

Federico Volpe

STORIA UMANISTICA DELLA NATURA

UN'ANTOLOGIA LETTERARIA, ARTISTICA
E MUSICALE



IL Sileno
Edizioni



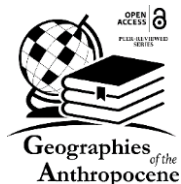
Geographies
of the
Anthropocene

FEDERICO VOLPE*

STORIA UMANISTICA DELLA NATURA

UN'ANTOLOGIA LETTERARIA, ARTISTICA E MUSICALE

* Université du Québec à Montréal,
volpe.federico@courrier.uqam.ca



IL Sileno
Edizioni

Humanistic history of nature. A literary, artistic and musical anthology

Federico Volpe

is a monographic volume of the Open Access and peer-reviewed series
“Geographies of the Anthropocene”

(Il Sileno Edizioni), ISSN 2611-3171.

www.ilsileno.it/geographiesoftheanthropocene/



Cover: Apollo and Daphne (Bernini), graphic project by Ambra Benvenuto

Copyright © 2023 by Il Sileno Edizioni

International Scientific Publisher “Il Sileno”, VAT number: 03716380781.

Via Piave, 3/A, 87035 - Lago (CS), Italy, e-mail: ilsilenoedizioni@gmail.com

This work is licensed under a
Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivs
3.0 Italy License.



The work, including all its parts, is protected by copyright law. The user at the time
of downloading the work accepts all the conditions of the license to use the work,
provided and communicated on the website

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>

ISBN 979-12-80064-43-1

May 2023

(First Edition)



Geographies of the Anthropocene

OPEN
ACCESS 
PEER-REVIEWED
SERIES
ISSN 2611-8171

Geographies of the Anthropocene

Open Access and Peer-Reviewed series

Editor-In-Chief: Francesco De Pascale (Department of Foreign Languages, Literatures and Modern Cultures, University of Turin, Italy).

Associate Editors: Salvatore Cannizzaro (Department of Humanities, University of Catania, Italy); Sebastiano D'Amico (Head of Department of Geosciences, University of Malta, Malta); Fausto Marincioni (Department of Life and Environmental Sciences, Università Politecnica delle Marche, Italy), Leonardo Mercatanti (Department of Culture and Society, University of Palermo, Italy); Francesco Muto (Department of Biology, Ecology and Earth Sciences, University of Calabria, Italy), Charles Travis (School of Histories and Humanities, Trinity College Dublin; University of Texas, Arlington, U.S.A.).

Editorial Board: Mohamed Abioui (Ibn Zohr University, Morocco), Valentina Castronuovo (Italian National Research Council – Institute for Research on Innovation and Services for Development, Italy); Andrea Cerase (Sapienza University of Rome, Italy), Valeria Dattilo (University “G. D’Annunzio” Chieti-Pescara, Italy), Dante Di Matteo (University E-Campus, Italy); Jonathan Gómez Cantero (Departamento de Meteorología de Castilla-La Mancha Media, Spain), Eleonora Guadagno (University of Naples “L’Orientale”, Italy); Davide Mastroianni (University of Siena, Italy), Giovanni Messina (University of Messina, Italy), Joan Rossello Geli (Universitat Oberta de Catalunya, Spain), Gaetano Sabato (University of Palermo, Italy), Carmine Vacca (University of Calabria, Italy), Nikoleta Zampaki (National and Kapodistrian University of Athens, Greece).

International Scientific Board: Marie-Theres Albert (UNESCO Chair in Heritage Studies, University of Cottbus-Senftenberg, Germany), David Alexander (University College London, England), Lina Maria Calandra (University of L'Aquila, Italy); Salvatore Cannizzaro (University of Catania, Italy), Fabio Carnelli (EURAC Research, Bolzano, Italy); Carlo Colloca (University of Catania, Italy), Gian Luigi Corinto (University of Macerata, Italy), Girolamo Cusimano (University of Palermo, Italy), Bharat Dahiya (Director, Research Center for Integrated Sustainable Development, College of Interdisciplinary Studies Thammasat University, Bangkok, Thailand); Sebastiano D'Amico (University of Malta, Malta), Armida de La Garza (University College Cork, Ireland), Elena Dell'Agnese (University of Milano-Bicocca, Italy; Vice President of IGU), Piero Farabollini (University of Camerino, Italy), Massimiliano Fazzini (University of Camerino; University of Ferrara, Italy; Chair of the "Climate Risk" Area of the Italian Society of Environmental Geology); Giuseppe Forino (Bangor University, Wales, UK), Virginia García Acosta (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, CIESAS, México); Cristiano Giorda (University of Turin, Italy), Giovanni Gugg (LESC, Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative, CNRS – Université Paris-Nanterre, France), Luca Jourdan (University of Bologna, Italy), Francesca Romana Lugerì (ISPRa, University of Camerino, Italy), Cary J. Mock (University of South Carolina, U.S.A.; Member of IGU Commission on Hazard and Risk), Enrico Nicosia (University of Messina, Italy); Gilberto Pambianchi (University of Camerino, Italy), Silvia Peppoloni (Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia, Italy; Secretary General of IAPG; Councillor of IUGS), Isabel Maria Cogumbreiro Estrela Rego (University of the Azores, Portugal), Andrea Riggio (University of Cassino and Southern Lazio, Italy), Jean-Claude Roger (University of Maryland, College Park, U.S.A.; Terrestrial Information Systems Laboratory, Code 619, NASA Goddard Space Flight Center, Greenbelt, U.S.A.); Vito Teti (University of Calabria, Italy), Bruno Vecchio (University of Florence, Italy), Masumi Zaiki (Seikei University, Japan; Secretary of IGU Commission on Hazard and Risk).

Editorial Assistant, Graphic Project and Layout Design: Ambra Benvenuto;

Website: www.ilsileno.it/geographiesoftheanthropocene;

The book series “Geographies of the Anthropocene” edited by the Scientific International Publisher “Il Sileno” (Il Sileno Edizioni) will discuss the new processes of the Anthropocene epoch through the various worldviews of geoscientists and humanists, intersecting disciplines of Geosciences, Geography, Geoethics, Philosophy, Socio-Anthropology, Sociology of Environment and Territory, Psychology, Economics, Environmental Humanities and cognate disciplines.

Geoethics focuses on how scientists (natural and social), arts and humanities scholars working in tandem can become more aware of their ethical responsibilities to guide society on matters related to public safety in the face of natural hazards, sustainable use of resources, climate change and protection of the environment. Furthermore, the integrated and multiple perspectives of the Environmental Humanities, can help to more fully understand the cultures of, and the cultures which frame the Anthropocene. Indeed, the focus of Geoethics and Environmental Humanities research, that is, the analysis of the way humans think and act for the purpose of advising and suggesting appropriate behaviors where human activities interact with the geosphere, is dialectically linked to the complex concept of Anthropocene.

The book series “Geographies of the Anthropocene” publishes online volumes, both collective volumes and monographs, which are set in the perspective of providing reflections, work materials and experimentation in the fields of research and education about the new geographies of the Anthropocene.

“Geographies of the Anthropocene” encourages proposals that address one or more themes, including case studies, but welcome all volumes related to the interdisciplinary context of the Anthropocene.

Published volumes are subject to a review process (**double blind peer review**) to ensure their scientific rigor.

The volume proposals can be presented in English, Italian, French or Spanish.

The choice of digital Open Access format is coherent with the flexible structure of the series, in order to facilitate the direct accessibility and usability by both authors and readers.

Abstract

The present volume aims at reconstructing the history of man-nature relationship among the various forms of art. The studies about the Anthropocene era, always more developed during the last years, led to some important and accurate researches on the presence and the impact of man on Earth. These studies include all the vast and complex considerations about pollution, climate, energy and so on. But every discourse that focuses on the features and the problems of the Anthropocene has maybe at its base a fundamental theme, a *fil rouge* from which it cannot be separated: the relationship between man and nature. The evolution of this relationship among the centuries influenced and, in turn, was influenced by the innovations that marked the history of *homo sapiens* from a scientific and technological point of view. Nevertheless, man-nature relationship has always been a central theme also in the artistic and literary production of man himself, who ‘dedicated’ to nature an endless list of texts, poems, pictures, sculptures, and musical compositions. What this volume wants to do is to retrace the evolution of the nature and of the relationship between man and nature in the history of the arts, that is to analyse how man represented the nature in the figurative arts, in the music, and in the literature, considering the so-called “western” world. In order to do that, the volume will cross the centuries and will focus on the various themes and concepts that man associated to the nature — from love to religion, from humour to death. In this way, hopefully, it will be possible to offer some points for reflection on the culture of the contemporary world too, in which there is the constant return of themes and leitmotifs that accompanied man and his art since the origin of the art itself.

Keywords

Man, nature, literature, art, music.

