

Daniele Pellacani

## Deviazioni e incontri: il *De rerum natura* tra letteratura e arte

### 1. Le vite di Lucrezio

Della vita di Lucrezio non sappiamo praticamente nulla. In effetti, l'unica testimonianza a nostra disposizione è un passo, celeberrimo, del *Chronicon* di Girolamo, dove l'intera vita del poeta è condensata nel breve giro di una frase<sup>1</sup>:

*Titus Lucretius poeta nascitur. Qui postea amatorio poculo in furorem versus, cum aliquot libros per intervalla insaniae conscripsisset, quos postea Cicero emendavit, propria se manu interfecit anno aetatis XLIV.*

[Nell'anno 94 a.C.] nasce il poeta Tito Lucrezio, che in seguito, impazzito per l'effetto di un filtro d'amore, dopo aver scritto alcuni libri negli intervalli di lucidità concessi dalla follia – libri che poi Cicerone rivide per la pubblicazione – si suicidò all'età di 44 anni.

Com'è noto, tale testimonianza risulta fortemente sospetta<sup>2</sup>: non solo per l'incongruenza tra la notizia del suici-

<sup>1</sup> Hier. *Chron. a. Abr.* 1923 = 94 a.C. (p. 149,20 ss. Helm).

<sup>2</sup> Cf. anche Dionigi 2017, 6 che ritiene fragile e sospette le notizie rela-

dio e il *makarismos* di Lucrezio che Virgilio inserirà nel II libro delle *Georgiche* (2, 490-492 *felix qui potuit rerum cognoscere causas, / atque metus omnis et inexorabile fatum / subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari*), ma soprattutto perché ogni informazione contenuta nel breve passo tradisce un'origine autoschediastica<sup>3</sup>. Il ruolo di Cicerone come 'revisore' del poema di Lucrezio nasce verosimilmente da una lettera al fratello Quinto, in cui l'Arpinate esprime un giudizio positivo sul *De rerum natura*<sup>4</sup>, nonché dalla presenza di alcuni evidenti contatti testuali tra gli *Aratea* di Cicerone e il poema lucreziano<sup>5</sup>. In maniera simile, anche la notizia della follia si basa sul fraintendimento di un passo di Stazio, dove si ricorda «la sublime ispirazione del dotto Lucrezio» (*silv.* 2, 7, 76 *docti furor arduus Lucreti*)<sup>6</sup>: *furor* indica infatti l'ispirazione poetica, che in Lucrezio si associa all'abilità tecnica (*doctus*) secondo un giudizio che ricalca quanto già espresso nella lettera di Cicerone, che vedeva nel poeta del *De rerum natura* il felice incontro di *ingenium* e *ars* (*multis luminibus ingenii, mul-*

tive alla pazzia e al suicidio di Lucrezio: «questa versione... non trova riscontro altrove e soprattutto mal si accorda col silenzio dei Padri della Chiesa e degli Apologisti, i quali in quella triste fine avrebbero trovato un ottimo argomento di difesa e propaganda antiepicurea [...]. Questo *argumentum ex silentio* ancor oggi rende i critici più che perplessi e induce a ritenere la notizia del suicidio una falsificazione maliziosa maturata in ambiente cristiano o comunque antiepicureo, e finalizzata a ridurre il materialismo e l'ateismo di Lucrezio a frutto di squilibrio mentale, facendo apparire la sua stessa fine come segno di contraddizione con la materialistica e ottimistica dottrina epicurea».

<sup>3</sup> Vd. ad es. Canfora 1993, 14-16; Piazzì 2009, 1-9.

<sup>4</sup> Cic. *ad Quint.* 2, 9 (10), 3 (febbraio 54 a.C.) *Lucreti poemata ut scribis ita sunt, multis luminibus ingenii, multae tamen artis; sed cum veneris. virum te putabo si Sallusti Empedoclea legeris; hominem non putabo.*

<sup>5</sup> I contatti testuali tra le due opere sono stati recentemente ribaditi da Gee 2013, 81-109 (in particolare 107 s.) e Galzerano 2019, 122-125.

<sup>6</sup> Vd. ad es. Citti 2008, 99; Piazzì 2009, 4.

*tae tamen artis*). Ma alla fama di poeta folle avrà senza dubbio contribuito anche Lattanzio, che in vari passi accusa Lucrezio di pazzia: tuttavia appare evidente che non si tratta di un giudizio ‘clinico’, ma del ricorso a un *topos* ben attestato nella letteratura filosofica, e poi nell’apologetica cristiana, in base al quale vengono bollati come ‘pazzi’ i sostenitori di una teoria considerata falsa e inaccettabile – in questo caso, l’epicureismo, filosofia materialista che agli occhi di un cristiano doveva necessariamente risultare empia<sup>7</sup>. Infine, un’origine autoschediastica può essere ipotizzata anche per il filtro d’amore; Plinio il Vecchio ci informa infatti che il generale Lucullo sarebbe morto per gli effetti di un filtro d’amore (*nat.* 25, 25 *ego nec abortiva dico ac ne amatoria quidem, memor Lucillum imperatorem clarissimum amatorio perisse*), tuttavia proprio la somiglianza tra i nomi di Lucullo e Lucrezio avrebbe potuto favorire un *lapsus memoriae*, attribuendo al poeta la sorte che toccò invece al generale<sup>8</sup>.

Nonostante la sua fragilità documentaria, l’informazione biografica riportata da Girolamo ha però conosciuto un grandissimo successo, contribuendo in maniera determinante a creare un alone di fascino e mistero attorno alla figura di Lucrezio. Durante il medioevo il *De rerum natura* venne di fatto dimenticato, fino a quando Poggio Bracciolini, nel 1417, ne scoprì una copia manoscritta, conservata in un monastero vicino a Costanza: dopo secoli di oblio, il poema di Lucrezio

<sup>7</sup> Vd. Canfora 1993, 28-30; Piazzì 2009, 3 s. Su Lucrezio in Lattanzio vd. anche Canfora 2016.

<sup>8</sup> Vd. Canfora 1993, 25; Piazzì 2009, 6. Si noti peraltro che nel passo pliniano i codici registrano un’incertezza circa il nome del personaggio (*Lucullus* o *Lucillius*); per la morte di Lucullo vd. anche Plut. *Lucul.* 43, che afferma di derivare l’informazione da Cornelio Nepote.

tornava così a circolare, imprimendo uno svolta decisiva allo sviluppo della cultura umanistica e rinascimentale. Proprio gli umanisti furono i primi a tentare di riempire gli 'spazi vuoti' lasciati dalla notizia geronimiana, sempre ricorrendo a procedimenti di carattere autoschediastico<sup>9</sup>. Si cercò allora di immaginare quale amore si potesse nascondere dietro al *po-culum amatorium*: a somministrare il filtro sarebbe stata una donna, forse la moglie o l'amante del poeta, per la quale si trovò addirittura un nome, Lucilia<sup>10</sup>; ma ci fu anche chi, come Pomponio Leto, immaginò un amore omoerotico tra Lucrezio e un giovane *puer*, Asterion: un amore infelice che avrebbe spinto il poeta ad avvelenarsi<sup>11</sup>. Altri invece ipotizzarono che Lucrezio si fosse ucciso non per amore, ma per una specie di *taedium vitae*: alla profonda delusione per la crisi etica e politica in cui versava la repubblica romana si sarebbe infatti sommata l'amarezza per il fallimento del suo progetto didattico, dal momento Memmio, il dedicatario del *De rerum natura*, non si convertì all'epicureismo<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Sull'argomento vd. in particolare Solaro 2000 e Id. 2020; Gambino Longo 2009.

<sup>10</sup> La fonte dell'informazione sarebbe la *Dissuasio Valerii ad Rufinum ne ducat uxorem*, libello misogino e antimatrimoniale scritto nel XII secolo dal canonico gallese Walter Map, ma che gli umanisti attribuivano, in maniera erronea, a San Girolamo (vd. Solaro 2000, 14-16; Piazzzi 2009, 8 s.).

<sup>11</sup> All'origine di questa notizia sta uno scolio d'età medievale all'*Ibis* di Ovidio (v. 419) che riporta un breve componimento pseudo-lucreziano in distici elegiaci in cui il poeta canta il proprio amore per il ritroso Asterion: *Asterion, filius Cereris, frustra amatus est ab Almenico, ut Lucretius ait: "Cur puer Asterion crudelis? Ne fuge amantem, / ne fuge: non equidem est effugiendus amans. / Crudeli puero nihil est crudelius unquam, / crudeli puero nil mihi peius obest. / Sed iam nec puer es, puero nil mitius unquam, / crudeli puero nil mihi peius obest. / Vis verum dicam? Sis mitis, ne fuge amantem: / ni fugeres, nil te mitius esse potes"* (vd. Solaro 1993, 60-62; Piazzzi 2009, 8).

<sup>12</sup> Vd. il profilo biografico di Lucrezio inserito nell'edizione di van Giffen (1565): «*Tandem confecto fere eo opere, invalescentem iam paullatim aegritu-*

L'altro silenzio che gli umanisti si sforzarono di colmare è quello relativo alle modalità del suicidio: si ipotizzò allora che Lucrezio si fosse impiccato, oppure che si fosse ucciso trafiggendosi con una spada<sup>13</sup>. Anche in questo caso, all'origine della notizia starebbe un *lapsus memoriae*, questa volta causato dalla parziale omografia tra il nome di Lucrezio e quello di Lucilio: nel *De compendiosa doctrina* di Nonio viene infatti citato un verso di Lucilio in cui un si parla di una persona – verosimilmente un personaggio tragico<sup>14</sup> – che è incerta se impiccarsi o trafiggersi: *suspendatne sese an gladium incumbat, ne caelum bibat* (Lucil. 601 M. = Non. p. 805 L.)<sup>15</sup>.

*dine, credo etiam ob Memmi sui, de quo mox, ac totius reipublicae calamitatem ac perturbationem, cum videret adesse tempus, quo veterum quoque sapientium suaeque familiae consensu vitae nuntium remittere liceret, εὔλογον εὐλογον εὐλογον εὐλογον εὐλογον non praetermisit. Namque manu sibi adlata, e vita tamquam e theatro exiit*» (testo in Solaro 2000, 60). Un approccio analogo si riscontra poi anche nell'edizione di Lambin (1570): «*scribunt eum sibi ipsum manus attulisse, alii taedio vitae, quod patriam suam ambitione, avaritia, luxuria, discordia et similibus civitatum, quae diu floruerunt et iam senescunt, morbis aestuare atque afflictari videret, alii aegritudine animi, quod Memmi sui, qui in exsulum pulsus erat, tristem casum aequo animo ferret non posset*» (testo in Solaro 2000, 81).

<sup>13</sup> Vd. Solaro 2000, 18-22; Citti 2008, 100.

<sup>14</sup> Vd. Terzaghi 1934, 117: «che io mi sappia, un solo personaggio tragico perde tempo a deliberare se, in un'odiosa condizione di vita, debba uccidersi impiccandosi o colpendosi con una spada, l'Elena di Euripide in due luoghi della tragedia omonima (vv. 298-302; 353-356)».

<sup>15</sup> Sull'argomento, vd. ad es. Paratore 2007, 34-36. La confusione tra *Lucretius* e *Lucilius* è attestata ad esempio nei manoscritti del *De lingua latina* di Varrone (5, 17): *Lucilius* [correzione dello Scaligero: i codd. hanno *Lucretius*] *suorum unius et viginti librorum initium fecit hoc: "aetheris et terrae genitabile quaerere tempus"* [= fr. 1 Marx]; dalla corruzione presente nel passo di Varrone ha avuto origine l'assurda notizia, riportata da alcune vite umanistiche, secondo cui il *De rerum natura* sarebbe stato in realtà composto da 21 libri.

Questa tendenza a completare la biografia di Lucrezio non si esaurisce però con l'età umanistica: ancora nella seconda metà dell'Ottocento si incontrano infatti due opere che possono essere considerate delle biografie romanzate del poeta latino. Nel maggio del 1868 Alfred Tennyson pubblica sul *MacMillan's Magazine* un poemetto in *blank verse* intitolato *Lucretius*<sup>16</sup>. Il testo si apre con la figura Lucilia, la moglie di Lucrezio, che si sente trascurata dal marito, completamente assorbito dalle proprie speculazioni filosofiche; nel tentativo di risvegliare la passione sopita, la donna decide allora di somministrargli un filtro d'amore, che però fa impazzire il poeta, precipitandolo in uno stato allucinatorio. È Lucrezio stesso a descrivere, in un momento di lucidità, gli incubi che lo hanno sconvolto durante un notte di deliri: davanti alla sua mente, tormentata da dubbi sulla natura, gli dei e la loro indifferenza, sono apparse una serie di figure femminili, a un tempo seducenti e angoscianti; queste visioni sono culminate nella personificazione dell'atarassia epicurea («O Thou, / Passionless bride, divine Tranquility»): ed è proprio il desiderio di unirsi a lei che spinge Lucrezio a togliersi la vita, trafiggendosi con un pugnale.

Nel 1896 Marcel Schwob pubblica *Vies imaginaires*, una raccolta di brevi biografie tanto di personaggi famosi, quanto di perfetti sconosciuti. Uno di questi racconti è dedicato proprio a Lucrezio<sup>17</sup>, presentato come un giovane di nobile famiglia che si innamora di una schiava africana «belle, bar-

<sup>16</sup> Sul poemetto e il suo contesto storico vd. in particolare Wilner 1930; Lammers 1991; O'Neill 1991; cf. anche Piazzi 2009, 160-163, Citti 2017a, 22 e ora Harrison 2020.

<sup>17</sup> Sulla vita di Lucrezio di Schwob vd. García Jurado 1999, 40 s.; Id. 2004, 120 s.; Piazzi 2009, 10; Citti 2017a, 23.

bare et méchante». Proprio come avviene agli amanti descritti nel IV libro del *De rerum natura*<sup>18</sup>, Lucrezio sperimenta allora la frustrazione connaturata al desiderio sessuale, dal momento che è impossibile, per un corpo, fondersi completamente in un altro<sup>19</sup>; dopo questa esperienza la donna diventa «hautaine, morne et silencieuse» mentre Lucrezio si rifugia in biblioteca, dove si imbatte nel trattato di Epicuro. L'incontro col filosofo greco apre il poeta alla conoscenza della natura delle cose: una conoscenza che però non riesce a liberarlo dall'angoscia; l'elenco delle competenze filosofiche acquisite da Lucrezio – scandito dall'anafora di «il savait» – si conclude infatti riconoscendo il fallimento dell'ideale epicureo di *apatia* (liberazione dalle passioni) e *atarassia* (liberazione dalle paure):

Mais, connaissant exactement la tristesse et l'amour et la mort, et que ce sont de vaines images lorsqu'on les contemple de l'espace calme où il faut s'enfermer, il continua de pleurer, et de désirer l'amour, et de craindre la mort.

È a questo punto che torna sulla scena la schiava africana, offrendo al poeta una pozione «pareil à un ciel trouble et vert». Lucrezio perde la ragione, e dimentica tutte le parole

<sup>18</sup> Cf. la 'patologia d'amore' descritta in *Lucr.* 4, 1037 ss., e in particolare vv. 1101-1104; 1108-1111.

<sup>19</sup> Per Guido Ceronetti la schiava africana di Schwob «modella di Hayez o Aida verdiana» è «bellissimo *simulacrum* carnale di cui l'impenetrabilità degli atomi vieta il possesso assoluto» (vd. Ceronetti 2000, 28). Secondo Piazzi 2009, 11 il personaggio della schiava africana potrebbe essere stato suggerito a Schwob dalla figura di Jeanne Duval, la «Vénus Noire» di cui si era innamorato, qualche decennio prima, Baudelaire.

di Epicuro; solo così può finalmente accedere alla conoscenza a cui anelava: «Et pour la première fois, étant fou, il connut l'amour; et dans la nuit, ayant été empoisonné, il connut la mort».

