauth, *Die Bedeutung der Nekromantie-Szene in Lucan's Pharsalia*, «Rhein. Mus.» CXVIII, 325-44.

FRÖHLICHER 2009

P. Fröhlicher, *Le Désir de peindre. Une poétique en acte*, «L'Année Baudelaire» 11-12, 31-47.

GENOVALI 1971

S. Genovali, *Baudelaire o della dissonanza*, Firenze.

GORDON 1987

R. Gordon, *Lucan's Eritto*, in M. Whitby-Ph. Hardie (eds.), *Homo viator. Classical Essays for John Bramble*, Bristol, 231-241.

GRAF 1995

F. Graf, *La magia nel mondo antico*, Roma-Bari.

GUYAUX 1996-1997

M.A. Guyaux (dir.), *La Littérature de l'antiquité dans les Fleurs du Mal*, Paris.

HATAKEYAMA 2010

T. Hatakeyama, *La Formation scolaire de Baudelaire*, «L'Anné Baudelaire» XIII, 225-246.

HOPFNER 1924

T. Hopfner, *Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber*, Leipzig 1924.

KRIEL 1971

D.M. Kriel, *Moontlike Teen-Vergiliaanse Momente in Lucanus, B.C. VI 413-830*, in D.M. Kriel (ed.), *Pro munere grates. Studies presented to H.L. Gonin*, Pretoria, 91-98.

LABARTHE 1997

P. Labarthe, *La dialectique de l'ancien et du moderne dans l'oeuvre de Baudelaire*, «Bull. Ass. Budé» I, 67-80.

LABARTHE 1999

P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allegorie*, Genève.

LABARTHE 2005

P. Labarthe, *Baudelaire, Lucain, Machiavel*, «Histoires littéraires» XXIV, 45-57.

MACCHIA 1975

G. Macchia, *Baudelaire*, Milano.

MARASTONI 1979

A. Marastoni, *Sull'episodio lucaneo della Thessala vates (6, 413-830)*, in *Studi di poesia in onore di Antonio Traglia*, II, Roma, 777-88.

MARCONI 2014

G. Marconi, *Charles Baudelaire, "Exul"*, «Comenae» XVI, 1-9.

MARTINDALE 1977

C. Martindale, *Three notes on Lucan VI*, «Mnemosyne» XXX, 375-387.

MARTINDALE 1980

C. Martindale, *Lucan's Nekuia*, in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History II*, Bruxelles, 367-77.

MOREAU 1959

P. Moreau, *La Tradition français du poème en prose avant Baudelaire*, «ALM » n. 19-20, 37-39.

MOUQUET 1933

J. Mouquet, *Vers Latins avec trois poèmes en fac-simile suivis de compositions latines de Sainte-Beuve et Alfred de Musset*, Paris.

NARDUCCI 1979

E. Narducci, *La Provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti Augustei*, Pisa.

NARDUCCI 2002

E. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Roma-Bari.

NELSON 1961

L.J. Nelson, *Baudelaire and Virgil: A Reading of "Le Cygne"*, «Comp. Lit.» IV, 332-45.

NICOLAI 1989

R. Nicolai, *La Tessaglia lucanea e il rovesciamento del Virgilio augusteo*, «MD» XXIII, 119-34.

NISARD 1834

D. Nisard, *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, II, Paris.

OGDEN 2001

D. Ogden, *Greek and Roman necromancy*, Princeton.

OGDEN 2002

D. Ogden, *Lucan's Sextus Pompeius Episode: Its Necromantic, Political and Literary Background*, in A. Powell-Ka. E. Welch-A. M. Gowing (eds.), *Sextus Pompeius*, London, 249-71.

PAOLETTI 1963

L. Paoletti, *Lucano magico e Virgilio*, «AeR» VII, 11-26.

PARATORE 1974

E. Paratore, *Seneca e Lucano, Medea ed Erichtho*, in *Hispania Romana*. Accademia nazionale dei Lincei, 169-181 = E. Paratore, *Romanae Litterae*, Roma, 585-595.

PICHOIS 1973

C. Pichois, *Correspondance*, I-II, Paris.

PICHOIS 1976

C. Pichois, *Oeuvres complètes*, I-II, Paris.

PICHOIS – ZIEGLER 1996

C. Pichois, J. Ziegler, *Charles Baudelaire*, Paris.

ROBB 1989

G. Robb, *Lucain, Baudelaire and "Une Mort Héroïque"*, «RN» XXX n. 1, 69-75.

SAMINADAYAR – PERRIN 2001

C. Saminadayar, Perrin, *Baudelaire poète latin*, «Romantisme» CXIII, 87-103.

SANNICANDRO 2010

L. Sannicandro, *I personaggi femminili del Bellum Civile di Lucano*, Rahden.

SETAIOLI 2015

A. Setaioli, *The revelation of the corpse: poetry, fiction, and magic*, «Prometheus» IV, 229-57.

STIERLE 1974

K. Stierle, *Baudelaires "Tableaux Parisiens" und die Tradition des "Tableau de Paris"*, «Poética» VI, 285-322.

TARTARI CHERSONI 1979

M. Tartari Chersoni, *Lucano e la tradizione epica virgiliana; ripresa e contrapposizione nel libro VI del Bellum civile*, «Boll. Stud. Lat.» IX, 25-39.

TROMPEO 1942

P.P. Trompeo, *Il lettore vagabondo*, Milano.

TUPET 1988

M. Tupet, *La scène de magie dans la Pharsale. Essai de problématique*, in D. Porte-J.P. Néraudau (eds.), *Hommages à Henri Le Bonniec. Res sacrae*, Bruxelles, 454-64.

USENER 1869

H. Usener (ed.), *M. Annaei Lucani. Commenta Bernensia*, Lipsiae.

VOLPILHAC 1978

J. Volpilhac, *Lucain et l'Égypte dans la scène de necromancie de la 'Pharsale', VI, 413-830 à la lumière des papyri grecs magiques*, «REL» LXVI, 272-88.