*Alla memoria di zia Fernanda,
che troppo presto si è ricongiunta con la natura.*

Indice

Abstract e keywords	VII
Introduzione	10
1. La natura come <i>locus amoenus</i>	14
1.1. <i>Il mondo antico prima di Teocrito</i>	14
1.2. <i>Teocrito, Virgilio e la loro eredità</i>	20
1.3. <i>La pittura di paesaggio</i>	34
1.4. <i>Vivaldi</i>	42
1.5. <i>Da Beethoven all'Impressionismo</i>	48
2. La natura e l'amore	57
2.1. <i>Dalla lirica greca all'età augustea</i>	57
2.2. <i>Il Medioevo: dalla Scuola poetica siciliana al Dolce stil novo</i>	72
2.3. <i>Il Medioevo: Petrarca e Boccaccio</i>	85
2.4. <i>Dall'Ars Nova al Rinascimento</i>	95
2.5. <i>Dal Barocco a Puccini</i>	106
3. La natura come minaccia e pericolo	115
3.1. <i>La "selva oscura"</i>	115
3.2. <i>La tempesta e il naufragio</i>	120
3.3. <i>La malattia e la morte</i>	134
3.4. <i>La fragilità dell'autunno</i>	144
4. Altre rappresentazioni della natura	150
4.1. <i>Una creazione di Dio</i>	150
4.2. <i>Allegorie politiche</i>	154
4.3. <i>Satira e comicità</i>	160
4.4. <i>Individualità</i>	165
Conclusione	172
Bibliografia	174

Introduzione

Gli studi sull'Antropocene, che negli ultimi anni si sono sviluppati in misura sempre maggiore, hanno portato a delle ricerche di notevole portata e molto approfondite circa la presenza e l'impatto dell'uomo sulla Terra. È proprio questa, in fondo, la caratteristica sostanziale che distingue la nostra era dalle precedenti. Il termine "Antropocene" viene coniato negli anni Ottanta del secolo scorso dal biologo americano Eugene Stoermer, ma acquisisce una grande notorietà solo a partire dai primi anni di questo secolo, grazie all'impegno dell'olandese Paul Crutzen, premio Nobel per la chimica. Da questo momento, il concetto di "era dell'uomo" entra prepotentemente nel mondo accademico e non solo, permeando in modo particolare i vari ambiti delle scienze sociali (Moore, 2017, 7). Così, oltre ai temi più tradizionali e più prettamente scientifici — come l'inquinamento e le sue forme, il clima e i suoi cambiamenti, l'energia e le sue fonti e altro ancora —, gli studi sull'Antropocene iniziano ad invadere anche i campi dell'economia, della politica e della sociologia, oltre, naturalmente, a quelli sempre preponderanti della geografia e della geoetica (Peppoloni, 2011, 12–13).

Per quanto gli ambiti a cui gli studi sull'Antropocene possono riferirsi siano numerosi, alla base di qualunque considerazione che si possa effettuare in merito a questa nuova era c'è, in fin dei conti, un tema di fondo, un filo rosso che accompagna e ogni dibattito e dal quale non è mai possibile prescindere: il rapporto tra l'uomo e la natura. Da sempre, infatti, l'uomo s'interroga sulla ragion d'essere del mondo naturale che lo circonda e sul senso della propria esistenza in rapporto ad esso, nonché sulla possibilità di trovare tecniche e strategie per sfruttare la natura a proprio vantaggio. Dall'istinto dell'uomo primitivo di utilizzare la cavità di una montagna come riparo, fino alla volontà dell'uomo moderno di sfruttare i raggi solari per alimentare la corrente elettrica, l'evoluzione del rapporto tra l'uomo e la natura è principalmente segnato, nel corso dei millenni, dalle innovazioni scientifiche e tecnologiche che modificano, in maniera più o meno sana, la convivenza del primo con la seconda.

Ora, la considerazione che è alla base di questo libro è che lo stretto legame fra la specie umana e l'ambiente che la circonda, sebbene interessi per lo più, come si è detto, i campi della scienza e della tecnologia, nel corso della storia influisce in maniera determinante anche sulla produzione artistica, letteraria e, in generale, culturale dell'uomo stesso. Una quantità incalcolabile di opere, spesso di elevatissimo valore per una determinata società, è dedicata e consacrata alla natura o alla simbiosi dell'uomo con la natura: dalle pitture rupestri con scene di caccia alle tempera rinascimentali come la *Primavera*

del Botticelli, dai testi in versi come le *Bucoliche* di Virgilio a quelli in prosa come *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, dalle sculture marmoree come l'*Apollo e Dafne* del Bernini alle composizioni musicali come le *Stagioni* di Vivaldi. In ogni epoca e in ogni luogo, quindi, l'uomo sente il bisogno di rappresentare con l'arte la natura e di esprimere con l'arte il proprio rapporto con la natura.

Comincia dunque a delinearsi, forse, il senso di questo volume all'interno della collana *Geographies of the Anthropocene*. Prendendo spunto dai dibattiti sull'Antropocene, che negli ultimi anni stanno sempre più animando il mondo scientifico, e prendendo atto dei numerosi campi che tali dibattiti stanno invadendo, l'operazione che ci si propone di effettuare nelle prossime pagine è quella di ripercorrere l'evoluzione del rapporto fra l'uomo e la natura da un punto di vista non scientifico in senso stretto, bensì umanistico. L'obiettivo che ci poniamo è quello di analizzare come l'uomo abbia rappresentato la natura nel corso della storia facendo riferimento a tre dei campi fondamentali degli studi umanistici, ovvero la letteratura, le arti figurative e la musica. Da questi ambiti trarremo gli esempi necessari alla nostra analisi, fino a creare una vera e propria antologia, ovvero una piccola raccolta di testi, di immagini e di composizioni volta a fornire una visione d'insieme, un quadro generale di come la natura possa essere rappresentata dall'uomo e di quali significati l'uomo possa attribuirle.

Il capitolo 1 sarà dedicato alla concezione più positiva che l'uomo possa avere della natura, quella di una natura idilliaca e paradisiaca, uno spazio fisico e ideale allo stesso tempo, un ambiente sereno nel quale vivere in totale armonia ed equilibrio. È quello che si può definire un *locus amoenus*, locuzione usata generalmente in riferimento all'età antica, ma che noi estenderemo a diverse epoche e a diversi stili. Buona parte del capitolo ruoterà, inevitabilmente, attorno alla poesia bucolica di Teocrito e Virgilio, ma osserverà anche i suoi precursori — i modelli omerici — e la sua eredità — dall'Ellenismo al Quattrocento. In campo artistico, vedremo come si è evoluta nel tempo la pittura di paesaggio, anche in casi in cui questo non può definirsi propriamente “bucolico”, da Leonardo agli impressionisti come Manet e Monet, intramezzando il percorso con degli approfondimenti musicali su Vivaldi e Beethoven.

Nel capitolo 2 verrà analizzato il modo in cui la natura è stata associata dall'uomo alla sfera dell'amore, ovvero come gli artisti si siano serviti degli elementi naturali per arricchire e rafforzare la raffigurazione di una persona amata. Ancora una volta, il percorso partirà dall'antichità, con i lirici greci e i poeti latini, per attraversare poi il Medioevo di Dante, Petrarca e Boccaccio, fino ai capolavori del Botticelli e all'opera di Puccini.

Oltre che come ambiente idilliaco o associato al sentimento amoroso, però, la natura può essere vista anche come un'entità minacciosa, pericolosa, insidiosa. Pertanto, nel capitolo 3, lasceremo il sistema della suddivisione in paragrafi su base cronologica per adottare quello su base tematica, affrontando i seguenti aspetti: il fenomeno della tempesta da Omero a William Turner e Giuseppe Verdi; i racconti delle epidemie di peste in Tucidide, Boccaccio e Manzoni; la minaccia della “selva oscura” in Virgilio, Dante e Tasso; l'esperienza della morte associata alla stagione autunnale da Virgilio a Van Gogh.

Nel capitolo 4, infine, getteremo un rapido sguardo su altri possibili utilizzi o visioni della natura: dal mondo concepito come creazione divina all'impiego degli elementi naturali per creare un effetto comico o satirico, dalle allegorie politiche che un'ambientazione naturale può nascondere all'associazione più diretta e intima tra la natura e lo stato d'animo personale dell'uomo.

È un percorso complesso, dunque, quello che si sta per intraprendere, e ci preme fare alcuni avvertimenti al lettore, prima di iniziare. Innanzitutto, vogliamo anticipare che ci siamo soffermati, lungo la nostra analisi, soprattutto sull'età antica e su quella medievale, per arrivare a quella moderna e per concentrarci un po' meno su quella contemporanea. Questo perché, a nostro avviso, è fondamentale capire soprattutto l'origine di alcuni concetti e il loro iniziale sviluppo, il che permette di intuire molto più facilmente ed autonomamente la loro applicazione nei tempi più recenti.

La seconda avvertenza riguarda le aree geografiche trattate: per l'arte e la musica, gli esempi saranno tratti dal repertorio italiano e da quello europeo in generale; per la letteratura, invece, abbiamo scelto di concentrarci sulla letteratura greca e su quella latina per l'età antica e sulla sola letteratura italiana per le restanti epoche — salvo poche, brevi eccezioni —, data l'enorme quantità di casi di studio che questa può offrire.

Infine, proprio a proposito di quest'ultimo aspetto, bisogna sempre tenere in considerazione che il mondo delle arti è estremamente ricco di riferimenti alla natura e non sarebbe immaginabile elencare e analizzare tutti gli esempi possibili che l'arte figurativa, la musica e la letteratura possono offrire. Sarebbe folle un volume con questa ambizione, e forse anche poco credibile. Inoltre, il tema della rappresentazione della natura nella storia dell'arte è stato già ampiamente affrontato, nel corso dei decenni, da studiosi anche di elevatissima statura. L'obiettivo di questo volume è semplicemente quello di fornire pochi esempi, ma possibilmente significativi e che riescano a servire da spunti di riflessione — sentiremo il bisogno di ribadire questa considerazione, di tanto in tanto, nel corso del volume; il lettore ci scuserà.

Traendo questi esempi dalle varie forme dell'arte, e adottando pertanto una prospettiva a trecentosessanta gradi — questa sì, probabilmente, è una novità rispetto agli altri testi esistenti sull'argomento —, vogliamo solo fornire una panoramica generale su come si sia evoluto nei secoli il rapporto fra noi e la natura, su come ci siamo serviti di essa nelle nostre espressioni artistiche e, perché no, indurre eventualmente a delle previsioni su come ce ne serviremo in futuro.

