

LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO NEL «BELLUM CIVILE» DI LUCANO *

1. – In un saggio ormai ventennale ¹, Philippe Heuzé ha analizzato, con dovizia di esempi, quale immagine del corpo risulti delineata nelle opere di Virgilio ². In questa sede mi propongo di estendere l'analisi al poema di Lucano, cercando di tracciare, in un discorso che non potrà che risultare inevitabilmente sommario, almeno le coordinate entro le quali si muove il *Bellum Civile* in relazione a questo tema. Inoltre, perché i dati raccolti acquisiscano maggior peso e specificchino meglio il loro significato, non si mancherà di porli a confronto con quanto lo studioso francese ha evidenziato riguardo all'*Eneide* ³.

Per inquadrare il concetto di «rappresentazione del corpo», ho proceduto preliminarmente, con l'ausilio dei lessici, a una disamina dei termini inerenti al corpo, tanto nella sua globalità quanto, soprattutto, segmentato nelle sue singole componenti. In questo modo ho potuto evidenziare le peculiarità dei due poeti, quali ne siano le analogie e quali le differenze più vistose ⁴. Tuttavia, perché il raffronto tra il *Bellum Civile* e l'*Eneide*

*) Ringrazio Isabella Gualandri e Massimo Gioseffi per la pazienza con cui hanno seguito il formarsi di questo articolo.

¹) *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile*, Roma 1985.

²) Del corpo umano e di tutte quelle entità che gli antichi rappresentavano in modo antropomorfo (in primo luogo, quindi, le divinità).

³) Per la precisione, Heuzé prende in considerazione tutta l'opera di Virgilio, pur soffermandosi in modo particolare, com'è ovvio, sul poema epico. In questa sede, salvo indicazione contraria, per «Virgilio» si intenderà esclusivamente l'*Eneide*.

⁴) Anche Heuzé propone un rapido confronto tra Virgilio e Lucano (Heuzé, *L'image du corps* cit., pp. 59-66; va però precisato che l'attenzione maggiore è posta sul legame tra Virgilio e Omero); tuttavia, per ciò che concerne Lucano, il raffronto è viziato dalla scelta incomprensibile di non scorporare dal numero di attestazioni dei singoli termini quelle che non si riferiscono al corpo umano.

risultati congruente, in considerazione della diversa ampiezza dei due poemi, più che un meccanico accostamento del numero di occorrenze ho preferito rilevare il rapporto percentuale che esiste tra un termine, o un gruppo di termini che designano la stessa parte o la stessa sezione del corpo, e la somma totale delle attestazioni⁵, ottenendo lo schema che segue:

	<i>Bellum Civile</i>	<i>Eneide</i>
Corpo in generale (anche cadavere)	15,5%	10,6%
Testa	4,9%	4,3%
Volto	7,3%	7,3%
Capelli	3,2%	3,1%
Occhi	3,5%	7,2%
Testa (totale)	24,8%	32,0%
Collo	6,4%	1,8%
Spalle/petto/torace	8,4%	11,1%
Ventre	1,3%	1,4%
Schiena	2,2%	1,4%
Tronco (totale)	11,9%	13,9%
Arti superiori	14,7%	20,4%
Arti inferiori	1,6%	4,6%
Parti interne	22,3%	13,6%
Pelle	0,4%	–
Umori prodotti	2,2%	3,0%

A questo punto, abbiamo gli strumenti adatti per operare un più valido confronto. Naturalmente, si impongono alcune cautele. Il raffronto puramente quantitativo delle attestazioni non può che essere considerato semplicemente un punto di partenza, un contenitore il cui contenuto è tutto da indagare. Infatti i numeri in sé, oltre che informare, rischiano anche di deformare la percezione di un dato. A tal proposito, si pensi a quanto sottolineato da Gian Biagio Conte in relazione a *Eneide*, II 567 ss.: le percentuali e le medie aritmetiche non devono far passare in secondo piano la

⁵ Una curiosità: il rapporto tra i versi dell'*Eneide* (9.896) e quelli del *Bellum Civile* (8.060) è 1,2; ma 1,2 è anche il rapporto delle somme dei termini presenti nelle due opere, il che consente di affermare che entrambi i poeti riservano al lessico del corpo (in percentuale e con una certa approssimazione) lo stesso spazio.

reale distribuzione all'interno dell'opera di quel particolare fenomeno che si intende esaminare, il suo addensarsi in determinate zone e la sua totale assenza in altre ⁶. Su questo aspetto, di estrema rilevanza se si vuole evitare di costruire teorie e interpretazioni su fondamenta quanto mai fragili, torneremo più avanti. Ora però, riconoscendo anche ai numeri la loro importanza, cerchiamo di tracciare e confrontare il "modello di uomo" che emerge dai due poemi disegnano le singole componenti in proporzione al numero di attestazioni dei termini che le indicano ⁷.

Innanzitutto, in Lucano il 15% delle occorrenze ha come referente il corpo in generale, visto nella sua totalità o come somma delle sue parti (ma anche come corpo non più vivente, come cadavere), mentre in Virgilio la percentuale scende al 10,6%. Se però osserviamo i rapporti numerici dei termini *corpus*, *membra* e *artus*, notiamo che, mentre nell'*Eneide* *corpus* è nettamente preponderante, arrivando a contare più del doppio delle attestazioni rispetto alla somma di *membra* e *artus*, nel *Bellum Civile* avviene pressoché il contrario. Se nel Mantovano a prevalere è, fondamentalmente, l'unità, in Lucano il corpo è visto più spesso come somma di parti. Si tratta inoltre di un'aggregazione che subisce sovente il processo opposto della divisione: il poema lucaneo presenta un ampio repertorio di corpi mutilati e smembrati, come attesta anche l'uso di *truncus*, termine che, in proporzione, quadruplica le sue attestazioni rispetto all'*Eneide*. Infine, ciò che rende più marcato il distacco da Virgilio è la massiccia presenza di *cadaver*, praticamente sconosciuto al Mantovano ⁸.

⁶) G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984, p. 111. La discussione verte intorno all'episodio di Elena (nel secondo libro dell'*Eneide*), considerato da più parti, e fin dall'antichità, non autentico. Passando in rassegna le opinioni di illustri filologi che si sono pronunciati a favore della non autenticità del brano, Conte riporta il giudizio di Norden, basato su una particolarità metrica: dal momento che questa particolarità si incontra, in Virgilio, in media una volta ogni ottantanove versi, mentre, nell'episodio di Elena, essa torna tre volte in quindici versi, il passo, concludeva Norden, va considerato spurio. Ma come Conte fa correttamente osservare, la "prova" è insostenibile: infatti, se Norden si fosse soffermato, più che sulla media, sull'effettivo ricorrere del fenomeno, si sarebbe accorto che anche in altri punti si riscontra una concentrazione di questa particolarità metrica pari a quella riscontrata nell'episodio. Ciò precisato, va anche detto che in questa sede non si chiederà tanto ai numeri. Le percentuali e la media aritmetica sono state infatti adottate al solo fine di confrontare opere talora assai differenti per ampiezza.

⁷) Operazione per molti versi analoga a quella attuata da B. Snell a proposito dell'«uomo» di Omero, in *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it., Torino 1951, p. 25 ss.

⁸) Sconosciuto come termine, ma non come concetto (il che sarebbe impensabile in un poema di guerra); semplicemente, in Virgilio il cadavere è indicato o col più generico *corpus* (utilizzato in un'accezione equivalente al greco σῶμα), o mediante l'uso traslato di altri termini sentiti come più appropriati al lessico poetico (è il caso del *funus lacerum* di Eurialo, in IX 491, riguardo al quale Servio chiosa: «*funus*» pro *cadavere* posuit). Su *cadaver* vd. *infra*.

Per ciò che riguarda la testa, essa rappresenta, nel suo complesso, la sezione del corpo umano cui viene dedicata, per una serie di motivi facilmente intuibili, l'attenzione maggiore. Altrettanto in linea con le attese è ravvisare, al suo interno, la preminenza assegnata al volto. Accanto a una frequenza pressoché equivalente dei termini che lo designano (*os*⁹, *facies*, *vultus*), si nota però, come nel caso precedente, una loro diversa ripartizione nei due poemi: mentre Virgilio utilizza *os* un numero di volte superiore alla somma di *facies* e *vultus*, in Lucano il rapporto è ancora più sproorzionato, ma a vantaggio di *vultus*¹⁰. Per il resto, in Lucano è assente il mento e anche *os* (= bocca), *auris* e *tempus* escono alquanto ridimensionati rispetto all'*Eneide*. Ma il dato più vistoso è sicuramente la drastica riduzione dei termini che designano gli occhi, che Lucano impiega un numero di volte appena superiore rispetto ai capelli. In generale, l'immagine della testa che si delinea nel *Bellum Civile* si caratterizza, soprattutto nella sua parte anteriore, per una minore precisione nei dettagli, sia per l'assenza totale di alcuni di essi, sia per la scarsa rilevanza di altri.

Di contro, sproporzionatamente marcata in Lucano è la parte che collega la testa alle spalle (collo, gola, nuca); anzi, lo è quasi il doppio rispetto agli occhi e ben più delle altre parti del viso sommate insieme¹¹. In compenso, però, una testa e un collo a tal punto massicci poggiano su spalle incredibilmente esigue (*umerus* ricorre appena quattro volte)¹². Per il resto, se il petto ha modo di trovarsi spesso "sotto i riflettori" in entrambe le opere¹³, la zona del ventre e del basso ventre risulta parimenti

⁹) Termine che fa sorgere un'ulteriore complicazione in rapporto al computo numerico. Di *os* ho distinto i significati fondamentali di "bocca" e di "volto"; esso però, come si sa, occupa un'area semantica più vasta (ad es. in II 170 indica, per sineddoche, l'intera testa).

¹⁰) È opportuno richiamare la differenza semantica tra *facies* e *vultus*: mentre *facies* indica i tratti somatici che conferiscono al volto di una persona la propria identità (e il suo uso può essere esteso, col significato complessivo di "aspetto", anche alla figura completa – impiego del tutto estemporaneo nelle due opere), *vultus* ne esprime invece l'espressività (una definizione globale è presente in Isidoro, *Etymologiae*, XI 1, 33, su cui vd. F. Gasti, *L'antropologia di Isidoro; le fonti del libro XI delle "Etimologie"*, Como 1998).

¹¹) *Collum*, *cervix* e *iugulus* presentano, complessivamente, ben 85 attestazioni contro le 29 dell'*Eneide*. Va però precisato che, in alcuni casi, *collum* e *cervix* vengono utilizzate anche in modo estensivo come sinonimi di *caput* e, talora, anche di (*b*)*umerus*.

¹²) Nell'*Eneide* le attestazioni del termine sono ben 53.

¹³) Questo, in linea di massima, per due fattori: in un poema di guerra, il petto rappresenta una sorta di bersaglio privilegiato per i colpi nemici; inoltre, come si avrà modo di notare in rapporto a Catone (e in conformità con le credenze degli antichi, che non hanno mai dato troppa importanza al cervello), il petto è visto come la sede dell'attività spirituale dell'uomo. Infatti, riguardo a Catone Lucano parla di *pectora sacra* (IX 561; e proprio il *pectus* è la parte del corpo di Catone maggiormente citata; petto da intendersi, ovviamente, come il ricettacolo, la sede di quel non so che di divino che trova espressione negli atti e nelle parole del filosofo – cfr. anche, sempre in rapporto a Catone, Dante, *Purg.* I 80: *O santo petto*). Altrettanto si può dire del *pectus* di Femonee nella scena dell'invasamento (li-

poco rappresentata¹⁴; o meglio, come si sottolineerà fra breve, di questa parte Lucano sembra considerare soltanto l'interno, i *viscera*.

Venendo agli arti, anche in questo caso Lucano si differenzia da Virgilio per una duplice riduzione sia delle parti menzionate, sia delle loro attestazioni. Certo, in Lucano il braccio è maggiormente in evidenza¹⁵; mancano però all'appello *cubitum*, *pugnus*, *digitus*, *pollex*, *unguis*, *genu* e *calx*, presenti in Virgilio. L'elemento che spicca maggiormente è, com'è ovvio attendersi, la mano¹⁶, soprattutto la mano destra (e questo non solo per tabù verso ciò che è sinistro: la destra è la mano che impugna le armi, ed è quindi naturale che per il soldato rappresentasse la mano per antonomasia).

Da ultimo esaminiamo gli aspetti di anatomia interna. Come si nota, essa incide sul totale per il 13,6% nell'*Eneide*, per ben il 22,3% nel *Bellum Civile*. In generale, poche sono le menzioni degli organi. Rispetto a Virgilio, poi, Lucano non menziona né lo stomaco né il fegato, dimezza le attestazioni del cervello e riduce drasticamente la presenza di *cor*¹⁷. A cosa si deve dunque il primato di Lucano in questo ambito? Per indicare l'insieme degli organi vitali, Lucano si serve talora di *vitalia*, termine che entra nel linguaggio poetico proprio a partire dal *Bellum Civile* e che in altri autori assume un valore quasi tecnico¹⁸. Anche riguardo al sistema nervoso e circolatorio Lucano si mostra più preciso di Virgilio, come evidenziano le attestazioni tutt'altro che estemporanee di *nervus*¹⁹ (11 volte contro una sola nell'*Eneide*) e di *vena* (per cui il rapporto è di 13 a 2). Ma lo scar-

bro V). D'altra parte, il petto come luogo dell'ispirazione divina compare già nell'elogio iniziale a Nerone, I 63 s.: *sed mihi iam numen; nec, si te pectore vates / accipio ...*

¹⁴) Sotto questo aspetto, Lucano si adegua a una sorta di limitazione imposta dal genere epico (e, specificatamente, dalla materia trattata nel *Bellum Civile*) per questa zona. Naturalmente, il concetto di decoro epico non è da considerarsi un assoluto ma si specifica all'interno di una complessa trama di rapporti: e infatti, se Virgilio si mostra alquanto refrattario a menzionare questa parte del corpo, in Omero le attestazioni non solo salgono a una quarantina, ma anche i termini che designano gli organi sessuali ricorrono una decina di volte.

¹⁵) Di *lacertus* si contano 27 attestazioni nel *Bellum Civile* e 9 nell'*Eneide*; quanto a *brachium*, il rapporto è di 9 a 11.

¹⁶) Viceversa, esiguo è lo spazio concesso da Lucano al piede (*pes* compare 12 volte contro le 42 dell'*Eneide*).

¹⁷) Termine che nell'*Eneide* compare 32 volte.

¹⁸) Cfr. Seneca, *De Ira*, II 1, 2.

¹⁹) Non si dimentichi però che il termine può anche essere connotato sessualmente, e per questo spesso evitato. In Ovidio, l'uso di *nervus* si differenzia secondo i generi poetici: il termine ha significato sessuale nelle elegie degli *Amores* (II 10, 24; III 7, 35), mentre nelle *Metamorfosi* compare nella sua accezione primaria (VI 389; VIII 364; IX 174; XII 567; XV 224, 525). Cfr. J.N. Adams, *Il vocabolario del sesso a Roma: analisi del linguaggio sessuale nella latinità*, trad. it., Lecce 1996.

to più consistente si registra a proposito delle viscere e del sangue. *Viscera* registra 37 occorrenze contro 5 ed è, insieme a *cadaver*, uno dei massimi fattori di differenziazione da Virgilio. Quanto al sangue, il conforto dei numeri vale a confermare un'impressione che sorge anche solo da una rapida lettura del poema lucaneo, e cioè il ricorrere costante e talora ossessivo dei termini che lo designano. Anzi, come si avrà modo di ribadire, il sangue è la singola componente del corpo maggiormente rappresentata nell'opera, incidendo sul totale delle attestazioni per quasi il 14%.

Fin qui il contributo dei numeri. Ma come si è già accennato, la loro funzione è quella di costituire semplicemente l'impalcatura del nostro discorso. È chiaro che alla base di una scelta poetica si trova infatti una molteplicità di fattori, dall'argomento dell'opera al modo in cui il poeta ha inteso affrontarlo, allo stile²⁰ e alla codificazione di genere in cui l'opera stessa si inquadra. Vediamo un esempio: γόνυ («ginocchio») conta oltre 100 attestazioni nei poemi omerici, mentre *genu* compare 10 volte nell'*Eneide* e neppure una nel *Bellum Civile*. Per il guerriero omerico la battaglia si risolve per lo più in una concatenazione di scontri singoli in cui l'agilità e la capacità nel compiere movimenti nel minor tempo possibile segnano il divario tra la vita e la morte. In un simile contesto il ginocchio diventa l'articolazione fondamentale, in grado di assicurare al soldato la mobilità che gli è necessaria. Coerente con questa visione è l'annotazione dei ginocchi che si piegano per indicare la fine della lotta. Questa fine può essere definitiva e coincidere con la morte²¹; ma può anche avvenire sotto forma di supplica che lo sconfitto, inginocchiatosi per mostrare la propria volontà di desistere dalla lotta e di apparire ormai inoffensivo, rivolge al più forte avversario²². Se in Virgilio si trovano ancora tracce di questi elementi²³, essi mancano del tutto in Lucano. Posto che le motivazioni per cui il ginocchio è tanto importante per i guerrieri omerici non dovessero certo essere ritenute insignificanti in rapporto ai legionari del I secolo a.C., il divario che si riscontra in Lucano può essere spiegato facendo riferimento

²⁰ Sotto questo aspetto ha notevole importanza la distinzione tra parole poetiche (o uso poetico di un termine o di un'espressione) e parole ritenute impoetiche (è il caso di *cadaver*, come si dirà tra breve).