Il poema di Tennyson e il racconto di Schwob costituiscono due utili termini di confronto per l'analisi di un'altra biografia romanzata di Lucrezio: *Antico furore* di Alberto Moravia<sup>20</sup>. Il racconto, pubblicato per la prima volta sulla *Gazzetta del Popolo* del 14 luglio 1938, fu poi inserito nella raccolta *I sogni del pigro* (1940), che riunisce racconti di carattere allegorico e surreale: una scelta dettata dalla volontà di criticare il regime fascista evitando però di incappare nelle maglie della censura<sup>21</sup>. Precisi riferimenti all'attualità politica si possono allora scorgere, in filigrana, anche in *Antico furore*: nella descrizione della crisi politica e morale che affliggeva la Roma di Lucrezio, non è infatti difficile riconoscere un chiaro riferimento all'Italia del Ventennio:

A Lucrezio era venuto ormai in fastidio l'intero genere umano. Quando si credeva ancora agli dei, gli uomini po-

<sup>20</sup> Sul racconto di Moravia vd. anche Cipriani 2008, 347-350; Citti 2017a, 23 s.

<sup>21</sup> Un approccio analogo si incontra anche nel coevo *La mascherata* (1941), romanzo ambientato in un paese dell'America Latina durante l'immaginaria dittatura di Tereso Arango, come pure in altri racconti brevi a soggetto classico. A tal proposito vd. Cipriani 2008, 340: «la scelta di soggetti classici può essere attribuita al desiderio di evadere dall'amara attualità della dittatura fascista e forse dall'esigenza di trattare temi e situazioni delicate senza rischiare di incorrere nella censura del regime»; lo studioso segnala poi che, oltre ad *Antico furore*, anche altri due racconti di Moravia raccolti ne *I sogni del pigro* hanno come protagonista una figura del mondo classico già presente nelle *Vies imaginaires* di Schwob: Erostrato (*L'immortale*) e Empedocle (*Il sandalo di bronzo*).



tevano almeno considerarsi lo zimbello di quegli oziosi e spensierati immortali [...] Ma sfumata la credenza negli dei, svanite le innocenti e vetuste superstizioni che facevano della vita umana un solo rito, gli uomini pieni di voglie e di superbia erano ricaduti sopra se stessi, e non era rimasta che la politica. Ossia una specie di tragedia senza catarsi recitata da personaggi che nonostante gli alti costumi e le voci cavernose non sapevano essere tragici; e le passioni e le fedi che in questi contrasti si rivelavano erano forti ed efficaci nella stessa misura che erano interessate. [...] Era una lotta torbida; anche se la posta evidente e spesso confessata era il potere.

L'allusione all'attualità politica non passò inosservata, tanto che un lettore ritagliò dal giornale il racconto di Moravia e lo spedì al ministro Casini, responsabile della stampa e della propaganda, accompagnandolo con queste parole: «Oh ineffabile apologo! Altro che letteratura Fascista (che roba!) Evviva il giudaismo e gli scrittori ebrei, che come il nostro Moravia, Vi (adopero il voi) prendono in giro»<sup>22</sup>. Moravia, per non perdere il lavoro alla *Gazzetta del popolo*, fu allora costretto a scrivere direttamente a Mussolini, dichiarandosi uomo di sangue italico e fede cattolica, benché ebreo per parte di madre<sup>23</sup>.

In apertura del racconto Moravia inserisce dunque una

<sup>22</sup> L'argomento è trattato da Bonsaver 2007, 157.

<sup>23</sup> La lettera è del 28 luglio 1938 (vd. Bonsaver 2007, 157 s.). Si ricordi che le leggi razziali furono annunciate il 18 settembre 1938; attacchi personali a Moravia per la sua origine ebraica si incontrano però già nel maggio 1937, quando sulla rivista *Critica fascista* un trafiletto anonimo segnalava il «sapore stranamente semita» dei suoi romanzi.

vibrante polemica contro il regime contemporaneo, proiettandola nel passato della Roma del I secolo a.C.; e in questo gioco di specchi si ha l'impressione che sia Moravia stesso a identificarsi con Lucrezio, che viene infatti definito scrittore, non poeta: «Ora Lucrezio era disinteressato, portava amore infinito al proprio mestiere di scrittore, e soprattutto possedeva il senso, si vorrebbe dire il furore, della vita e della morte». Compare in questo passo un termine chiave, furore, che ritorna in maniera quasi ossessiva all'interno del racconto: il furore caratterizza infatti lo stile di Lucrezio, incapace di esprimere in «serene formulazioni» «la filosofia pacata di Epicuro»; e il furore, assieme a malinconia, riprovazione e astio, è il sentimento che Lucrezio, «memore delle amare esperienze dell'inquieta giovinezza», non riesce a reprimere nel momento in cui deve trattare della passione amorosa.

Il Lucrezio di Moravia è disgustato dalla società, ma allo stesso tempo detesta ogni forma di moralismo: per lui occorre «riconduurre l'uomo nel novero delle forze naturali, renderlo innocente e insignificante come gli animali, che quando uccidono o derubano o si sporcano o tradiscono nessuno pensa a biasimarli e a dedurne che la civiltà va in malora, o come le piante che conoscono soltanto vita, procreazione e morte e tutto il resto è un mistero». Questa forma di 'panismo' si concretizza soprattutto in relazione all'amore: «occorreva... togliere ogni umana tristezza all'amore; renderlo alla natura; far sì che la vita diventasse tutta una sola estate incendiata e silenziosa». Lucrezio desidera dunque «rendere perpetuo tale stato felice, mai più scaderne da tale ardore»: è per ottenere questo che si rivolge a una nomade che, come una figura di fiaba, gli consegna una «pozione amorosa», per poi svanire nel nulla. Diversamente da

quel che accadeva in Tennyson e Schwob è Lucrezio a procurarsi in maniera autonoma e consapevole il filtro d'amore, che inizialmente non produce però alcun effetto; ma all'improvviso, in maniera brusca, «il desiderio cresce a dismisura», e il protagonista – come il Lucrezio di Tennyson – precipita in un delirio allucinatorio:

Lucrezio brancola nel solleone, cercando con le braccia tese di abbracciare forme che non ci sono, finalmente, pazzo di insaziato furore, corre verso casa. Qui, in fondo ad una buia stanza incominciò a contorcersi ed a gridare incoerentemente. Diceva che egli era un dio e che Venere, discesa apposta per lui dall'Olimpo, giaceva nel suo letto al suo fianco. Venere gridava, Venere stessa, vestita dei suoi capelli, gli stava a lato e gli prodigava le sue carezze. Da Venere gli veniva quell'insaziabile brama; quella ronzante delizia; da Venere procedeva la sua estasi. Ritti sulla soglia della porta, senza osare entrare nella camera i servitori allibiti lo guardavano che si contorceva ed urlava. Così lui farneticando e sempre invocando e abbracciando Venere, e quelli della famiglia guardandolo dalla porta, le ore del pomeriggio passarono.

Come pare evidente, qui Moravia sta rielaborando l'inno a Venere con cui si apre il *De rerum natura*, e in particolare i versi finali, in cui si descrive l'amplesso tra la dea e Marte: Lucrezio, nella sua allucinazione, finisce dunque per sostituirsi al dio della guerra, diventando l'amante di Venere. Ma gli effetti del filtro sono destinati a esaurirsi rapidamente: al calar della notte il poeta «continuò... ad agitarsi, seppure più fiaccamente», e infine «verso la mezzanotte, parve assopirsi». Con precisione quasi cronachistica Moravia segnala

poi che, «non più d'un'ora dopo» i servi l'udirono lamentarsi: ma la sua voce ora era «umana»:

Accorsi, lo trovarono che dal giaciglio, tutto ravvolto nel lenzuolo, come per insofferenza dell'afa, era per metà scivolato in terra. Ma poiché l'ebbero sollevato scoprirono che era lordo di sangue già nero per una larga ferita che si era fatta lasciandosi cadere sulla propria spada. Ancora pareva che respirasse. Ma disteso che l'ebbero di nuovo sul letto, si accorsero con stupore che era morto.

Come già in Petrarca<sup>24</sup> e poi, più recentemente, in Tennyson, Lucrezio si uccide trafiggendosi con la spada; il riferimento al suicidio è stato però inserito da Moravia solo nel 1940, quando il racconto è stato ristampato ne *I sogni del pigro*: nella versione pubblicata nel 1938 sulla *Gazzetta del Popolo* la vicenda infatti si concludeva con queste parole: «Ma poiché l'ebbero sollevato e disteso di nuovo sul letto, si accorsero con stupore che era morto». Come in Tennyson, il suicidio giunge al termine dell'allucinazione, quando l'effetto del filtro ormai si è dileguato; ma Moravia segnala che Lucrezio prima di morire ha voce 'umana': e proprio questo particolare sembra suggerire che il suo gesto sia del tutto consapevole: una reazione disperata di fronte all'impossibilità di rendere l'amore allo stato di natura, di trasformare la vita in «una sola estate incendiata e silenziosa».

<sup>24</sup> Nel *De remediis utriusque fortunae* (2, 121 *amatorio poculo accepto in morbum rabiemque compulsus gladio ad postremum pro remedio usus est*), passo che rappresenta la più antica attestazione di questa notizia: vd. Solaro 2000, 18-22; 98 s.; Citti 2008, 100.

*Antico furore* sembra dunque dialogare, in maniera originale, con la tradizione letteraria delle ‘vite’ di Lucrezio; ma allo stesso tempo questo racconto presenta, *in nuce*, una serie di temi che saranno caratteristici della successiva produzione di Moravia, quali il disprezzo verso una società falsa e corrotta, la feroce critica del perbenismo e del moralismo ipocrita, la centralità del desiderio sessuale, ma anche la noia come malessere esistenziale<sup>25</sup> e il suicidio<sup>26</sup>.

Quello di Moravia non restò comunque un esperimento isolato. Un caso significativo è quello di Giovanni Papini, che in *Giudizio Universale* (pubblicato postumo, nel 1958) inserisce, tra le varie figure storiche, anche Lucrezio, di cui vengono così immaginate le ultime parole, pronunciate di fronte alla corte celeste prima di essere condannato alla dannazione eterna<sup>27</sup>. Fin dalle battute iniziali il poeta latino si staglia come una figura altera, fiera, sprezzante: una posa titanica dietro cui si può forse scorgere l’immagine di un altro celebre dannato epicureo, il dantesco Farinata degli Uberti<sup>28</sup>:

<sup>25</sup> Per Moravia, Lucrezio è «oppresso dalla grave noia di tutto questo vano agitarsi umano».

<sup>26</sup> Vd. più in generale le considerazioni di Cipriani 2008, 340 sui vari racconti che Moravia, tra il 1934 e il 1940, dedica a figure storiche o mitologiche dell’antichità classica: «si tratta di racconti... che hanno in comune le condizioni di solitudine e isolamento dei protagonisti, la prevalenza di sequenze riflessive su quelle narrative, e che mostrano *in nuce* i motivi salienti dell’opera del Moravia maturo, quali il pessimismo, la consapevolezza della corruzione della natura umana, la critica dei valori e della società borghese».

<sup>27</sup> Sulla ‘vita lucreziana’ di Papini vd. Citti 2017a, 24.

<sup>28</sup> Dante, *Inf.* X, 35 s.: «ed el s’ergea col petto e con la fronte / com’avvesse l’inferno a gran dispetto»; ma vd. anche v. 41, dove Farinata, nel rivolgersi a Dante, è «quasi sdegnoso».

Sappi ch'io non parlerò per difendermi. Ogni apologia è principio di confessione e d'implorazione, soltanto degna, dunque, della viltà dei deboli. E se pur fossi tanto vile da umiliarmi a simil vergogna di nulla potrei far difesa ché nessuna colpa riconosco nella mia vita. Un peccato solo fu mio: quello d'esser uomo. E neppure questo fu mio.

Lucrezio sceglie di dedicare la sua vita alle due sole cose «degne di occupare l'anima di uomo non barbaro e non abietto»: «la conoscenza della realtà, e l'amore della donna». Ma la «conoscenza del vero» conduce – quasi leopardianamente – «a una disperata rassegnazione»; l'amore, come in Schwob, è invece un'esperienza frustrante, «impossibile», perché «nessuna voluttà può saziare... nessuna passione o congiunzione riesce alla bramata unità degli amanti». Il suicidio diventa allora un modo per liberarsi di una vita «che non vede altro scampo che nella morte»; il furore, la pazzia sono solo menzogne inventate dai «posterì ignoranti»: solo nel filtro d'amore si nasconde «un'ombra di verità», perché «ogni giovane [è] vittima del filtro amatorio che la natura [ha] depresso nel suo sangue dal primo giorno della sua nascita». Quella che fu scambiata per follia era invece un «duplice lutto»: «lutto di ogni illusione nel presente, lutto di ogni speranza nel futuro», espressione da cui sembra emergere, ancora una volta, l'immagine di un Lucrezio 'leopardiano', in cui le illusioni si dissolvono all'apparire dell'«acerbo vero». La chiusa è di nuovo nel segno di un titanismo fiero e sprezzante, sfrontato sino al punto di maledire Dio: «E ora, qualunque possa esser la mia sorte, non dirò di me altra parola. Auguro solo al tuo Dio che il suo rimorso sia più cruciante e rodente della mia disperazione».

Altre biografie romanzate di Lucrezio furono poi scritte da

Enzio Cetrangolo e Luca Canali, due studiosi che furono anche traduttori del *De rerum natura*. Prima di completare la sua traduzione integrale del poema latino (1969)<sup>29</sup> Cetrangolo aveva pubblicato, già nel 1950, un'antologia di passi lucreziani<sup>30</sup> di cui era stata realizzata anche una versione 'audio', affidata alla voce di Arnoldo Foà<sup>31</sup>; alcune di queste traduzioni erano state poi raccolte in due libri d'autore, accompagnati l'uno da due acqueforti di Bruno Saetti<sup>32</sup> [fig. 1-2], l'altro da un'incisione di Mino Maccari<sup>33</sup> [fig. 3]. È però nel 1982 che lo studioso decide di tornare al *De rerum natura*, questa volta cimentandosi con una 'biografia romanzata' per la quale adotta la forma, del tutto inedita, della tragedia. In *Lucrezio* Cetrangolo mette dunque in scena la vita e la morte del poeta latino, riproponendo l'immagine dell'inquieto suicida la cui esi-

<sup>29</sup> *Lucrezio. Della natura*, traduzione di Enzio Cetrangolo, con un saggio di Benjamin Farrington, Sansoni, Firenze 1969.

<sup>30</sup> *Lucrezio. Ho vegliato le notti serene*, traduzione di Enzio Cetrangolo, Sansoni, Firenze 1950.

<sup>31</sup> *Lucrezio. Ho vegliato le notti serene*, traduzione di Cetrangolo, letture di Arnoldo Foà, Cetra, Milano 1958.

<sup>32</sup> *Lucrezio. De rerum natura*, versioni di Enzio Cetrangolo, con acqueforti di Bruno Saetti, Riva, Verona 1968. Su questo libro d'artista vd. De Lena 2017a: la prima incisione «raffigura una donna possente e abbandonata nella sua nudità, che tiene sulla gamba destra un bambino girato di spalle. Sulla composizione troneggia un imponente sole, presente anche nella seconda acquaforte, che mostra in primo piano una donna accovacciata che abbraccia amorevolmente, con fare protettivo, ancora un bambino».