1. La natura come *locus amoenus*

1.1. Il mondo antico prima di Teocrito

La storia della natura che ci apprestiamo a raccontare inizia nell'Antica Grecia. Le rappresentazioni che l'uomo ha fatto del mondo naturale, nel corso dei secoli, sono state tante, varie e di diversa origine, come vedremo. Alla civiltà greca, però, risale la codificazione di una concezione particolare della natura, tra le prime ad affermarsi e ad avere anche maggior successo nella storia: quella della natura vista come un ambiente idilliaco, un luogo puro e incontaminato, fonte di serenità e di piacere. Creare una simile atmosfera è stato possibile, nella letteratura e nell'arte, descrivendo luoghi che si immergono nella vegetazione, tra piante ed alberi rigogliosi, alimentati da una fonte d'acqua, con l'ombra che solitamente abbonda e che regala all'ambiente un fresco piacevole, sebbene talvolta possano intervenire anche i raggi del sole a rendere tutto più luminoso. In questo quadro naturale è possibile trovare, inoltre, degli uccelli che cinguettano o altri animali tipici del bosco. Quando questi luoghi ideali sono abitati, le presenze umane sono rappresentate da pastori, che trasmettono un'idea di semplicità e genuinità e che non di rado — come vedremo — finiscono per essere anche uomini di un certo spessore filosofico e artistico, oppure da donne, spesso intente a fare il bagno. Se queste ultime appartengono al mondo della mitologia, allora si tratta per lo più di ninfe.

Un ambiente così incantevole, con questi contorni da fiaba, con delle fattezze che potremmo definire paradisiache, è stato incredibilmente spesso, nel corso della storia, oggetto di descrizioni letterarie, di rappresentazioni artistiche e perfino di evocazioni musicali. L'espressione con cui un luogo di questo genere viene definito è stata presa in prestito dal latino: *locus amoenus*. Tradotta letteralmente, significa proprio “luogo ameno”, cioè un posto incantevole dove la natura regna sovrana nel pieno della sua rigogliosità e dove l'uomo, quando presente, si integra armoniosamente. Nei secoli, il *locus amoenus* è diventato, soprattutto nella letteratura e nella pittura, un vero *tópos*, cioè un'immagine ricorrente, che si presenta con una certa frequenza nelle opere di poeti e artisti, pur nella diversità e nella specificità di ogni epoca e di ogni stile.

I modi in cui è possibile trattare il *locus amoenus* sono principalmente due: da un lato, come assoluto protagonista dell'opera, come puro e unico soggetto, come singolo contenuto della descrizione; dall'altro, come sfondo ad una scena principale, come cornice all'interno della quale far agire dei

personaggi — magari protagonisti di un racconto. In altre parole, è possibile trovare, spulciando nella storia dell'arte e della letteratura, tanto dei quadri o dei versi che riportano le immagini che abbiamo descritto all'inizio, fatte esclusivamente di piante, ruscelli e animali, quanto dei quadri o dei versi che contengono, insieme ai detti elementi, anche un incontro tra persone, una scena di caccia, un inseguimento o un'adulazione, togliendo all'ambiente naturale il ruolo di protagonista e affidandogli quello di sfondo.

Nel secondo caso, la scena che si svolge all'interno del *locus amoenus* è spesso quella di un corteggiamento o di un uomo che osserva una donna da lontano o, ancora, semplicemente una descrizione della donna stessa. Si tratta di casi assai frequenti, in cui il mondo della natura viene associato all'idea di amore, e questo avviene in quanto, se si vuole descrivere la bellezza di una donna — o anche di un uomo, in casi più rari —, questa acquista un fascino e una grazia ancora maggiori se la si avvolge nell'aura incantata di un luogo ameno. Poiché i casi in cui l'arte ha unito l'idea di natura a quella di amore sono molto numerosi, dedicheremo a questo tema un capitolo a parte. In queste prime pagine, cercheremo di osservare come si sia evoluto il concetto di *locus amoenus* nei casi in cui questo — per quanto possibile — non sia completamente contaminato dall'invasione della sfera amorosa o di altri ambiti, ma conservi il suo significato più generale e assoluto, prendendo in considerazione gli elementi naturali, ma anche umani, che esso contiene.

Abbiamo già anticipato che la codificazione del *locus amoenus* si deve alla letteratura greca. In particolare, si suole attribuire l'“invenzione”, per così dire, di questo *tópos* letterario al poeta siceliota Teocrito, appartenente alla prima età ellenistica. Tuttavia, è possibile rintracciare alcune descrizioni di paesaggi naturali rigogliosi e idilliaci, non certo uguali, ma a tratti simili a quelli teocritei, anche in alcuni poeti che lo hanno preceduto. I primi esempi sono contenuti nelle opere più antiche tra quelle che costituiscono il vasto repertorio della letteratura greca: i poemi omerici. In particolare, i libri dell'*Odissea* — più di quelli dell'*Iliade*, che sono situati prevalentemente in ambientazioni belliche, relative alla Guerra di Troia — contengono un numero elevatissimo di elementi naturali, di paesaggi rurali più o meno selvaggi, spesso descritti anche in maniera dettagliata.

Fra i tanti esempi che potremmo proporre, uno dei più significativi è forse quello del paesaggio dell'isola di Ogigia, abitata dalla ninfa Calipso. Contenuta nel libro V del secondo poema di Omero, Ogigia è la terra su cui Odisseo approda in seguito ad un naufragio. L'eroe vi trova rifugio dopo essere rimasto solo, avendo perso tutti i suoi compagni nel corso delle innumerevoli peregrinazioni nel Mediterraneo effettuate nel tentativo di ritornare ad Itaca, un viaggio compiuto con il sostegno di alcune divinità e

con l'opposizione di altre. Innamoratasi di lui, Calipso tiene l'eroe acheo sulla propria isola per sette lunghi anni, privilegiandolo di tutti gli onori, finché egli non ottiene dagli dèi di poter riprendere il proprio viaggio verso casa. Omero offre dapprima un rapido sguardo sulla grotta di Calipso, dove arde un cedro, dalla fragranza che si sparge fino all'esterno, e dove la ninfa tesse una tela, mentre canta con la sua voce soave. In seguito, è l'isola stessa a divenire l'oggetto della descrizione. Il poeta ritrae il luogo come un bosco sempreverde, dove crescono pioppi, alni e cipressi, fra i cui rami vi sono nidi di varie specie di uccelli, quali gufi, sparvieri e cornacchie. Quattro fonti d'acqua, una vite con i suoi grappoli purpurei e immense distese di prati adornati di viole arricchiscono il quadro. Riportiamo di seguito il relativo passo del poema (vv. 59–73), nella traduzione di Aurelio Privitera:

Sul focolare ardeva un gran fuoco, si sentiva lontano
per l'isola l'odore di tenero cedro e di tuia
che bruciavano: lei dentro, con voce bella cantando,
movendosi davanti al telaio, tesseva con l'aurea spola.
Un bosco rigoglioso cresceva intorno alla grotta:
l'ontano, il pioppo e il cipresso odoroso.
Uccelli con grandi ali vi avevano il nido:
gufi, sparvieri e corvi di mare
ciarlieri, che amano le cacce marine.
Attorno alla grotta profonda, s'allungava
vigorosa una vite, ed era fiorita di grappoli.
Quattro fonti sgorgavano in fila con limpida acqua,
vicine tra loro e rivolte in parti diverse.
V'erano intorno morbidi prati fioriti di viole
e di sedano. [...]

Talmente incantevole è il luogo che neanche il dio Hermes, quando vi arriva, riesce a rimanere indifferente e a non provare un senso di meraviglia nei confronti di quell'isola, dove Zeus l'ha inviato per ordinare a Calipso di liberare l'eroe itaceo.

Un altro esempio di ambiente naturale, idilliaco e celebre nell'Odissea è contenuto nel libro successivo del poema, che narra dell'arrivo del protagonista presso un'altra isola, quella di Scheria, abitata dal popolo dei Feaci. Prossimo ormai al rientro a casa, Odisseo approda finalmente su una terra davvero felice, dove trova persone pacifiche, che non hanno intenzione né di avvelenarlo né di ingannarlo o di trattenerlo, ma soltanto di aiutarlo. Ancora una volta, risulta interessante, in questa sede, la descrizione che l'autore effettua del paesaggio dell'isola: un fiume dall'acqua talmente pura da lavare anche i panni più sporchi, un prato di erba dolce, delle mule al pascolo, la riva del mare e i raggi del sole. In questo scenario naturale

vengono introdotte anche delle figure umane: la principessa Nausicaa e le sue ancelle, che portano, appunto, gli animali al pascolo e lavano le proprie vesti. Dopo il bucato, le fanciulle fanno il bagno, si cospargono la pelle di oli e giocano insieme, nell'attesa che i panni si asciughino al calore del sole. Anche in questo caso, riportiamo la traduzione di Privitera (vv. 85–100):

Quando arrivarono al bellissimo corso del fiume
dove erano i lavatoi perenni e tanta acqua
sgorga bella, da lavare anche panni assai sporchi,
allora esse sciolsero dal carro le mule.
E lungo il fiume vorticoso le spinsero
a pascolare l'erba dolcissima: presero dal carro
sulle braccia le vesti e le portarono nell'acqua scura,
le calcarono sveltamente nei botri provocandosi a gara.
Dopoché le lavarono e resero linde d'ogni sporcizia,
le stesero in fila sulla riva del mare, dove l'acqua
soleva lavare la ghiaia di più, sulla spiaggia.
Fatto il bagno e untesi copiosamente con l'olio,
esse presero il pasto sulla sponda del fiume:
aspettavano che le vesti asciugassero al raggio del sole.
Quando le ancelle e lei stessa si furono ristrate di cibo,
gettati via i veli dal capo giocarono a palla.

Si tratta di un quadro in cui la natura regna in tutto il proprio vigore e la propria purezza, infondendo una sensazione di quiete e serenità e integrando armoniosamente al suo interno le figure umane.

Appare piuttosto spontaneo, leggendo dei passi come quelli che abbiamo appena proposto, chiedersi se dei luoghi come quelli descritti da Omero (o chi per lui) esistano davvero nella realtà o se siano solamente frutto dell'immaginazione dell'autore. E non è un dubbio sorto solo agli studiosi contemporanei, ma una domanda che ci si pone sin dall'antichità. Lo storico e geografo Strabone, ad esempio, vissuto tra la fine del I secolo a. C. e l'inizio del I secolo d. C., ha attribuito ad Omero non solo il ruolo di poeta, ma anche quello di geografo, anzi di “fondatore” della scienza della geografia, sostenendo, con una discreta convinzione, la veridicità e il realismo dei luoghi da lui descritti (*Geografia*, I, I, 2). Secondo alcune fonti, Omero avrebbe costituito persino uno spunto per la costruzione di intere città, come nel caso di Alessandria d'Egitto, che, stando ai racconti di Plutarco (*Vita di Alessandro*, XXVI, 3–5), sarebbe stata voluta da Alessandro Magno sul modello omerico (*Odissea*, IV, 354–355) dell'isola di Faro (Hall, 2008, 163).