²¹ L'immagine dei «ginocchi che si sciogliono» nel momento in cui il soldato cade a terra, colpito, ricorre, nel complesso dei poemi omerici, ben 43 volte.

²² Gesto che presenta 38 occorrenze. In alcuni casi, poi, il supplice, per dare maggior forza alle sue parole, tocca i ginocchi del nemico, consapevole di far leva su un motivo in grado di destare impressione (in teoria, almeno, dal momento che il gesto si mostra quasi sempre inutile).

²³ In *Aen.* X 523, Mago, affrontato da Enea, *genua amplectens effatur talia supplex* (ma anche qui invano). Per un discorso globale sulla gestualità nell'*Eneide*, in particolar modo in relazione ai discorsi diretti, si può vedere L. Ricottilli, *Gesto e parola nell'«Eneide»*, Bologna 2000.

(oltre che a motivazioni, anche inconsce, difficilmente dimostrabili) tanto a fattori stilistici (assenza della formularità di tipo omerico), quanto a differenti moduli rappresentativi (la descrizione delle battaglie ben poco ha da spartire con gli schemi dell'epica tradizionale) e ad elementi culturali (nel *Bellum Civile* il gesto della sottomissione non si esprime con l'inginocchiarsi di fronte a una persona toccandole i ginocchi, ma col gettarsi ai suoi piedi²⁴).

È ancora: una singola parte del corpo può ricevere in un autore una caratterizzazione del tutto particolare²⁵, o inserirsi in espressioni formulari che ne moltiplicano le attestazioni²⁶, o essere oggetto di indagine da punti di vista differenti²⁷. Considerando tutti questi elementi, il tema oggetto della mia indagine si presta a essere affrontato in almeno due modi: o con un'analisi minuziosa dei singoli termini che compongono il lessico del corpo, in modo da stilare una sorta di enciclopedia lucanea intorno a questo argomento, oppure organizzando il discorso intorno ad alcune aree tematiche di più ampio respiro. Il metodo che ho scelto di adottare è il secondo; tuttavia, la complessità della materia e l'esiguo spazio a mia disposizione impongono di circoscrivere la trattazione a un ambito più ristretto. Nelle pagine che seguono ho cercato di tracciare un quadro della rappresentazione del corpo in relazione agli aspetti unanimemente considerati come più significativi e caratterizzanti il testo lucaneo, sia dal pun-

²⁴ Cfr. II 509; IV 340; VII 372, 379; VIII 335; X 89.

²⁵ È il caso di *cor*, che in Virgilio non è mai menzionato per la sua funzione vitale, bensì come sede dell'anima, come il punto in cui si localizzano le passioni, le emozioni, i desideri, la volontà dell'individuo. Ma è anche, nel *Bellum Civile*, il caso di *iugulus*, inteso costantemente come gola da colpire (di questo si parlerà in seguito).

²⁶ Questa caratteristica contribuisce a spiegare il divario che i due poemi mostrano nel numero di occorrenze di *os* (= bocca) e *tempus*: *os*, nell'*Eneide*, compare frequentemente, all'ablativo strumentale *ore*, per caratterizzare l'atto del parlare (come ad es. in I 614; II 524; IV 276; VII 436; XI 535; invece in Lucano la bocca è vista per lo più come elemento anatomico disgiunto dall'ambito della parola); quanto alle tempie, nel poema virgiliano esse vengono menzionate, nella metà delle loro 28 attestazioni, avvolte da bende o coronate da fronde, nel contesto di rituali sacerdotali o in scene di trionfo (II 133; III 81; IV 637; V 71, 72, 246, 269, 539; VI 665; VII 135; VIII 286, 684; X 538; XII 120; nulla di simile si riscontra per le 3 occorrenze di *tempus* in Lucano). Accanto a questi esempi si può ancora evidenziare, in entrambe le opere, l'uso pleonastico di *oculus* in unione a verbi che designano l'atto del vedere.

²⁷ Si prenda l'occhio: esso può essere inteso o come mera parte anatomica (cioè come strumento della vista; ma anche, nel contesto bellico, come bersaglio contro cui far violenza – cfr. *Bellum Civile*, II 184 ss.; III 712 s.; VI 179, 217-219, 541; al contrario, in Virgilio gli occhi subiscono traumi solo nel caso di Polifemo, in III 635, e di Caco, in VIII 261), o come veicolo privilegiato nell'espressione di sentimenti, stati d'animo, emozioni, oppure come elemento dotato di una forte connotazione estetica (è il caso dei *laetos oculus* ... *honoris* di Enea, in *Aen.* I 591, o degli *oculos* ... *decoros* di Lavinia, in XI 480; invece, è del tutto assente in Lucano ogni riferimento alla bellezza degli occhi).

to di vista estetico-stilistico, sia da quello ideologico: appare infatti evidente fin da una prima lettura come la *ruina* che minaccia di sfaldare la compagine dell'universo, dissolvendone le leggi costitutive e aprendo nuovamente la strada al caos, in un'assoluta corrispondenza tra macro e microcosmo si ripercuota non meno devastante sul corpo umano, la cui distruzione e consunzione altro non sono che ulteriori segnali della tragedia che sta per consumarsi²⁸. Ambito "privilegiato" della violenza arrecata al corpo è, naturalmente, il contesto bellico (§ 2); ma anche la natura si mostra a più riprese ostile nei confronti dei combattenti, con o senza il concorso degli uomini (§ 4 s.).

2. – Il modo in cui Lucano struttura la descrizione delle battaglie e la distanza che lo separa dall'epica tradizionale sono stati messi puntualmente a fuoco da Paolo Esposito in un lavoro del 1987, *Il racconto della strage. Le battaglie nella "Pharsalia"*²⁹: in linea di massima, mentre gli scontri dell'*Iliade* e dell'*Eneide* avvengono all'interno di uno spazio circoscritto, in cui gli eroi primeggiano per le loro gesta gloriose e uno stuolo di personaggi secondari (ma talora nitidamente tratteggiati) si intreccia sul campo di battaglia spesso unicamente per trovarvi la morte³⁰, in Lucano lo scenario delle operazioni si dilata su tre continenti, scompaiono gli eroi canonici (eccezion fatta per Sceva), le morti risultano quasi sempre anonime e quando il nome dell'ucciso è riportato, esso non aggiunge in fondo nulla alla nostra conoscenza del personaggio³¹.

²⁸) Com'è noto, secondo la fisica stoica la vita dell'universo non è lineare, ma ciclica, scandita da una serie infinita di conflagrazioni e di rinascite. Tuttavia, se la teoria della distruzione è presente in più punti, quella della rinascita non si affaccia mai nel corso del poema, il che (insieme all'antiprovidenzialismo che emerge in numerosi passi) connota il pensiero di Lucano come marcatamente tragico (cfr. E. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Roma - Bari 2002, p. 46 ss). Per un'analisi dei passi in cui il poeta fa riferimento alla teoria della dissoluzione dell'universo si può vedere M. Lapidge, *Lucan's Imagery of Cosmic Dissolution*, «Hermes» 107 (1979), pp. 344-370.

²⁹) Opera che amplia un precedente articolo dello stesso Esposito, *Eroi e soldati: osservazioni sulle battaglie in Virgilio e Lucano*, «Vichiana», n.s., 10 (1981), pp. 62-90.

³⁰) Sotto questo aspetto, un caso limite è rappresentato da *Iliade*, XVI 415-417 e 694-696: questi due gruppi di versi sono infatti occupati unicamente dal nome di diciotto sconosciuti guerrieri uccisi da Patroclo nel corso della sua *aristia*. Anche Virgilio presenta esempi analoghi (come in IX 767: *Alcandrumque Haliumque Noemonaque Prytanimque*; o in XI 675: *Tereaque Harpalycumque et Demophoonta Chronimque*). *Sine nomine plebem*, come afferma il poeta stesso (IX 343); tuttavia, non si può non notare come a questi soldati venga riconosciuto proprio il diritto ad avere un nome e a distinguersi, almeno in questo, dalla massa indifferenziata dei morti.

³¹) Sull'influenza della storiografia, in primo luogo di Livio (autore ritenuto da R. Pichon nel classico *Les sources de Lucain*, Paris 1912, come fonte pressoché unica del *Bellum Civile*), ma anche, direttamente o tramite lo storico patavino, della storiografia greca, so-

Questa progressiva spersonalizzazione e conseguente massificazione dell'evento bellico trovano il loro punto culminante nella descrizione della battaglia di Farsalo (nel settimo libro). Se togliamo il caso di Domizio (antenato di Nerone), nessun combattente sale agli onori della cronaca; viceversa (e si tratta dell'elemento maggiormente significativo dal mio punto di vista), ciò che viene posto sotto i nostri occhi è un sostanzioso catalogo delle ferite e dei colpi ricevuti dai soldati (vv. 617-631)³²:

*Inpendisse pudet lacrimas in funere mundi
mortibus innumeris ac singula fata sequentem
quaerere, letiferum per cuius viscera vulnus
exierit, quis fusa solo vitalia calcet,
ore quis adverso demissum faucibus ense
expulerit moriens anima, quis corruat ictu;
quis steterit dum membra cadunt, qui pectore tela
transmittant, aut quos campis adfixerit hasta,
quis cruor emissis perruperit aera venis
inque hostis cadat arma sui, quis pectora fratris
caedat et, ut notum possit spoliare cadaver,
abscisum longe mittat caput, ora parentis
quis laceret nimiaque probet spectantibus ira,
quem iugulat, non esse patrem. Mors nulla querella
digna sua est, nullosque hominum lugere vacamus.*

Schematizzando al massimo, le ferite inferte si possono raggruppare in trafitture, mutilazioni o traumi di maggiore gravità che sfigurano il corpo (naturalmente, queste tipologie possono presentarsi anche non singo-

prattutto di età ellenistica, si vedano, nel già citato studio di Esposito, le pp. 51-64 (con un campionario di brani di opere storiche accomunati dal forte colorito macabro). Partendo da questi presupposti, le scelte di Lucano difficilmente avrebbero potuto portare a un esito differente. Soltanto nella descrizione della battaglia navale di Marsiglia (nel terzo libro) e, al di fuori del contesto bellico, nell'episodio dei serpenti libici (nel nono libro; vd. *infra*) vengono riportati i nomi di alcuni dei soldati uccisi, e questo sia per accrescere il pathos della morte, sia per ragioni "pratiche" (solo in questi due casi Lucano si sofferma così ampiamente sulle singole morti di personaggi marginali e sarebbe risultato certamente meno efficace riferirsi a ciascuno di loro con qualificazioni generiche). Ma più che lamentare la scarsità di esempi rispetto all'epica tradizionale, occorre considerare questi due passi come una "violazione" di quella che in Lucano è la prassi consueta nella descrizione delle battaglie. Oltre a questo, non si può non notare come il poeta abbia avuto cura di offrire al lettore una varietà di situazioni. E così, nel secondo libro la rievocazione delle stragi consumatesi ai tempi della lotta tra Mario e Silla viene scandita dal ricordo della barbara uccisione di personaggi allora eminenti (per l'analisi di questo episodio, e per una formulazione più generale della poetica lucanea, vd. G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1974, pp. 75-108). Più avanti, Lucano pone al centro della scena due singoli combattenti, Vulteio (nel quarto libro) e Sceva (nel sesto libro), come modelli di *virtus* al negativo.

³²) Il testo utilizzato è quello dell'edizione A. Bourguery - M. Ponchont, Paris 1926-1929.

larmente). Spostandoci dal resoconto tipologico alla descrizione di morti singole, notiamo come esse, contenute nel numero ³³, si distinguano per una spiccata enfaticizzazione dei particolari e per la loro spettacolarizzazione ³⁴, oltre che per un sapiente uso della tecnica della *variatio*. La fonte da cui Lucano ha copiosamente attinto le matrici del suo poetare va ravvisata, più ancora che nei modelli epici e storiografici, nella pratica della declamazione, che nella formazione del giovane poeta dovette rappresentare, diciamo così, il pane quotidiano, anche solo per retaggio familiare ³⁵. Sappiamo che uno degli argomenti topici sul quale si incentravano numerosi esercizi declamatori era rappresentato dalla *crudelitas* (tema cui i torbidi avvenimenti dei cento anni precedenti la fine della repubblica offrivano un abbondante repertorio di esempi); inoltre, in queste scuole veniva data particolare importanza all'apprendimento e all'affinamento della tecnica della *descriptio*, che gli allievi dovevano assolutamente arrivare a padroneggiare. Ora, proprio l'applicazione della *descriptio* a esempi di crudeltà (o, più in generale, in contesti di particolare violenza) aveva come esito la creazione di quei quadri di inumana ferocia che tanta parte hanno nel poema lucaneo ³⁶. Questo non significa, naturalmente, voler ridurre il *Bellum Civile* a un lungo esercizio declamatorio. Anzi, Lucano ha pur sempre in mente alcuni modelli poetici per lui imprescindibili, e la portata dell'operazione svolta si può forse meglio apprezzare proprio nei casi in cui è rin-

³³) Vediamo di fornire qualche dato. Nel *Bellum Civile* i quadri di morti individuali (e con questa formula si vuole intendere quei passi in cui non solo è riportato il nome dell'ucciso – il quale, in fondo, può mancare o essere sostituito da un appellativo più generico –, ma anche la modalità della sua morte e il colpo che l'ha provocata) non superano la trentina (e non tutte sono oggetto della stessa attenzione da parte del poeta); nell'*Eneide* se ne contano più di settanta, mentre, nell'*Iliade*, il loro numero sale a centoventi circa (con una marcata incidenza di espressioni formulari).

³⁴) Su questo tema vd. M. Leigh, *Lucan: Spectacle and Engagement*, Oxford 1997.

³⁵) Vd. ad es. S.F. Bonner, *Lucan and the Declamation Schools*, «American Journal of Philology» 87 (1966), pp. 257-289; D.H. Hogendorn, *Declamatory Influences in Lucan's Pharsalia*, Cambridge (Mass.) 1969.

³⁶) Vediamo di desumerne alcuni esempi dalle opere di Seneca il Vecchio. In *Contr.* II 5, 4-5 viene descritto il supplizio di una donna, accusata di essere al corrente di una congiura: *flagellis caeduntur artus, verberibus corpus abrupitur, exprimiturque <sanguis> ipsis vitalibus ... omnia membra laniata, omnes partes <corporis> convulsae sunt*. In IX 2 si riporta l'episodio della decapitazione di un prigioniero durante un banchetto, ordinata dal proconsole Flaminio per compiacere una cortigiana (e si noti, in questo passo, l'insistere sul particolare del sangue sparso e della testa esposta sulla mensa riccamente imbandita – immagini che torneranno nel *Bellum Civile*). O ancora, in X 4, 2 così viene sottolineata la crudeltà con cui alcuni bambini sfruttati come mendicanti subiscono varie mutilazioni, in modo che suscitino maggiore pietà: *huic convulsi pedum articoli sunt et extorti tali, huic elisa crura; illius inviolatis pedibus cruribusque femina contudit; aliter in quemque saeviens ossifragus iste alterius brachchia amputat, alterius enervat, alium distorquet, alim delumbat; alterius diminutas scapulas in deforme tuber extundit et risum in crudelitate captat*.

venibile la fonte cui il poeta, in modo del tutto scoperto, intende rifarsi. Prendiamo, all'interno del secondo libro, la descrizione della morte di Mario Gratidiano³⁷, nipote di Caio Mario, e confrontiamola con il passo dell'*Eneide* in cui l'ombra di Deifobo mostra a Enea lo scempio subito ad opera di Menelao:

*Avolsae cecidere manus, exsectaque lingua
palpitat et muto vacuum ferit aera motu.
Hic aures, alius spiramina naris aduncae
amputat; ille cavis evolvit sedibus orbes,
ultimaque effudit spectatis lumina membris.* (II 181-185)

*Atque hic Priamiden laniatum corpore toto
Deiphobum vidit [= Enea], lacerum crudeliter ora,
ora manusque ambas populataque tempora raptis
auribus et truncas inhoneste vulnere naris.* (Aen. VI 494-497)

All'amputazione delle mani e alla perdita delle orecchie e delle narici Lucano aggiunge i particolari della lingua mozzata, che palpita in un ultimo singhiozzo di vita, e degli occhi spiccati dalle orbite. Di fronte a un simile crimine la condanna del poeta è netta, e si esprime in momenti successivi che aggiungono orrore all'orrore: nelle parole sgomente del vecchio che sta rievocando quel periodo ai suoi coetanei, anch'essi testimoni oculari della vicenda (... *laceros artus aequataque vulnera membris / vidi-mus, et toto quamvis in corpore caeso / nil animae letale datum moremque nefandae / dirum saevitiae, pereuntis parcere morti*, vv. 177-180; *Vix erit ulla fides tam saevi criminis unum / tot poenas cepisse caput*, v. 186 s.); nella comparazione dello stato del corpo di Mario con quello dei morti schiacciati dal crollo di un edificio o sfigurati dal mare (*Sic mole ruinae / fracta sub ingenti miscentur pondere membra, / nec magis informes veniunt ad lit-tora trunci, / qui medio periere freto*, vv. 187-190); infine, nella chiusa paradossale dei vv. 190-193 (gli assassini avrebbero fatto meglio a non infierire a tal punto su quel corpo, rendendolo irriconoscibile ... per poterne

³⁷) L'efferatezza di un simile delitto dovette suscitare grande impressione e divenne da subito paradigmatica del *furor* cieco che spinge alle crudeltà più bestiali. Sallustio lo rievoca in questi termini: *Ut in M. Mario, quoi fracta prius crura brachiaque et oculi effossi, scilicet ut per singulos artus expiraret* (*Hist. Frag.* I 44 M.). Nel *De Ira* (opera la cui composizione è fatta risalire al 41 d.C.), Seneca si "serve" della morte di Mario per denunciare la ferocia a cui può portare l'ira: *M. Mario, cui vicatim populus statuas posuerat, cui ture ac vino supplicabat, L. Sulla praefringi crura, erui oculos, amputari linguam, manus iussit et, quasi totiens occideret quotiens vulnerabat, paulatim et per singulos artus laceravit* (III 18, 1). Descrizioni del supplizio di Gratidiano si trovano anche in Livio, *Perioch.* 88; Val. Max. IX 2, 1; Floro, *Epit.* II 9, 26; Orosio, *Hist.* V 21, 7; e, nella storiografia greca, in Plutarco, *Sulla*, 32, 2.

intascare la taglia!). Non solo l'unità del corpo viene violata, ma la morte stessa si fraziona nelle morti successive delle sue singole parti³⁸. Da ciò derivano due conseguenze: l'individuo si perde nella somma dei suoi componenti anatomici; ma soprattutto, la rappresentazione della morte si trasforma nella descrizione di una prolungata agonia, consentendo così all'espressionismo macabro di Lucano di dilatare le sue potenzialità. Non solo: nel modo in cui, in alcuni casi, vengono delineati gli ultimi istanti di vita è possibile ravvisare l'intento di definire con maggior precisione il sovrappiù della morte e il suo progressivo prendere possesso del corpo. Ma su questo aspetto torneremo fra breve.