<sup>33</sup> *Da Lucrezio, L'amore*, traduzione di Enzio Cetrangolo, Felici, Pisa s.d. L'incisione di Maccari risponde a *Lucr. 4, 1278 s. nec divinitus interdum Venerisque sagittis / deteriore fit ut forma muliercula ametur*, versi così tradotti da Cetrangolo «Non è per influsso divino né per le frecce di Venere che a volte si ama una donna»; l'immagine di Maccari – una composizione di vari volti maschili e femminili, al cui centro si trovano una donna e un cavallo – «nasce da linee spezzate, aspre, come aspro è il messaggio: la donna si offre nuda e china al desiderio dell'uomo» (De Lena 2017b).

stenza «si risolve... unicamente nel suo poema»<sup>34</sup>: significativa in tal senso è allora la battuta finale: «Io non ho altro da compiere: con l'opera si compie l'esistenza del poeta».

L'interesse di Luca Canali per il *De rerum natura* è invece testimoniato da un famoso saggio (*Lucrezio poeta della ragione*, 1963) e da una fortunata traduzione, pubblicata nel 1990 ma intrapresa già alla fine degli anni Cinquanta, come testimonianza una divertente lettera di Italo Calvino, all'epoca *editor* all'Einaudi:

Caro Canali, tu vuoi avere il contratto per tradurre Lucrezio. Ma come può uno che vuole tradurre Lucrezio aver bisogno di un contratto? Tradurre Lucrezio può essere inteso solo come la missione di una vita, una vocazione irresistibile, un *otium* cui uno dedica i momenti di grazia durante un seguito d'anni; si trovi egli in cattività, nel lusso o nell'inedia<sup>35</sup>.

Nel 1995 Canali pubblicò *Nei pleniluni sereni. Autobiografia immaginaria di Tito Lucrezio Caro*<sup>36</sup>: come dichiarato nel sottotitolo, l'autore presenta il testo come se fosse un'autobiografia in prosa scritta da Lucrezio stesso, una sorta di testamento in cui il poeta ripercorre tutta la sua esistenza, dalla giovinezza violenta e tormentata<sup>37</sup> fino alla morte. Partico-

<sup>34</sup> Citti 2017a, 26.

<sup>35</sup> Calvino 1991, 230 s.; la breve lettera, datata 11 luglio 1957, si chiude con una promessa destinata a rimanere tale: «Quindi, sta' allegro, continua a tradurre Lucrezio, ti invidio. Il contratto te lo faremo, prima o dopo, non importa».

<sup>36</sup> Su questo romanzo pseudo-autobiografico vd. anche Citti 2017a, 26.

<sup>37</sup> Lucrezio è presentato come una specie di erotomane, condizione ingenerata da un padre assente e violento e da una madre che si vendi-



larmente significativo è il ruolo del *poculum*, che viene addirittura triplicato: Lucrezio assume infatti un primo filtro per recuperare la perduta potenza sessuale, e poi un secondo filtro – che si rivelerà inutile – per uscire da uno stato di depressione in seguito alla morte del padre; l'ultimo filtro è invece il veleno che gli darà la morte, che viene dunque immaginata come una scelta deliberata, consapevole: «Ho intascato l'unica fiala... e mi sono avviato verso casa a rapidi passi, sereno, quasi allegro. [...] Scrivo su un foglietto: "Desidero un'immediata cremazione. Detesto decompormi". Forse aspetterò l'alba».

Altre vite di Lucrezio sono state scritte anche in tempi più recenti: dall'ampio romanzo di Alieto Pieri (*Non parlerò degli dei: il romanzo di Lucrezio*, 2003) alla breve biografia – 'alla Aubrey' – di Dino Baldi (inclusa in *Morti favolose degli antichi*, 2010)<sup>38</sup>, fino al 'racconto epistolare' di Tiziano Colombi (*Il segreto di Cicerone*, 1993) in cui, attraverso una serie di lettere scambiate tra Varrone e Cicerone, scopriamo che il vero autore del *De rerum natura* è proprio l'Arpinate, che sceglie di ricorrere a un *nom de plume* – Lucrezio – per non rivelare la propria scandalosa adesione all'epicureismo<sup>39</sup>.

In conclusione di questa rassegna si può ricordare un ulteriore esempio, in cui la 'mitobiografia' di Lucrezio è stata però adattata a un *medium* diverso rispetto a quello letterario<sup>40</sup>: si trat-

ca del marito esibendosi davanti al figlio in atteggiamenti sensuali e provocatori.

<sup>38</sup> Vd. Citti 2017a, 25.

<sup>39</sup> Vd. anche Cipriani 2008, 324-327.

<sup>40</sup> Non sembrano essere numerosi i casi di ricezione del *De rerum natura* all'interno di opere cinematografiche. Un ulteriore esempio è il cortometraggio *Natura decomposta*, realizzato dal regista Vittorio Armentano nel 1964: si tratta di un montaggio di immagini piuttosto crude, girate in prevalenza nel mattatoio di Roma, che accompagnano una tra-

ta di *Cose naturali*, un cortometraggio girato nel 2011 dal regista Germano Maccioni. Protagonista è un uomo alla soglia degli ottant'anni (Roberto Herlitzka, fig. 112), rimasto vedovo, che si innamora di una giovane prostituta (Angela Baraldi) e coltiva una passione quasi ossessiva per il *De rerum natura*, che traduce e cita continuamente: «nel confrontarsi con la vecchiaia e il degrado fisico e mentale» il poema filosofico diventa infatti «un rifugio che lo protegge dal contatto diretto con la realtà»<sup>41</sup> e che gli permette di trasporre sul piano della poesia le esperienze che si trova ad attraversare. La situazione però precipita quando l'anziano, in seguito a un infarto, viene ricoverato in ospedale: per alimentare la propria passione d'amore, aveva infatti assunto una dose eccessiva di Viagra, moderno corrispettivo del *poculum amatorium*. Il protagonista sembra così ripercorrere la tragica vicenda di Lucrezio, ma il finale resta aperto: nell'ultima scena l'anziano, che tutti credono morto, è infatti inquadrato in primissimo piano, e all'improvviso apre gli occhi. Roberto Herlitzka, oltre a interpretare il ruolo del protagonista, è anche l'autore delle traduzioni lucreziane recitate nel cortometraggio. Fin dagli anni giovanili l'attore ha infatti intessuto un profondo dialogo col *De rerum natura*, realizzandone una «versione 'dantesca', sia per il metro (terzina dantesca) sia per il lessico (fitto di allusioni alla *Commedia*)»<sup>42</sup>. Questa traduzione, di cui sono stati recentemente pubblicati i primi IV libri<sup>43</sup>, è dunque un *work in progress* che lo ha accompagnato per tutta la vita, su cui lo stesso

duzione italiana della peste d'Atene, recitata da una voce fuori campo; nelle scene finali, al testo di Lucrezio si uniscono poi alcuni versi tratti da *I Cantos* di Ezra Pound.

<sup>41</sup> Vd. Citti 2017b, 85.

<sup>42</sup> Citti 2017b, 85.

<sup>43</sup> Herlitzka 2019; su questa traduzione poetica vd. in particolare il contributo di Pasquini nel presente volume.

Herlitzka, in maniera giocosa, aveva anche costruito un'enigmatica leggenda, dichiarando in varie occasioni pubbliche che quei versi provenivano in realtà da un manoscritto medievale consultato per caso in una biblioteca.

Un ulteriore riferimento alla morte di Lucrezio, e in particolare al suicidio, si incontra infine nel recente *Quando la vita ti viene a trovare* (2019), 'dialogo immaginario' tra Lucrezio e Seneca scritto dal latinista Ivano Dionigi e portato sulla scena da Enzo Vetrano e Stefano Randisi<sup>44</sup>; qui è Lucrezio stesso a commentare la notizia di Girolamo, bollandola apertamente come falsa:

Di te [sc. Seneca] che, come tutti sanno, ti sei suicidato, Girolamo ha scritto che sei stato ucciso da Nerone; di me invece, di cui nessuno sa nulla, ha scritto che mi sarei suicidato a quarantaquattro anni impazzito per amore. Capisco che si trovava più a suo agio con uno spiritualista che con un materialista; capisco che a lui giovava salvare te e condannare me [...] Ma dimmi, Seneca, si possono sequestrare i fatti, negare il vero, propalare in questo modo il falso?<sup>45</sup>

## 2. «Leggere Lucrezio equivale»: tra ermeneutica e riscrittura

Come si è potuto vedere nel capitolo precedente, la scarsa notizia biografica riportata da Girolamo ha stimolato nu-

<sup>44</sup> Lo spettacolo, prodotto da ERT, ha debuttato al Teatro Alighieri di Ravenna il 20 giugno 2019; un'anteprima era però stata offerta durante l'ultima serata della rassegna *Il Potere*, a cura del Centro studi 'La permanenza del classico' (31 maggio 2018).

<sup>45</sup> Dionigi 2018, 76.

merose riscritture che hanno cercato, con modi e forme differenti, di ricostruire la storia ‘nascosta’ dietro alla misteriosa figura di Lucrezio. Ma il passo del *Chronicon* ha anche favorito, nel tempo, un’interpretazione ‘biografistica’ del poema lucreziano. Questa tendenza risulta particolarmente evidente a partire da metà dell’Ottocento, quando Patin pubblica *Anti-Lucrèce chez Lucrèce* (1859), prolusione universitaria in cui vengono presi in esame quei passi del *De rerum natura* che rivelerebbero una contraddizione, un intimo dissenso rispetto ai dettami della filosofia di Epicuro: un’interpretazione da cui emerge un Lucrezio inquieto, malinconico, incapace di aderire appieno al materialismo che pur si sforza di predicare<sup>46</sup>. Su questa linea si muove anche Constant Martha (*Le poème de Lucrèce: morale, religion, science*, 1896) per il quale tale malinconia – definita, significativamente, *ennui* – sarebbe però caratteristica non tanto di Lucrezio, quanto dell’epicureismo, un sistema filosofico che si rivela incapace di liberare l’uomo dalle passioni e dal timore della morte. E di ‘profonda malinconia’ parla anche George Santayana (*Three philosophical poets*, 1910), che riconosce in Lucrezio una figura dalla personalità disturbata: un approccio che verrà più volte riproposto nel corso del Novecento e che in Italia lascerà traccia soprattutto nei giudizi di Benedetto Croce, che attribuisce al poeta «un’anima dolorosa, e forse disperatamente amorosa e disgustata e amara»<sup>47</sup>, e di Concetto Marchesi, che parla invece di un «temperamento malinconico ed

<sup>46</sup> Sulla fortuna interpretativa dell’‘anti-Lucrezio in Lucrezio’ vd. in particolare Piazzì 2009, 152-157; Citti 2017, 22 s., e il contributo di Lisa Piazzì presente in questo volume (pp. 89-128).

<sup>47</sup> Croce 1980, 228; su Croce e Lucrezio vd. anche le osservazioni di Anarita Angelini (p. 80) e Lisa Piazzì (p. 107 s.) nei loro due contributi presenti in questo volume.

eccitabile»<sup>48</sup>. Questa lettura, che conoscerà anche derive psicanalitiche<sup>49</sup>, sarà poi declinata in chiave esistenzialista<sup>50</sup>, come in *Lucrezio poeta dell'angoscia* di Luciano Perelli (1969), un saggio che in Italia conoscerà un notevole successo, influenzando la successiva ricezione del poema latino<sup>51</sup>. Il caso più significativo è forse quello di Milo De Angelis<sup>52</sup>, uno dei maggiori poeti italiani del nostro tempo, che ha dedicato al

<sup>48</sup> Marchesi 1950, 199 e vd. i contributi di Annarita Angelini (p. 81-84) e Lisa Piazzì (pp. 105 s.) in questo stesso volume.

<sup>49</sup> È il caso di *L'anxiété de Lucrece* (1946) dello psichiatra francese Benjamin Joseph Logre, che riconosce in Lucrezio i sintomi del maniaco depressivo.

<sup>50</sup> Si tratta di una delle «due interpretazioni unilaterali» che Lucrezio e il suo poema hanno conosciuto nel corso del Novecento, soprattutto tra gli anni Sessanta e Settanta; l'altra interpretazione, ugualmente parziale, è quella di tradizione marxista, che «attribuisce a Lucrezio un prioritario interesse sociale e un impegno politico volto a emancipare il popolo dall'alienazione politica e religiosa» (Dionigi 2017, 9); sull'argomento vd. in particolare Dionigi 1973.

<sup>51</sup> Si veda ad esempio il saggio-recensione che gli dedicherà Guido Ceronetti (*L'angoscia di Lucrezio*, poi raccolto in *La carta è stanca*), dove si dimostra un deciso apprezzamento per il lavoro di Perelli, pur segnalandone alcuni limiti: «Una lettura di Lucrezio come viaggio all'interno dell'angoscia lucreziana è un'idea di cui bisogna segnalare il pregio e l'interesse grandissimi [...]. Ma per farla bene si dovrebbe prima emendare pensiero e linguaggio dagli schemi della psicologia scientifica, dai termini psichiatrici non classici, e lavorare in abbandonata solitudine sul testo, dove linguaggio e pensiero antichi e nobili ripugnano all'involgarimento schematico delle nostre definizioni. Spiegare Lucrezio col solo Lucrezio, ma senza ricoverarlo in una moderna clinica, dove di lucreziano non c'è che le facce in *maerore metuque*. [...] Perelli si muove con impaccio, e troppi scrupoli di scuola, nella verità che ha trovato. Vorremmo un ritmo incauto e febbrile. [...] Ma quanto luminosa, alla fine dello sforzo, la provata spaccatura tra Epicuro e Lucrezio, e benedette le stigmate date a Lucrezio di mistico torturato dalle presenze divine respinte dalla dottrina, di metafisico angosciato, di segregato della visione» (Ceronetti 2000, 28).

<sup>52</sup> Sull'argomento si veda in particolare il contributo di Alberto Bertoni nel presente volume; sulle traduzioni lucreziane di De Angelis cf. anche Pellacani 2017, 29 s.

*De rerum natura* una serie di traduzioni poetiche poi raccolte in *Sotto la scure silenziosa. Frammenti dal De rerum natura* (2005). Si tratta di cinquantun frammenti, organizzati in quattro sezioni (la natura, l'angoscia, l'amore, la malattia): quattro temi «che si rincorrono per tutto il poema in un girotondo misterioso. Lucrezio li accenna, li affronta, li sfuma e li riprende, ne fa quattro motivi musicali, con i loro movimenti e le loro variazioni: una musica dura e percussiva, razionale e allucinata, sempre in bilico tra sillogismo e rivelazione, tra scienza e delirio»<sup>53</sup>.

Per ammissione dello stesso De Angelis, l'interesse per Lucrezio era nato già sui banchi del liceo, proprio in seguito all'incontro con Perelli: «Lucrezio mi ha accompagnato per tutta la vita: la tesina di maturità al liceo, l'ho scritta proprio su Lucrezio, dopo aver conosciuto un eccellente critico che si chiamava Luciano Perelli, che insisteva sugli elementi del sentire tragico di Lucrezio, gli stessi che mi hanno conquistato e spinto a tradurlo»<sup>54</sup>. Il Lucrezio di De Angelis è allora un «poeta solitario», che proprio dalla solitudine ha tratto la forza per i suoi versi; un'«anima fuori tempo e fuori luogo» in cui la «pupilla tragica... si intreccia al suo ragionare e lo riempie di *pathos*, conferisce a ogni idea la potenza di una visione, ci dimostra, quasi fossero dei teoremi, i principi fondamentali dell'illusione e della calamità»<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> De Angelis 2005, 7.

<sup>54</sup> L'intervista a Milo De Angelis, da cui è tratta la citazione, è pubblicata in Vincentini 2013, 78 s. De Angelis ha poi ribadito l'importanza dall'interpretazione di Perelli anche in un suo recente contributo dedicato al *De rerum natura*: «ringrazio l'antico maestro Luciano Perelli, che negli anni Settanta fu il primo a mettere in rilievo la presenza dell'incubo nell'opera di Lucrezio» (De Angelis 2019, 40).