Al di là di questo dettaglio, nell'età contemporanea alcuni studiosi hanno ripreso, in un certo senso, il filone di pensiero di Strabone. Si può pensare, ad esempio, a Victor Bérard, studioso francese della seconda metà

dell'Ottocento che si è proposto di ricostruire le varie tappe del viaggio di Odisseo e ha affermato che alla base delle narrazioni omeriche vi erano i manuali di bordo e le istruzioni nautiche degli antichi Fenici, a sostegno del fatto che ogni città, isola, porto o foresta presente nell'*Odissea* avesse un corrispondente nella realtà. Neanche oggi si è smesso di individuare dei luoghi in cui poter collocare verosimilmente le ambientazioni omeriche. Ogigia, ad esempio, è stata variamente identificata con le isole di Gozo, Pantelleria, Meleda o addirittura con una delle isole fuori dallo stretto di Gibilterra; alla terra di Scheria, invece, sono state associate l'antica Corcira (odierna Corfù) e persino Ischia.

Ora, sebbene si tratti senza dubbio di ipotesi interessanti, bisogna anche accettare il fatto che l'epopea ingrandisca tutto, che non sia sempre il riflesso di una realtà, ma per lo più la costruzione di un mondo poetico. I poemi omerici possono dirci tanto sulla società greca, sui suoi principi e sui suoi meccanismi; possono spiegarci con notevole precisione i modelli di eroismo, di nobiltà, di ospitalità, di religiosità e di tante altre sfaccettature da cui era caratterizzato il mondo greco. Tuttavia, esattamente «come l'*Iliade* non è un manuale di storia, neanche l'*Odissea* è un manuale di geografia», e non dobbiamo pertanto cercare nei luoghi descritti da Omero una corrispondenza forzata con la realtà (Said, 1997, 33–34). È importante, piuttosto, capire il motivo per cui il percorso del nostro volume è iniziato con la descrizione degli scenari omerici come quelli di Ogigia e di Scheria.

In primo luogo, essi forniscono l'esempio per comprendere una prima possibilità di visione della natura da parte dell'uomo: quella di una natura rigogliosa e pacifica, in cui l'essere umano, se presente, può trovare accoglienza e può vedere una fonte di serenità e di benessere. Beninteso: certamente non mancano, nei racconti di Omero, dei momenti in cui la natura si manifesta in tutta la sua violenza, rappresentando una vera minaccia per la salute e, in alcuni casi, per la vita stessa dell'uomo, ma di questo ci occuperemo specificamente più in là. In secondo luogo, se si terranno a mente i passi dell'*Odissea* appena riportati e i frammenti degli altri autori che seguiranno, si potrà capire molto facilmente su quale tipo di modelli si sia costruito e sviluppato il *locus amoenus* teocriteo, che costituisce il filo rosso di questo nostro primo capitolo.

Un altro poeta della Grecia arcaica può fornirci, al pari di Omero, degli spunti interessanti per riflettere su alcune rappresentazioni della natura che sono state effettuate nell'antichità. Si tratta di Esiodo, poeta del quale proporremo alcuni versi tratti dal poema *Opere e giorni* (o semplicemente *Opere*), il suo lavoro più celebre insieme alla *Teogonia* e composto probabilmente verso la fine dell'VIII secolo a. C. Esiodo, insieme al fratello

Perse, avrebbe ricevuto in eredità dal padre un terreno nei pressi di Ascra, in Beozia, e, al momento di spartirsi la proprietà, Perse si sarebbe impossessato della porzione migliore grazie all'aiuto di alcuni signorotti locali. Nelle *Opere*, verosimilmente successive a questo episodio, Esiodo intende introdurre il fratello al lavoro nei campi: l'autore presenta il poema come una guida per comprendere la necessità del lavoro agricolo e per attuare un corretto comportamento relativamente ad esso, suggerendo dei consigli pratici per svolgere le diverse attività e fornendo le dovute indicazioni sui momenti corretti dell'anno in cui svolgerle (Lattimore, 1991, 4).

Un'opera di questo genere, che si basa interamente, com'è intuibile, sul mondo della natura e, per così dire, sul modo in cui l'uomo deve comportarsi ed interagire con essa, risulta interessante per il nostro percorso sullo studio delle rappresentazioni della natura. Un passo delle *Opere* di particolare rilevanza è quello relativo alla descrizione della stagione estiva. Questa è rappresentata dal poeta come il periodo del cardo in fiore e delle cicale che cantano, ma anche delle donne che si lasciano andare agli impulsi passionali e degli uomini che, per contro, sono alquanto fiacchi a causa del gran caldo. L'unico rimedio a questa condizione è quello di sedersi all'ombra, mentre si è sazi di carne e si gusta del buon vino, e di lasciarsi rinfrescare dal soffio del vento di zefiro: un lontano archetipo di quel *locus amoenus* che si ritroverà in tutta la poesia bucolica successiva. Leggiamo il passo nella traduzione di Graziano Arrighetti (vv. 582–596):

quando il cardo fiorisce e la cicala canora
stando sull'albero l'acuto suo canto riversa
fitto da sotto le ali, nella pesante stagione d'estate,
allora più grasse sono le capre, il vino migliore,
le donne più ardenti, ma sono fiacchi gli uomini
perché Sirio brucia la testa e i ginocchi
e secco è il corpo per via della vampa. Ma allora
è bello avere una roccia ombrosa e vino di Biblo
e una focaccia col latte e latte di capra che più non allatta,
e carne di giovenca nutrita nel bosco, che ancora non abbia figliato,
e di primi nati capretti; e bere il nero vino
sedendo all'ombra, saziato del tuo festino,
la faccia volta incontro al veloce soffio di Zefiro;
e d'una fonte che scorre perenne e pura
tre parti d'acqua versare, la quarta di vino.

È interessante osservare come questi versi siano molto simili ad un frammento del poeta lirico Alceo, vissuto fra il VII e il VI secolo a. C., che riprende in maniera evidente e, in un certo senso, 'omaggia' il suo

predecessore. Riportiamo il frammento (347 Voigt) nella traduzione di Gianfranco Nuzzo:

Bagna i polmoni di vino: il giro dell'astro si compie.
È il tempo dell'afa che opprime, del caldo che asseta ogni cosa.
Dai rami gorgheggia con dolce limò la cicala...
e il cardo fiorisce. Le donne ora sono più ardenti,
ma gli uomini fiacchi, giacché Sirio testa e ginocchi
dissecca...

Quando la temperatura mite della primavera, si alza fino a lasciare il posto al calore estivo, la concezione della natura cambia. I paesaggi rimangono rigogliosi — per lo meno, questa è l'idea che ci trasmettono immagini come quella del cardo in fiore —, ma questo non basta per conservare l'essenza piacevole del *locus amoenus*. Il caldo torrido, infatti, che sposa gli uomini, che sottrae le forze, che rende deboli e fragili, toglie alla natura quel ruolo di “fonte” di serenità e di benessere fisico e interiore che altri passi letterari, come quelli che abbiamo riportato precedentemente, le conferiscono in maniera evidente. Vedremo, nel corso delle prossime pagine, come questa distinzione tra la natura primaverile e quella estiva sia stata altre volte oggetto di rappresentazioni artistiche e anche di composizioni musicali. Per ora, seguiamo nel percorso letterario che abbiamo iniziato e arriviamo alla nascita del genere bucolico vero e proprio.

1.2. Teocrito, Virgilio e la loro eredità

L'insieme delle immagini che abbiamo osservato in Omero e, in parte, in Esiodo ha costituito probabilmente la base per lo sviluppo, in età ellenistica, del genere della poesia “bucolica”, cioè quel tipo di testo letterario in cui la natura e i personaggi che la abitano rivestono un ruolo di centralità. Come abbiamo accennato in precedenza, la tradizione ha attribuito la paternità di questo genere letterario al poeta Teocrito. Siceliota, vissuto fra il 315 e il 260 a. C., Teocrito frequenta la corte di Siracusa e quella di Alessandria, quest'ultima insieme a Callimaco e Apollonio. Abbiamo visto come già prima di lui esista l'immaginario di una natura “arcadica”, cioè di una Grecia immersa nella natura, distaccata dalla città, i cui abitanti oscillano tra uno stato selvaggio e una condizione di innocenza. Ebbene, la novità di Teocrito risiede nell'operazione di trasportare questo «sogno pastorale» nella terra della sua Sicilia e di farne un genere nuovo e a sé stante (Dupont, 1997, 10). I componimenti poetici che costituiscono la produzione bucolica teocritea

vengono iniziati ad essere definiti “idilli” attorno alla metà del XIX secolo, utilizzando proprio la traduzione di una parola greca, εἰδύλλιον (*eidýllion*), diminutivo del sostantivo εἶδος (*eídos*), che significa “immagine”. Il termine designa, quindi, una “piccola immagine”, ovvero un “quadretto” o un “bozzetto”. Gli idilli, di conseguenza, sono dei componimenti letterari caratterizzati da una certa brevità — in confronto ai lunghi poemi epici di età arcaica — e volti a descrivere piccole scene e situazioni.