Tra i vari tipi di mutilazioni si carica di un significato particolare, per ragioni evidenti, la decapitazione. Occorre però innanzitutto distinguere i casi in cui la decapitazione rappresenta il colpo mortale, da quelli in cui essa interviene solo in un secondo momento sul corpo ormai cadavere per farne scempio. Mozzare la testa al soldato che si è appena ucciso è per il vincitore il modo più eclatante per sottolineare la propria superiorità, ma anche il disprezzo nei confronti della vittima; la testa poi, conservando i tratti somatici più caratterizzanti dell'individuo, diventa una sorta di trofeo, ma anche, se esposta al nemico, un monito nei suoi confronti³⁹. Nel *Bellum Civile* la prima testa mozzata è quella di Antonio (zio del futuro triumviro), *cuius laceris pendentia canis / ora ferens miles festae rorantia mensae / imposuit* (II 122-124)⁴⁰. L'avvento al potere di Silla è foriero di non minori efferatezze⁴¹: anzi, in tanto sfrenato furore⁴² la decapitazione

³⁸) Come aveva già affermato Sallustio, la morte di Mario avviene *per singulos artus*.

³⁹) Nell'*Iliade*, la decapitazione dell'avversario è una pratica più spesso minacciata che portata a compimento (ma non mancano casi in cui essa viene effettivamente realizzata, come in XIII 202-204; XIV 497 e XX 481. In XVII 126 e in XVIII 177 Ettore vuole decapitare Patroclo; in XVIII 335 Achille minaccia di fare altrettanto a Ettore, ma nessuno dei due arriverà ad attuare il proposito. Per un'analisi generale della rappresentazione di mutilazioni nell'*Iliade* vd. Ch. Segal, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leiden 1971). Un buon numero di teste troncate si trova nell'*Eneide* (IX 331, 771; X 394, 550; XII 381, 511; a questi passi va aggiunto anche VIII 195, in cui Evandro ricorda le teste appese da Caco all'ingresso della sua grotta), per lo più come effetto di un colpo particolarmente violento sferrato nella foga della battaglia. Fanno eccezione Priamo, Eurialo e Niso. Naturalmente, il tema della decapitazione non si nutre solo di suggestioni letterarie. Come non ricordare la misera fine di Cicerone, di cui *relatum caput ad Antonium, iussuque eius inter duas manus in rostris positum* (Seneca il Vecchio, *Suasoria*, 6, 17)? Del resto, l'esposizione di teste decapitate, per quanto meno illustri, non era una pratica infrequente a Roma. Un episodio vede protagonista lo stesso Cesare: Cassio Dione ci informa che, per sedare una rivolta dei soldati, che si lamentavano del mancato pagamento del soldo, il condottiero ne fece mettere a morte tre, le cui teste furono poi esposte presso la *Regia*, sede del *Pontifex maximus* (XLIII 24).

⁴⁰) Cfr. Val. Max. IX 2, 2.

⁴¹) *Nati maduere paterno / sanguine; certatum est cui cervix caesa parentis / cederet* (II 149-151); *Colla ducum pilo trepidam gestata per urbem / et medio congesta foro* (v. 160 s.). Si

doveva essere, più che l'eccezione, la regola⁴³, tanto che il vecchio che sta rendendo testimonianza di quell'eccidio ricorda di essere stato costretto, per trovare il corpo decapitato del fratello e dargli sepoltura, a passare in rassegna i cadaveri portandosi dietro la testa del defunto per appurare con quale tronco combaciasse⁴⁴. L'ultima testa effettivamente recisa (ma non del tutto, tanto che essa rimane penzoloni da un lato del collo) è quella di Potino, in X 515 ss.⁴⁵.

Ma il momento maggiormente denso di significati in cui venga messa in atto questa pratica è, naturalmente, l'assassinio di Pompeo (nell'ottavo libro). Anzi, il riconoscimento del coraggio e della superiore dignità con cui Pompeo va incontro alla morte passa attraverso lo scempio insistito di tutto il suo corpo. I fatti sono noti: giunto con la sua nave in prossimità di Faro, il condottiero viene avvicinato da un'altra imbarcazione, agli ordini di Achilla, e da questi invitato a trasferirsi sulla nave egiziana per essere condotto da Tolomeo. L'eroe non vi ha quasi ancora posto piede, che già vengono sguainate le spade⁴⁶. Pompeo si copre il volto, cercando la forza per affrontare la morte senza un lamento. Allo strazio della moglie Cornelia e al suo svenimento segue l'immagine delle spade egizie, che risuonano nel colpire il condottiero al petto e alla schiena; quindi – atto culminante della scena – la testa di Pompeo viene posta su un banco da Settimio (un soldato romano passato al soldo degli Egiziani) e recisa (vv. 663-675):

ricordi che, nelle scuole di declamazione, Silla rappresentava uno dei massimi esempi di *crudelitas* (cfr. Bonner, *Lucan and the Declamation Schools* cit., p. 277).

⁴² Si vedano le espressioni *satis est iam posse mori* (v. 109); *visum lenti quaesisse nocentem* (v. 110); *In numerum pars magna perit, rapuitque cruentus / victor ab ignota volutus cervice recisos, / dum vacua pudet ire manu* (vv. 111-113).

⁴³ Né poteva essere diversamente, se dobbiamo prestar fede a quanto Valerio Massimo riferisce circa la crudeltà di Silla (IX 2, 1): *abscisa miserorum capita modo non vultum ac spiritum retinentia in conspectum suum adferri voluit, ut oculis illa, quia ore nefas erat, manderet*. Cfr. anche, in III 1, 2, la reazione di profondo sdegno di Catone alla vista delle teste dei proscritti, esposte da Silla nell'atrio del suo palazzo.

⁴⁴ Vv. 169-173: *Meque ipsum memini caesi deformia fratris / ora rogo cupidum vetitisque inponere flammis / omnia Sullanae lustrasse cadavera pacis, / perque omnis truncos cum qua cervice recisum / conveniat quaesisse caput*.

⁴⁵ Non mancano poi accenni a miti in cui è presente il tema della decapitazione, come quello di Agave e Penteo, in VI 357 ss., o di Medusa, in IX 619 ss. In altri passi il particolare cruento viene solo evocato come mera ipotesi per destare forti impressioni nell'ascoltatore (come in VII 304 s. o in X 464) o per sfogare un'ira diventata ormai incontenibile (è il caso di Cesare assediato nella reggia di Alessandria, il quale, in X 464, minaccia di troncargli la testa di Tolomeo e di scagliarla contro i suoi servitori, ripetendo in un certo qual modo il gesto che Filomela compie contro Tereo, cui getta in faccia la testa del figlio Iti, in Ov. *Met.* VI 658 ss.).

⁴⁶ Secondo il racconto di Cesare, Pompeo si trasferì sulla nave di Achilla con alcuni compagni (*De Bello Civili*, III 104); Lucano ha dunque inteso dare all'episodio, e al personaggio di Pompeo, una connotazione più marcatamente tragica.

saevus in ipso
Septimius sceleris maius scelus invenit actu
ac reteggit sacros scisso velamine vultus
semianimis Magni spirantiaque occupat ora
collaque in obliquo ponit languentia transtro.
Tunc nervos venasque secat nodosaque frangit
ossa diu; nondum artis erat caput ense rotare.
At postquam trunco cervix abscisa recessit,
vindicat hoc Pharius dextra gestare satelles.

L'informazione secondo cui Settimio non sarebbe in grado di troncare la testa con un colpo netto pare del tutto inverosimile⁴⁷. Essa permette però a Lucano di indugiare, ancora una volta, in un'ampia e circostanziata descrizione di un fatto violento, portando all'esasperazione il tempo dell'agonia che Pompeo è costretto a subire. Infatti, non solo il condottiero non è ancora morto al momento della decapitazione, ma anche dopo essere stata troncata, alla testa restano alcuni istanti di vita (vv. 679-684):

illa verenda
regibus hirta coma et generosa fronte decora
caesaries comprehensa manu est, Pharioque veruto,
dum vivunt vultus atque os in murmura pulsant
singultus animae, dum lumina nuda rigescunt,
suffixum caput est.

La sottolineatura degli ultimi palpiti che scuotono il morente, già presente in Omero⁴⁸, diventa un *topos* che, nella letteratura latina arcaica, trova espressione in due noti frammenti di Ennio⁴⁹. Per un'immagine do-

⁴⁷ L'espressione presenta delle difficoltà. Confrontiamo alcune traduzioni: «non sapevano ancora troncare il capo con un colpo solo / di spada» (L. Canali); «essi non conoscevano ancora il modo di spiccare, con un sol fendente della spada, la testa dal busto» (R. Badali); «it was not yet a knack to send a head spinning with a sword-cut» (J.D. Duff). Da queste si discosta la traduzione francese di M. Ponchont: «ce n'était pas encore un art de couper une tete d'un coup circulaire de l'épée». Affine a quest'ultima è la traduzione di Eva Cantarella (*I supplizi capitali in Grecia e a Roma*, Milano 1991, p. 167): «non era ancora un'arte tagliare la testa con un colpo circolare». Occorre tenere presente che, come sottolinea la studiosa (ma anche ad es. R. Mayer in *Lucan. Civil War VIII*, Warminster 1981, p. 163), l'arma comunemente usata per le decapitazioni era la scure almeno fino all'inizio dell'impero, quando venne soppiantata dalla spada (e sappiamo che, sotto Caligola, vi era un soldato *decollandi artifex*, maestro nel soddisfare in questo modo i sadici capricci dell'imperatore – cfr. Svetonio, *Caligula*, 32). È dunque probabile che l'espressione di Lucano voglia contrapporre, con amara ironia, l'epoca di Pompeo a quella sua e di Nerone, in cui tagliar teste a colpi di spada era ormai un'arte affinata e largamente praticata.

⁴⁸ Addirittura, in *Iliade*, XIII 442 ss., Omero, nel descrivere la morte di Alcatoo, colpito da una lancia al cuore, evidenzia le vibrazioni dell'arma in concomitanza con gli ultimi battiti.

⁴⁹ *Oscitat in campis caput a cervice revulsum / semianimesque micant oculi lucemque requirunt* (Irr. 483-484 Sk.); *Cumque caput caderet, carmen tuba sola peregit / et pereunte*

tata di un tale impatto visivo Lucano non ha certo lesinato dettagli: il volto di Pompeo è percorso da spasmi, il respiro esce dalla bocca producendo un indistinto mormorio, gli occhi, non più coperti dalle palpebre, non brillano cercando per l'ultima volta la luce, ma si irrigidiscono in una fissità di ghiaccio. Eppure, nonostante tutto, il volto del condottiero non manca comunque di conservare quell'aura di sacrale rispetto che possedeva in vita⁵⁰.

Dopo essere stata conficcata su una picca e portata in giro come un trofeo, la testa subisce un frettoloso processo di mummificazione⁵¹ per poter essere conservata e presentata a Cesare nella celebre scena di fine nono libro. Quanto al resto del corpo, nulla più che un peso inutile, esso viene gettato in mare dai sicari egiziani e lasciato in balia delle onde (vv. 698 s.; 708-711)⁵²:

*litora Pompeium feriunt, truncusque vadosis
huc illuc iactatur aquis!*

...

*Pulsatur harenis,
carpitur in scopulis hausto per vulnera fluctu,
ludibrium pelagi, nullaque manente figura
una nota est magno capitis iactura revulsi.*

Il motivo del corpo decapitato e abbandonato trova un precedente immediatamente individuabile nell'*Eneide*: si tratta del corpo di Priamo (ucciso da Pirro nella reggia di Troia e poi trasportato al promontorio Sigeo)⁵³, riguardo al quale Virgilio scrive (II 557 s.):

*Iacet ingens litore truncus
avolsumque humeris caput et sine nomine corpus.*

viro raucum sonus aere cucurrit (fr. 485-486 Sk.). Oltre a questi esempi è opportuno richiamarne almeno un altro, ricavato da Ovidio, poeta cui Lucano è debitore sicuramente più che a Ennio: mi riferisco agli ultimi guizzi della lingua di Filomela, appena troncata da Tereo (*Met.* VI 557-560): *radix micat ultima linguae, / ipsa iacet terraeque tremens inmurmurat atrae, / utque salire solet mutilatae cauda colubrae, / palpat et moriens dominae vestigia quaerit.*

⁵⁰ Sull'espressione del volto di Pompeo dopo la morte vd. E. Narducci, *Il "corruccio verso gli dei" (e il "titanismo" di Lucano)*, «Maia» 52 (2000), pp. 259-270.

⁵¹ VIII 688-691: *Tunc arte nefanda / summota est capiti tabes, raptoque cerebro / ad-siccata cutis, putrisque effluxit ab alto / umor, et infuso facies solidata veneno est.*

⁵² Per questo tema vd. E. Narducci, *Il tronco di Pompeo*, «Maia» 25 (1973), pp. 317-325.

⁵³ La versione che Virgilio offre della morte di Priamo è il risultato della contaminazione di due racconti, uno in base al quale Priamo morì nel suo palazzo, e un altro, attestato in Pacuvio, che colloca al promontorio Sigeo la morte del vecchio re, immolato da Pirro sulla tomba del padre Achille.

Ma mentre Priamo *iacet* sul promontorio, fardello immoto probabilmente destinato a diventare, riprendendo il proemio dell'*Iliade*, preda di cani e di uccelli, il corpo di Pompeo viene trascinato dal flusso e riflusso della corrente, sbalzato contro gli scogli e completamente sfigurato⁵⁴. Il cambiamento che Lucano opera nella messa in scena porta con sé forti valenze simboliche: lungo il procedere del tempo, il destino trascina chiunque a suo piacimento, incurante dei fasti e degli onori cui gli uomini accordano tanta importanza, in un fluire che porta alla perdita di ogni identità. Tornano alla memoria le parole che Solone rivolge a Creso nel celebre episodio delle *Storie* di Erodoto: «Ma di tutto bisogna guardare la conclusione, quale sarà l'esito: a molti il dio ha fatto intravedere la felicità e poi li ha distrutti dalle radici» (I 32; trad. di G. Paduano)⁵⁵. Pompeo, naturalmente, non è Creso, e il *ludibrium* subito dal suo corpo deve avere termine. La sepoltura di un personaggio illustre permette a Lucano di reinterpretare un elemento costante della tradizione epica, dalle esequie di Patroclo (*Il.* XXII 192 ss.) e di Ettore (XXIV 776 ss.) a quelle di Pallante (*Aen.* XI 1 ss.). Ma lo scarto è netto: spogliato di ogni ufficialità e compiuto da Codro in tutta fretta per timore che sopraggiungano gli Egiziani, il rogo del condottiero si segnala soprattutto per il marcato espressionismo di alcuni motivi, dalla menzione dei particolari più macabri della cremazione (*carpitur et lentum Magnus destillat in ignem / tabe fovens bustum*, v. 777 s.), alla sostituzione della composta raccolta delle ossa del defunto con il frettoloso ammuccchiamento dei resti di Pompeo non ancora consumati dalle fiamme (vv. 786-789):

*Semusta rapit resolutaque nondum
ossa satis nervis et inustis plena medullis
aequorea restinguit aqua congestaque in unum
parva clusit humo.*

Se aggiungiamo anche il particolare della testa esibita a Cesare come trofeo, avremo un'idea di quanto l'umiliazione del corpo incida nella messa in scena della morte di Pompeo. Ma, naturalmente, il tutto va visto alla

⁵⁴) Si può notare come, con questa immagine, Lucano apporti una sostanziale modifica a quanto egli stesso aveva scritto in I 685 s.: in quel passo, infatti, la matrona che, colta da una sorta di invasamento, si sente trasportare nei luoghi che sarebbero stati teatro del conflitto, "giunta" alla foci del Nilo afferma: *hunc ego, fulminea deformis truncus harena / qui iacet, agnosco*. Probabilmente già i primi lettori di Virgilio hanno inteso la rappresentazione della fine di Priamo come un'allusione a Pompeo (cfr. Servio, *ad Aen.* II 557: *Pompei tangit historiam*). D'altra parte, un accostamento tra Priamo e Pompeo si trova, precedentemente all'*Eneide*, in *Tusculanae*, I 85 s.; né si dimentichi che la sorte del condottiero romano, al pari di quella di Mario (cui Lucano accenna in II 68 ss.), nelle scuole di declamazione venne assunta come paradigma del repentino mutamento della Fortuna.