<sup>55</sup> De Angelis 2005, 7; Lucrezio è allora «insistente e accanito nel descrivere l'angoscia dell'uomo, il suo desiderio che non trova un og-

L'idea di un Lucrezio intimamente 'tragico' si incontra anche in *Iolanda Insana*, un'altra 'voce' della poesia italiana contemporanea che si è cimentata, in varie occasioni, con la traduzione del *De rerum natura*<sup>56</sup>. Per la poetessa, infatti, «il vero poeta tragico è Lucrezio che mette in scena errori e orrori, dando corpo e figura a ogni conflitto»<sup>57</sup>; il *De rerum natura* è dunque tragedia, «la tragedia dell'uomo che cerca felicità e trova sofferenza. Si apre con il mostruoso sacrificio di Ifigenia e si chiude nel gran finale degli appestati che si rifugiano nei templi e muoiono: nulla possono gli dei contro la *natura resolvens* che tutto strugge e scioglie». Di fronte a un cosmo regolato dal principio dell'isonomia, «dell'eterno conflitto tra forze costruttive e forze distruttive», il poeta vuole allora «spiegare alla massa degli uomini cause e ragioni, proprio perché l'ignoranza (*ignorantia causarum*), fu rovina all'uomo che, privo di *ratio*, non poté con "*pacata mente*" guardare le cose e tutto attribuì agli dei, anche le passioni». Lucrezio si fa dunque «banditore della verità, della *ratio* che sola può placare gli interni affanni»: quella *ratio* che «scioglie i viluppi, libera lo sguardo».

Al poeta dell'angoscia si affianca allora il poeta della ragione<sup>58</sup>. Nel Lucrezio di *Iolanda Insana* confluisce infatti una seconda, importante, linea interpretativa, erede della tradi-

getto, la sua ansia che non trova una direzione e resta lì, ferma e vorticoso, sprofondata dentro se stessa» (De Angelis 2019, 39).

<sup>56</sup> Si tratta di traduzioni in parte rimaste inedite, in parte pubblicate su riviste letterarie tra la fine degli anni Ottanta e il 2008: vd. Pellacani 2017, 28. *Iolanda Insana* ha parlato diffusamente del suo interesse per Lucrezio in una puntata del programma radiofonico 'Damasco' (Radio3) dedicata proprio al *De rerum natura* (puntata del 5 gennaio 2006).

<sup>57</sup> Questa citazione, come le successive, è tratta da *Insana* 1990.

<sup>58</sup> L'espressione, come si è visto nel capitolo precedente, è il titolo di un saggio di Luca Canali (1963).

zione positivista – e legata, almeno in parte, anche alla successiva ricezione marxista<sup>59</sup> – che vede in Lucrezio l’alfiere della ragione, il poeta ‘scienziato’ e iconoclasta che sfida, con la sola forza pensiero, i pregiudizi, i dogmi e le mistificazioni. È un approccio che si può riconoscere anche nel Primo Levi di *La ricerca delle radici* (1981): in questa ‘antologia personale’ lo scrittore inserisce infatti anche un passo del *De rerum natura* (2, 381-477, sul modo in cui la forma degli atomi determina le caratteristiche fisiche di una sostanza<sup>60</sup>), introducendolo con queste parole:

Se avessi letto Lucrezio in liceo me ne sarei innamorato, ma Lucrezio non si legge volentieri nei licei, ufficialmente perché è troppo difficile, di fatto perché dai suoi versi ha sempre emanato odore di empietà [...]. Coscientemente o no, per lungo tempo è stato considerato pericoloso perché cercava un’interpretazione puramente razionale della natura, aveva fiducia nei propri sensi, voleva liberare l’uomo dalla sofferenza e dalla paura, si ribellava contro ogni superstizione, e descriveva con lucida poesia l’amore terrestre<sup>61</sup>.

Questa prospettiva emerge anche dalle parole di Mario Luzi: in *Leggere Lucrezio equivale* definisce infatti esaltante «il

<sup>59</sup> Sull’interpretazione filosofica di Lucrezio tra Ottocento e Novecento vd. il saggio di Annarita Angelini contenuto in questo volume.

<sup>60</sup> Il passo – che costituisce il diciassettesimo brano inserito nell’antologia – è citato nella traduzione di Olimpio Cescatti pubblicata da Garzanti nel 1975 (pp. 99-103).

<sup>61</sup> Levi 1981, 141. Si noti poi che Lucrezio, per Levi, è il «poeta-ricercatore», secondo una linea interpretativa che giungerà fino a Odifreddi 2013.



processo che sgombra la mente dai suoi timori, l'atto della mente che abbatte le barriere delle inerti credenze... e le permette di ricevere la rivelazione piena e inesorabile del mondo»; ma esaltante è anche la dura conseguenza di quest'atto, cioè «la ragione dell'uomo posta, sola e impavida, ad assistere al dramma perenne dell'universo di cui essa incidentalmente fa parte». Il fascino di Lucrezio sta dunque nel «fremito orgoglioso della mente fiera di sostenere la verità che ha conquistato, sebbene essa si ritorca contro le illusioni e le speranze dell'uomo a cui niente viene promesso se non la pace della nullificazione»<sup>62</sup>. Come anche per Iolanda Insana, la grandezza del *De rerum natura* nasce proprio dalla tensione che si crea tra la sete di conoscenza, che sola può liberare l'uomo dalla paura e dalle passioni, e l'inesorabile ineluttabilità delle leggi di natura:

Il mondo non è fatto per noi, dice Lucrezio [...]. Ma il mondo non ci è estraneo, sembra aggiungere al contrario

<sup>62</sup> Le citazioni sono tratte da Luzi 1974, 72. Il saggio *Leggere Lucrezio equivale* era apparso per la prima volta, con il titolo *Appunti su Lucrezio*, come introduzione all'antologia scolastica curata da Adelmo Barigazzi (*Lucrezio. Vita e morte nell'universo: antologia dal "De rerum natura"*, Torino, Paravia, 1974); all'intervento di Luzi era associata anche una nota dell'artista Italo Valenti, che presentava quattro sue litografie, di ispirazione lucreziana, riprodotte all'interno del volume: *Materia* (1958); *Energia* (1958); *Deflagrazione* (1958); *Mondo* (1958). Queste litografie fanno parte della serie *Chaos* a cui l'artista lavorerà tra il 1957 e il 1958 (sull'argomento vd. *infra* e in particolare i contributi di Elena Pontiggia e Carlo Carena stampati in questo volume); si noti che *Energia* e *Deflagrazione* saranno poi utilizzate da Valenti per illustrare la raccolta *Tre episodi lucreziani* di Giorgio Orelli (1991), ma in quell'occasione l'artista modificherà sia l'orientamento (da verticale a orizzontale) sia il titolo delle opere, chiamandole rispettivamente *Spirale* e *Chaos*.

di quello che ha sentenziato, nella sua frustrazione, la poesia moderna. Noi siamo dentro il tragico, forte, mutevole, grandioso avvenimento del mondo: ne siamo inoltre testimoni, ci è dato averne coscienza. È questo che ci trasmette con la sua vibrazione esaltante la voce solitaria che parla dal *De rerum natura*<sup>63</sup>.

Pur se poeticamente molto distanti, Luzi e Insana si mostrano concordi anche nel riconoscere la straordinaria forza della parola lucreziana. Per Luzi è una «parola... modulata sul ritmo del solenne e tragico dinamismo universale»; una parola «profonda e aggrumata, germinale – idonea cioè più a sprigionare forza che a depositare pensieri e sensi già vissuti»<sup>64</sup>; ancora più suggestiva è l'analisi della poetessa messinese:

Le parole Lucrezio le torce in un impeto, le forgia, le impasta e le fa lievitare, le arcaizza e le innova, le radicalizza, e le piega a un vento che spira forte e a tratti dolcissimo, le infila nell'armamentario paronomastico, e le affila. E l'esametro scivola e s'inerpica, s'inceppa e stride. È un pugno o una carezza. Al limite dell'intraducibilità è questo poema di sangue e fiato, di fuoco e pece, visionario e ossesso, che vuole una lingua forte, di sommovimento, un ritmo denso, un flusso teso e di corrugamento, con le più impercettibili vibrazioni e le parole isolate, solitarie, nell'avanzata del verso<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Luzi 1974, 75.

<sup>64</sup> Ibid., 75 s.

<sup>65</sup> Insana 1990.

Come si è detto in precedenza, il fascino del *De rerum natura* ha spinto Iolanda Insana a tradurre numerosi passi del poema latino, alcuni dei quali sono stati pubblicati in riviste letterarie. Nella produzione poetica di Luzi l'influenza di Lucrezio risulta invece meno evidente, ma non meno profonda, soprattutto in una raccolta fondamentale come *Sotto specie umana* (1999) che è stata giustamente considerata una sorta di *De rerum natura* cristiano<sup>66</sup>. Ma il rapporto del poeta italiano con Lucrezio è documentato già da una poesia del 1940, raccolta nella prima edizione di *Un brindisi* (1946) ma poi esclusa dalla seconda, definitiva, edizione della raccolta, confluita all'interno de *Il giusto della vita* (1960). L'ispirazione lucreziana, esplicitata già nel titolo – *Clinamen*, termine con cui Lucrezio designa la 'deviazione' che interviene nella caduta verticale degli atomi, provocandone lo scontro e l'aggregazione<sup>67</sup> – sembra riconoscibile soprattutto nelle prime due strofe<sup>68</sup>:

#### CLINAMEN

Tu guarda come un quieto infero gronda  
dalle stelle diurne e come il fuoco  
del nostro viso attonito sprofonda  
fra te e me, follia polvere croco.

<sup>66</sup> A proposito di *Sotto specie umana*, Carlo Ossola ha parlato di Luzi come di un «Lucrezio cristiano»: «la poesia di Luzi è dunque lucreziana vicissitudine, ma alla quale l'eredità cristiana ha dato promessa e compimento» (Ossola 2005, 48). Sull'influenza del *De rerum natura* nella produzione poetica di Mario Luzi vd. Pellacani 2019.

<sup>67</sup> Sul concetto di *clinamen* vd. almeno Fowler 2002, 301-309.

<sup>68</sup> Sull'argomento vd. più diffusamente Pellacani 2017, 198-200.

Aditi penetrati oscuramente  
dal tuo corpo opacato, Espero accorsa  
bianca sopra le vie pulverulente  
dov'io cerco la tua luce trascorsa!  
[...]

L'incipitario invito a osservare («Tu guarda»), l'immagine della luce che penetra in stanze buie («Aditi penetrati oscuramente / dal tuo corpo opacato, Espero»), e gli iterati riferimenti alla polvere («follia polvere croco»; «sopra le vie pulverulente») sembrano infatti rievocare un famosissimo passo lucreziano, collocato poco prima della descrizione del *clinamen* e ad esso strettamente collegato, in quanto ne costituisce, in un certo senso, il presupposto: si tratta della celebre analogia tra il frenetico movimento degli atomi e i granelli di polvere che vorticano all'interno di un fascio di luce che irrompe in una stanza buia (Lucrez. 2, 114-122)<sup>69</sup>:

*Contemplator enim, cum solis lumina cumque  
inserti fundunt radii per opaca domorum:* 115  
*multa minuta modis multis per inane videbis  
corpora misceri radiorum lumine in ipso  
et velut aeterno certamine proelia pugnans  
edere turmatim certantia nec dare pausam,  
conciliis et discidiis exercita crebris;* 120  
*conicere ut possis ex hoc, primordia rerum  
quale sit in magno iactari semper inani.*

<sup>69</sup> Anche per questo passo vd. almeno il commento di Fowler 2002, 301-314.

Osserva infatti quando la luce del sole e i suoi raggi  
si spandono insinuandosi nel buio delle stanze:  
nella luce di quei raggi vedrai molti corpi minuscoli  
mescolarsi nel vuoto in movimenti molteplici  
e far guerre, assalti, come in un'eterna battaglia,  
cozzando a frotte senza mai una tregua,  
travolti da scontri e fughe continui.  
Da ciò puoi intuire in che modo gli atomi  
sempre s'agitano nel vuoto immenso.

Questo passo del *De rerum natura*, già riecheggiato nella vita di Lucrezio di Schwob<sup>70</sup>, sarà d'ispirazione per molti artisti, come avremo modo di vedere nel capitolo seguente. Sul piano letterario è però interessante la ripresa che ne farà Italo Calvino in *Tutte le altre storie*, il capitolo conclusivo di *Il castello dei destini incrociati* (1973)<sup>71</sup>; osservando i tarocchi che i muti ospiti del castello hanno disposto sul tavolo nel tentativo di raccontare la loro storia, il narratore li paragona proprio ai granelli di polvere contemplati da Lucrezio:

[...] ma in mezzo al crocicchio era apparsa la *Regina di Spade* [...], ad annunciare: – Fermatevi! La vostra contesa non ha senso. Sappiate che io sono la gioiosa Dea della Distribuzione, che governa il disfarsi e il rifarsi ininterrotto del

<sup>70</sup> «Ainsi que les factions ensanglantées de Rome, avec leurs troupes de clients armés et insulteurs il contempla le tourbillonnement de troupes d'atomes teints du même sang et qui se disputent une obscure suprématie». Schwob sembra infatti riprendere i due 'estremi' dell'analogia lucreziana (gli atomi e le fazioni in guerra) eliminando il *medium comparationis* costituito dal pulviscolo.

<sup>71</sup> Su questo passo, e in generale sul rapporto tra Lucrezio e Calvino, vd. il saggio di Elena Nicoli stampato in questo volume.

mondo. Nel massacro generale le carte si mescolano di continuo, e le anime non hanno sorte migliore dei corpi, i quali almeno godono il riposo della tomba. Una guerra senza fine agita l'universo fino alle stelle del firmamento, e non risparmia gli spiriti né gli atomi. Nel pulviscolo dorato sospeso nell'aria, quando il buio d'una stanza è penetrato da raggi di luce, Lucrezio contemplava battaglie di corpuscoli impalpabili, invasioni, assalti, giostre, vortici...<sup>72</sup>

È proprio questa analogia a fornire la chiave interpretativa del romanzo di Calvino: come sul piano della fisica è la combinazione degli atomi a formare la totalità del reale, così, sul piano narrativo, sono i tarocchi che, combinandosi tra loro, formano la totalità delle storie. Ogni singola storia si confonde allora con tutte le altre risultando, in definitiva, indistinguibile:

Certamente anche la mia storia è contenuta in questo intreccio di carte, passato presente futuro, ma io non so più distinguerla dalle altre. La foresta, il castello, i tarocchi m'hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarmene<sup>73</sup>.

Queste parole pronunciate dal narratore del romanzo ci sembra possano essere messe in relazione con quanto Calvino stesso affermerà nel finale di *Molteplicità*, la quinta delle sue *Lezioni americane* (pubblicate postume, nel 1988):

<sup>72</sup> Calvino 1994, 45.

<sup>73</sup> Ibid., 46.

[...] chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinazione d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un campionario di oggetti, un inventario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili. [...] magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica... Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose?<sup>74</sup>

Per evocare un'opera «concepita al di fuori del *self*», dell'io individuale, Calvino dunque si richiama a Lucrezio e Ovidio, i suoi due *livres de chevet* che vengono associati anche nella prima 'lezione americana', dedicata alla leggerezza<sup>75</sup>; e qui, parlando del poema lucreziano, il critico torna a evocare, ancora una volta, il concetto di *clinamen* e la «polverizzazione della realtà»:

Il *De rerum natura* di Lucrezio è la prima grande opera di poesia in cui la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero. Lucrezio vuole scrivere il poema della materia, ma ci avverte subito che la

<sup>74</sup> Calvino 1993, 134 s.