Questi poemetti non sono sempre di argomento agreste, beninteso: alcuni idilli descrivono scene di vita cittadina, come le *Siracusane* (n. XV), in cui due donne originarie di Siracusa vanno ad assistere alle feste celebrate ad Alessandria in onore di Adone; altri riportano soggetti mitologici, dal *Ciclope* (n. XI) all’*Epitalamio di Elena* (n. XVIII) e al *Piccolo Eracle* (n. XXIV); altri ancora sono componimenti encomiastici, volti all’elogio di sovrani come Ierone (n. XVI) e Tolemeo Filadelfo (n. XVII). Tuttavia, nonostante l’evidente diversità tematica che pervade il *corpus* degli idilli, ben un terzo di quelli che sono arrivati sino a noi riportano descrizioni della vita in campagna o nel bosco, i cui protagonisti sono sovente pastori e bovari. Peraltro, proprio il termine con cui questi ultimi sono definiti nella lingua greca, βουκόλοι (*bukóloi*), ha dato il nome a quella poesia di argomento agreste che oggi chiamiamo “bucolica” e alla quale appartengono, fra gli altri, i componimenti che a breve seguiranno (Said, 1997, 332–334).

Non è sempre facile, in realtà, suddividere gli idilli per temi in maniera netta. Spesso, infatti, il confine che separa i componimenti di argomento bucolico da quelli a soggetto mitologico è molto labile, dal momento che i protagonisti di molte scene agresti sono ninfe o ciclopi. In ogni caso, anche questi personaggi semidivini fanno parte del mondo della campagna e sono pertanto ascrivibili al repertorio bucolico teocriteo.

Certamente, si tratta di una campagna piuttosto particolare: quasi stilizzata e vista con un certo distacco. Infatti, tanto l’autore quanto il pubblico cui egli si rivolge appartengono alla realtà urbana, al mondo della città, ed è proprio dalla città che la campagna viene vista. Essa diviene un paesaggio idealizzato, un luogo in cui gli abitanti della città desidererebbero rifugiarsi per sottrarsi alla quotidianità urbana. Questo luogo ideale viene descritto sovente con una vegetazione lussureggiante, talvolta soleggiato, talvolta ben riparato dall’ombra, dove si può ascoltare il canto delle cicale e degli uccelli, dove sorgono le fonti d’acqua o dove scorrono i ruscelli, dove le greggi sono al pascolo con i propri pastori, i quali non hanno altri pensieri se non l’amore e la poesia. È questo ciò che viene definito propriamente *locus amoenus*: un luogo idilliaco, paradisiaco, pace per il corpo e per l’animo, sebbene

evidentemente irrealistico per varie ragioni — non ultima, la figura inverosimile del pastore-poeta (Said, 1997, 338–340).

Riportiamo, a titolo di esempio, la parte iniziale del primo idillio di Teocrito, variamente conosciuto con i titoli di *Tirsi, o il canto* o *La morte di Dafni*. Il testo narra l'incontro tra il pastore Tirsi e un capraio: il primo chiede al secondo di suonare per lui la zampogna, ma questi rifiuta perché è mezzogiorno e il dio Pan, tornato dalla caccia, sta riposando; a sua volta, il capraio chiede a Tirsi di intonare un canto in cambio di una coppa decorata; il pastore accetta e inizia a cantare la storia di Dafni che muore per amore. Quasi fosse un testo programmatico, questo idillio racchiude in sé tutte i tratti tipici del contesto bucolico teocriteo: un ambiente agreste caratterizzato da un pino e delle fonti nei pressi, un pioppo, le fronde delle querce; i riferimenti alle ninfe e a Pan, dio dei boschi; i personaggi tratti dal mondo della campagna e concentrati sul tema dell'amore. Omettiamo di seguito il racconto della storia di Dafni, ma leggiamo la prima parte dell'idillio, nella traduzione di Ettore Romagnoli:

TIRSI

Questo susurro è soave, pastore, e quel pino che canta
presso le fonti; e la tua zampogna pur essa è soave.

Sarai tu, dopo Pane, secondo a la gara del suono.

Se un capro ei bramerà cornigero, avrai tu la capra.

Se il premio egli vorrà della capra, tu avrai la capretta:
della capretta è dolce la carne, sinché non la mungi.

CAPRAIO

O pecoraro, il tuo canto più dolce risuona de l'acqua
armoniosa che giù per la roccia da l'alto s'effonde.

Se mai le Muse avranno per dono un capretto, compenso
tu d'un agnello avrai, lattonzolo ancora: se a quelle
piaccia gradir l'agnello, tu allora la pecora avrai.

TIRSI

Vuoi, per le Ninfe, vuoi caprarlo, qui dunque sedere
e sufolare? lo frattanto farò la guardia a le capre.

CAPRAIO

O pecoraro, a noi permesso non è sufolare
sul mezzogiorno. Abbiamo paura di Pane: ché stanco
ei dalla caccia appunto riposa. Bisbetico è allora!

Ma, Tirsi, poi che tu cantasti di Dafni i cordogli,
e dell'agreste Musa toccasti i supremi fastigi,
qui sotto questo pioppo sediamo, dinanzi a Priapo,
ed alle Ninfe, dei fonti custodi, dov'è questo seggio
di pecorari, e frondeggiano querce. Se tu canterai
come allorché gareggiasti con Cromi di Libia, una capra
io ti darò ch'ebbe un parto gemello, da munger tre volte,
ch'è due capretti, e inoltre ne mungi due secchie di latte,

ed una bómbola fonda, spalmata di cera soave,
 a doppia ansa, foggjata testé, che d'intaglio anche odora.
 L'edera fitta addensa le foglie d'intorno al suo labbro,
 tutta di fior d'elicrisi chiomata. E di sotto si gira
 una voluta, tutta superba di coccole gialle.
 Foggjata è fra i due giri, divino ornamento, una donna
 chiusa nel peplo, adoma del velo. Le sono d'accanto
 due ben chiomati garzoni, che gara d'alteme parole
 l'uno con l'altro fanno. Ma ciò non commuove la donna.
 Ella un istante a l'un d'essi rivolge lo sguardo, e sorride:
 subito poi si distoglie, e bada a quell'altro. E gli amanti,
 con le pupille stanche, da un pezzo si affannano invano.
 Dietro a costoro, un vecchio che pesca è foggiato, e una rupe
 scabra e scoscesa, da cui s'affanna quel vecchio a lanciare
 una gran rete; e pare prostrato da grave stanchezza.
 Quanto vigore egli ha, tanto par che ne impieghi a pescare,
 così pel collo a lui tutto intorno si gonfian le vene.
 Tanto così lontano dal vecchio che in mar si travaglia,
 bella una vite si vede, gravata di grappoli rossi,
 ed un fanciullo la guarda, seduto su un mucchio di sterpi.
 Due volpi attorno a lui. Pei filari una d'esse movendo,
 l'uva matura divora: quell'altra rivolge ogni astuzia
 alla bisaccia, e dice che il bimbo lasciar non intende,
 se prima sana e salva non tragga di lì la merenda.
 E il bimbo intanto intreccia coi giunchi asfodeli, e si foggia
 una gabbietta da grilli. Né a cuor la bisaccia o la vigna
 tanto gli stanno, quanto si gode a intrecciar la sua gabbia.
 Tutto d'attorno gira volubile acanto la coppa:
 è pastorale portento, prodigio è che induce a stupore.
 Né questo labbro mai l'ha toccata, ma intatta è rimasta.
 Ed io ben volentieri donartela, o caro, vorrei,
 se tu volessi in cambio cantarmi quell'inno soave.
 Né io davvero voglio burlarti. Comincia, o mio caro
 non vorrai certo il tuo canto serbare a l'oblio de l'Averno.

È necessario dire, per correttezza e completezza, che il *locus amoenus* teocriteo è protagonista soltanto di una parte della vasta produzione bucolica del poeta. Se si analizzano i vari idilli, infatti, oltre alla campagna idealizzata quale regno della pace e della poesia, si possono trovare anche delle immagini naturalistiche caratterizzate da un maggiore realismo. È il caso, ad esempio, dell'idillio IV, nel quale le bestie iniziano a mordere gli alberi nel momento in cui smettono di essere sorvegliate, i piedi dei personaggi sono punti dalle spine e alcuni uomini di paese corteggiano assai poco delicatamente le ragazze nei pressi delle stalle. Ciononostante, a diventare un vero e proprio *tópos* letterario, come abbiamo detto, è l'altra immagine teocritea della natura, quella irrealistica, idealizzata e avvolta da un'aura di eterea

perfezione. È a questa natura che, nel corso dei secoli, si sono ispirati i poeti e gli artisti del genere bucolico successivi a Teocrito ed è per questa natura che il poeta greco è passato alla storia.

La tradizione storiografica ha individuato altri due poeti che, dopo Teocrito, sono arrivati sino a noi come i massimi esponenti del genere bucolico. Il primo di essi è Mosco di Siracusa, vissuto attorno alla metà del II secolo a. C. e probabilmente allievo di Aristarco. A lui è attribuito un poema dedicato al celebre mito del rapimento di Europa da parte di Zeus, dopo che il dio aveva assunto le sembianze di un toro. Da questo racconto emergono diversi elementi che tradiscono i modelli che il poeta tende ad imitare. Tra di essi, oltre ad alcune immagini d'ispirazione omerica e ad alcuni temi di derivazione eschilea, spicca anche un taglio decisamente "rustico" dal sapore teocriteo. L'altro poeta che viene tradizionalmente inserito tra gli esponenti della letteratura pastorale è Bione di Smirne, vissuto a cavallo fra il II e il I secolo a. C. Di questo autore ci è giunta una sola opera completa, che è un canto funebre in onore di Adone. Il tema del lamento avvicina molto questo poema al canto di Tirsi per la morte di Dafni contenuto nell'idillio I di Teocrito, così come il soggetto relativo ad Adone ricorda evidentemente l'idillio XV, che evoca i rituali delle Adonie (Said, 1997, 342–343).