⁵⁵) Cfr. Ovidio, *Met.* III 135-137.

luce del punto finale della parabola del condottiero: l'apoteosi dell'anima e il suo passaggio alla vita beata accanto ai paladini della virtù (IX 1 ss.).

Il *furor*⁵⁶ cieco con cui i soldati perseguono il loro fine senza alcun tentennamento porta a una loro progressiva e completa disumanizzazione, tanto che essi non esitano, nei casi più estremi, a ridurre volontariamente il proprio corpo a una sorta di strumento, di semplice materiale bellico. Questo fatto emerge in almeno due episodi durante lo scontro di Marsiglia. Nel primo (III 603-626), Lucano narra la diversa sorte cui vanno incontro due gemelli, tanto simili da essere indistinguibili anche agli occhi dei loro stessi genitori⁵⁷. Come nel caso di Mario Gratidiano, anche qui Lucano riprende ed enfatizza un passo dell'*Eneide*: in X 390-396, infatti, Virgilio racconta la vicenda dei gemelli Laride e Timbro, cui Pallante tronca rispettivamente la mano e la testa. Nel *Bellum Civile* l'episodio subisce, innanzitutto, un'ampia dilatazione, passando dai sette versi dell'*Eneide* a ben ventiquattro. Come nel caso di Laride, il primo colpo provoca al soldato la perdita della mano destra. Ma questo è solo il punto di partenza. Reso furibondo dal colpo subito, l'uomo combatte ancor più rabbiosamente con la sola sinistra; mentre si sporge per recuperare la mano troncata, un altro fendente gli stacca però l'altra insieme a tutto il braccio. Impossibilitato a combattere "normalmente", il soldato, come un automa, dapprima si presta a fungere da scudo, intercettando col petto i colpi diretti verso i compagni; quindi, al sopraggiungere della morte, come un proiettile si getta sulla nave nemica in modo di arrecarle danno con il peso stesso del suo corpo⁵⁸.

Il secondo episodio vede protagonista Tirreno (vv. 709-722). Raggiunto alle tempie da un colpo che gli spicca entrambi gli occhi dalle orbite, il soldato, anziché desistere dalla battaglia, trova ugualmente il modo per rendersi utile: voltosi verso i compagni, chiede di essere utilizzato *sicut tormenta* (v. 716) e si mette a scagliare dardi, alla cieca ma efficaci (v. 722: *caeca tela manu, sed non tamen inrita, mittit*).

⁵⁶) Per una definizione del concetto di *furor* come impeto sovrumano che spinge l'eroe a ergersi al di sopra degli altri, e che per questo la comunità deve saper controllare e incanalare in modo che non produca danni al suo interno (come invece accade in una guerra civile), vd. G. Dumézil, *Horace et les Curiaces*, Paris 1942, pp. 11-33 e 98 ss. (e inoltre, P. Jal, *La guerre civile à Rome*, Paris 1963, p. 421 ss.; R. Combès, "Imperator". *Recherches sur l'emploi et la signification du titre d'"imperator" dans la Rome républicaine*, Paris 1966, p. 275 ss.).

⁵⁷) Sul tema vd. F. Mencacci, *I fratelli amici. La rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, Venezia 1996.

⁵⁸) *Tum vulnere multo / effugientem animam lassos collegit in artus / membraque contendit toto, quicumque manebat, / sanguine et hostilem defectis robore nervis / insiluit solo nociturus pondere puppem* (vv. 622-626).

Non è certo possibile in questa sede analizzare approfonditamente i *varii miracula fati* (III 634) che si avvicinano nelle acque di Marsiglia⁵⁹; soffermiamoci però ancora sulla morte di Licida, agganciato da un arpione e troncato in due (vv. 638-646):

*Scinditur avulsus, nec sicut vulnere sanguis
emicuit: lentus ruptis cadit undique venis,
discursusque animae diversa in membra meantis
interceptus aquis. Nullius vita perempti
est tanta dimissa via. Pars ultima trunci
tradidit in letum vacuos vitalibus artus;
at tumidus qua pulmo iacet, qua viscera fervent,
haeserunt ibi fata diu luctataque multum
hac cum parte viri vix omnia membra tulerunt.*

Contrariamente al solito, il sangue non schizza dalla ferita, bensì cola lentamente⁶⁰. Ma soprattutto, le due parti seguono destini differenti: mentre in quella inferiore, priva di organi vitali, la morte è istantanea, nella parte superiore la vita abbandona riluttante le membra, tra gli ultimi sussulti delle viscere e dei polmoni. Un simile indugiare sui particolari della morte è motivato solo dal gusto per il realismo macabro, o c'è qualcosa di più? Effettivamente, come ha mostrato Gabriella Moretti⁶¹, il virtuosismo descrittivo di Lucano si aggancia spesso alla tradizione scientifico-filosofica, che si esprime, all'interno della famiglia degli Annei, nelle *Naturales Quaestiones* di Seneca, e che annovera come modello imprescindibile (sul versante poetico) il poema di Lucrezio⁶². Per la nostra discussione risultano particolarmente rilevanti alcuni passi del terzo libro del *De Rerum Natura*, all'interno della dimostrazione della mortalità dell'anima. Non solo, afferma Lucrezio, essa è mortale e composta da atomi (sebbene

⁵⁹ R.J. Rowland jr., *The Significance of Massilia in Lucan*, «Hermes» 97 (1969), pp. 204-208, vede nella rappresentazione della città di Marsiglia una sorta di "figura" della Roma antica, fondata sui valori della *fides* e della *virtus*. In questa ottica andrebbe dunque interpretata anche l'immagine finale dei cadaveri che la violenza del mare e delle armi rende indistinguibili e accomuna nella stessa tragica sorte, indipendentemente dallo schieramento in cui hanno militato (vv. 758-761: *Coniunx saepe sui confusis vultibus unda / credidit ora viri Romanum amplexa cadaver, / accensisque rogis miseri de corpore trunco / certavere patres*).

⁶⁰ Nel raccontarne il suicidio, Tacito afferma che Lucano *recordatus carmen a se compositum, quo volnerato militem per eius modi mortis imaginem obisse tradiderat, versus ipsos rettulit, eaque illi suprema vox fuit* (*Annales*, XV 70). I versi in questione vanno con ogni probabilità individuati proprio in quelli appena citati.

⁶¹ TRUNCUS ed altro: appunti sull'immaginario filosofico e scientifico didascalico della "Pharsalia", «Maia», n.s., 37 (1985), pp. 135-144.

⁶² Sui rapporti tra Lucano e Lucrezio si può vedere P. Esposito, *Lucrezio come intertesto lucaneo*, «Bollettino di Studi Latini» 26 (1996), pp. 517-544.

di consistenza particolare), ma nella sua struttura è distinguibile un principio intellettuale (chiamato *animus* o *mens*), che si localizza nel petto, ed un secondo principio (*l'anima*) subordinato al primo, il quale, diffuso in tutte le membra, vi infonde la vita e la sensibilità (vv. 396-401). Soltanto quando *l'animus* di un uomo venga irrimediabilmente danneggiato, sovrappiunge la morte dell'organismo; viceversa, la perdita di parte dell'*anima*, provocata soprattutto da mutilazioni, non pregiudica da sola la vita del corpo (vv. 402-407). Inoltre, sebbene l'anima non possa sopravvivere, una volta separata dall'*animus*, è pur vero che la morte può non essere istantanea⁶³. Già si sono fatti notare passi in cui l'attenzione di Lucano si appunta sugli spasmi e sui sussulti che percorrono il corpo del morente (si pensi a Pompeo); e se è vero che particolari di questo tipo si riscontrano, prima di Lucrezio, in Ennio e nel teatro latino arcaico, è anche vero che solo a partire dal *De Rerum Natura* essi vengono inseriti e motivati all'interno di una teoria generale sui principi della vita, sul loro costituirsi e dissolversi. Lucano si è presumibilmente servito dell'abbondanza di dettagli e del tecnicismo della letteratura scientifica per i suoi quadri di morte, e lo ha fatto avvertendo con chiarezza tutto il potenziale che essa poteva offrire ai suoi fini espressivi⁶⁴.

Vi è però un caso in cui Lucano percorre anche la strada inversa. Mi riferisco alla descrizione del ritorno alla vita⁶⁵ del soldato scelto da Erittone⁶⁶ come tramite per la sua profezia (vv. 750-760)⁶⁷:

*Protinus astrictus caluit cruor atraque fovit
vulnera et in venas extremaque membra cucurrit.*

⁶³ E si noti che, per rendere più incisivo questo concetto, Lucrezio si serve proprio dell'immagine del capo reciso in cui permane ancora uno sprazzo di vita (III 654-656): *Et caput abscisum calido viventeque trunco / servat humi voltum vitalem oculosque patentis, / donec reliquias animai reddidit omnis.*

⁶⁴ Non mancano però casi in cui ogni verosimiglianza viene subordinata all'effetto spettacolare che si intende raggiungere; mi riferisco, ad esempio, a quanto Lucano afferma a proposito di Sceva, trafitto da così tante lance che ormai esse finiscono per fungere da protezione per il suo petto contro altri colpi (VI 194 s.: *nec quidquam nudis vitalibus obstat / iam praeter stantes in summis ossibus hastas*). Cesare ci informa che, dopo la battaglia, gli fu presentato lo scudo di Sceva, sul quale si potevano contare centoventi fori (*De Bello Civili*, III 53). Lucano invece, tolto di mezzo lo scudo, ha preferito riversare sul corpo stesso quella ridda di colpi, e senza che per questo il centurione andasse incontro a una rapida morte!

⁶⁵ O almeno a una sottospecie di vita, visto che l'uomo continua a essere chiamato *cadaver* anche dopo la "resurrezione".

⁶⁶ Sull'episodio di Erittone vd. R.M. Danese, *L'anticosmo di Eritto e il capovolgimento dell'inferno virgiliano*, «Memorie dell'Accademia nazionale dei Lincei», s. IX, 3 (1992), pp. 195-265.

⁶⁷ Una più sobria descrizione della temporanea rianimazione di un morto ci viene offerta da Apuleio in *Met.* II 29: *Iam tumore pectus extolli, iam salubris vena pulsari, iam spiritu corpus impleri. Et assurgit cadaver, et profatur adulescens ...*

*Percussae gelido trepidant sub pectore fibrae,
et nova desuetis subrepens vita medullis
miscetur morti. Tunc omnis palpiat artus,
tenduntur nervi; nec se tellure cadaver
paulatim per membra levat terraque repulsum est
erectumque semel. Distento lumina rictu
nudantur. Nondum facies viventis in illo,
iam morientis erat; remanet pallorque rigorque,
et stupet inlatus mundo.*

Come si nota, il poeta conduce questa descrizione da un punto di vista oggettivo, senza nulla concedere all'emozionalità, con una precisione che simula distacco, consapevole che, all'interno di un quadro a tal punto innaturale, l'apparenza di realismo risulta un artificio retorico di assoluta efficacia.

Vediamo ora di fornire alcuni ragguagli su tre termini che, come si è già avuto modo di accennare, rappresentano alcuni tra i fattori di maggior divario tra il *Bellum Civile* e l'*Eneide*.

Viscera presenta, nel poema virgiliano, appena 5 attestazioni. Tuttavia, tra questi pochi esempi ve ne è uno particolarmente significativo: passando in rassegna i grandi di Roma che dimorano nell'Ade in attesa di incarnarsi, Anchise addita a Enea, senza farne i nomi, le anime di Cesare e di Pompeo, concordi finché rimarranno nel regno dei morti, ma destinati a suscitare l'uno contro l'altro guerre e stragi, una volta giunti alla vita. Anchise eleva la sua condanna contro questa sciagurata contesa rivolgendosi direttamente ai due condottieri (VI 832 s.):

*Ne, pueri, ne tanta animis adsuescite bella
neu patriae validas in viscera vertite vires*

L'immagine delle viscere si accorda in modo del tutto naturale con l'idea della guerra civile (cioè di una guerra, letteralmente, "intestina"). Non è possibile dire se Lucano abbia accolto ed estremizzato proprio questa suggestione virgiliana, o se proceda indipendentemente dal precedente. Certo, nel *Bellum Civile* le viscere non sono sempre associate a violenza e morte⁶⁸. Negli scontri armati, però, esse rappresentano la parte più esposta ai colpi nemici. In Lucano, uccidere significa soprattutto trafiggere le viscere del nemico. Gli esempi sono molteplici e non è possibile

⁶⁸) Ad esempio, in II 340 e III 604 esse rappresentano il ventre fecondo di Cornelia e della madre dei gemelli che combattono nelle acque di Marsiglia. Altrove, il particolare sembra rispondere più che altro a un'esigenza di precisione anatomica (come in IV 324 e in VI 94); o ancora, evidenzia la parte più intima e riposta di una persona (come in V 175 e 221, a proposito della sacerdotessa Femone).

dilungarsi oltre misura⁶⁹. Si aggiunga solo che, in alcuni passi, la descrizione assume connotazioni di particolare crudeltà, come nel caso di Bebio (che muore *sparsum per viscera*, II 119), o di Licida (riguardo al quale, in III 644, viene sottolineato il palpitare delle viscere durante l'agonia), o di Vulteo e dei suoi compagni (i quali, trafittisi a vicenda per sfuggire al nemico, *latis viscera lapsa / semianimes traxere foris*, IV 566 s. – e si noti che, in questo episodio, *viscera* è presente anche ai vv. 511 e 545)⁷⁰.

La messa in primo piano delle viscere scempiate diventa così a più riprese emblema della violenza non solo della guerra in sé, ma, soprattutto, della guerra civile. La conclusione del discorso ci porta al punto di partenza, cioè al passo di *Eneide*, VI 832 s. precedentemente citato. Come si è già detto, valutare il peso del precedente virgiliano sull'atteggiamento generale di Lucano è problematico. Non resta che sottolineare quei punti in cui più forte si sente l'eco di Virgilio: mi riferisco, naturalmente, al proemio, v. 2 s. (*populum [que] potentem / in sua victrici conversum viscera dextra*⁷¹), ma anche a VII 721 s., in cui le colpe di Cesare per il massacro di Farsalo sono sottolineate da Lucano con un lapidario *Tu Caesar ... / ... patriae per viscera vadis*.

Quanto detto per *viscera* può essere portato all'estremo per *iugulus*⁷²: nel *Bellum Civile* questa zona del corpo viene posta in luce per una sola finalità espressiva: si tratta cioè sempre di gole da colpire, da recidere senza pietà, da esporre impavidamente al nemico o da difendere dai suoi assalti. Nonostante questo, immagini di persone sgozzate non sono tanto frequenti⁷³. In realtà, *iugulus* assume spesso un valore formulare, rientrando anche in discorsi diretti retoricamente sostenuti⁷⁴.

⁶⁹ Cfr. II 119, 148; III 644, 658, 677, 748; IV 545, 566, ecc.

⁷⁰ La ferocia del particolare ben si accorda con la disumanità di questi soldati che, insieme a Sceva, rappresentano una sorta di stravolgimento dell'ideale del *vir fortis*, argomento tra i più dibattuti nelle scuole di declamazione (a tal proposito vd. M. Lentano, *L'eroe va a scuola*, Napoli 1998). È inoltre ravvisabile l'eco di un passo di Ov. *Met.* XII 390-392 (il soggetto è il centauro Dorila, trafitto al ventre da Peleo): *Prosiluit terraque ferox sua viscera traxit / tractaque calcavit calcataque rupit et illis / crura quoque inpediit, ei inani concidit alvo*. I versi ovidiani appena citati fanno parte del racconto della lotta tra Centauri e Lapiti (XII 210-535), brano che per la sua macabra esuberanza nella descrizione di colpi e ferite non ha sicuramente mancato di influenzare l'espressionismo letterario postaugusteo (cfr. P. Esposito, *La narrazione inverosimile. Aspetti dell'epica ovidiana*, Napoli 1994).

⁷¹ L'immagine è presente, sebbene in un contesto diverso, anche in Calpurnio Siculo, *Ecl.* I 46 ss.: *dabit inopia vinctas / post tergum Bellona manus spoliataque telis / in sua venanos torquebit viscera morsus*. La composizione dell'ecloga è, molto probabilmente, anteriore a *Bellum Civile*, I. Secondo Narducci (*La provvidenza crudele*, Pisa 1979, p. 28), le coincidenze verbali fra i due testi andrebbero spiegate pensando, più che a una fonte comune, a un loro rapporto diretto.

⁷² Termine che compare 4 volte nell'*Eneide* e 29 nel *Bellum Civile*.

⁷³ Anzi, l'unico esempio significativo è quello di Scevola, in II 126-129.

⁷⁴ *Iugulus* ha sovente la funzione di concentrare su di sé con assoluta immediatezza un concetto o una serie di concetti che non avrebbero altrimenti lo stesso impatto visivo.