<sup>75</sup> Sull'accostamento tra Lucrezio e Ovidio in *Lezioni americane* vd. Pia-nezzola 1999, 165-168; 193-197.

vera realtà di questa materia è fatta di corpuscoli invisibili. [...] Al momento di stabilire le rigorose leggi meccaniche che determinano ogni evento, egli sente il bisogno di permettere agli atomi delle deviazioni imprevedibili dalla linea retta, tali da garantire la libertà tanto alla materia quanto agli esseri umani. La poesia dell'invisibile, la poesia delle infinite potenzialità imprevedibili, così come la poesia del nulla nascono da un poeta che non ha dubbi sulla fisicità del mondo<sup>76</sup>.

L'influenza di Lucrezio sulla letteratura, e in particolare sulla poesia italiana, si è però mantenuta viva anche in tempi più recenti, come testimoniano due lavori quali il collettivo *La fisica delle cose. Dieci riscritture da Lucrezio* (2011) e la raccolta *Il moto delle cose* di Giuseppe Pontiggia (2017)<sup>77</sup>. Pontiggia – che già ai tempi della rivista *Niebo* aveva curato, assieme al 'collega' Milo de Angelis, un numero monografico dedicato a Lucrezio – sperimenta in quest'opera una poesia dal respiro assieme cosmico ed esistenziale, che dialoga apertamente con i grandi poeti-filosofi dell'antichità, quali Empedocle e, appunto, Lucrezio, da cui sono desunte anche alcune immagini, come l'analogia tra la caduta degli atomi e la pioggia<sup>78</sup> («pioggia densa, scura / di atomi sui molli / corpi che si sgretolano»): quegli atomi che per Pontiggia rappresentano «l'infinitesima / frazione delle cose», i «nomi / infra-

<sup>76</sup> Calvino 1993, 13.

<sup>77</sup> Sulla raccolta di Giuseppe Pontiggia vd. il contributo di Alberto Bertoni stampato in questo volume.

<sup>78</sup> Cf. Lucr. 2, 221-224, parte della sezione in cui viene esposta la teoria del clinamen: *quod nisi declinare solerent, omnia deorsum, / imbris uti guttae, caderent per inane profundum, / nec foret offensus natus nec plaga creata / principiis: ita nil umquam natura creasset.*



zionabili» che «impazzano» «nell'ordine uncinato delle cose, / nel suo fulgore di fuoco e di vento / in ciò che è / e non è».

*La fisica delle cose* è invece un volume collettivo, a cura di Gianfranco Alfano, che raccoglie dieci 'riscritture da Lucrezio' realizzate da alcune tra le voci più interessanti della poesia italiana degli anni Duemila. Ad aprire il volume è il contributo di Andrea Inglese (*La notorietà del vuoto. 8 spunti lucreziani*) che seleziona otto passi del *De rerum natura*, tutti tratti dalla sezione del I libro in cui Lucrezio dimostra l'esistenza del vuoto (Lucr. 1, 329-537); gli 'spunti lucreziani' offrono allora lo stimolo per una riscrittura attualizzante, un dialogo che sposta il discorso dal piano della fisica a quello della Storia – il dramma dei migranti<sup>79</sup> – ma anche delle storie, delle singole esistenze che costantemente devono confrontarsi con l'impossibilità di essere impermeabili («mentre io tutto vengo posseduto, succube, e dal mondo, per diritto e rovescio, malmenato e sconnesso») <sup>80</sup>, con la presenza di un «vuoto che ci abita» e rappresenta «la sconnessura / dentro cui abbiamo ancora senza scampo / tutto precipitato» <sup>81</sup>. Particolarmente significativa è poi la riscrittura di Vincenzo Frungillo (*La fine di Lucrezio*) che sarà successivamente raccolta, con il titolo *Lucrezio*, ne *Le pause della serie evolutiva* (2016). Anche in questo caso il punto di partenza è costituito da alcuni versi del *De rerum natura*, citati in esergo al poemetto, in cui si afferma che il libero arbitrio è reso possibile dal *clinamen* degli atomi (Lucr. 2, 289-293). Si tratta di un passo molto noto (caro anche al giovane Marx) <sup>82</sup>, che

<sup>79</sup> Vd. le osservazioni di Alfano 2011, 11 s.

<sup>80</sup> Ibid., 32.

<sup>81</sup> Ibid., 34.

<sup>82</sup> Che da questi versi di Lucrezio trarrà l'argomento chiave per sottrar-

Frungillo rilegge alla luce della biografia del poeta – che immagina nato a Pompei – e del rapporto didattico con Memmio, il dedicatario del poema, il quale, contro il parere degli epicurei di Atene, volle costruire un’abitazione sui resti del Giardino di Epicuro<sup>83</sup>. In un universo regolato dall’isonomia tra *motus genitales* e *motus exitiales* «non c’è un uscire dalla vita / che non sia pure un entrare / nella piega mortale del clinamen»<sup>84</sup>; distruggere la casa di Epicuro significa allora aver compreso il messaggio del maestro, per aderire alla legge ineluttabile del divenire: «Memmio, mio figlio, / mio unico allievo, / mio solo consiglio, / prima degli altri l’hai capito, / solo tuo il messaggio, / nella casa del maestro hai distrutto il peripato, / il giardino sterminato / dalla tua giovane mano»<sup>85</sup>. Nell’ultimo componimento, quasi un testamento pronunciato da Lucrezio in punto di morte, i versi di Frungillo formano, come in un calligramma, una figura circolare

re il materialismo dal rigido determinismo (giustificando così, sul piano storico, la possibilità della rivoluzione): vd. in particolare quanto annotato nei *Quaderni sulla filosofia epicurea* (1839-1840): «Al determinismo ci si sottrae elevando a legge il caso, alla necessità ci si sottrae elevando a legge l’arbitrio; [...] Si può quindi dire che la *declinatio a recta via* è la legge, il polso, la qualità specifica dell’atomo»; «La *declinatio a recta via* è l’*arbitrium*, la sostanza specifica, la vera qualità dell’atomo»; «Questa *declinatio*, questo *clinamen* non avviene né *regione loci certa* né *tempore certo*, non è una qualità sensibile, è l’anima dell’atomo» (Marx 1980, 506-509; sull’interpretazione marxiana di Lucrezio vd. in particolare Morfino 2012).

<sup>83</sup> La notizia – che sembrerebbe dimostrare il fallimento dell’intento didattico espresso nel *De rerum natura* – ci è tramandata da una lettera di Cicerone (*Fam.* 13, 1) in cui l’Arpinate, sollecitato dall’epicureo Patrone (a cui era legato da vincoli di amicizia), scrive a Memmio per dissuaderlo dal suo proposito. Questa lettera di Cicerone ha fornito lo spunto anche per un’altra celebre riscrittura: le *Lettres de Memmius à Cicéron* di Voltaire (vd. Solaro 1994).

<sup>84</sup> Alfano 2011, 63.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 66.

che evoca allo stesso tempo l'atomo e il sole, la fonte dell'energia creatrice («perché la regola è una, / ed unica è la fonte / guarda, Memmio, / il sole»)<sup>86</sup>. E proprio alla tradizione dei calligrammi può essere ricondotto anche *Sillabario* di Sara Davidovics, che rappresenta in un certo senso la riscrittura più estrema. Lo spunto è offerto da i vv. 26-175 e 269-323 del IV libro, in cui Lucrezio espone la teoria dei *simulacra*, le sottili pellicole atomiche che si staccano dagli oggetti e colpiscono i nostri organi di senso, generando appunto le percezioni. I versi latini vengono allora scomposti in una serie di sillabe, 'atomi fonici' che vengono poi allineati a gruppi di sei, quasi a riprodurre il ritmo delle sei arsi dell'esametro; una disposizione che, se 'letta' in verticale, sembra forse rievocare l'immagine – lucreziana – di una pioviggia atomica<sup>87</sup>: in *Sillabario* le parole di Lucrezio sono dunque ridotte «a unità discrete di suono svuotate di significato»<sup>88</sup>, una soluzione che se da un lato «mira ad azzerare la costruzione argomentativa del testo lucreziano»<sup>89</sup>, dall'altro ritrova nel poema «una dimensione visiva che di certo gli è propria sin dalla sua concezione originaria»<sup>90</sup>.

<sup>86</sup> Ibid., 67. Non pare improbabile che il riferimento al sole richiami, ancora una volta, l'invito a guardare il vorticoso movimento della polvere all'interno di un fascio di luce solare: *Contemplator enim, cum solis lumina cumque / inserti fundunt radii per opaca domorum* (Lucrez. 2, 114 s.). Si ricordi poi che nel 1934 la pittrice russa Vera Ermolaeva aveva realizzato una serie di lavori ispirati al *De rerum natura*, tra cui *Lucrezio indica il sole* (*Lukrecij ukazyvaet na solnce*), in cui il poeta, ritratto di spalle, alza il braccio per indicare il sole alla figura che gli sta vicino (che rappresenta forse Memmio): cf. Pontiggia 2017a, 17.

<sup>87</sup> Vd. *supra*, n. 78.

<sup>88</sup> Alfano 2011, 10.

<sup>89</sup> Ibid., 16.

<sup>90</sup> Ibid., 10.

### 3. *Il De rerum natura e le arti*<sup>91</sup>

Tra le riscritture raccolte in *La fisica delle cose* si incontra una sola, minima, traduzione: si tratta di un distico (Lucrez. 4, 460 s. *et sonitus audire, severa silentia noctis/ undique cum constant, et reddere dicta tacentes*) che Elisa Biagini prima traduce («e ascoltare suoni, mentre ovunque restano severi / i silenzi della notte, e parlare parole, mentre tacciamo») e poi rielabora in maniera del tutto personale («corde allentate / e la freccia non / parte, la voce / resta in sé, / la punta di / parola»)<sup>92</sup>: come nota Alfano «tra il testo di partenza, che parla di quel che vediamo nei sogni, e il testo di arrivo, che parla dell'inefficacia delle nostre tensioni, si stabilisce una dialettica della fallacia e del fallimento, con un'ambigua anticipazione [...] della fine del quarto libro, dove si parla dell'atto sessuale e del godimento impossibile»<sup>93</sup>.

Nel corso del Novecento, e ancora nei primi anni Duemila, sono però stati vari i poeti italiani che hanno scelto di tradurre passi, più o meno estesi, del *De rerum natura*<sup>94</sup>: si va da Giuseppe Ungaretti, traduttore 'occasionale' dell'inno a

<sup>91</sup> Per un quadro complessivo dell'influenza del poema lucreziano sull'arte italiana contemporanea si vedano in particolare Pontiggia 2017a (che si concentra sul periodo che va dagli anni Trenta agli anni Sessanta) e Pinto 2017a (dedicato al secondo Novecento), nonché il saggio dello stesso Roberto Pinto contenuto all'interno di questo volume.

<sup>92</sup> Alfano 2011, 113-115; su questa riscrittura, posta in chiusura del volume, cf. anche Pellacani 2017, 31.

<sup>93</sup> Alfano 2011, 16.

<sup>94</sup> Per uno studio complessivo di queste traduzioni poetiche, vd. Pellacani 2017. Per un'analisi di alcune traduzioni poetiche in lingua inglese realizzate nel corso del Novecento vd. invece l'articolo di Stephen Harrison pubblicato in questo volume.

Venere<sup>95</sup>, fino ai già citati Iolanda Insana e Milo De Angelis, passando per Giorgio Orelli, Guido Ceronetti, Edoardo Sanguineti, Rosita Copioli, Vincenzo Guarracino e Nadia Campana, lungo una linea che attraversa epoche e poetiche tra loro anche molto distanti.

Particolarmente significative, per il nostro discorso, sono le prove di Orelli e Sanguineti, in cui la traduzione non ha vita autonoma, ma entra in relazione con l'intervento di un altro artista. Le traduzioni lucreziane di Sanguineti sono sempre legate a una committenza<sup>96</sup>: le due prove più recenti (*Proemio lucreziano* e *Un'imitazione da Lucrezio*, traduzioni rispettivamente dell'inno a Venere e dell'episodio di Ifianassa) nascono infatti su richiesta del regista Claudio Longhi<sup>97</sup>, che le ha utilizzate per due spettacoli teatrali<sup>98</sup>, mentre i lavori precedenti sono invece frutto della collaborazione con due compositori: Sergio Liberovici e Luca Lombardi<sup>99</sup>. Il primo esperimento risale al 1989 quando Liberovici, a cui era stato commissionato un melologo sull'origine della musica (*De origine musices*), chiese a Sanguineti «un testo didascalico che narrasse il cammino dell'uomo verso la conquista e il

<sup>95</sup> Sulla traduzione di Ungaretti vd. il saggio di Luciano Landolfi stampato in questo volume.

<sup>96</sup> Lo conferma in maniera implicita anche un'affermazione dello stesso Sanguineti: «Avrei sognato di tradurre tutto Lucrezio – purtroppo nessuno me l'ha mai chiesto» (Sanguineti 2006a, 13).

<sup>97</sup> Su queste ultime traduzioni vd. Condello 2007.

<sup>98</sup> Il reading *Omaggio a Lucrezio* (Pavia, 10 settembre 2006) e lo spettacolo-saggio *De rerum natura o La natura delle cose* (Parma, 7 febbraio 2007).

<sup>99</sup> L'argomento è approfondito nel saggio di Anna Scalfaro stampato all'interno di questo volume; il contributo tratta anche di *Passaggio*, messa in scena per soprano, 2 cori e strumentisti nata dalla collaborazione tra Sanguineti – che realizzerà per l'occasione un testo ispirato al sacrificio di Ifianassa – e il compositore Luciano Berio.

progresso del suono e della musica»<sup>100</sup>: nasceva così *Imitazione, da Lucrezio*, una «sequela di dieci strofe, fra il distico e il pentastico, che svolgono in cadenze di apparente prosaicismo il testo di Lucrezio 5, 1379-1411»<sup>101</sup> passo in cui si descrive, appunto, la nascita della musica a partire dall'imitazione dei suoni che si producono in natura. Una genesi analoga ebbe anche *Un oratorio materialistico*, trittico testuale realizzato per l'opera omonimia del compositore Luca Lombardi: per questo progetto, che si snoda tra il 1998 e il 2000, Sanguineti realizza infatti una «anti-antologia»<sup>102</sup> del *De rerum natura* suddivisa in tre capitoli (Natura, Amore, Morte) a cui corrispondono le tre parti di un oratorio – genere tradizionalmente associato a temi di carattere religioso<sup>103</sup> – di cui Lombardi ha finora messo in musica le prime due sezioni.

La prima traduzione lucreziana di Giorgio Orelli risale invece al 1951<sup>104</sup>; il lavoro si inserisce all'interno di una serie di saggi dedicati a Foscolo, e infatti la versione di *Lucr. 2, 352-366* (l'episodio della giovenca che va in cerca del vitello immolato sull'altare) appare rifatta proprio sulla traduzione foscoliana, in endecasillabi sciolti<sup>105</sup>. Su questo passo, esaminato anche nel saggio *Sulla "fedeltà alla poesia" nel tradurre* (1973), Orelli tornerà a distanza di 40 anni proponen-

<sup>100</sup> Così Scalfaro, pp. 48-49.

<sup>101</sup> Condello 2005, 125.

<sup>102</sup> Così Condello 2005, 127. Su queste traduzioni, raccolte in Sanguineti 2006b, vd. anche Condello 2008; Arvigo 2011.

<sup>103</sup> La scelta vuole dunque risultare straniante; e lo straniamento è enfatizzato già dal titolo (*Oratorio materialistico*), che risulta in un certo senso ossimorico.