È importante ricordare brevemente, per concludere questa prima parte della nostra riflessione, che il mondo bucolico ideato dai primi autori della letteratura greca e codificato da Teocrito non ha interessato solo la poesia, ma anche la prosa. È degno di essere menzionato, a questo proposito, un romanzo di Longo Sofista, probabilmente del III secolo d. C., dal titolo *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe*. A differenza di molti dei romanzi greci, questo ha per protagonisti non dei nobili o dei membri delle classi alte della società — o per lo meno non del tutto —, bensì dei semplici pastori, come vuole, appunto, la tradizione del genere bucolico — anche se, realtà, alla fine del romanzo i personaggi scoprono di essere i figli di ricchi borghesi. È altresì interessante il fatto che l'autore spieghi, nel prologo della sua opera, le circostanze che lo hanno portato a scrivere il suo lavoro. Vale la pena di leggere il passo, che riportiamo nella traduzione di Annalaura Burlando:

Nell'isola di Lesbo, mentre cacciavo in un bosco consacrato alle Ninfe, vidi il più bello spettacolo che mi sia mai capitato di vedere: un'immagine dipinta, la storia di un amore. Era bello anche il bosco, ricco di alberi, di fiori, di acque: una sorgente sola alimentava tutto, fiori e alberi. Ma più piacevole era il dipinto, un vero capolavoro artistico che rappresentava vicissitudini d'amore: per questo molte persone, anche straniere, spinte dalla fama del luogo, lo visitavano, sia per pregare le Ninfe, sia per contemplare la pittura. Erano ritratte donne in atto di partorire e altre che avvolgevano in fasce i neonati, bambini esposti, animali del gregge che li allattavano, pastori che se li prendevano, giovani che si

scambiavano promesse, un'incursione di pirati, un attacco nemico. A forza di osservare ammirato queste e molte altre scene, tutte d'argomento amoroso, mi prese il desiderio di metterle per iscritto.

È stata, dunque, un'opera d'arte a stimolare la fantasia di Longo Sofista. *Dafni e Cloe* si configura non come una rappresentazione scritta della natura, bensì come l'imitazione di un prodotto che è già, a sua volta, una rappresentazione della natura. E quest'ultima, nel romanzo dell'autore greco, assume i tratti di uno spazio pienamente idealizzato, quasi artificiale. In alcuni passi in particolare, come le descrizioni dei giardini nel libro II e nel libro IV, scompaiono tutti gli elementi della campagna reale per lasciare il posto ad un universo ordinato e armonioso (Said, 1997, 516–519).

Il nostro percorso non può che continuare, a questo punto, trasferendosi in area italica e affrontando l'autore che, per l'importanza che ha rivestito relativamente al genere bucolico, è considerato generalmente il più importante successore di Teocrito e, nell'ambito della letteratura latina, il suo diretto equivalente. Si tratta, naturalmente, di Virgilio, vissuto fra il 70 e il 19 a. C., nei decenni in cui Roma assiste alla transizione dalla Repubblica all'Impero. Le due opere che costituiscono la componente pastorale della produzione virgiliana sono le *Bucoliche* (o *Ecloghe*), composte attorno al 40 a. C., e le *Georgiche*, databili all'incirca al decennio successivo. Entrambe queste opere appaiono in linea con la tradizione ellenistica ed elevano le attività fondamentali dell'esistenza umana, quali l'agricoltura e la pastorizia, a dei livelli di nobiltà che solo la poesia è in grado di conferire (Dupont, 1997, 12).

Oltre che sul modello teocriteo, la poesia bucolica di Virgilio si basa anche su un precedente latino, il poema *De rerum natura* di Lucrezio. Avremo modo di parlare di questo autore nel prossimo capitolo, pertanto ora ci limitiamo ad evidenziarne, seppur brevemente, l'importanza che egli ha rivestito nell'elaborazione delle opere virgiliane. Fedele sostenitore e, in un certo senso, “divulgatore” della filosofia epicurea, Lucrezio si pone in linea con essa nella denuncia degli eccessi che caratterizzano le passioni, i sentimenti e i comportamenti umani. Di conseguenza, il paesaggio bucolico da lui ritratto assume una connotazione fortemente ideologica e si presenta come un luogo di protezione e di rifugio dalle discordie che affliggono la vita cittadina (Casanova-Robin, 2014, XIV). Questa concezione della natura, che era la stessa che aveva portato Teocrito a teorizzare l'ideale del *locus amoenus*, viene fatta propria anche da Virgilio.

Se la filosofia di fondo, che è alla base delle sue opere, Virgilio la riprende da Lucrezio, e indirettamente da Epicuro, a Teocrito s'ispira per la tecnica del canto amebeo, cioè del dialogo tra due pastori che parlano di amore e di

poesia. La vera novità introdotta propriamente da Virgilio, invece, è una sorta di “italicizzazione” tanto del paesaggio, dipingendo gli scenari della campagna mantovana, quanto dei temi, ricchi di riferimenti alle tensioni politiche della Roma del suo tempo (Casanova-Robin, 2014, XVIII–XXIII).

Riportiamo di seguito la prima e più famosa bucolica di Virgilio. Dei due personaggi, i pastori Melibeo e Titiro, il primo è stato espropriato delle terre, che dovevano essere cedute ai veterani del triumvirato, e invidia il secondo, che non ha avuto la stessa sorte e può permettersi di stare beato all’ombra di un faggio. Si evincono da questo testo le caratteristiche dell’ambiente bucolico virgiliano, derivato dal *tópos* greco del *locus amoenus*. Si tratta di uno spazio relativamente piccolo, ombreggiato e propizio ai fini della creazione artistica. Questo tipo di ambientazione risulta come la fusione delle convenzioni tipiche della poesia pastorale e la rappresentazione di un paesaggio che è precisamente identificabile — nello specifico, con l’Italia settentrionale — ma anche mitizzato. È il sogno di un luogo reale e ideale allo stesso tempo, idilliaco, di evasione, dove regnano la pace e l’armonia e dove i canti e le riflessioni dei pastori-poeti possono trovare piena libertà. Leggiamo la traduzione di Luca Canali:

MELIBEO

Titiro, riposando all’ombra d’un ampio faggio,
studi su un esile flauto una canzone silvestre;
noi lasciamo le terre della patria e i dolci campi,
fuggiamo la patria: tu, o Titiro, placido nell’ombra,
fai risuonare le selve del nome della bella Amarilli.

TITIRO

O Melibeo, un dio mi ha donato questa pace.
Infatti lo considererò sempre un dio, e spesso
un tenero agnello dei nostri ovili tingerà il suo altare.
Egli, vedi, ha permesso alle mie giovenche di errare,
e a me di suonare sul flauto campestre le predilette canzoni.

MELIBEO

Non t’invidio, certo, piuttosto mi stupisco: dovunque nei campi
è scompiglio. Ecco, io stesso affranto mi spingo innanzi
le capre; questa, o Titiro, la trascino a stento.
Lì tra i folti noccioli, poc’anzi, sgravata di una coppia
di capretti, speranza del gregge, li ha lasciati sulla nuda pietra.
Ma spesso questa sventura, se non fossimo stati stolti,
ricordo ce la predissero le querce colpite dal fulmine celeste.
Tuttavia, o Titiro, dimmi qual sia questo dio.

TITIRO

V’è una città che chiamano Roma. Io stolto, o Melibeo,
la credetti simile alla nostra, dove noi pastori
Infatti, lo confesso, finché mi tenne Galatea,

non avevo speranza di libertà ne cura del guadagno:
sebbene dai miei recinti uscissero molte vittime
e promessi grasso formaggio per l'avara città,
non tornavo mai a casa con danaro che mi gravasse
spesso usiamo avviare la tenera prole del gregge:
così conoscevo i cuccioli simili ai cani, i capretti
alle madri; così solevo paragonare il piccolo al grande.
Ma questa città sollevò tanto il capo tra le altre,
quanto sogliono i cipressi tra i molli viburni.

MELIBEO

E quale grande ragione ti spinse a vedere Roma?

TITIRO

La libertà che benché tardi mi degno d'uno sguardo,
dopo che a me inerte, nel radermi, la barba cadeva imbianchita:
mi guardò tuttavia e venne dopo lungo tempo,
da quando mi tiene Amarilli, e mi lasciò Galatea.

MELIBEO

E io mi stupivo, o Amarilli, perché invocavi mesta
gli Dèi e per chi lasciavi pendere dall'albero i frutti.

Titiro era lontano da qui! Persino i pini,

o Titiro, persino le fonti e gli arbusti invocavano te.

TITIRO

Che fare? non potevo uscire di servitù né trovare
con la mente altrove Dèi abbastanza propizi.

Là, o Melibeo, ho visto quel giovane per il quale
annualmente fumano dodici volte i nostri altari.

Là egli prevenendomi diede il responso alla mia domanda:

“Pascete come prima i buoi; allevate i torelli”.

MELIBEO

Fortunato vecchio! dunque i campi resteranno tuoi,

e grandi abbastanza per te, sebbene nude pietre
e palude invadano tutti i pascoli con fangosi giunchi.

Ma pascoli inconsueti non nuoceranno alle pecore gravide,
non ti arrecherà danno il contagio d'un armento vicino.

Fortunato vecchio, qui tra noti fiumi

e sacre fonti godrai una frescura ombrosa:

da un lato la siepe sul vicino confine di sempre,

delibata dalle api iblèe nel fiore del salice,

spesso con lieve sussurro ti concilierà il sonno;

dall'altro ai piedi di un'alta rupe canterà all'aria

il potatore; ma frattanto le roche colombe, tua cura,

e la tortora non cesseranno di gemere dall'alto dell'olmo.

TITIRO

Dunque pascoleranno in cielo leggeri i cervi

e le acque lasceranno in secco sulla riva i pesci,

e avendo errato a lungo l'uno nei territori dell'altro

l'esule Parto berrà nell'Arari, il Germano nel Tigri,

prima che l'immagine di lui svanisca dal mio cuore.

MELIBEO

Noi invece di qui andremo tra gli Africani assetati,
parte verremo alla Scizia e parte all'Oassi turbinoso
d'argilla, e agli estremi Britanni esclusi da tutto il mondo.
Giammai fra lungo tempo rivedendo la terra dei padri,
e il tetto del povero tugurio elevato con zolle d'erba
– era il mio regno – potrò ammirare le spighe?
Un empio soldato possiederà maggesi così coltivati?
un barbaro queste messi? Ecco dove la discordia
ha trascinato gli sventurati cittadini; per costoro seminavamo i campi.
Innesta i peri, o Melibeo, disponi in filari le viti.
Andate, o mie capre, gregge un tempo beato:
d'ora in avanti non vi vedrò più, sdraiato
in una verde grotta, pendere su un'erta spinosa:
non canterò più canzoni: non sarò il pastore, o capre,
quando brucherete il citiso in fiore e gli amari salici.