Veniamo infine a *cadaver*. In questo caso, l'impiego così massiccio del termine, se confrontato con il lessico di altri autori, risulta essere uno specifico lucaneo. Una sola attestazione di *cadaver* nell'*Eneide* (in VIII 264, e neppure si tratta del cadavere di un uomo, bensì del *semihomo* Caico), una sola anche nelle *Metamorfosi*⁷⁵ di Ovidio. La preferenza che Lucano accorda a questo termine è da individuare probabilmente nella sua specificità (e quindi nella sua maggiore capacità evocativa rispetto, ad esempio, a *corpus*), sebbene esso fosse ritenuto troppo prosaico e, in quanto tale, scarsamente attestato in poesia⁷⁶.

Da un esame più puntuale delle occorrenze si impone poi un dato tutt'altro che inopinabile: nella quasi totalità dei casi si tratta di persone morte di morte violenta, travolte dalla furia delle guerre civili⁷⁷. Senza passare in rassegna le singole attestazioni, poniamo l'attenzione solo su un aspetto particolare (messo in luce da Gabriella Moretti⁷⁸): mi riferisco al consueto interesse di Lucano per i giochi di parole, per l'accostamento di vocaboli che, anziché procedere in armonia, finiscono per collidere tra di loro, sfociando spesso nel paradosso. Punto di partenza è l'etimologia di *cadaver*, che si faceva derivare da *cadere*, o anche, ma meno frequentemente, da *carere*⁷⁹. E così, in II 134 il legame etimologico enfatizza il gran numero di persone uccise dai Mariani (*Iam quot apud Sacri cecidere cadavera portum*); oppure, con risvolti marcatamente paradossali, in VI 822 s. Erittone, una volta ascoltata la profezia del cadavere, utilizza formule magiche ed erbe portentose *cadaver / ut cadat* (dove la

Ad esempio, in II 110 s., Lucano afferma che i senatori sono ormai disposti a concedere tutto a Cesare, anche qualora avesse chiesto il loro esilio o la loro stessa morte (... *si ... sibi iugulumque senatus / exiliumque petat*); in V 63, viene detto che Tolomeo, al regno e al potere concessigli da Pompeo, avrebbe aggiunto, di lì a poco, come supremo motivo di gloria, proprio l'assassinio del Grande (*accessit Magni iugulus*). In questo secondo caso, se si considera che Pompeo non verrà affatto gozzato, l'uso formulare del termine appare con assoluta evidenza.

⁷⁵) In VII 602, in riferimento alle vittime della peste. Allargando il nostro sguardo, *cadaver* compare 5 volte nelle tragedie di Seneca (computando anche le 3 dell'*Hercules Oetaeus*), 3 in Stazio e ben 17 in Silio Italico.

⁷⁶) Cfr. E. Fantham (ed.), *De bello civili, Book II*, Cambridge 1992, p. 35; ma soprattutto, B. Axelson, *Unpoetische Wörter*, Lund 1945, pp. 49-50.

⁷⁷) Questo spiega la distribuzione del termine nel poema: 5 volte nel secondo libro (nella rievocazioni delle stragi al tempo di Mario e Silla) e 7 nel settimo libro, concentrate nella descrizione della battaglia di Farsalo. Non si tratta però della più alta frequenza; essa si raggiunge (e anche questo era prevedibile) nel sesto libro (ben 13 occorrenze), nella descrizione dei riti delle maghe tessali e, in particolare, di Erittone.

⁷⁸) *Formularità e tecniche del paradosso in Lucano*, «Maia», n.s., 36 (1984), pp. 37-49.

⁷⁹) Cfr. Servio, *ad Aen.* XI 143: *haec corpora, sive proici iubebantur a cadendo sive quod sepultura carebant, cadavera dicta*.

“violenza” fatta al senso logico si accorda con lo stravolgimento delle leggi di natura, operato dalla strega), mentre, in IV 787, la moltitudine dei morti è addensata in così poco spazio che *cadaver* non può neppure “rispettare” il suo significato primo (ma anzi, *compressum turba stetit omne cadaver*). Sul valore di questi giochi retorici si può, naturalmente, discutere. Fatto sta che nel *Bellum Civile* lo spettacolo della morte non si concretizza solo nell’atto, spesso fulmineo, dell’uccidere, ma pone sotto i riflettori con particolare insistenza anche ciò che immediatamente ne consegue, cioè la presenza, in tutta la sua brutale concretezza, del corpo senza più vita.

Sul modo in cui Lucano visualizza il momento del decesso qualcosa si è già detto⁸⁰. Un secondo aspetto, ma di primaria importanza, nella rappresentazione della morte fa poi riferimento alle pratiche e ai doveri in cui si esplica il rapporto che i vivi intrattengono con i morti (o meglio,

⁸⁰ Ma è forse opportuno riportare qualche altro esempio. Nella similitudine ad inizio secondo libro, la morte di un giovane si scolpisce nei particolari della membra irrigidite e degli occhi non ancora chiusi dai parenti e sbarrati in una fissità minacciosa (v. 25 s.: ... *membra premit* [= la madre] *fugiente rigentia vita / voltusque exanimes oculosque in morte minaces*). Di Argo, colpito a morte, Lucano descrive l’agonia tra le braccia del padre, il suo collo ormai vacillante (si confronti questa immagine con quella della morte di Eurialo, in *Aen.* IX 434-437), la voce che cerca invano di uscire dalla gola, gli ultimi gesti stentati (III 737-740): *Ille* (= Argo) *caput labens et iam languentia colla / viso patre levat; vox faucis nulla solutas / prosequitur, tacito tantum petit oscula vultu / invitatque patris claudenda ad lumina dextram*. Frequente è poi, nell’epica, l’immagine del morente che, al sopraggiungere delle tenebre, volge un ultimo sguardo al cielo per godere della luce del mondo (e della vita) ancora per un istante (vd. ad es. in Ennio, fr. 484 Sk.: *semianimesque micant oculi lucemque requirunt*). Ma anche l’agonia di Didone è sottolineata dallo stesso particolare patetico, in *Aen.* IV 691 s.: *oculisque errantibus alto / quaesivit caelo lucem ingemuitque reperta*). Ben diverso atteggiamento mostrano, nel *Bellum Civile*, Vulteio e i suoi compagni (IV 568-570): *Despectam cernere lucem / victoresque suos vultu spectare superbo / et mortem sentire iuvat*. Il disprezzo della luce, che è tutt’uno con il disprezzo della vita, è un tratto assolutamente coerente col quadro di questi giovani dotati, come Sceva, di un coraggio smisurato, ma purtroppo non al servizio del bene comune. Ricordiamo ancora la morte di Domizio, antenato di Nerone, caduto a Farsalo (la sua morte ci viene raccontata da Cesare, ma in termini ben poco lusinghieri, in *De Bello Civili*, III 99). Noi non sappiamo come Domizio venga colpito, né da chi; la prima messa a fuoco ce lo mostra già a terra, mentre si volta in una poltiglia di fango e sangue. L’accaduto non sfugge a Cesare, che rivolge al morente parole di sprezzante ironia. Tuttavia, Domizio ha ancora la forza di rispondere, e lo fa con parole che esprimono sia la sua serenità, sia la speranza che anche Cesare paghi per i suoi crimini. Infine, la morte lo coglie (VII 615 s.): *Non plura locutum / vita fugit, densaeque oculos vertere tenebrae*. Quanto al particolare degli occhi stravolti dalle tenebre della morte, due cose soprattutto vanno segnalate: l’immagine delle tenebre che calano inesorabili a decretare la morte del soldato è quanto mai frequente nell’*Iliade* (in particolare, l’espressione σκότος ὄσσε κάλυπεν compare in IV 461, 503, 526; VI 11; XIII 575; XIV 519; XVI 316, 325; XX 393, 471; XXI 181). Lucano riprende il motivo, ma ne accentua la carica espressionista: le tenebre della morte non solo si posano sugli occhi di Domizio, ma ne stravolgono anche lo sguardo, rendendolo, verosimilmente, simile a quello del giovane morto di II 26.

con i propri morti), e che prevedono, in primo luogo, tutta una serie di riti codificati da riservare al cadavere. In uno stato di guerra, però, questi comportamenti possono andare incontro a limitazioni, o risultare del tutto impossibilitati. Concedere la sepoltura al nemico che si è ucciso, o rifiutarla con disprezzo, fa parte di un codice di regole di guerra cui, da Omero in poi, viene prestata la massima attenzione⁸¹. La guerra del I secolo a.C., combattuta da soldati di professione, stipendiati per la loro prestazione, non può essere assimilata a quella dei tempi del mito, anche dal punto di vista del codice dei valori. Tuttavia, la sepoltura dei caduti sul campo rappresenta uno di quei doveri che vanno ben al di là di una singola cultura e di un periodo storico determinato. Come si è già detto, il rogo di Pompeo è l'unico momento del poema in cui Lucano conceda uno spazio significativo a questo tema. Una maggiore attenzione riceve, invece, il motivo dei corpi privati delle esequie, soprattutto se alla base di questo fatto non vi è un reale impedimento, ma la manifestazione di un tracotante disprezzo nei confronti dei caduti. In effetti, il *Bellum Civile* rimarca a più riprese la misera sorte dei cadaveri abbandonati alla mercé degli animali e dei fenomeni atmosferici; ma in tre situazioni essa si carica di un'enfasi particolare e fa da sigillo alla follia delle guerre civili.

In II 209-220, il momento culminante della repressione sillana è dato dall'immagine dei cadaveri che, precipitati nel Tevere, fanno da intoppo al fluire del sangue verso il mare. Allora il sangue, con un movimento a singhiozzo, esonda nei campi circostanti, per tornare infine nell'alveo e aprirsi una valvola di sfogo tra i corpi sfruttando una forza che, in Lucano, appare spesso incontenibile⁸².

Nel finale del quarto libro vengono riportate la sconfitta e la morte di Curione. Caduto per troppa avventatezza nella trappola dei nemici (i Numidi del re Giuba, alleato di Pompeo), e circondato da essi, Curione va incontro alla morte con coraggio (un coraggio, sottolinea malignamente Lucano al v. 708, dettato più che altro dalla disperazione, *virtute coacta*)⁸³.

⁸¹) Su questo motivo si può vedere J.P. Vernant, *La belle mort et le cadavere outragé*, in G. Gnoli - J.P. Vernant (éds.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, pp. 45-76.

⁸²) La scena ha un precedente epico facilmente ravvisabile: in *Iliade*, XXI 233 ss. Achille compie una mattanza di guerrieri troiani che poi precipita nello Scamandro, finché il dio del fiume, sdegnato per l'offesa inferta alle sue acque, si ribella e tenta di travolgere l'eroe. L'episodio era stato rievocato da Accio nell'*Epinausimache*, come attestano i fr. 322 s. R.² (è lo stesso Achille a parlare): *Scamandriam undam salso sanctam obtexi sanguine / atque acervos alta in anni corpore explevi ostico*.

⁸³) A differenza che nel caso di Domizio, riguardo a Curione l'intento del poeta sembra essere quello di "correggere" e ridimensionare i toni fortemente elogiativi con cui Cesare descrive la fine del suo comandante, in *De Bello Civili*, II 42: *Hortatur Curionem Cn. Domitius, praefectus equitum, cum paucis equitibus circumstans, ut fuga salutem petat atque*

Finita la battaglia, ciò che rimane del comandante cesariano è un corpo di cui nessuno si cura (v. 809 s.):

*Libycas en nobile corpus
pascit aves, nullo contactus Curio busto.*

Come si vede, quello di Curione è un *nobile corpus*. Neppure Lucano manca di riconoscere una certa grandezza al personaggio; ma si tratta di una grandezza corrotta dai tempi e dall'ambizione e messa al servizio della causa peggiore⁸⁴.

Il passo che evidenzia con maggiore incisività il tema della sorte dei caduti si trova però nel settimo libro, ai vv. 786 ss. Siamo all'indomani dello scontro di Farsalo; cessato il furore delle armi, al vincitore si offre il cruento spettacolo del campo di battaglia disseminato di cadaveri. Lucano trae questa scena dalla storiografia (l'epica precedente non sembra offrire nessun valido modello)⁸⁵ e la piega alle sue esigenze espressive. Il fulcro della rappresentazione risiede, naturalmente, nell'empia soddisfazione di Cesare, il quale, non pago di aver "semplicemente" vinto, ordina che i cadaveri vengano lasciati insepoliti e fa imbandire un banchetto in una posizione elevata, in modo che *vultus ... faciesque iacentum / agnoscat* (v. 793 s.)⁸⁶.

in castra contendat, et se ab eo non discessurum pollicetur. At Curio numquam se amisso exercitu, quem a Caesare fidei commissum acceperit, in eius conspectum reversurum confirmat atque ita proelians interficitur.

⁸⁴ A. La Penna, *Un passo dimenticato di Virgilio. Nota di commento a "Georg." III 525-530 (e a Lucano 799-804)*, «Studi Italiani di Filologia Classica», s. III, 18 (2000), pp. 230-234, ha ravvisato nel passo finale del quarto libro il rovesciamento sarcastico di un *topos* letterario: nei lamenti funebri e nei brani consolatori le virtù e i meriti del defunto vengono richiamati sottolineandone a un tempo l'impotenza di fronte all'ineluttabilità della morte. Senonché, riguardo a Curione l'elenco dei meriti lascia il posto a quello dei crimini da lui commessi contro la Patria. Non solo: mentre per la letteratura consolatoria la morte non è un male anche quando giunge prematura, in quanto risparmia al giovane le sofferenze della vecchiaia, per Curione invece la morte è da considerarsi veramente una sventura, poiché lo coglie prima che possa raggiungere l'obiettivo per cui tanto si è prodigato: la distruzione della Patria.

⁸⁵ Il motivo rappresenta un *topos* della storiografia latina: Sallustio conclude il *De Coniuratione Catilinae* proprio con la descrizione del campo di battaglia, sottolineando come neppure i vincitori potessero esultare per quella vittoria, ottenuta contro conoscenti, amici e parenti (LXI). Livio riprende il motivo a proposito della strage di Canne, dando però un taglio più macabro alla descrizione (XXII 51, 6-9). A sua volta, Lucano (come ha sostenuto Narducci, *La provvidenza crudele* cit., p. 157 s.) può essere considerato modello del passo delle *Historiae* di Tacito in cui Vitellio contempla i cadaveri della battaglia di Bedriaco (II 70).

⁸⁶ Si ricordi la differenza tra *vultus* e *facies*, riportata in precedenza: con questa espressione Lucano intende dunque sottolineare il sadismo di Cesare, il quale non si accontenta solo di guardare in faccia, nel momento del trionfo, chi ha osato contrastare i suoi progetti, ma vuole anche scorgerne l'espressione del viso, per lo più deformata dal violento sopraggiungere della morte.

Lo spettacolo della morte riceve in questo grandioso passo il suo macabro applauso, e proprio da chi ne aveva curato la “messa in scena”. Più nulla rimane della *clementia Caesaris* un tempo tanto celebrata⁸⁷. Il banchetto di Cesare è anche una sorta di preannuncio di un altro ben più miserevole, quello di cui saranno fatti oggetto, di lì a poco, i cadaveri⁸⁸. L’ira di Cesare ha qualcosa di perverso in quanto si oppone a quella che Lucano – e lo stoicismo in generale – ritiene una legge ineludibile dell’ordine cosmico (vv. 809-811): *tabesne cadavera solvat / an roigus haut refert; placido natura receptat / cuncta sinu finemque sui sibi corpora debent*.

Dopo essersi spinto così lontano, lo sguardo di Lucano torna a indugiare sulla sorte presente dei cadaveri. E se pure non manca un accenno al futuro, all’erba cresciuta sui morti e alle ossa urtate dai rastrelli dei contadini (immagine che richiama *Georgiche*, I 493-497⁸⁹), il destino che tocca ai cadaveri (e, si noti, nessuna distinzione è fatta tra i cadaveri dei Pompeiani e quelli dei Cesariani) è quello di essere «preda di cani e d’uccelli». Senza esaminare nel dettaglio il passo⁹⁰, soffermiamoci su due momenti. Innanzitutto, del banchettare degli animali Lucano riporta una scrupolosa descrizione (vv. 841-846):

*Sic quoque non omnis populus pervenit ad ossa
inque feras discerptus abit; non intima curant
viscera nec totas avidae sorbere medullas:
degustant artus. Latiae pars maxima turbae
fastidita iacet, quam sol nimbique diesque
longior Emathiis resolutam miscuit avis.*

Ma, soprattutto, il senso di sazietà degli animali di fronte a una riserva di cibo così copiosa e facile da attingere ispira al poeta un’altra immagine di grande impatto (vv. 838-840):

⁸⁷ Non si dimentichi però che la decisione di lasciare insepolti i cadaveri di Farsalo è considerata quasi unanimemente una forzatura della verità storica (mentre essa è effettivamente attestata per Filippi).

⁸⁸ L’associazione tra il cibo e la strage non è casuale: si è già citato l’esempio di Silla che si soffermava a fissare lungamente le teste troncate dei proscritti come se volesse “mangiarle con lo sguardo”. Anche la smodatezza di Antonio nell’assumere vino era messa in relazione con la “sete di sangue” del tribuno (autore, inoltre, del trattato *De ebrietate*, cfr. *Plin. Nat.* XIV 148: *Exiguo tempore ante proelium Actiacum id volumen evomuit, quo facile intellegatur ebrius tam sanguine civium et tantum magis eum sitiens*).

⁸⁹ Cfr. anche Ovidio, *Heroides*, I 53-56.