<sup>104</sup> La traduzione fu pubblicata su «L'educatore della Svizzera italiana» (93, set – ott 1951, pp. 69-70)

<sup>105</sup> La traduzione di Foscolo è riprodotta in Longoni 1990, 49.

do una nuova traduzione: si tratta del primo dei *Tre episodi lucreziani* (1991), a cui si uniscono le traduzioni di *Lucrezio*, 5, 432-448 (l'origine dell'universo) e 5, 1392-1404 (la danza dei primi uomini nati dalla terra)<sup>106</sup>. Questa piccola antologia, pubblicata da Scheiwiller, è accompagnata da sei litografie di Italo Valenti [fig. 4-9] che costituiscono «un ciclo di impressionanti visioni del Caos originario»<sup>107</sup>; questi lavori, impostati sul contrasto tra bianco e nero, risalgono tutti al 1957, quando Valenti – che stava attraversando una profonda crisi esistenziale – ebbe in dono da Orelli la sua traduzione dei versi sull'origine dell'universo<sup>108</sup>:

Una cieca tempesta menava alle origini gli atomi  
d'ogni genere, in preda a una discordia che ne scuoteva  
le distanze, le traiettorie, gli intrecci, i pesi, gli urti  
i moti, come guerra mischiava corpi dispersi di forme  
dissimili, impediti d'unirsi stabilmente, di risponderci. Poi  
rupperò a poco a poco dal disordine parti distinte  
simili con simili si congiunsero e fu dischiuso il mondo  
nelle sue membra [...]

<sup>106</sup> Questo terzetto di traduzioni è stato studiato da De Marchi 2000, 111-122, che ne ha evidenziato in particolare la musicalità, ottenuta per mezzo di un sapiente uso del verso lungo.

<sup>107</sup> Pontiggia 2017b, 57. Su queste litografie di Valenti vd. in particolare il contributo della stessa Elena Pontiggia pubblicato in questo volume; a queste opere di ispirazione lucreziana è stata recentemente dedicata la mostra *Caos, cosmo, colore. Tre capitoli lucreziani*, a cura di Paola Piffaretti (Biblioteca cantonale di Bellinzona / Biblioteca cantonale di Locarno / Deposito Matasci di Cugnasco-Gerra, 21 marzo – 30 giugno 2019), in cui erano esposte anche varie incisioni di Enrico Della Torre (vd. *infra*).

<sup>108</sup> Sulla relazione tra le traduzioni lucreziane di Orelli e le incisioni di Valenti vd., oltre al saggio di Elena Pontiggia citato nella nota precedente, anche il contributo di Carlo Carena stampato in questo volume.

Sarà proprio la lettura del passo lucreziano – in cui si descrive il passaggio dal caos primigenio alla realtà – a segnare un momento decisivo nel percorso artistico di Valenti, marcando il passaggio dall’informale verso un ritorno alla forma: «dal Caos e dalla genesi del visibile verso la realtà»<sup>109</sup>.

Orelli torna poi al *De rerum natura* con *Quale colore*, versione di Lucr. 2, 798-805 posta in esergo a *Il collo dell’anitra* (2001), la sua ultima raccolta poetica; ma la traduzione era già stata pubblicata, come strenna, nel 1996, ancora in un volumetto di Vanni Scheiwiller. Anche in questo caso il testo è accompagnato da un ‘commento’ visivo, questa volta affidato a quattro incisioni di Enrico Della Torre (*Fantasmî; Caduta; Ombre; Scorrimento* [fig. 69-72]); ad eccezione dell’ultimo, sono tutti lavori precedenti rispetto alla traduzione di Orelli, selezionati dall’artista per la loro consonanza ‘cromatica’ rispetto al passo lucreziano: dal grigio di *Fantasmî* si passa infatti al blu di *Caduta*, al verde-blu di *Ombre* fino al rosso di *Scorrimento*, in un trascolorare che evoca il cangiante collo dei colombi<sup>110</sup>:

[...] così cambiano al sole le piume dei colombi  
che di torno alla nuca coronano il collo;  
e infatti talvolta sono rosse di fulgido piropo  
e paiono talaltra mischiare all’azzurro il colore  
dei verdi smeraldi.

<sup>109</sup> Sono parole dello stesso Valenti: la citazione è tratta da Ghiberti 1958, 52.

<sup>110</sup> Vd. Pontiggia 2017c e le osservazioni della studiosa contenute nel saggio stampato all’interno di questo volume.



Come si è visto, sia Sanguineti sia Orelli attingono, per le loro traduzioni, ad alcuni passi molto noti del V libro del *De rerum natura*, dove Lucrezio descrive l'origine dell'universo e il progresso della civiltà umana. A queste sezioni guardano anche due artisti, Enrico Baj e Alik Cavaliere, che tra gli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta realizzano una serie di opere esplicitamente ispirate al poema latino.

Nell'aprile del 1958 Arturo Schwarz pubblica *De rerum natura*, una cartella, stampata in 51 esemplari, che raccoglie 36 acqueforti di Enrico Baj<sup>111</sup> [fig. 25-60]. A questo progetto Baj inizia a lavorare già nel 1952, cioè lo stesso anno in cui lancia, assieme a Sergio Dangelo, il primo manifesto del Movimento Nucleare:

La verità non vi appartiene; essa è nell'atomo. Basta col rappresentare stupidi eroi. Basta con gli "ismi" di una pittura che ricade sempre nell'accademismo. La bellezza può coincidere solo con la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio<sup>112</sup>.

Come segnala Martina Corgnati, il lavoro sul testo di Lucrezio rappresenta però «la prima, importante occasione per scompaginare le convenzioni della prefigurazione nucleare prima ancora che esse abbiano il tempo di rapprendersi completamente e di tradursi in formule “dalla troppo facile

<sup>111</sup> Sul *De rerum natura* di Baj si vedano in particolare Pontiggia 2017d; Corgnati 2018; per il rapporto tra questo lavoro e la serie delle *Montagne* vd. Tibiletti 2018. Al *De rerum natura* di Baj è stata recentemente dedicata la mostra *Enrico Baj: dal De rerum natura alle Montagne*, a cura di Martina Corgnati (Milano, Casa Museo Boschi Di Stefano, 16 dicembre 2017 – 28 febbraio 2018).

<sup>112</sup> Baj 2018, 226.

riconoscibilità»<sup>113</sup>. Animato da «un puntuale impegno descrittivo e illustrativo»<sup>114</sup>, tra il 1952 e il 1953 Baj incide circa sessanta lastre, sperimentando così una tecnica che lo costringe a misurarsi con un tratto sottile, continuo e nitido; sceglie poi di riorganizzare il materiale in maniera autonoma rispetto al testo poetico selezionando 36 incisioni<sup>115</sup>, che vengono a formare tre sezioni di dodici elementi l'una: le storie del sole, della vita e della morte.

Sotto l'occhio vigile del sole, il primitivo disordine informale gradatamente perviene a organizzarsi, fino all'emergere delle presenze umane, sino alla storia dei rapporti tra uomo e donna, ai suoi giochi sociali (la musica, la danza, la toeletta) e alle sue tragedie (la guerra, la pestilenza, la morte), per narrare infine il disfacimento del tutto e il suo ciclico restituirsi al caos originario<sup>116</sup>.

<sup>113</sup> Corgnati 2018, 17.

<sup>114</sup> Lo afferma lo stesso Baj: vd. Baj 2018, 224. Il lavoro sul testo di Lucrezio è testimoniato, negli stessi anni, anche da numerosi disegni in cui l'artista sperimenta varie soluzioni figurative per diversi temi tratti dal *De rerum natura* [fig. 18-20].

<sup>115</sup> Alcune delle incisioni scartate furono impiegate da Baj per illustrare altri due libri d'artista: *Descrizione di Orfeo*, di Beniamino Dal Fabbro, con due acqueforti originali di Enrico Baj (Milano, Epi, 1954 [fig. 21]) e *Poi ancora un giorno*, di Osvaldo Patani, con tre acqueforti originali di Enrico Baj (Milano, Stamperia Edizioni Artistiche e Scientifiche, 1956 [fig. 22-24]).

<sup>116</sup> Sono parole di Arturo Schwarz, riportate in Baj 2018, 226. Sulla stessa linea vanno anche le osservazioni di Roberto Sanesi, nell'introduzione alla cartella di Baj: «È, in definitiva, un'unica storia. La storia del mondo, che dalla generazione quasi casuale degli esseri – insetti e uomini che gradatamente si diversificano – sotto il vigile occhio del sole, alle parentesi serene dei quotidiani rapporti e incontri d'amore nel grano, sino alle lotte figurativamente composte, ma non perciò meno orribili e infine al terrore della figura urlante cui immediatamente si contrappongono un volto femminile invitante al silenzio

Le ‘storie del sole’ sono infatti una rielaborazione della cosmogonia lucreziana, dove si descrive il passaggio dal caos primordiale alla nascita delle cose; le spirali – «gesto primario, pura espressione di energia ma, al tempo stesso, possibile rappresentazione del moto delle particelle elementari attorno al nucleo atomico»<sup>117</sup> – «si rapprendono poco a poco a formare un volto gioviale, il volto del Sole» cioè «l’energia creatrice e formatrice di tutte le cose»<sup>118</sup> [fig. 26-33]. Si realizza così, come in Valenti, un passaggio dal caos all’ordine, dall’informale alla forma. Le ‘storie della vita’ rappresentano allora, come in Lucrezio, le fasi successive alla cosmogonia, cioè lo sviluppo della vita animale [fig. 36; 37; 48] e il progresso della civiltà umana sul piano sia sociale (nascita della coppia, della famiglia, della società [fig. 41; 46; 47]) sia culturale (origine delle arti [fig. 40; 42-44]). La terza sezione si apre invece con un dittico che sembra rievocare due passi contigui che si incontrano nel proemio del I libro del *De rerum natura*: l’uomo che uccide il drago [fig. 49] sembra infatti rimandare alla lotta di Epicuro contro la mostruosa *religio* (Lucr. 1, 63-79), mentre l’acquaforte successiva [fig. 50] rappresenta il sacrificio di Ifianassa (Lucr. 1, 80-101), *exemplum* dei terribili delitti compiuti in nome della *religio* (Lucr. 1,101 *tantum religio potuit suadere malorum*). Le restanti incisioni illustrano allora guerra (forse la guerra di Troia, che prese avvio proprio dal sacrificio di Ifianassa<sup>119</sup> [fig. 52])

così che la morte terrena si acquieti in una pace ambigua, segue un tracciato perfettamente logico».

<sup>117</sup> Corgnati 2018, 16.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>119</sup> Lucr. 1, 98-100 *sed casta inceste nubendi tempore in ipso / hostia concideret mactatu maesta parentis, / exitus ut classi felix faustusque daretur*.

e morte: una morte che giunge – lucrezianamente – sotto forma di una pestilenza che consuma i corpi disgregandoli in informi spirali atomiche [fig. 54-57]. Baj sembra così riproporre la struttura ciclica del poema lucreziano, che si chiude con la peste di Atene per poi riaprirsi, di nuovo, col proemiale inno a Venere: al volto deformato nell'urlo [fig. 59] segue allora «la serena immagine del silenzio» che ha l'aspetto di «una giovane e graziosa fanciulla, quasi presaga di un nuovo inizio dopo le rovine»<sup>120</sup> [fig. 60].

L'interesse di Alik Cavaliere per il *De rerum natura* è stato verosimilmente determinato da un episodio biografico. Durante la Seconda guerra mondiale la famiglia di Cavaliere, per evitare un rastrellamento da parte della polizia fascista, fu costretta a rifugiarsi da alcuni parenti; in quell'occasione il giovane Alik, che stava rincasando dal liceo, riuscì a portare con sé solo la sua borsa scolastica, in cui si trovava una copia del poema lucreziano<sup>121</sup>. L'incontro col *De rerum natura* lasciò allora un segno profondo nella formazione di Cavaliere, che si manifesterà in maniera compiuta in *Arbres*, una mostra personale allestita nel febbraio 1964 presso la Galleria Schwarz di Milano: i titoli delle 17 opere esposte sono infatti espressioni tratte dal *De rerum natura*, una soluzione adottata anche per le sculture che l'artista invierà, due mesi dopo, alla Biennale di Venezia<sup>122</sup>. In entrambe le occasioni Cavaliere mette in scena una 'serra' popolata da sculture in

<sup>120</sup> Corgnati 2018, 20 s. Ma già Sanesi, nel presentare le 36 incisioni di Baj, notava che «in esse la promessa di una ferma rigenerazione ha vinto la contorta e pessimistica struttura dell'intelletto».

<sup>121</sup> L'episodio è ricordato in Cavaliere 2012; il romanzo ripercorre la vita di Fanny Kaufmann, la madre di Alik Cavaliere.

<sup>122</sup> Su queste sculture di ispirazione lucreziana vd. in particolare Pontiggia 2015; Ead. 2017e.

bronzo che riproducono, e spesso inglobano, elementi vegetali [fig. 61-65]; sculture che suscitano «sentimenti contrastanti di vitalità e malattia, di rigoglio e secchezza, di una natura madre e matrigna» e che in definitiva lasciano affiorare «soprattutto un senso di lutto e di morte, come davanti a un cimitero d'erbe»<sup>123</sup>. I titoli delle opere indicano che lo scultore ha lavorato su tre diversi nuclei lucreziani: l'inno a Venere, dove si esalta la forza generatrice della natura; la descrizione della nascita di erbe, alberi e prati, inserita all'interno della cosmogonia del libro V (Lucr. 5, 783-791); la teoria dei *simulacra*, che occupa la parte centrale del libro IV. In riferimento a quest'ultimo punto, Lucrezio dimostra come i meccanismi psichici ricalchino quelli visivi, ed è per questo che nella mente dell'uomo realtà e irrealtà possono mescolarsi sino a confondersi: la mela di *Facile hinc conoscere possis* [fig. 65], come la mela renetta e la rosa di *Quae moveant animum res accipe (Omaggio a Magritte)* [fig. 64] sono e al contempo non sono quel che rappresentano, esattamente come la pipa di *Ceci n'est pas une pipe*<sup>124</sup>. Se dai primi due nuclei lucreziani Cavaliere deriva allora «l'adorazione vitalistica della natura», a cui si associa la consapevolezza del «perenne istinto di morte che si contrappone all'istinto di vita»<sup>125</sup>, dal terzo mutua invece «la meditazione sul rapporto tra realtà e illusione» che lo porta a rileggere «Lucrezio alla luce del surrealismo, e il surrealismo alla luce di Lucrezio»<sup>126</sup>.

<sup>123</sup> Pontiggia 2015, 168.

<sup>124</sup> Vd. *Ibid.*, 173-178 che ricorda come proprio nel 1962 Magritte avesse tenuto una personale alla Galleria Schwarz di Milano (cf. anche *Ead.* 2017e, 61).

<sup>125</sup> Pontiggia 2015, 176.

<sup>126</sup> *Ibid.*, 178. Una forte consonanza stilistica e tematica con gli *Arbres* si può riconoscere anche nella successiva produzione di Cavaliere [fig.

In tempi più recenti, il *De rerum natura* ha ispirato alcuni lavori di Giulio Paolini distribuiti nell'arco del ventennio che va da *Casa di Lucrezio* – un'installazione declinata in nove versioni elaborate tra il 1981 e il 1984 [fig. 75-78] – a *De rerum natura*, opera costituita da otto collages su carta realizzati nel 2003, in occasione della pubblicazione del poema lucreziano nella collana "I millenni" di Einaudi<sup>127</sup> [fig. 86-93]. Tra questi due estremi cronologici si colloca invece *Contemplator enim*, titolo dichiaratamente lucreziano che Paolini associa a tre diverse opere elaborate tra il 1991 e il 1992. La locuzione latina, che esprime un invito a osservare, è tratta dall'*incipit* di Lucr. 2, 114, verso che introduce la già ricordata analogia tra il moto degli atomi e il vorticoso movimento del pulviscolo all'interno di un fascio di luce che filtra in una stanza buia. Il primo lavoro di Paolini, realizzato in due diverse versioni [fig. 73-74], è allora un'installazione in cui l'artista sfonda, attraverso il disegno prospettico, la parete della sala espositiva, creando così una stanza sul cui fondo campeggiano due porte, una aperta e l'altra chiusa, rappresentate da due tele, una al *recto* e l'altra al *verso*; al centro della stanza è invece collocata una teca di plexiglas, vuota: tutti e tre questi elementi – la teca vuota, la tela bianca, la tela voltata – sembrano allora evocare le infinite potenzialità latenti nell'opera d'arte prima del suo concreto manifestarsi<sup>128</sup>: «Il motivo

66-68], dove l'influenza del poema latino non viene però esplicitata nel titolo delle sculture.