TITIRO

Tuttavia stanotte potevi riposare qui con me
su un giaciglio di verdi frasche; abbiamo frutti maturi,
tenere castagne e latte rappreso in abbondanza.
E già lontano fumano i tetti dei casolari
e più lunghe dall'alto dei monti discendono le ombre.

Ancora due considerazioni ci sembrano utili, prima di proseguire il nostro percorso. In primo luogo, è interessante notare che, sebbene l'origine di queste immagini agresti sia ben remota, in quanto, come abbiamo visto, la si può far risalire fino ad Omero, è stato Platone ad evidenziare il legame tra un ambiente naturale sereno e «la fecondità del pensiero» (Casanova-Robin, 2014, XXXV). Ciò è dimostrato, fra l'altro, da un passo del *Fedro* in cui si vedono discutere il maestro Socrate e un suo interlocutore all'ombra di un platano, sulla riva del fiume Ilisso (230 b-c). In secondo luogo, ci sembra degna di nota un'ulteriore differenza fra Virgilio e Teocrito. Come abbiamo detto, il poeta latino permea il suo *locus amoenus* di elementi tipicamente italici, come folti faggi, pioppi e canneti: questo rende il paesaggio virgiliano piuttosto boscoso (cfr. I, 2; II, 62), al contrario della Sicilia teocritea, che, in confronto, appare come una terra non certo arida, ma senza dubbio più spoglia.

È necessario menzionare, a questo punto, un elemento che emerge in modo sparso dai componimenti di Virgilio e che è fondamentale per comprendere l'evoluzione della poesia bucolica e anche della pittura di paesaggio dei secoli successivi. Si tratta dell'*Arcadia*, una regione greca situata nel cuore del Peloponneso, un luogo isolato e selvaggio, anticamente abitato in prevalenza da pastori. Questa terra è diventata presto oggetto di mitizzazione, essendo idealizzata quale regno del dio Hermes e di suo figlio Pan — divinità,

quest'ultima, dall'aspetto satiresco e tradizionalmente associata alla natura e alla pastorizia. Presente in maniera allusiva anche negli *Idilli* di Teocrito, l'Arcadia compare in Virgilio già nell'*Eneide*, dove assume un importante significato simbolico, in quanto legata alle origini di Roma: il poeta racconta, infatti, come proprio un personaggio arcadico, Evandro, si sia installato sul Palatino con una piccola colonia, dopo aver lasciato la propria terra di origine, e abbia accolto lì l'eroe Enea, progenitore del popolo romano. Per tornare alle *Bucoliche*, lì l'Arcadia costituisce l'universo campestre sede dei pastori-poeti, caratterizzato da una natura feconda e vivificata dall'energia della primavera, ma sempre permeata di elementi italici. Ad esempio, nell'egloga VII i personaggi di Coridone e Tirsi sono detti "arcadici", ma vengono situati sulle rive del fiume Mincio, che scorre nella pianura mantovana; oppure, nella geografia mitizzata dell'egloga X viene inserito il personaggio latino di Cornelio Gallo, producendo una dissonanza data dall'incontro — o dallo scontro — fra il mito e la storia, che comporta a sua volta un assottigliamento dell'essenza idilliaca e paradisiaca della natura.

Facendo seguito proprio a quest'ultimo aspetto, è importante evidenziare la distinzione che emerge nelle *Bucoliche* tra il *locus amoenus*, lo spazio ideale in cui l'armonia tra gli uomini è sovrana, e il *locus horridus*, che delinea, al contrario, un ambiente ostile ed esposto a pericoli di vario genere. Questo luogo dalla connotazione negativa, che è quello in cui si deve recare, ad esempio, Melibeeo nell'egloga I, è un *tópos* che può essere costruito in vari modi: o con l'utilizzo di un lessico "esotico", evocatore di terre lontane e caratterizzate da condizioni di vita ritenute difficili (*afros, britannos* ecc.), oppure, in termini più "naturalistici", con il portare verso l'eccesso dei tratti paesaggistici generalmente positivi — ad esempio un'ombra troppo densa, che conferisce alla natura un senso di oscurità (II, 3) o un sole troppo forte, che rende il paesaggio torrido e fiaccante (II, 13; VII, 47–48) (Casanova-Robin, 2014, XXXVI–XLIII). L'ambientazione naturale di Virgilio, insomma, è estremamente variegata: il modello greco è evidente, ma lo è altrettanto il desiderio del poeta di trasporlo in una geografia a lui più vicina e cara; questo senza ignorare le tensioni politiche del suo tempo, che possono portare alla rappresentazione di uno spazio non sempre idilliaco, spesso a scapito dell'ideale stesso di riferimento del *locus amoenus*.

Numerosi autori hanno ripreso i *tópoi* di Virgilio e di Teocrito nelle epoche successive. Uno dei primi e più interessanti esempi lo troviamo tra il IX e il X secolo d. C., periodo al quale risale un poemetto in esametri d'ispirazione evidentemente virgiliana, ma di attribuzione incerta. L'autore, di cui possediamo informazioni scarse e forse anche poco attendibili, è passato alla storia con il nome di Teodulo. Il componimento, conosciuto oggi come

Ecloga Theoduli, mette in scena un canto amebeo tra due pastori, Pseusti e Alitia, il cui dialogo si svolge nella relativamente antica ambientazione del *locus amoenus*, ora permeata, ovviamente, di elementi e riferimenti cristiani, essendo l'opera di matrice medievale. Anzi, si può dire che lo scopo di Teodulo sia stato proprio quello di confrontare e allo stesso tempo coniugare il mito pagano con quello biblico e che l'egloga bucolica sia stata considerata «la forma poetica che più si prestava a mettere in scena una dialettica di tale portata» (Vallana, 2022, 164).

Seguendo una prassi tipica del genere bucolico, il protagonista maschile del poema, Pseusti, viene rappresentato mentre conduce il proprio gregge sotto un albero, un tiglio. Ora, questa immagine, sebbene perfettamente in linea con la tradizione, offre alcune considerazioni interessanti. Innanzitutto, com'è stato notato, la scelta del tiglio evidenzia la volontà dell'autore di distinguersi dai suoi predecessori, le cui opere erano caratterizzate principalmente da altri alberi. In Teocrito, ad esempio, compare il pino (I, 1); Virgilio, sebbene inserisca il tiglio in alcuni passi delle *Georgiche* (p. es. I, 173; II, 449; IV, 141; IV, 183), è ricordato soprattutto per il faggio sotto cui è sdraiato Titiro all'inizio delle *Bucoliche* (I, 1); Calpurnio Siculo, invece, aveva scelto il platano, sebbene anch'esso fosse stato menzionato già nelle *Georgiche* (IV, 146) e ancor prima, come abbiamo visto, nel *Fedro* di Platone (230 b-c). L'albero diventa, quindi, una sorta di firma con cui ogni autore sottoscrive il proprio contributo all'evoluzione della poesia pastorale, nonostante ognuno di essi cerchi ispirazione nel repertorio già creato dai propri predecessori, a dimostrazione dell'inscindibilità delle connessioni che la storia ha creato tra gli esponenti del genere bucolico (Hubbard, 1998, 21).

Un altro aspetto interessante relativo alla scelta del tiglio da parte di Teodulo riguarda la lettura allegorica e biblica che molti commentatori ne hanno proposto. Infatti, sebbene sia in grado di produrre fiori e fornire molta ombra, quest'albero è incapace di dare frutti: questo dettaglio, nell'ottica cristiana del mondo in cui opera Teodulo e che distingue quest'ultimo da tutti i suoi predecessori, può essere interpretato come il mezzo per conferire al personaggio di Pseusti una connotazione diabolica (Vallana, 2022, 165–166).

L'ombra dell'albero è certamente uno degli elementi relativi al mondo della natura che, come abbiamo detto, pongono Teodulo in continuità con Virgilio nella rappresentazione del *locus amoenus*. Tuttavia, questo non è l'unico elemento che avvicina l'*Ecloga* medievale alle *Bucoliche* antiche. L'atmosfera con cui il poemetto si apre, infatti, è quella di un caldo torrido, immagine certamente poco amena, eppure presente anche in Virgilio (II, 13; VII, 47–48). Altri aspetti sarebbero interessanti da approfondire sul rapporto fra i due poeti, ma si può dire, in definitiva, che l'*Ecloga* rappresenti «la

realizzazione compiuta di una bucolica cristiana» (Mosetti Casaretto, 2008, 72–73), ovvero una tappa importante nell'evoluzione di questo genere poetico e, allo stesso tempo, la sua forma perfettamente compiuta nell'ottica della nuova religione e della mentalità della prima età medievale.