⁹⁰ Su cui vd. ad es. M. Martina, *Lucano, Bellum Civile* 7, 825-846, «Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici» 26 (1991), pp. 189-192; M. Gioseffi, *La “deprecatio” lucanea sui cadaveri insepolti a Farsalo*, «Bollettino di Studi Latini» 25 (1995), pp. 501-520 (i due articoli puntano a una rivalutazione del brano, che la critica ha spesso identificato come uno dei massimi esempi della mancanza di freni, e di buon gusto, ravvisabili nel poeta).

*Saepe super vultus victoris et impia signa
aut cruor aut alto defluxit ab aethere tabes,
membraque deiecit iam lassus unguibus ales.*

Il motivo del sangue che cade dal cielo non è nuovo nella tradizione poetica ⁹¹; in Lucano, però, insieme al sangue (enfaticizzato dall'endiadi *cruor/tabes*) non cadono penne ⁹², bensì brani di carne delle vittime, sfuggiti alle unghie degli uccelli, incuranti, data l'abbondanza di cibo, di perdere quel "bottino". Il tutto, poi, piomba sui volti e sulle insegne dei vincitori a perenne ricordo delle atrocità commesse. Come Furie vendicatrici, sembra che le sciagure della guerra civile inseguano e incalzino i loro responsabili, reclamando che essi paghino per le loro colpe. Primo fra tutti, naturalmente, Cesare ⁹³.

3. – Già si è accennato alla preminenza quantitativa del sangue all'interno del poema ⁹⁴. Questa sua preponderante visibilità va poi di pari passo con un'accresciuta autonomia nella messa in scena. Se cioè in Virgilio e in Ovidio, ad esempio, è possibile quasi sempre identificare la provenienza del sangue, le cause per cui è stato versato e ad opera di chi, ed esso è menzionato, per lo più, nella sua attualità, nella sua concreta presenza, in Lucano, invece, il sangue appare spesso svincolato da ciò. D'altra parte, le

⁹¹) Zeus, in Hom. *Il.* XVI 459, versa dall'alto gocce di sangue in onore del figlio Sarpedone, prossimo alla morte; Ovidio, in *Met.* XV 788, cita, fra i presagi della morte di Cesare, il fatto che *saepe inter nimbos guttae cecidere cruentae*; ma già in IV 614-620 aveva parlato dell'origine dei serpenti libici dal sangue di Medusa nei termini in cui Lucano ne parlerà in IX 696 ss.

⁹²) Come in *Aen.* XI 724: *cruor et volse labuntur ab aethere plumae*.

⁹³) Analizzando il presagio che si trova in *Aen.* XII 247-256 (un'aquila lascia cadere un cigno bellissimo, che aveva ghermito e ucciso in volo, ed è costretta a fuggire; il presagio è interpretato come beneaugurale nei confronti di Turno, che, invece, soccomberà) e confrontandolo con questo passo del *Bellum Civile*, Gioseffi (*La "deprecatio" lucanea* cit.) ritiene che il motivo possa essere inteso come una premonizione della morte di Cesare (una delle numerose presenti nel libro VII).

⁹⁴) *Sanguis* e *cruor* sono attestati, in totale, 163 volte (precisamente, 123 volte il primo e 40 il secondo), con una media di una occorrenza ogni 49 versi. Se confrontiamo questi dati con i lessici di altri autori, ricaviamo che i due termini compaiono, complessivamente, 116 volte nell'*Eneide* (in media, una ogni 85 versi), 225 nelle *Metamorfosi* di Ovidio (una ogni 53 versi), 147 volte nelle tragedie di Seneca (una ogni 80 versi; ma va sottolineata anche la differenza di metro), 52 volte in Valerio Flacco (una ogni 107 versi) e 190 volte in Silio Italico (una ogni 64 versi). "Meglio" di Lucano riesce a fare Stazio nella *Tebaide* con 223 occorrenze, cioè una ogni 43 versi. Quanto alla differenza semantica tra *sanguis* e *cruor*, vd. F. Mencacci, *Sanguis/cruor. Designazioni linguistiche e classificazione antropologica del sangue nella cultura romana*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 17 (1986), pp. 25-91. Si tenga ancora presente che, per un'idea più completa del fenomeno, alla coppia *sanguis/cruor* andrebbero aggiunte anche le attestazioni di *tabes/tabum* e di *sanies* (termini che spesso designano il sangue corrotto o mischiato con altri umori corporei).

scelte del poeta difficilmente potevano portare a un diverso risultato: in una narrazione in cui, come si è già sottolineato, mancano gli eroi-guerrieri della tradizione con le loro imprese sovrumane, in cui il modulo della “singolar tenzone” viene messo da parte e il numero delle scene di battaglia si rarefa, ma che vede, di contro, moltiplicarsi le occorrenze del sangue, è lecito attendersi che all’amplificazione quantitativa del termine corrisponda anche un’adeguata intensificazione connotativa. La preminenza che Lucano ha conferito a questo particolare del corpo è un segnale molto chiaro sia dal punto di vista ideologico, sia da quello artistico. La storia di Roma, di cui il poeta racconta uno dei momenti più foschi, è una storia di sangue, ed esso non permea soltanto gli eventi che riguardano l’argomento dell’opera, ma consente di tracciare coordinate più ampie, che vanno da un passato ormai remoto (dall’origine stessa di Roma, fondata sul sangue di Remo ⁹⁵), a un passato molto prossimo (rappresentato dal sangue dei Crassi e dei soldati romani caduti a Carre, che vanamente reclamano vendetta ⁹⁶), a un futuro altrettanto prossimo (a Filippi e alla nuova strage di sangue che violenterà la Tessaglia ⁹⁷). La terra, l’acqua, l’aria e il fuoco si uniscono sovente al sangue in un connubio dal forte valore iconico e ogni luogo, ogni situazione può entrare nel suo “campo di azione” ⁹⁸. Non più solamente componente tra altre della rappresentazione di morti violente, il sangue diventa a volte l’ordito su cui ricomporre e intrecciare i fili della narrazione ⁹⁹. Il suo potere evocativo si nota anche nella frequenza con cui

⁹⁵) I 95.

⁹⁶) I 105; VIII 420 ss.

⁹⁷) VII 853 s.

⁹⁸) Di sangue risultano copiosamente cosparsi non solo i campi di battaglia, com’è naturale, ma anche le acque di mari e di fiumi, alberi (VII 863 s.) e intere foreste (III 399 ss.); la violenza omicida della guerra non risparmia nulla, non i templi (II 103 s.) e neppure i banchetti (II 121 ss.).

⁹⁹) Come la gola, anche il sangue diventa spesso una sorta di correlativo-oggettivo in sostituzione di espressioni che implicherebbero un certo grado di astrazione e una minore incisività. Ad esempio, l’opportunità che la sorte offre a un soldato Cimbro di uccidere Caio Mario viene definita, in II 76 s., *potestas / sanguinis invisi*. Più oltre, al v. 477, il fatto che Pompeo avesse messo a disposizione di Cesare parte delle sue truppe per supplire alle perdite della campagna di Gallia è menzionato con la formula *donavit socero Romani sanguinis usum*. Prima della battaglia di Farsalo, Cicerone rimprovera Pompeo per le sue esitazioni nel voler arrivare allo scontro decisivo con le parole *quid mundi gladios a sanguine Caesaris arces?* (VII 81; espressione che trova due riformulazioni in X 7 e 420). O ancora, in VI 145, i meriti per cui Sceva era stato promosso a centurione (vale a dire i molti nemici uccisi e le numerose ferite ricevute) si condensano nella formula *sanguine multo*; ed è lo stesso Sceva a dichiarare, nell’esortare i compagni esitanti a infliggere il maggior numero possibile di perdite al nemico: *... non parvo sanguine Magni / iste dies ierit* (VI 157 s.). Anche Cesare, per rinfocolare l’ambizione dei soldati e spronarli alla lotta, fa appello al “richiamo” del sangue da versare (sebbene in negativo, trattandosi del sangue dei suoi soldati): *... nec sanguine multo / spem mundi petitis* (VII 269 s.). E così, dopo la vittoria, il condottiero, anziché concedere ai suoi uomini il meritato riposo, li spinge a far razzia nel campo di Pompeo ricordando loro che *superest pro sanguine merces* (v. 738).

compare all'interno di discorsi diretti, soprattutto nelle arringhe dei comandanti: in questi casi il dato del sangue, così materialmente pesante, diventa il fulcro su cui, anche con finalità esorcistiche, si appunta l'attenzione dei soldati, sia come meta da raggiungere e di cui, una volta raggiunta, andare fieri, sia come macchia indelebile da addebitare ai nemici, come scotto subito di cui fare vendetta. È poi superfluo ricordare che il sangue, da un punto di vista antropologico, ha sempre rivestito (ed è sempre stato rivestito di) importanti valenze culturali¹⁰⁰: tra queste, si può ricordare come per il suo calore e la sua fluidità sia stato naturalmente e strettamente connesso con la vita, e quindi, nel suo fuoriuscire e disperdersi, con la morte. Questo particolare, ben presente nell'*Eneide* – in cui, spesso, la perdita del sangue e della vita vengono presentati simultaneamente¹⁰¹ –, in Lucano non è posto in primo piano; nel *Bellum Civile*, invece, l'accento cade a più riprese sullo stravolgimento che la presenza del sangue porta con sé, con quella sua appariscenza cromatica così marcata: si pensi al volto sfigurato di Sceva (*perdiderat vultum rabies; stetit imbre cruento / informis facie*¹⁰²), o, in un contesto di ritualità delirante, alle capigliature insanguinate dei sacerdoti Galli (*crinemque rorantes / sanguineum populis ulularunt tristia Galli*¹⁰³), o ancora ai nefasti presagi di cui è foriero¹⁰⁴, ma anche alla manifestazione di orribili deformazioni fisiologiche (*Sanguis erant lacrimae*¹⁰⁵). Com'era prevedibile, Lucano, in pieno accordo con la poetica su cui poggia il poema, ha cercato di sfruttare al massimo le possibilità rappresentative del sangue. Ciò che lo differenzia dai precedenti è il tono della narrazione, al quale il tutto e la parte concorrono simbioticamente: se cioè il sangue è uno degli elementi fondamentali nel conferire al *Bellum Civile* le sue cupe atmosfere, è anche vero che queste ultime, a loro volta, si riverberano sul sangue, caricandone ulteriormente le tinte macabre¹⁰⁶.

¹⁰⁰) Solo per fare un esempio, se il sangue è componente fondamentale del tributo che gli uomini, mediante i riti sacrificali, devono pagare agli dei, ecco che allora la guerra civile può essere interpretata da Lucano come un immenso sacrificio umano in cui i Romani giocano a un tempo il ruolo di vittime e di carnefici, e tutto a beneficio dei Mani di quei popoli che essi hanno, in passato, vinto e sottomesso, in primo luogo i Cartaginesi (I 38 s.: *diros Pharsalia campos / impleat et Poeni saturentur sanguine manes*; IV 788-790: *excitet invisas dirae Carthaginis umbras / inferiis Fortuna novis, ferat ista cruentus / hannibal et Poeni tam dira piacula manes*; VI 309-311: *nec ... / Poenorum[que] umbras placasset sanguine fuso / Scipio*).

¹⁰¹) Cfr. II 532: *vitam cum sanguine fudit*; IX 349: *purpuream vomit ille animam*; X 478: *una eademque via sanguis animusque sequuntur*.

¹⁰²) VI 224 s.

¹⁰³) I 566 s.

¹⁰⁴) I 547 s., 614 ss.; VII 176.

¹⁰⁵) IX 811.

¹⁰⁶) A ulteriore riprova di questo, nel *Bellum Civile* si nota, rispetto all'*Eneide*, un consistente incremento di termini quali *sanies* e *tabum/tabes*. L'immagine del sangue corrotto o in decomposizione dopo la morte si ritaglia uno spazio di tutto rispetto all'interno

4. – Una trattazione dell'immagine del corpo nel *Bellum Civile* non può prescindere dal celebre episodio in cui l'armata pompeiana, ai comandi di Catone, si scontra con i serpenti che infestano la Libia. Anzi, ponendo a confronto le numerose scene del poema in cui il corpo umano subisce le devastazioni più laceranti, ci si accorge che solo qui la fisicità dell'essere umano non è soltanto violata nella sua integrità, ma addirittura annullata, ridotta a una raccapricciante poltiglia di carni putrescenti e di umori dispersi, materia la cui forma si è dissolta. Ai fini della mia indagine verranno presi in considerazione i vv. 734-838, quelli in cui Lucano indulgia nella descrizione delle singole morti; per questioni più generali inerenti all'episodio (relative soprattutto al rapporto che intercorre tra Lucano e i *Theriaka* di Nicandro, nonché al grado di esattezza scientifica della trattazione lucanea) si rimanda agli articoli citati in nota ¹⁰⁷.

Punto di partenza per comprendere la sintomatologia prodotta dai veleni è la loro divisione in neuro-tossici (che agiscono cioè sul sistema nervoso, paralizzando l'apparato respiratorio e portando infine all'arresto cardiaco) e in emorragici (che distruggono i rivestimenti interni delle pareti dei vasi sanguigni). Ciò premesso, il passo lucaneo non spicca certo per rigore scientifico (ma sarebbe fuori luogo fargliene una colpa); quel che interessa al poeta è la creazione di quadri in cui l'apparente precisione dei sintomi ha l'unico fine di accrescere il tasso di orrido dell'episodio, e per ottenere questo risultato di spettacolarizzazione Lucano non ha certo esitato ad accelerare gli effetti di un veleno "troppo lento" né a ritardare quelli di uno "troppo rapido".

Morso da una dipsade, il soldato Aulo ¹⁰⁸ diventa preda di un'arsura implacabile che gli prosciuga gli umori interni, tranne il sangue; dopo aver cercato vanamente di placare la sete con acqua, ormai fuori di sé, arriva a tagliarsi le vene per bere l'unico liquido che ancora non ha assunto: il suo

del poema, talora con quegli effetti di disgusto che è abitudine attendersi da Lucano (come in VI 547 s., in relazione ai cadaveri che Erittone strappa dalla croce: *nigram[que] per artus / stillanti tabi saniem*; o in III 656 s., a proposito di un soldato squarciato dal cozzo di due rostri durante la battaglia di Marsiglia, cui *eliso ventre per ora / eiectat saniem permixtus viscere sanguis*. A proposito di questo secondo esempio, Esposito rimanda – in *Lucrezio come intertesto lucaneo* cit. – a *De Rer. Nat.* I 867: *sanieque et sanguine misto*. Ma forse il passo sotto questo aspetto più denso di elementi macabri si riscontra nel *Thyestes* di Ennio, nella maledizione che Tieste scaglia contro il fratello Atreo: *Ipse summis saxis fixus aspersi, evisceratus, / latere pendens, saxa spargens tabo, sanie et sanguine atro* – fr. 296 s. Jocelyn).

¹⁰⁷) In particolare, I. Cazzaniga, *L'episodio dei serpi libici e la tradizione dei "Theriaka" nicandrei*, «ACME» 10 (1957), pp. 27-41; J. Aumont, *Sur "l'épisode des reptiles" dans la "Pharsale" de Lucain*, «Bulletin de l'Association G. Budé» (1968), pp. 103-119 (in quest'ultimo articolo si propone un'identificazione dei serpenti citati da Lucano e una spiegazione degli effetti dei rispettivi veleni).

¹⁰⁸) Come si nota, tutti i protagonisti ricevono un nome (su questo fatto vd. quanto già detto).

stesso sangue (vv. 737-760)¹⁰⁹. A Sabellio il veleno di una sepe provoca una consunzione così immediata e devastante da sbriciolargli anche le ossa (vv. 762-788)¹¹⁰. All'opposto, il corpo di Nasidio si trasforma in pochi istanti in un'enorme e informe palla di carni (*informis globus et confuso pondere truncus*, v. 801) da cui esala un fetore tanto opprimente da far volgere in fuga, atterriti e nauseati, i compagni, e da tener lontani anche gli uccelli necrofagi, che se ne sarebbero cibati non senza loro danno (vv. 789-804)¹¹¹. Tocca poi a Tullo, devastato dal veleno di un *haemorrois*, che causa in lui l'emorragia più rapida e copiosa che si sia mai vista. Alla fine, non solo gli umori interni, ma tutte le membra si riducono a sangue e colano attraverso un corpo che è ormai una sola ferita (vv. 805-814)¹¹². Segue la morte di Levo, provocata non dal fluire del sangue, come per Tullo, ma dal suo coagularsi all'interno delle vene (vv. 815-821). Quindi, sempre in osservanza al procedimento della *variatio*, viene riportata la misera fine di Paolo, cui uno *iaculus* (serpente sprovvisto di veleno), balzando da un albero, trafigge le tempie e attraversa il cervello, con una forza tanto prodigiosa quanto inverosimile (vv. 822-827). Infine, è la volta di Murro, l'unico a sopravvivere a un morso (almeno prima dell'intervento degli Psilli, vv. 890-937). Tuttavia, la sua sopravvivenza non è senza costo: morso da un basilisco (di cui Lucano attenua la rapidità del veleno¹¹³), per salvarsi è costretto a ricorrere all'automutilazione di una mano. Al termine del passo l'accento del poeta cade sullo sguardo attonito di Murro, che

¹⁰⁹) *Ferro[que] aperire tumentis / sustinuit venas atque os implere cruore* (v. 759 s.). Sotto questo aspetto, Aulo può essere accostato all'empio Erisitone, punito dagli dei con una fame insaziabile e costretto, dopo aver dilapidato tutte le sue sostanze per acquistare cibo, a volgere i denti su di sé (Ovidio, *Met.* VIII 738 ss.).