<sup>127</sup> Sulle opere di Giulio Paolini ispirate al *De rerum natura* vd. in particolare Pinto 2017b e le osservazioni dello stesso studioso contenute nel saggio stampato in questo stesso volume.

<sup>128</sup> Cf. Paolini 2006, 61: «La superficie di una tela, o di un foglio da disegno, sono luoghi attraversati, nell'esperienza del passato e nella prospettiva del futuro, da proiezioni e sperimentazioni innumerevo-

caratteristico della stanza vuota è inteso come uno spazio invalicabile, in quanto riservato al teatro delle immagini piuttosto che alla scena del mondo [...] Il palcoscenico disabitato, da cui l'autore si è dichiaratamente ritirato, invita a “contemplare” la scena silenziosa che prelude al farsi o manifestarsi di un'eventuale e imprevedibile apparizione nel luogo deputato e riservato della rappresentazione»<sup>129</sup>. Nello stesso anno Paolini realizza anche un altro lavoro dal titolo *Contemplator enim*: si tratta di sette litografie in cui, da diverse angolature, è di nuovo rappresentata una stanza vuota sul cui fondo si aprono due porte [fig. 79-85]. In ogni tavola compare, al centro della stanza, un diverso oggetto, inserito attraverso la tecnica del collage fotografico; in un caso abbiamo un 'autoritratto' dell'artista [fig. 83], in un altro [fig. 84] si vede invece, in primo piano, il verso di una tela, dettaglio estrapolato da *Las Meninas* di Diego Velázquez (1656): un quadro celeberrimo che, com'è noto, gioca proprio sul rapporto che lega artista, opera e osservatore, cioè su uno dei temi chiave della produzione di Paolini<sup>130</sup>. Nel 1992 *Contemplator enim* di-

li. [...] In altre parole, e paradossalmente, tutte le possibili immagini che una qualsiasi superficie ha rappresentato, o potrebbe rappresentare, possono ridursi, o dilatarsi, alla rappresentazione di se stessa».

<sup>129</sup> La citazione è tratta dalla scheda dell'opera, a cura di Maddalena Disch, consultabile sul sito della Fondazione Giulio e Anna Paolini: [http://www.fondazionepaolini.it/it/files\\_opere/Contemplator\\_enim\\_1991.pdf](http://www.fondazionepaolini.it/it/files_opere/Contemplator_enim_1991.pdf).

<sup>130</sup> Basti pensare a un'opera come *Tre di tre (ognuno è l'altro o nessuno)* in cui artista, soggetto dell'opera e osservatore sono rappresentati da tre calchi identici dove solo un dettaglio – la penna e il foglio da disegno – permette di riconoscere l'artista e quindi di ricostruire i diversi ruoli. *Las Meninas* di Velázquez è poi alla base anche di un'altra opera di Paolini, *L'ultimo quadro di Diego Velázquez* (1968), in cui l'immagine dei reali di Spagna – che nel quadro del pittore spagnolo è riflessa nello specchio posto sul fondo dell'atelier – «diventa “vera” nella riprodu-

venta invece un'installazione, realizzata in quattro esemplari, composta da sette elementi di plexiglas uniti a paravento, sulle cui ante è applicata la riproduzione fotografica a colori, in grandezza al vero, di un valletto (altro elemento caratteristico nella produzione di Paolini) che regge tra le mani un riquadro vuoto. In quest'ultima versione *Contemplator enim* non è più trattato come un'opera autonoma, quanto piuttosto come «un 'sipario' che definisce lo spazio espositivo nei termini di un 'palcoscenico' sul quale hanno luogo altri 'eventi'»<sup>131</sup>; in questo senso, presuppone allora la compresenza di altri oggetti e lavori che l'installazione stessa invita a osservare.

L'immagine lucreziana della stanza buia penetrata dai raggi del sole ha influenzato, in tempi più recenti, anche Sabrina Mezzaqui, che nel 2000 realizza un video, dal titolo 'beatlesiano' (*Here comes the sun*), in cui viene filmato il vorticoso movimento dei granelli di polvere<sup>132</sup> [fig. 111]. Sul finire degli anni Settanta lo stesso passo del *De rerum natura* – letto nella traduzione secentesca, in endecasillabi sciolti, dello scienziato Alessandro Marchetti – aveva invece ispirato *In luminosa riga* (1979), cartella che raccoglie sei incisioni al punzone di Giulia Napoleone<sup>133</sup> [fig. 96]: proprio la tec-

zione, a sua volta speculari, impressa sulla tela fotografica. Siamo così di fronte alla visione "reale", al dato di fatto che il pittore ha "visto" ma non ci ha dato di vedere» (Paolini 2006, 68).

<sup>131</sup> Anche in questo caso la citazione è tratta dalla scheda dell'opera, a cura di Maddalena Disch, consultabile sul sito della Fondazione Giulio e Anna Paolini: [http://www.fondazionepaolini.it/it/files\\_opere/Contemplator\\_enim\\_1992.pdf](http://www.fondazionepaolini.it/it/files_opere/Contemplator_enim_1992.pdf).

<sup>132</sup> Sull'opera di Sabrina Mezzaqui vd. Pinto 2017c, 79, e le osservazioni dello stesso studioso contenute nel saggio stampato in questo stesso volume.

<sup>133</sup> Vd. De Lena 2017c.



nica del punzone consente all'artista di tracciare linee sottilissime, composte da minuscoli punti ravvicinati e disposti, appunto, «in luminosa riga», secondo l'espressione con cui Marchetti traduce, e in un certo senso travisa, il lucreziano *radiatorum lumine in ipso* (Lucrez. 2, 117); righe rettilinee che, come gli atomi di Lucrezio, si incrociano e si sovrappongono, preparando alla nascita delle forme. A distanza di 35 anni Giulia Napoleone tornerà di nuovo al *De rerum natura*, sempre attingendo ai musicali endecasillabi di Alessandro Marchetti; dai torchi dello stampatore Josef Weiss nasce così *Nero* (2014), libro d'artista realizzato in venti esemplari unici, ciascuno dei quali raccoglie cinque disegni a china che vengono posti in dialogo con quattro passi lucreziani<sup>134</sup>: «Nulla può [...] mai ridursi al nulla» (Lucrez. 1, 237-249); «Il tempo [...] non è per sé in natura» (Lucrez. 1, 459-468); «Se [...] i primi corpi alcun colore / non hanno, hanno però forme diverse / atte a produrle e variarli tutti» (Lucrez. 2, 757-771); «Onde i moti abbiano le stelle» (Lucrez. 5, 509-516). L'approccio 'divisionista' di *In luminosa riga* è qui applicato alla maniera nera, soluzione che consente all'artista di cercare la luce dentro l'ombra [fig. 94-95]: l'inchiostro, applicato attraverso fitti punti minuti, dà vita a piccoli corpuscoli che, come atomi, si aggregano isolando spazi vuoti, punti di luce che s'accendono simili a stelle nell'oscurità della notte.

La relazione tra materia corpuscolare e luce è un tema che si può riconoscere anche in *Tre opere (Per Titus Lucretius Caro)* [fig. 97-99], libro d'artista che raccoglie tre lavori di Helmut Dirnaichner ispirati a Lucrez. 1, 6-9, versi in cui il

<sup>134</sup> Vd. Tinti 2017.

poeta latino descrive la rinascita della natura di fronte all'*adventus* di Venere, che sancisce il ritorno della primavera<sup>135</sup>. L'interesse dell'artista tedesco è catturato soprattutto dall'espressione *daedala tellus*, che qualifica la terra non solo come creatrice, ma anche come artista: Dirnaichner sceglie allora di coinvolgere nel suo lavoro le potenzialità creative proprie della materia utilizzando, per i colori della terra, il bianco del cristallo di roccia, il verde della malachite e della verdite e il blu del lapislazzulo. I minerali, sminuzzati nel mortaio, sono allora ridotti a granuli, 'atomi' che l'artista inserisce, a mo' di intarsio, direttamente nella cellulosa della carta, così da creare tre opere materiche in cui la delicata modulazione delle tonalità cromatiche esalta i campi di luce che la rifrazione produce sui singoli granuli.

Questo approccio 'atomistico' ci riporta di nuovo al concetto di *clinamen*. L'impercettibile e imponderabile deviazione che modifica la caduta verticale degli atomi, rendendo possibile la loro aggregazione – e dunque la formazione del reale – ha infatti ispirato una serie di lavori di Massimo Kaufmann: si tratta prevalentemente di dipinti di grandi dimensioni, a volte organizzati in dittici o polittici, caratterizzati da una serie di strisce verticali policrome su cui si sovrappongono, in vari punti, miriadi di gocce colorate in leggero rilievo [fig. 100-101]; se le strisce, nella loro verticalità, rappresentano la caduta rettilinea degli atomi, i punti raffigurano allora la deviazione creativa – e creatrice – del *clinamen*<sup>136</sup>. Nel

<sup>135</sup> Vd. Pinto 2017d; molte delle osservazioni che seguono sono nate da un confronto avuto *per litteras* con lo stesso Dirnaichner, che ringrazio molto per la generosa disponibilità.

<sup>136</sup> Vd. Cataluccio 2016: «Kaufmann ha rappresentato questo caos ordinato, dove infiniti punti colorati scorrono lungo traiettorie policrome, seguendo liberamente le linee del caso, come avviene alle gocce

2017 Kaufmann ha realizzato, per una mostra bolognese<sup>137</sup>, una versione di *Clinamen* composta da due grandi tele disposte in modo da suggerire la forma di un libro aperto [fig. 101]. In quella stessa occasione ha inoltre presentato alcune prove d'artista in cui esplorava proprio la relazione tra opera pittorica e dimensione testuale: si tratta di due serie di quattro elementi ciascuna in cui il colore è steso direttamente su fogli che riportano passi del *De rerum natura* stampati in caratteri braille [fig. 102-105]. Una soluzione senza dubbio suggestiva: la natura puntiforme della scrittura braille sembra infatti evocare il rapporto analogico che si istituisce, nel *De rerum natura*, tra lettere (i costituenti minimi delle parole) e atomi (i costituenti minimi delle cose); una consustanzialità tra *verba* e *res* che rappresenta, in ultima istanza, la stessa ragion d'essere del poema lucreziano<sup>138</sup>, come ci ha ricordato anche uno dei più importanti poeti contemporanei, Cees Nooteboom:

LUCREZIO

[...] La poesia è un cosmo,  
il mondo una parola.

di pioggia, spostate dal vento. E così si rimette in discussione il fragile ordine che tentiamo di dare a un mondo che nasce dalla casuale caduta dei suoi elementi primi e dalla precaria sequenza dei suoi attimi». Sull'ispirazione lucreziana riscontrabile nelle opere di Kaufmann vd. Pinto 2017e, e le osservazioni dello stesso studioso contenute in questo volume.

<sup>137</sup> *Vedere l'invisibile. Lucrezio nell'arte contemporanea*, a cura di M. Beretta, F. Citti, D. Pellacani, R. Pinto, Bologna, BUB/Museo di Palazzo Poggi, 22 novembre 2017 – 14 gennaio 2018.

<sup>138</sup> Sull'argomento vd. in particolare le osservazioni di Dionigi 2005, 11-38, che muove dall'analisi di *Lucr.* 1, 817-829 e 2, 1007-1022, passi in cui Lucrezio pone l'analogia tra atomi e lettere.

Tuo pensiero era il caso  
in versi che al caso nulla dovevano.  
Le tue lettere atomi. [...] <sup>139</sup>

Nel corso di questa rassegna – sorta di ‘catalogo ragionato’ della ricezione di Lucrezio nella cultura italiana contemporanea – è capitato più volte di imbattersi in riscritture nate dall’incontro tra due diverse sensibilità artistiche: un interprete che ‘rilegge’ la parola lucreziana, e un artista che la rielabora. A quegli esempi può essere accostata anche la trilogia lucreziana del coreografo Virgilio Sieni, alla cui drammaturgia ha collaborato il filosofo Giorgio Agamben, che è anche l’autore delle traduzioni del *De rerum natura* recitate nel corso degli spettacoli<sup>140</sup>. Il primo lavoro, *La natura delle cose* (2008), è diviso in tre scene che rappresentano tre età della vita, scandite dalle diverse maschere indossate dalla protagonista. Nella prima sequenza incontriamo infatti una Venere undicenne, che per i primi dieci minuti non mette piede a terra; «fonte d’incanto e di delizia» è «sospesa, sorretta e agita»<sup>141</sup> da quattro uomini i cui movimenti sembrano però rispondere a un impulso di cui è lei

<sup>139</sup> Cees Nooteboom, *Lucrezio, da Il poeta e le cose* (1989); trad. italiana di Fulvio Ferrari pubblicata in Nooteboom 2016, 109.

<sup>140</sup> Sulla trilogia lucreziana di Sieni vd. in particolare Mazzaglia 2015, 254-280. L’interesse di Sieni per testi classici è riconoscibile già in *Trilogia del presente/Oresteia* (1996), basata sulla trilogia tragica di Eschilo, ma anche nell’ultimo *Metamorphosis* (2019), che si ispira anche al poema di Ovidio.

<sup>141</sup> Sieni 2008, 20. Il volume raccoglie gli appunti per la drammaturgia di Giorgio Agamben (pp. 5-16), un commento allo spettacolo dello stesso Sieni (pp. 19 s.) e le traduzioni lucreziane di Agamben (pp. 23-36), nonché le fotografie dello spettacolo e alcuni schizzi preparatori di Sieni.

stessa la fonte<sup>142</sup> [fig. 106]: per Sieni Venere infatti è il *clinamen*, «quella piccola deviazione e tensione degli atomi indicata da Lucrezio»<sup>143</sup>. Nella seconda scena, Venere è invece una bambina di due anni – la cui maschera da ‘bamboccio macrocefalo’ ricorda il volto del bambino nelle incisioni lucreziane di Baj – che si sposta sul palcoscenico con passi incerti e rigidi, mentre compie movimenti parcellari e ripetitivi<sup>144</sup> [fig. 107]; Sieni sembra dunque rappresentare la progressiva predisposizione del corpo alla danza alla luce della teoria lucreziana dei *simulacra*: «la danza nella seconda scena strappa le immagini, i simulacri, dal corpo del danzatore, e tende la pelle per disporre i ‘quasi organi’ che rumoreggiano entro [...]. Venere stacca fisicamente le membra per disporle e adattarle alla danza, o meglio, alla sospensione della danza»<sup>145</sup>. Nell’ultima sequenza troviamo invece una Venere di ottant’anni vestita in un sensuale abito di *paillettes* rosse, che si muove nello spazio come immersa nel ricordo di passati amori [fig. 108]: i versi che accompagnano la sequenza – in cui Lucrezio descrive il vano desiderio degli amanti, implacabile come la sete dell’asse-

<sup>142</sup> Cf. Mazzaglia 2015, 267: «L’impulso che essi danno agli arti superiori si ripercuote in tutto il corpo della danzatrice, fino alle gambe, che lo rielaborano in maniera autonoma. L’impressione visiva è perciò di diffrazione: il corpo della danzatrice segue una guida, contrastata da un controtempo e da contro-impulsi in altre direzioni, per cui esso appare diviso (difonia) e in lotta tra attività e inattività».

<sup>143</sup> Sieni 2008, 20.

<sup>144</sup> Mazzaglia 2015, 263.

<sup>145</sup> Sieni 2008, 20. All’effetto contribuiscono anche i passi lucreziani recitati, nella traduzione di Agamben, dalla voce *off* di Nada Malanima, in particolare Lucr. 4, 822-841 (sulla preesistenza degli organi rispetto alle loro funzioni) e 4, 788-793 (sui sogni, prodotti dai *simulacra*, in cui vediamo gente danzare).

tato che sogna di bere – dimostrano infatti che i ballerini presenti sulla scena sono solo immagini, *simulacra* che amplificano il senso di frustrazione fisiologicamente insito in ogni passione amorosa<sup>146</sup>.

In *La natura delle cose* il *clinamen* diventa allora la prospettiva da cui guardare al continuo divenire della vita umana<sup>147</sup>; un divenire che risulta però inscritto nel ciclico avvicinarsi della natura, come sembra suggerire il finale dello spettacolo, in cui l'anziana Venere ricompare sulla scena trasformata in cerva [fig. 109]<sup>148</sup>.

<sup>146</sup> «Di un volto umano, di un colore grazioso nulla il corpo può godere se non tenui simulacri / Esile mito che il vento spesso rapisce / E come in sogno l'assetato desidera bere / Ma non vi è umore che possa spegnere l'arsione delle sue membra e inutilmente insegue i simulacri dell'acqua / E immerso in un fiume impetuoso tuttavia prova l'affanno della sete / Così nell'amore Venere coi simulacri illude gli amanti: né possono con lo sguardo saziarsi del corpo che pure è presente / Né con le mani staccare qualcosa della sua tenerezza, mentre come spaesati ne percorrono incerti l'intera distesa / E quando infine con le membra intrecciate colgono il fiore dell'età e già il corpo presagisce il piacere di cui Venere insemina i campi femminei / Allora avidamente costringono i corpi e mescolano sulle labbra le salive e il respiro, premendo coi denti le labbra / Invano, perché nulla possono raschiare da là, né penetrare né confondersi con tutto il corpo in quel corpo / Così sembrano a volte voler celebrare un sacrificio o un duello mortale, così febbrilmente si avvincono nelle compagini di Venere, finché le membra snervate dalla violenza del piacere si sciolgono affrante» (Lucr. 4, 1094-1114, nella traduzione di Giorgio Agamben).

<sup>147</sup> Vd. Mazzaglia 2015, 267: «la giovane fanciulla dell'inizio si presenta sospesa nell'aria; verticale è invece la bimba-bamboccia macrocefalica; mentre l'anziana donna discende al suolo ripetutamente, come attratta dalla terra in cui resta, infine, prostrata. Anche il loro stato fisico rappresenta pertanto il *clinamen* sospeso, verticale e disteso».

<sup>148</sup> Diversamente interpreta Mazzaglia 2015, 265: «nell'immagine che chiude lo spettacolo... della Venere anziana non appare più il tenero e implacabile volto, ma la maschera d'un cervo morente che, senza alcun singulto, si spegne al suolo».

Questa riflessione sulle età dell'uomo alla luce dell'atomismo lucreziano trova il suo naturale sviluppo in *Oro* (2009). In questo spettacolo il tema è indagato attraverso la giustapposizione, o meglio la concatenazione di elementi contrastanti; le coreografie sono infatti danzate da professionisti assieme a non professionisti, soluzione che permette di ricreare sul palcoscenico una *concordia oppositorum* in cui si mescolano uomini e donne, adolescenti e vecchi, bambini e adulti, persone in grado di vedere e non vedenti. Questa processione di corpi, in cui «le figure procedono fisicamente unite in un viaggio immerso nella lentezza lungo il bordo della vita», culmina nella scena finale – ispirata alla peste d'Atene di Lucrezio – in cui viene rappresentata la morte di cinque gemelli: cinque danzatori, resi indistinguibili dall'identica maschera di bamboccio macrocefalo (la stessa già usata in *La natura delle cose*), formano «un unico corpo che si sostiene dall'interno, un corpo capace di osservarsi, di moltiplicare lo sguardo e il tatto»<sup>149</sup>.

La sequenza finale di *Oro* viene poi ripresa e sviluppata in *L'ultimo giorno per noi* (2010), atto conclusivo della trilogia ispirata al *De rerum natura* [fig. 110]. Lo spunto lucreziano è rappresentato, anche in questo caso, dalla peste d'Atene e in particolare dai vv. 1256-1258: «Sui bambini esanimi si vedevano talvolta i corpi inanimati dei genitori, e all'opposto talora sulle madri e sui padri i figli esalare la vita». All'immagine lucreziana si sovrappone però l'eco di due drammatici fatti di cronaca, l'uno contemporaneo, l'altro risalente a più di un decennio prima: la tragedia del 'gommone di Mal-

<sup>149</sup> Le citazioni sono tratte dalla scheda di presentazione dello spettacolo, consultabile sul sito della compagnia Virgilio Sieni: <http://www.sienidanza.it/prod.asp?prod=oro 2009>.

ta', in cui cinque migranti – gli unici superstiti di un barcone della speranza partito dall'Africa – vennero respinti in mare senza soccorso, abbandonati a una deriva disumana; e l'immagine straziante della 'Madonna di Benthala', diventata icona del massacro compiuto il 23 settembre 1997 da un gruppo di terroristi islamici in un villaggio dell'Algeria. Il testo di Lucrezio entra così in relazione con i drammi della storia e prende forma nei corpi di cinque fratelli gemelli «fatti d'atomi e vuoto, di amaro e dolore» che danzando vanno incontro alla morte: per Sieni queste «figure lucreziane che si nutrono di declinazioni e sospensioni fisiche» realizzano allora «una coreografia sul sostenersi e sulla ciclicità del gesto che si rigenera nella fisica e nell'etica, nell'emozione e nell'incessante ora del desiderio. Un desiderio che crea tenuità e incanto, che scioglie il corpo nella dinamica, che reinventa una sintassi della fine»<sup>150</sup>.

## Bibliografia

- Alfano G. ed. (2011) *La fisica delle cose. Dieci riscritture da Lucrezio*, Roma.
- Arvigo T. (2011) *Piccola cosmogonia portatile: Sanguineti lettore e traduttore di Lucrezio*, «Nuova corrente» 58, 81-104.
- Baj E. (2018) *Automitobiografia*, Milano (1983<sup>1</sup>).
- Beretta – Citti – Pinto – Pellacani ed. (2017) *Vedere l'invisibile. Lucrezio nell'arte contemporanea*, Bologna.
- Bonsaver G. (2007) *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto.

<sup>150</sup> Le citazioni sono tratte dalla scheda di presentazione dello spettacolo, consultabile sul sito della compagnia Virgilio Sieni: <http://www.sienidanza.it/prod.asp?prod=ultimogiorno>.



- Calvino I. (1991) *I libri degli altri*, Torino.
- Calvino I. (1993) *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano (1988<sup>1</sup>).
- Calvino I. (1994) *Il castello dei destini incrociati*, Milano (1973<sup>1</sup>).
- Canfora L. (1993) *Vita di Lucrezio*, Palermo.
- Canfora L. (2016) *Lucrezio in Lattanzio ed Eusebio*, in Capasso M. (ed.) *Sulle orme degli antichi. Scritti di filologia e storia della tradizione classica offerti a Salvatore Cerasuolo*, Lecce, 111-118.
- Cataluccio F.M. ed. (2016) *Massimo Kaufmann*, Milano.
- Cavaliere F. (2012) *Il Novecento di Fanny Kaufmann*, Bagno a Ripoli.
- Ceronetti G. (2000) *La carta è stanca. Una scelta*, Milano (1976<sup>1</sup>).
- Cipriani M. (2008) *La presenza del mondo classico nel racconto breve del secondo Novecento italiano*, in Coccia B. (ed.) *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma, 283-397.
- Citti F. (2008), *Pierio recubans Lucretius antro: sulla fortuna umanistica di Lucrezio*, in Beretta M. – Citti F. (edd.), *Lucrezio. La natura e la scienza*, Firenze, 97-139.
- Citti F. (2017a) *Le biografie romanizzate*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 22-26.
- Citti F. (2017b) *Germano Maccioni*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 85.
- Condello F. (2005) «*Impuro specchio*». *Sul Lucrezio di Sanguineti*, «il verri» 29, 123-131.
- Condello F. (2007) *La Venus e l'Iphianassa di Lucrezio-Sanguineti*, «il verri» 35, 123-130.
- Condello F. (2008) *Lucrezio Catullo Orazio e Sanguineti: esercizi di «pseudotraslazione», «Poetiche»* 3, 423-467.
- Corgnati M. (2018) *Il De rerum natura, il Movimento Nucleare ed Enrico Baj*, in Corgnati M. – Tibiletti A. (edd.), *Enrico Baj. Dal De rerum natura alle Montagne*, Milano, 15-40.
- Croce B. (1980) *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari (1936<sup>1</sup>).
- De Angelis M. (2005) *Sotto la scure silenziosa. Frammenti dal “De rerum natura”*, Milano.

- De Angelis M. (2019) *Lucrezio nell'incubo*, in Piffaretti P. (ed.), *Caos, cosmo, colore. Tre capitoli lucreziani*, Bellinzona, 38-41.
- De Lena L. (2017a) *Bruno Saetti*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 65.
- De Lena L. (2017b) *Mino Maccari*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 67.
- De Lena L. (2017c) *Giulia Napoleone*, In luminosa riga, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 69.
- De Marchi P. (2000) *Sul "quaderno di traduzioni" di Giorgio Orelli*, «Testo» 60 (n.s. 21), 107-130.
- Dionigi I. (1973) *Due interpretazioni unilaterali di Lucrezio*, «Studi Urbinati» 47, 327-363.
- Dionigi I. (2005<sup>3</sup>) *Lucrezio: le parole e le cose*, Bologna (1988<sup>1</sup>).
- Dionigi I. (2017) *Lucrezio*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 6-13.
- Dionigi I. (2018) *Quando la vita ti viene a trovare. Lucrezio, Seneca e noi*, Bari
- Fowler D. (2002) *Lucretius on atomic motion. A commentary on De rerum natura 2, 1-332*, Oxford.
- Galzerano M. (2019) *La fine del mondo nel De rerum natura di Lucrezio*, Berlin-Boston.
- Gambino Longo S. (2009) *Le mythe de la folie de Lucrèce: des biographies humanistes aux théories de l'inspiration*, in *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis*, Uppsala, 395-404.
- Gee E. (2013) *Aratus and the Astronomical Tradition*, Oxford.
- Ghiberti S. (1958) *Vive tra statue negre...*, «Gente», II, n. 45, 1 novembre 1958.
- Harrison S. (2020), *Victorian Lucretius: Tennyson and Arnold*, in Hardie P.R. – Prosperi V. – Zucca D. (ed.) *Lucretius Poet and Philosopher. Background and Fortunes of De rerum natura*, Berlin-Boston, 309-321.
- Herlitzka R. (2019) *La natura, di Tito Lucrezio Caro. Libri I-IV*, Milano.
- Insana J. (1990) *Lucrezio poeta tragico*, «il manifesto – la talpa libri» (5 ottobre 1990).

- Lammers J. (1991) *Tennyson's Analysis of Christianity in "Lucretius"*, «Victorian Poetry» 29.2, 115-130.
- Levi P. (1981) *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino.
- Longoni F. (1990) *Ugo Foscolo. Letture di Lucrezio: dal De rerum natura al sonetto Alla sera*, Milano.
- Luzi M. (1974) *Leggere Lucrezio equivale*, in Id. *Vicissitudine e forma*, Milano, 71-76.
- Marchesi C. (1950) *Storia della letteratura latina*, Messina-Roma (1927<sup>1</sup>).
- Marx K. (1980) *Quaderni sulla filosofia epicurea*, traduzione di M. Cingoli, in Cingoli M. – Merker N., *Karl Marx. Opere I (1835-1843)*, Roma.
- Mazzaglia R. (2015) *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Roma.
- Morfino V. (2012) *L'interpretazione marxiana di Lucrezio*, «Rivista di storia della filosofia» 2, 277-291.
- Nooteboom C. (2016) *Luce ovunque (2012-1964)*, traduzione di F. Ferrari, Torino.
- O'Neill P. (1991) *An Aesthetic of Reception and the Productive Reader of Victorian Poetry: Tennyson's "Lucretius" Among Victorian and Contemporary Critics*, «Victorian Poetry» 29.4, 385-400.
- Odifreddi P. (2013) *Come stanno le cose: il mio Lucrezio, la mia Venere*, Milano.
- Ossola C. (2005) *Mario Luzi "Nel vento inesauribile del mondo..."*, «Lettere Italiane», 57.1, 36-48.
- Paolini G. (2006) *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Torino.
- Paratore E. (2007) *Una nuova ricostruzione del De poetis di Svetonio*, Urbino (1946<sup>1</sup>).
- Pellacani D. (2017) *Le traduzioni poetiche*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 27-33.
- Pellacani D. (2019) *Luzi, Lucrezio e il clinamen*, «Studi e Problemi di Critica Testuale» 99.2, 187-206.
- Pianezzola E. (1999) *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna.

- Piazzì L. (2009) *Lucrezio. Il De rerum natura e la cultura occidentale*, Napoli.
- Pinto R. (2017a) *L'arte contemporanea 'osserva' Lucrezio*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 19-21.
- Pinto R. (2017b) *Giulio Paolini*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 73.
- Pinto R. (2017c) *Sabrina Mezzaqui*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 79.
- Pinto R. (2017d) *Helmut Dirnaichner*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 83.
- Pinto R. (2017e) *Massimo Kaufmann*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 89.
- Pontiggia E. (2015) *Fra Lucrezio e Magritte. La scultura di Alik Cavaliere negli anni Sessanta*, in Ead. (ed.) *Alik Cavaliere. Taccuini (1960-1969)*, Milano, 165-178.
- Pontiggia E. (2017a) *Lucrezio e l'arte italiana dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 16-18.
- Pontiggia E. (2017b) *Italo Valenti*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 57.
- Pontiggia E. (2017c) *Giorgio Orelli, Enrico Della Torre*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 77.
- Pontiggia E. (2017d) *Enrico Baj*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 59.
- Pontiggia E. (2017e) *Alik Cavaliere*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 61.
- Sieni V. (2008) *La natura delle cose*, con il testo *Lucrezio, appunti per una drammaturgia* di G. Agamben, Firenze.
- Sanguineti E. (2006a) *Teatro antico*, a cura di Condello F. – Longhi C., Milano.
- Sanguineti E. (2006b) *Quaderno di traduzioni. Lucrezio, Shakespeare, Goethe*, Torino.
- Solaro G. (1993) *Lucrezio. Pomponio Leto*, con una nota di L. Canfora, Palermo.
- Solaro G. (1994) *Voltaire. Lettere di Memmio a Cicerone*, Palermo.

- Solaro G. (2000) *Lucrezio. Biografie umanistiche*, Bari.
- Solaro G. (2020) *The story of Lucretius*, in Hardie P.R. – Prosperi V. – Zucca D. (ed.) *Lucretius Poet and Philosopher. Background and Fortunes of De rerum natura*, Berlin-Boston, 325-338.
- Terzaghi N. (1934) *C. Lucilii saturarum reliquiae in usum maxime academicum*, Firenze.
- Tibiletti A. (2018) *Enrico Baj, le Montagne*, in Corgnati M. – Tibiletti A. (edd.), *Enrico Baj. Dal De rerum natura alle Montagne*, Milano, 45-72.
- Tinti P. (2017) *Giulia Napoleone, Nero*, in Beretta – Citti – Pinto – Pellacani (2017), 87.
- Vincentini I. (2013) *Milo De Angelis: colloqui sulla poesia*, Milano.
- Wilner O.L. (1930) *Tennyson and Lucretius*, «Classical Journal», 25.5, 347-366.