¹¹⁰) L'immagine che Lucano intende trasmettere (sottolineata ed enfaticizzata dai verbi *natant*, v. 770; *fluxere*, v. 770; *destillant*, v. 772; *fluuntque*, v. 773; *effluit*, v. 775; *manant*, v. 780; ancora *fluunt*, v. 781; *stillasse*, v. 783; e *discedunt*, v. 785) è proprio quella di un corpo in cui la parte solida non riesce più a contenere i liquidi, ma in essi si risolve, riducendosi a un ammasso di materia putrida.

¹¹¹) Dopo la descrizione dei cumuli di cadaveri di Farsalo, di cui si cibano fiere e uccelli, a Nasidio capita di non poter essere neppure divorato. Ai corpi morsi dai serpenti viene tolto tutto, non solo la vita, non solo la fisionomia umana, ma anche la possibilità di trasformarsi nel pasto di altri animali.

¹¹²) In particolare, ai vv. 813 s., *omnia plenis / membra fluunt venis, totum est po vulnere corpus* (cfr. Ov. *Met.* XV 529, a proposito della morte di Ippolito: *unumque erat omnia vulnus*; ma soprattutto, e non solo in rapporto alla morte di Tullo, ma con echi sparsi anche altrove nell'episodio, si consideri la descrizione dello scorticamento di Marsia, in VI 387-391: *Clamanti cutis est summos direpta per artus, / nec quicquam nisi vulnus erat. Cruor undique manat, / detectique patent nervi, trepidaque sine ulla / pelle micant venae; salientia viscera possis / et perlucentes numerare in pectore fibras*).

¹¹³) Infatti l'azione del basilisco era ritenuta immediata e inesorabile, come si nota nell'aneddoto raccontato da Plinio il Vecchio, VIII 21, 78.

nella sorte della parte del suo corpo di cui è stato costretto a privarsi può intravedere un simulacro della sua stessa fine (vv. 828-833) ¹¹⁴.

5. – L'episodio dei serpenti ha condotto il nostro discorso lontano dal vivo della battaglia. In effetti, esso può fungere da ponte verso un altro argomento, affine a quanto fin qui detto sotto l'aspetto della violenza arrecata al corpo umano. Non solo la follia umana, infatti, ma la natura stessa risulta fonte di perenne minaccia per i soldati. In VI 93-103, ad esempio, Lucano descrive, seppure con tratti sommari ¹¹⁵, le conseguenze di un'epidemia di peste scoppiata in Epiro, il disfacimento dei corpi, l'immondo mischiarsi dei vivi coi morti (*mixta iacent incondita vivis / corpora*, v. 101 s.), la rassegnazione con cui i cadaveri vengono abbandonati senza ricevere esequie (*miseros ultra entoria cives / spargere funus erat*, v. 102 s.).

Tuttavia, in questo ambito l'aspetto fondamentale, sul quale mi propongo ora di fare alcune annotazioni, è rappresentato dal modo in cui il poeta delinea il rapporto tra il corpo e le sue necessità primarie, prime fra tutte, il bisogno di nutrirsi e di bere. Ora, coerentemente alla poetica profondamente pessimista del *Bellum Civile*, non l'appagamento di questi bisogni, bensì la loro frustrazione, spinta fino alle estreme conseguenze, è ciò che finisce sotto la lente di Lucano ¹¹⁶. Vediamo di portare subito alcu-

¹¹⁴) Vv. 832 s.: *exemplar[que] sui spectans miserabile leti / stat tutus pereunte manu*. L'immagine della vittima costretta a essere spettatrice del proprio scempio aveva trovato una formulazione ben più ad effetto nella descrizione, citata in precedenza, dell'assassinio di Mario Gradiario (II 181-185).

¹¹⁵) Cfr. soprattutto i vv. 93-97: *Inde labant populi, caeloque paratior unda / omne pati virus duravit viscera caeno. / Iam riget atra cutis distentaque lumina rumpit, / igneaque in vultus et sacro fervida morbo / pestis abit, fessumque caput se ferre recusat*.

¹¹⁶) Mentre del tutto marginale è la rappresentazione del pasto come momento di positiva aggregazione sociale, di cordiale ritrovo tra individui in cui adempiere con semplicità e serenità al bisogno di nutrirsi. In IV 196-202 è raccontata una sorta di fraternizzazione tra i soldati degli opposti schieramenti, i quali, in un moto improvviso di rifiuto della guerra, corrono gli uni verso gli altri, si abbracciano, imbandiscono mense comuni con abbondanti libagioni di vino, pongono i giacigli uno accanto all'altro, in modo da protrarre il più possibile il racconto reciproco delle passate vicende. Ma l'atmosfera di pace conviviale che si respira non ha altro fine se non quello di preparare ancor più drammaticamente il rovesciamento di situazioni cui si sta per assistere. È sufficiente, infatti, un accalorato incitamento alla guerra da parte di Petreio perché i suoi uomini riprendano in mano la spada e massacrino i Cesariani (vv. 202-253). In X 107-181 si legge la descrizione del banchetto di Alessandria, offerto da Tolomeo e Cleopatra in onore di Cesare. Ma mentre i particolari sullo sfarzo della sala e sulla varietà dell'apparato abbondano, riguardo ai cibi Lucano afferma solo, con iperbole, che furono serviti *quod terra, quod aer, / quod pelagus Nilusque dedit* (v. 155 s.) e, come vino, un'imitazione del celebre Falerno. Tuttavia, al v. 173 il banchetto è già terminato senza che nessuno sia stato visto concretamente mangiare o bere. Anche sul vino Lucano mantiene, più che altro, un moderato silenzio (poco se ne parla, poco se ne beve e le conseguenze del suo abuso, rammemorate in modo del tutto estemporaneo, non hanno alcun peso nello svolgimento della narrazione); anzi, il termine *vinum* è assente nel

ni esempi. In III 347 s., gli abitanti di Marsiglia, assediati da Cesare, pur di non sottomettersi alla sua prepotenza, si dichiarano disposti a *undarum raptus avertis fontibus haustus / quaerere et effossam sitiens lambere terram / et, desit si larga Ceres, tunc horrida cerni / foedaque contingi maculato attingere morsu*. In IV 412-414, l'esercito di Cesare, accampato presso la città illirica di Salona, a causa dell'infertilità del suolo, che priva gli animali di foraggio e gli uomini di cereali, è costretto a ricorrere a un ultimo disperato gesto:

*spoliabat gramine campum
miles et attonso miseris iam dentibus arvo
castrorum siccas de caespite vulserat herbas.*

E ancora, in VI 106-117:

*At liber terrae spatiosis collibus hostis
aere non pigro nec inertibus angitur undis,
sed patitur saevam, veluti circumdatus arta
obsidione, famem. Nondum turgentibus altam
in segetem culmis cernit miserabile vulgus
in pecudum cecidisse cibos et carpere dumos
et foliis spoliare nemus letumque minantis
vellere ab ignotis dubias radicibus herbas;
quae mollire queunt flamma, quae frangere morsu
quaeque per abrasas utero demittere fauces,
plurimaque humanis ante hoc incognita mensis
diripiens miles saturum tamen obsidet hostem.*

I tre passi esemplificano il taglio che Lucano ha voluto dare all'argomento. Spinti dai disagi della guerra, pur di non morire di fame, i soldati arrivano a strappare le poche erbe secche che ancora affiorano dai terrapieni delle fortificazioni, dopo aver spogliato l'accampamento di ogni stelo, carpito coi denti stessi perché ormai ridotto alla radice, o si riducono a ingerire cibi ripugnanti anche solo a vedersi senza potersi nemmeno preoccupare se siano commestibili, se non addirittura letali. Il degrado morale e materiale in cui la guerra sprofonda gli uomini è dunque totale, e anche di questo degrado si alimentano l'espressionismo e la polemica di Lucano. A differenza di quanto accade in Virgilio¹¹⁷, in Lucano il dramma

Bellum Civile, in cui si contano 5 volte *Bacchus* e 3 *merum* (nell'*Eneide*, invece, le attestazioni sono, rispettivamente, 20, 7 e 4).

¹¹⁷ Anche nell'*Eneide* sono presenti accenni al flagello della fame (come nel caso di Achemenide, al quale *victum infelicem, bacas lapidosaque corna, / dant rami et volsis pascunt radicibus herbae*, III 649 s.); tuttavia, nel tessuto narrativo dell'opera questo tema risulta inoperante. Si pensi al famoso "episodio delle mense", in III 255 ss. L'arpia Celeno scaglia

della fame, una volta evocato, non manca di colorare il poema con le sue tinte lugubri, tanto da fissarsi talora in formule gnomiche¹¹⁸; il poeta non ignora nemmeno che il desiderio di sfuggire all'indigenza è una delle molle che spingono i soldati a combattere, ma anche ciò su cui i potenti fanno leva per assicurarsi il favore delle plebi urbane mediante largizioni¹¹⁹. Più che da precedenti poetici, è dalla storiografia che Lucano trae non solo la possibilità, ma direi la necessità di soffermarsi sui problemi dell'approvvigionamento¹²⁰. Senza andare troppo lontano, i *Commentarii* di Cesare abbondano di riferimenti al problema, letteralmente vitale, del rifornimento di cibo, a periodi di carestia durante le operazioni militari e ai tentativi, non sempre coronati dal successo, di far fronte alla fame con espedienti estremi¹²¹.

contro i Troiani una tremenda profezia: essi non potranno fondare la nuova città prima che, spinti da una *dira fames*, non abbiano divorato le loro stesse mense. Ma il vaticinio si avvera in termini ben diversi da quelli paventati: giunti alla foce del Tevere, i Troiani allestiscono un pasto frugale ponendo i cibi su focacce di farro, che fungono da mense improvvisate. La loro fame è però a tal punto acuta da indurli a mangiare anche quelle (VII 107 ss.). Il gesto terribile, quindi, dopo essere stato prospettato, viene completamente disinnescato.

¹¹⁸) Cfr. IV 93 s. e 410: *Namque comes sempre magnorum prima malorum / saeva fames aderta; expugnat quae tuta, fames.*

¹¹⁹) Cfr. III 56-58: *Namque adserit urbis / sola fames emiturque metus, cum segne potentes / vulgus alunt: nescit plebs ieiuna timere.*

¹²⁰) Oltre a riferimenti presenti nell'*Eneide*, si può ricordare la descrizione della Fame personificata in Ovidio, *Met.* VIII 799-808 (all'interno del mito di Erisittone). Confrontando però questo passo con la descrizione della fenomenologia della fame e dei suoi sintomi presente nel *Bellum Civile*, al di là del particolare dell'erba carpita coi denti (v. 800: *raras vellentem dentibus herbas*), non vi sono precise riprese terminologiche. Nell'epos storico si fa dunque strada l'esigenza di un maggior realismo nella rappresentazione della vita militare; non è allora una sorpresa rinvenire un accenno in proposito già in Nevio, *fames acer augescit hostibus* ... (fr. 46 Barchiesi).

¹²¹) Ad esempio: gli abitanti di Alesia, stremati dall'assedio e dalla mancanza di generi alimentari, convocano un'assemblea, durante la quale un nobile averno, Critognato, propone di seguire l'esempio dei loro antenati, costretti ad affrontare l'invasione dei Cimbri e dei Teutoni: *in oppida compulsi ac simili inopia subacti eorum corporibus, qui aetate ad bellum inutiles videbantur, vitam toleraverunt neque se hostibus tradiderunt* (*De Bello Gallico*, VII 77; il consiglio non viene però accettato). Confrontiamo episodi presenti sia in Cesare che in Lucano: riguardo alla resa di Ilerda, di cui si parlerà tra breve, Cesare scrive: *Tandem omnibus rebus obsessi, quartum iam diem sine pabulo retentis iumentis, aquae, lignorum, frumenti inopia, conloquium petunt* (*De Bello Civili*, I 84). Allo stesso modo i Marsigliesi, *omnibus defessi malis, rei frumentariae ad summam inopiam adducti, ... gravi etiam pestilentia conflictati ex diutina conclusione et mutatione victus (panico enim vetere atque bordeo corrupto omnes alebantur, quod ad huius modi casus antiquitus paratum in publicum contulerant), ... sese dedere sine fraude constituunt* (II 22). Anche le truppe di Cesare, giunte in Epiro prima che fosse il tempo della mietitura, si ingegnano come possono: *Est enim genus radices inventum ab hiis qui fuerant in alaribus, quod appellatur chara, quod adnixtum lacte multum inopiam levabat. Id ad similitudinem panis efficiebant. Eius erat magna copia. Ex hoc effectos panes, cum in conloquiis Pompeiani famem nostris obiectarent, vulgo in eos iaciebant*

Tutti questi fattori si intrecciano e si completano in un quadro coerente nella descrizione dell'assedio e della capitolazione della città di Ilerda, roccaforti dei Pompeiani in Spagna (IV 1-401). Dopo il massacro di numerosi suoi soldati, Cesare costringe i nemici ad asserragliarsi in città, meditando di indurli alla resa per fame e per sete, senza concedere loro la possibilità di uno scontro in campo aperto. Ben presto le condizioni di vita dei Pompeiani diventano insostenibili: dapprima si smuove la terra, quindi si scavano pozzi sempre più profondi in cerca di acqua, ma invano; quindi (vv. 308-318),

*si mollius arvum
prodidit umorem, pinguis manus utraque glaeabas
exprimit ora super; nigro si turbida limo
conlucies immota iacet, cadit omnis in haustus
certatim obscaenos miles moriensque recepit,
quas nollet victurus, aquas; rituque ferarum
distentas siccant pecudes, et lacte negato
sordidus exhausto sorbetur ab ubere sanguis.
Tunc herbas frondesque terunt et rore madentis
destringunt ramos et si quos palmite crudo
arboris aut tenera sucos pressere medulla.*

La sete produce sui corpi effetti sempre più devastanti, descritti dal poeta con colori che possono veramente essere definiti «pestilenziali»¹²²:

*Torrentur viscera flamma,
oraque sicca rigent squamosis aspera linguis;
iam marcent venae, nulloque umore rigatus
aeris alternos angustat pulmo meatus,
rescisoque nocent suspiria dura palato;
pandunt ora tamen nocturnumque aera captant.*

ut spem eorum minuerent. Iamque frumenta maturescere incipiebant atque ipsa spes inopiam sustentabat, quod celeriter se habituros copiam confidebant; crebraeque voces militum in vigiliis colloquisque audiebantur prius se cortice ex arboribus victuros quam Pompeium e manibus dimissuros (III 48-49). Del resto, è superfluo segnalare come il continuo e costante approvvigionamento di cibo sia uno dei compiti al quale il buon comandante deve sovrintendere con particolare sollecitudine (sui compiti dell'*imperator* vd. Cicerone, *De Oratore*, I 48, 210). In *Aen.* I 184 ss. è lo stesso Enea che si preoccupa di andare a caccia e di rificillare i suoi uomini, spossati dalla tempesta (inoltre, sull'importanza, del resto ovvia, di non attaccar battaglia a stomaco vuoto si tengano presenti le parole di Odisseo ad Agamennone, in *Iliade*, XIX 160 ss.). All'opposto, si consideri, ad esempio, la meschina figura di Cesennio Peto, il quale, roso dall'invidia per i successi di Corbulone, si avventura nel territorio dei Parti pur senza scorte adeguate di viveri, ed è quindi costretto a una precipitosa ritirata (Tacito, *Annales*, XV 8).

¹²² Come ha scritto G. Cavajoni, *Catone in Lucano 9,509*, in F. Conca (a cura di), *Ricordando Raffaele Cantarella*, Milano 1999, pp. 71-82.

*Expectant imbres, quorum modo cuncta natabant
impulsu, et siccis vultus in nubibus haerent.* (vv. 324-329)¹²³

Afranio (comandante, insieme a Petreio, delle truppe pompeiane a Ilerda) decide infine la resa; Cesare allora consente a lui e ai suoi uomini di rifocillarsi.

Se il mercante di Orazio può esaltare con somma faciloneria il mestiere di soldato (*Quid enim? Concurritur: horae / momento cita mors venit aut victoria laeta*, cfr. *Serm.* I 1, 7 s.), in questo episodio (e non solo in questo) Lucano porta in primo piano l'altra faccia della guerra, quella, per dir così, "statica", fatta di isolamento e di attesa disperata e risolta non con la rapidità di un colpo sferrato o ricevuto, ma con la lenta consunzione dei corpi e, di conseguenza, degli animi. Da un tale accumulo di tensione e di pathos erompe la lunga apostrofe rivolta ai soldati¹²⁴ – anzi, ormai ex-soldati –, strutturata fondamentalmente intorno a due temi: esaltazione della vita semplice, basata sul soddisfacimento di pochi bisogni naturali, da un lato; dall'altro, nuova, accorata denuncia del *civile nefas* di una guerra che non ha altra finalità se non quella di appagare una smodata sete di ricchezze e di potere (sete che nasce proprio dal disconoscimento del valore della *frugalitas*). Questi uomini, con lo sguardo costantemente rivolto ai fiumi che scorrono nella piana di Ilerda, copiosi di acqua che non possono attingere, si trovano costretti a subire un autentico supplizio di Tantalò. Intorno alle misere condizioni dei soldati Lucano costruisce un paradosso caratterizzato anche da una sorta di ironia tragica: queste persone, spinte a rifiutare la tranquillità della vita agreste dal miraggio di agi e ricchezze (la *quaesitorum terra pelagoque ciborum / ambitiosa fames* dei vv. 375 s.), proprio a causa delle loro (colpevoli) brame si vedono sprofondare in uno stato di prostrazione fisica così estrema da far loro disperatamente agognare quel poco che avevano sdegnato. Anche per questo argomento, vale appena la pena rammentare quanta parte avesse nelle scuole di declamazione la polemica contro la ricerca smodata del lusso e la brama di soddisfare bisogni sempre più innaturali, a loro volta forieri di altri, in una spirale inarrestabile¹²⁵. Non solo: com'è stato da tempo evi-

¹²³) Un valido paragone può essere istituito tra questo passo e la descrizione dello stato di inedia in cui versano gli abitanti di Sagunto, assediati dai Cartaginesi, in Silio Italico, II 457 ss.

¹²⁴) Vv. 373-401.

¹²⁵) Cfr. Seneca il Vecchio, *Contr.* X, *Praef.* 9: *quidquid avium volitat, quidquid piscium natat, quidquid ferarum discurrit, nostris sepelitur ventribus* (espressione che Lucano riecheggia in X 155 ss.: *infudere epulas auro, quod terra, quod aer, / quod pelagus Nilusque dedit, quod luxus inani / ambitione furens toto quaesivit in orbe / non mandante fame*). Ma al di là del parallelo qui riportato, gli spunti polemici contro la ricerca di vane raffinatezze sono, come si sa, un elemento praticamente onnipresente nella letteratura antica).

denziato¹²⁶, il passo lucaneo è ricco di riferimenti testuali al finale del secondo libro delle *Georgiche*, all'esaltazione della vita "naturalmente" beata del contadino *deos qui novit agrestis / Panaque Silvanumque senem Nymphasque sorores* (v. 493 s.). Nel testo lucaneo, *felix* viene definito *qui potuit, mundi nutante ruina / quo iaceat iam scire loco* (v. 393 s.): la *felicitas* espressa da Lucano non è, in questo caso, quella raggiunta dal saggio con la costante pratica della *virtus*, bensì quella derivante dal conoscere il luogo del proprio riposo, e quindi il luogo in cui poter vivere il resto della propria vita serenamente su un pezzo di terra di cui si è padroni, circondati dall'affetto di mogli e figli, spettatori indifferenti delle tragedie della guerra¹²⁷.

¹²⁶) Da E. Paratore, in *Virgilio georgico e Lucano*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» 12 (1943), pp. 40-60. Vd. anche, più recentemente, A. Cozzolino, *Virgilio, l'antifrasì e Lucano*, in P. Esposito - L. Nicastrì (a cura di), *Interpretare Lucano*, Napoli 1999, pp. 263-270.

¹²⁷) Il passo si caratterizza per una forte coloritura epicurea. D'altra parte, sempre nello stesso articolo Paratore sottolinea come non vada certo considerata un'eresia ravvisare nel *Bellum Civile* echi dell'epicureismo: anche Seneca dichiara di aver attinto da esso numerosi spunti (anzi, com'è noto, le prime trenta *Epistulae* terminano quasi tutte con il commento di una massima di Epicureo), e questo perché alcuni ambiti di riflessione (come, appunto, l'esaltazione della *frugalitas* e la polemica contro la ricerca di lussi inutili e innaturali) erano terreno comune tra le diverse scuole filosofiche. Detto questo, va ancora messa in evidenza una seconda finalità attribuita da Lucano alla rappresentazione della sete: durante l'attraversamento del deserto di Libia da parte di Catone e di ciò che rimane dell'esercito di Pompeo (nel nono libro), la scarsità di acqua diventa, insieme alle condizioni ambientali estreme e al pericolo dei serpenti, una delle tappe obbligate lungo un percorso di affinamento morale, di raggiungimento o di perfezionamento della *virtus* (v. 380 ss.: *componite mentes / ad magnum virtutis opus summosque labores*; vv. 402-404: *Serpens, sitis, ardor harenae / dulia virtuti; gaudet patientia duris; laetius est, quotiens magno sibi constat, honestum*). In un contesto tanto proibitivo, il filosofo si pone come esempio per gli altri e guida presente e solerte; ma se ciò può avvenire, è anche grazie alla straordinaria padronanza mostrata da Catone nei confronti del proprio corpo e alla conseguente capacità di mortificarne anche i bisogni più coercitivi (vv. 587-591): *Ipse manu sua pila gerit, praecedit anhelì / militis ora pedes, monstrat tollerare vapores, / non iubet, et nulla vehitur cervice supinus / carpentoque sedens; somni parcissimus ipse est, / ultimus haustor aquae*. In generale, mentre agli eroi del mito venivano spesso attribuiti corpi di proporzioni e di forza fuori dall'ordinario, in Lucano non si riscontra nulla di simile, e non solo per ragioni di maggiore verosimiglianza (anche nell'episodio della lotta tra Ercole e il gigante Anteo, in IV 609 ss., l'accento è posto sullo smisurato vigore dei due contendenti, mentre nulla viene detto delle loro fattezze). Piuttosto, la forza che Lucano intende sottolineare non dipende dalla posanza dei corpi, ma si origina dalla capacità di controllarne i bisogni, dalla tenacia e dalla strenua risolutezza nel perseguire i propri fini a dispetto dei limiti imposti dalla propria fisicità. Sotto questo aspetto, le figure di Catone e di Cesare, per quanto si muovano da presupposti tanto differenti e verso direzioni opposte, finiscono per diventare paradigmatiche del potere che la volontà riesce a esercitare sul corpo.

6. – Prima di tirare alcune conclusioni è opportuno dare almeno un'occhiata a un altro aspetto particolarmente significativo, soprattutto in poesia: la rappresentazione del corpo dal punto di vista estetico.

Si pensi alla descrizione della morte di Pompeo, citata in precedenza: uno degli elementi su cui viene posto l'accento è il *decus sacrae venerabile formae* (VIII 664) che ancora promana dal viso del condottiero morto. L'espressione ricorda il *decus egregium formae* che Virgilio attribuisce a Turno, in *Aen.* VII 473. Ma dal parallelo tra i due testi emerge con immediatezza la loro distanza: il *decus ... formae* di Lucano non è tanto l'attestazione di una bellezza fisica oggettivamente percepibile (come nel caso di Turno), quanto piuttosto il riverberarsi sul volto di Pompeo della grandezza interiore del personaggio¹²⁸, di quell'autorevolezza e di quel carisma capaci di suscitare negli altri sentimenti di deferenza e di rispettoso timore – quel misto di emozioni spesso contrastanti che sorgono nell'uomo quando si accosta alla dimensione del sacro¹²⁹. Per il resto, quello della bellezza fisica è un tema fondamentalmente improduttivo nel *Bellum Civile*¹³⁰. Un solo personaggio trova in essa un fattore primario di caratterizzazione, la regina Cleopatra (nel decimo libro); tuttavia, l'uso spregiudicato che ne fa Cleopatra e gli esiti nefasti cui porta il fascino da lei esercitato su Cesare finiscono per proiettare su questo aspetto una luce quanto mai sinistra¹³¹.

¹²⁸) Cfr. [Seneca], *Herc. Oet.* 1746 (riguardo al volto di Ercole in punto di morte): *tam placida frons est, tanta maiestas viro.*

¹²⁹) Come attesta chiaramente l'uso degli aggettivi *venerabilis* e *sacer*.

¹³⁰) Mancano del tutto quei personaggi giovani, belli e sfortunati che rappresentano un topos ampiamente sfruttato nell'*Eneide* (vd. ad es. il parallelo istituito tra Pallante e Lauso, in X 433-436: *Hinc Pallas instat et urguet, / hinc contra Lausus, nec multum discrepat aetas: / egregii forma, sed quis Fortuna negarat / in patriam reditus*). In riferimento a Eurialo, Virgilio afferma: *gratior et pulchro veniens in corpore virtus* (V 344). La bellezza fisica rappresenta dunque un completamento quasi necessario e un'attestazione immediata della *virtus* di un personaggio (chiaramente intendendo *virtus* non nel senso etico più rigoroso). Del tutto differente è il pensiero di Seneca (*Ep.* 66): *Errare mihi visus est, qui dixit: Gratior et pulchro veniens in corpore virtus. Non enim nullo honestamento eget: ipsa magnum sui decus est et corpus suum consecrat ... Aequae laudabilis virtus est in corpore valido ac libero posita quam in morbito ac victo. Ergo tuam quoque virtutem non magis laudabilis, si corpus illi tuum integrum fortuna praestiterit quam si ex aliqua parte mutilatum.*

¹³¹) Non si può certo affermare che Lucano abbia lesinato accuse alla regina d'Egitto (in linea, sotto questo aspetto, con la poesia augustea. La differenza fondamentale consiste, naturalmente, nella denuncia anche delle colpe di Cesare); secondo il poeta, Cleopatra va considerata una seconda Elena, addirittura peggiore della prima (vv. 59-62). Tornando però al tema generale della bellezza, in X 128-135 Lucano descrive la composizione della servitù preposta al banchetto di Alessandria. Ora, se è innegabile che questi giovani non possano che essere di aspetto gradevole, è anche vero che l'attenzione di Lucano ne rileva più che altro la varietà etnica e le conseguenti differenze somatiche, in modo da contribuire a creare quell'aria di ostentata sovrabbondanza di elementi eterogenei che si respira nella descrizione

Di contro, a giganteggiare nel poema è, com'è noto, un personaggio di assoluta bruttezza, la maga Erittone (nel sesto libro). Anzi, con un procedimento che l'epica utilizza solo in casi eccezionali, Lucano ci offre qualche ragguaglio sui suoi tratti fisici (vv. 515-518: *Tenet ora profanae / foeda situ macies, caeloque ignota sereno / terribilis Stygio facies pallore gravatur / inpexis onerata comis*), nonché sull'abbigliamento furiale che la strega sfoggia nell'atto di procedere al rito (vv. 654-656: *Discolor et vario furialis cultus amictu / induitur, vultusque aperitur crine remoto / et coma vipereis substringitur horrida sertis*)¹³².

7. – Il discorso fin qui condotto ha cercato di mettere in luce il taglio particolare che Lucano ha inteso dare, nel suo poema, alla rappresentazione del corpo. Nel disfacimento dell'ordine cosmico, simboleggiato dal crollo imminente di Roma, si inserisce coerentemente anche l'immagine di una fisicità perennemente violentata e spesso condotta al totale annientamento dall'azione congiunta del *furor* umano e dei flagelli della natura (alluvioni, pestilenze, carestie ecc.). Alla base di tutto si situano sia motivazioni ideologiche, sia finalità più propriamente artistiche, riassumibili, queste ultime, nel gusto di Lucano per l'orrido, nella scelta di affidare il proprio messaggio a una poetica che, partendo dal realismo macabro e caricandone in modo esasperato i temi e i toni, finisce per sfociare nell'effetto (talora del tutto gratuito), nel meraviglioso e nel paradossale – per usare un'etichetta comoda ma non inappropriata, a una poetica espressionista.

Sull'espressionismo di Lucano molto si è detto; soprattutto, è da considerarsi un dato acquisito il fatto che questa tendenza non vada assolutamente circoscritta alla poesia del I secolo d.C., ma anzi percorra tutta la letteratura latina fin dalle origini¹³³ ed emerga in modo tutt'altro che estemporaneo anche nell'*Eneide*. Proprio su quest'ultimo punto è il caso di spendere qualche parola. Come ha affermato Paolo Esposito¹³⁴, «il macabro postaugusteo è [infatti] solo l'esasperazione e l'utilizzazione sempre più ampia di una maniera espressiva che, seppure in forma ben diversamente temperata, era già stata sperimentata e consolidata proprio dal-

del banchetto – su cui si può vedere ad es. D. Gagliardi, *Il banchetto in Lucano (note a "Phars." X 104-171)*, «Studi Italiani di Filologia Classica», s. III, 5 (1987), pp. 186-192.

¹³² Su questa consonanza tra l'abbigliamento del sacerdote e il tipo di rito vd. anche Seneca, *Oedipus*, 551-555.

¹³³ Già sono stati citati alcuni frammenti degli *Annales* e del *Thyestes* di Ennio in cui questo aspetto emerge in modo nitido. Sull'espressionismo latino nella tragedia del III-II secolo a.C. si veda quanto rilevato da A. La Penna in *Funzione e interpretazione del mito nella tragedia arcaica latina* (art. ripubblicato in *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, pp. 49-104).

¹³⁴ *Scene di battaglia in Virgilio*, in M. Gioseffi (a cura di), *E io sarò tua guida*, Milano 2000, pp. 73-99.

l'*auctoritas* di Virgilio». Naturalmente, il divario che separa Virgilio da Lucano nella frequenza di impiego e nell'intensità di queste forme espressive è immediatamente percepibile; oltre a questo, però, conviene insistere anche su un altro aspetto che contribuisce a colorare il poema lucaneo di tinte più tenebrose. In entrambi i poeti la scelta di dare spazio agli aspetti più truculenti della carneficina pone le sue fondamenta sull'accorata condanna dei mali e dei crimini di cui è foriera la guerra. Ciò che diversifica le due opere è il trattamento in esse riservato a coloro che della guerra sono le prime vittime (ma anche, soprattutto in Lucano, i primi responsabili): i combattenti. Nell'*Eneide*, infatti, Virgilio ritaglia intorno a numerosi personaggi uno spazio narrativo che ci consente di gettare uno sguardo, a volte fugace, altre più insistito, sulla vita di questi guerrieri, sul loro passato, sui loro affetti e sulle loro aspirazioni. Ciò avviene soprattutto per i protagonisti, com'è naturale; ma anche personaggi del tutto marginali risultano spesso caratterizzati per qualcos'altro oltre che per la loro morte¹³⁵.

Nel *Bellum Civile* tutto ciò è assente: la maggior parte dei soldati rimane anonima, e quando il loro nome viene registrato, esso non risulta nulla più che un «purissimo accidente». Alcuni casi sono quanto mai eloquenti: nell'episodio virgiliano, già citato, dei due gemelli, di cui uno rimane ucciso (*Aen.* IX 390 ss.), il poeta lascia trapelare, mediante l'accenno al *gratus error* dei genitori, tutto un mondo di affetti familiari che la brutalità della guerra viene a sconvolgere; viceversa, nell'episodio analogo di III 603 ss., Lucano sembra più interessato a sottolineare il fatto che la morte di uno dei due, *sublato errore*, permetta "finalmente" ai genitori di distinguerli: il pathos di Virgilio qui si è trasformato in concetto¹³⁶. O ancora, si consideri, al termine della battaglia di Marsiglia, l'episodio di Argo e di suo padre, in III 723 ss. Colpito a morte, il giovane Argo stramazza sul ponte della nave; dalla parte opposta si trova anche l'anziano genitore, il quale, appena vede il figlio cadere, si precipita a soccorrerlo, pur tardato dal peso degli anni. Di fronte al corpo esanime il vecchio, sopraffatto dal

¹³⁵ Si tratta comunque di un modo di procedere del tutto comune nell'epica di argomento mitologico fin dall'*Iliade*.

¹³⁶ Un altro esempio della fortuna che il tema dei gemelli indistinguibili da parte dei genitori mantiene in poesia, ma anche del modo in cui esso varia, si riscontra in Silio Italico, II 632-649. Ci troviamo al termine dell'assedio di Sagunto, nel momento in cui gli abitanti, pur di non consegnarsi ai Cartaginesi, scelgono il suicidio di massa (cfr. Livio, XXI 14). Tra di loro si trovano i gemelli Eurimedonte e Licorma, che si uccidono sotto lo sguardo esterrefatto della madre. Ma se la morte di un gemello permette, in Virgilio e in Lucano, di distinguere l'altro, in Silio la morte contemporanea di entrambi vanifica anche questa possibilità. E infatti la madre, nel gridare il nome dei figli morenti, li confonde, sicché alla fine, dopo essersi anch'essa trafitta, *tunc etiam ambiguos cecidit super inscia natos* (v. 649).

dolore, si irrigidisce in una fissità priva di sensazioni, incapace quasi di scorgere il figlio. Fin qui, la scena ricalca un motivo tradizionale dell'epica, lo strazio dei genitori sul figlio morto (Priamo ed Ecuba su Ettore, in *Iliade*, XXIV, Mezenzio su Lauso ed Evandro su Pallante, in *Eneide*, X 841 ss. e XI 139 ss., solo per ricordare gli episodi più noti). Nel caso di Argo, il pathos è accresciuto dal fatto che il giovane ancora non è morto: anzi, appena scorge il padre, solleva la testa e, benché non possa parlare, chiede al genitore con lo sguardo che lo baci e gli chiuda gli occhi. Senonché, Lucano, dopo aver portato al massimo la tensione emotiva, interviene con un *aprosdoketon*: come a voler ripristinare la legge naturale che vuole che un padre muoia prima dei propri figli, l'uomo, anziché prolungare il compianto, si trafigge con la spada e si getta in mare, prevenendo così il decesso del figlio¹³⁷.

Per concludere: mentre Virgilio cerca di portare a galla il più possibile l'umanità dei suoi soldati, in Lucano questo dato risulta omissivo; ciò che rimane è solo un lungo campionario di morti e di sofferenze, nel libero dispiegarsi di un *furor* irrazionale votato unicamente alla distruzione.

GIANLUCA CHIESA
giangi2376@libero.it

¹³⁷) In effetti, la scena è a tal punto "eccentrica" da far pensare che Lucano, nella sua costruzione, fosse mosso dall'intento di ribaltare, per fini satirici, uno schema consolidato dell'epica tradizionale (cfr. Leigh, *Lucan: Spectacle and Engagement* cit., p. 252 ss.).