Nei secoli successivi a Teodulo, il mondo naturale, e in particolare quello d'ispirazione virgiliana — e quindi teocritea —, è stato protagonista di numerosi altri capolavori della letteratura. Meno spesso, però, sotto l'aspetto di puro *locus amoenus*. Nel Medioevo, infatti, l'atteggiamento dell'uomo nei confronti della natura è stato spesso caratterizzato da una qualche diffidenza, se non addirittura da timore. Boschi, prati, fiumi, montagne e animali non sono, nel complesso, fonte di piacere, ma manifestazioni di realtà spirituali cariche di simboli e allegorie, componenti di una natura pervasa da forze oscure e, a tratti, anche minacciose. Inoltre, in un'epoca profondamente caratterizzata dalla religiosità e dalla mentalità cristiane, contemplare la natura in quanto tale e provarne piacere è condannato, talvolta, persino come un peccato — e alcuni testi letterari, come vedremo più avanti, lo dimostrano (cfr. par. 4.1). Quando ci si trova, invece, davanti ad un testo di età medievale che descrive un paesaggio da *locus amoenus*, molto spesso si tratta di un componimento dal soggetto amoroso, nel quale, probabilmente, la natura idilliaca non è ammirata in quanto tale, ma utilizzata per esaltare la bellezza della donna amata. Un'altra componente ancora del repertorio letterario medievale, sebbene di portata inferiore rispetto alle precedenti che abbiamo menzionato, è quella che utilizza la natura come sfondo in componimenti di carattere politico o sociale. Tutto questo non vuol certo dire che il *locus amoenus* degli autori che abbiamo visto finora non fosse influenzato da pensieri politici, amorosi o di altro tipo. Al contrario, abbiamo sottolineato come spesso i pastori-poeti di Teocrito parlassero di amore o come Virgilio forgiasse la natura riflettendovi i problemi dell'epoca in cui viveva. Tuttavia, nei secoli successivi all'età antica queste associazioni tra la natura ed altri ambiti relativi alla vita o alle emozioni dell'uomo sono ancor più evidenti, pertanto ci sembra opportuno affrontare questi temi specifici in capitoli appositi.

Verso il Quattrocento, l'eredità dei poeti bucolici antichi torna a concretizzarsi, e lo fa principalmente attraverso la ripresa di un elemento che, come abbiamo già accennato, aveva caratterizzato sia la poesia di Teocrito sia quella di Virgilio. Si tratta dell'*Arcadia*, quella regione selvaggia nel cuore del Peloponneso che i poeti antichi avevano idealizzato con i tratti tipici del luogo ameno, facendovi abitare i protagonisti delle loro opere, uomini dediti esclusivamente alla pastorizia e ai confronti poetici. Indice dell'importanza che questa regione mitizzata è ritornata ad avere fra l'Umanesimo e il

Rinascimento è il fatto che, attorno agli anni Ottanta del XV secolo, in Italia ha visto la luce un poema pastorale intitolato proprio *Arcadia*. L'autore è Jacopo Sannazaro, poeta napoletano vissuto fra il 1457 e il 1530. Negli anni dell'infanzia e della giovinezza, Sannazaro è vissuto fra Napoli e San Cipriano, un paesino nell'attuale provincia di Salerno: l'affetto per i paesaggi della Campania, che il poeta ha maturato nel primo periodo della sua vita, ha avuto un forte impatto sulle sue opere. Nel poema, l'autore si rende egli stesso il protagonista, prendendo le sembianze di un pastore di nome Sincero e narrando in prima persona la vita che conduce in Arcadia — anche se in realtà, nel corso della narrazione, il personaggio si rivela un napoletano rifugiato fra i pastori della regione greca e che, al termine della storia, torna nella propria terra natale, dove apprende della morte della propria amata.

Importante per l'ambientazione napoletana della storia di Sannazaro, e anche per la sua formazione in generale, è stato l'incontro del poeta con Giovanni Pontano (1429–1503). Questi era non solo il direttore del principale centro di studi umanistici del Regno di Napoli — che peraltro portava il suo nome: Accademia Pontaniana —, ma era anche un esponente del genere bucolico grazie alle sue *Ecloghe*, un insieme di componimenti in latino basati evidentemente sul modello virgiliano ma nutriti anche dell'ispirazione lucreziana (Casanova-Robin, 2014, LVII). Esattamente come accade nell'*Arcadia* di Sannazaro, anche una parte delle *Ecloghe* di Pontano è caratterizzata da una particolare attenzione alla geografia campana. Quello che si viene delineando è quindi un paesaggio bucolico nuovo, forgiato sulla «descrizione delle bellezze del golfo» (Tufano, 2017, 82).

Ora, senza scendere nel tema delle trasposizioni dell'*Arcadia* in ambito italico, è interessante di per sé il fatto che le opere di questi due poeti presentino descrizioni naturalistiche di notevole portata ed evidentemente basate sui modelli classici. Vediamo due esempi, a cominciare da Pontano, che leggiamo nella traduzione di Liliana Monti Sabia:

Dopo lunghi secoli nascerà un altro pastore,
straniero anche lui, ma coltiverà da sé un proprio orto
ed oserà anche lui logorarsi le giovani labbra sulla zampogna.
L'ameranno Dameta ed il lictio Egone,
l'uno gli donerà pecore bianche come la neve, e l'altro dei capretti.
Egli guiderà al pascolo candidi cigni lungo i fiumi erbosi
ed Amarillide stessa verrà a mescolare ad essi i suoi cigni,
ed egli canterà ozioso, disteso all'ombra di un pioppo,
ed Urania unirà a quel canto il suono della sua vergine zampogna
e le valli echeggianti rimanderanno quel canto fino alle stelle.

Quello che segue è, invece, quanto descritto all'inizio dell'*Arcadia* (I, 1, 3):

Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso, però che il sito del luogo nol consente, ma di minuta e verdissima erbetta sì ripieno, che, se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascesseno, vi si potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura. Ove, se io non mi inganno, son forse dodeci o quindici alberi di tanto strana et eccessiva bellezza, che chiunque li vedesse, giudicherebbe che la maestra natura vi si fusse con sommo diletto studiata in formarli. Li quali, alquanto distanti et in ordine non artificioso disposti, con la loro rarità la naturale bellezza del luogo oltra misura annobiliscono. Quivi senza nodo veruno si vede il dritissimo abete, nato a sustinere i pericoli del mare; e con più aperti rami la robusta quercia, e l'alto frassino, e lo amenissimo platano vi si distendono, con le loro ombre non picciola parte del bello e copioso prato occupando. Et èvi con più breve fronda l'albero di che Ercule coronar si solea, nel cui pedale le misere figliuole di Climene furono trasformate. Et in un de' lati si scerne il noderoso castagno, il fronzuto bosso, e con puntate foglie lo eccelso pino carico di durissimi frutti: ne l'altro lo ombroso faggio, la incorruttibile tiglia; e 'l fragile tamarisco, insieme con la orientale palma, dolce et onorato premio de' vincitori. Ma fra tutti nel mezzo, presso un chiaro fonte, sorge verso il cielo un dritto cipresso, veracissimo imitatore de le alte mete, nel quale non che Ciparisso, ma, se dir conviensi, esso Apollo non si sdegnarebbe essere trasfigurato. Né sono le dette piante sì discortesì, che del tutto con le loro ombre vieteno i raggi del sole entrare nel diletto boschetto; anzi per diverse parti sì graziosamente gli ricevono, che rara è quella erbetta, che da quelli non prenda grandissima recreazione: e come che di ogni tempo piacevole stanza vi sia, ne la fiorita Primavera più che in tutto il restante anno piacevolissima vi si ritrova. In questo così fatto luogo sogliono sovente i pastori con li loro greggi dagli vicini monti convenire, e quivi in diverse non leggiere pruove esercitarse: sì come in lanciare il grave palo, in trare con gli archi al versaglio et in adestrarse ne i lievi salti e ne le forti lotte, piene di rusticane insidie; e 'l più de le volte in cantare et in sonare le sampogne a pruova l'un de l'altro, non senza pregio e lode del vincitore.

Sannazaro definisce, dunque, la propria concezione di natura. Questa non è uno spazio selvaggio, ma un ambiente ordinato e armonioso in ogni sua componente. Il luogo ideale, per l'autore, è isolato, in cima a un monte, dove sorge una fresca sorgente e dove si estendono un prato verde e un boschetto, del quale «ogni pianta è descritta come forma isolata e con scultorea eleganza» (Luperini, 2010 II, 186). Uno sviluppo interessante del concetto di Arcadia, e dell'ideale naturale a cui esso rimanda, si è avuto in Italia sul finire del XVII secolo, precisamente il 5 ottobre 1690, quando è stata fondata a Roma l'Accademia letteraria dell'*Arcadia*, nata con l'intenzione di contrastare il “cattivo gusto” che i suoi fondatori consideravano tipico del Barocco.

1.3. La pittura di paesaggio

Fino ad ora, benché abbia già esplorato diversi periodi storici, il nostro percorso si è concentrato esclusivamente sull'ambito letterario. Tuttavia, già da diversi decenni prima della fondazione dell'Accademia dell'Arcadia, l'ambiente pastorale, tipico dell'ideale greco del *locus amoenus*, e la natura primaverile e rigogliosa in generale diventano oggetto di numerose opere d'arte, legate per lo più all'ambito della pittura. È importante osservare, innanzitutto, che anche il campo dell'arte figurativa è stato per secoli influenzato dalla concezione medievale della natura a cui abbiamo già accennato, vista cioè come entità oscura e sede di forze spirituali. Questo ha fatto sì che, salvo casi piuttosto isolati come gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena (cfr. par. 4.2), le opere d'arte di età medievale rappresentassero la natura per lo più come spazio indefinito oppure come sfondo a scene di vita religiosa, con funzione prettamente decorativa. Quando, nel corso del XV secolo, si afferma una visione più positiva e, soprattutto, più laica della natura, si cominciano a diffondere anche le rappresentazioni dei paesaggi naturali, le quali tradiscono non certo il desiderio degli artisti di effettuare delle riproduzioni fedeli e realistiche, ma quello di idealizzare esteticamente la natura in modo che la sua osservazione procuri un certo piacere ai sensi (Luperini, 2010 II, 60).

Tralasciamo per un po' il tema del *locus amoenus* in senso stretto, per capire come si sia evoluta, in senso più ampio, la pittura di paesaggio. È importante ricordare, in primo luogo, che il suo precursore è stato individuato da alcuni critici in Leonardo da Vinci, uno dei primi e più importanti artisti che si siano dedicati, in generale, alla rappresentazione della natura. Se si prende come esempio la *Gioconda*, infatti, è noto che l'elemento forse più interessante dopo il sorriso enigmatico della Monna Lisa è proprio lo sfondo naturale del dipinto. Identificato nella valle dell'Arno, il paesaggio appare come una natura dalle fattezze quasi primordiali, con cime rocciose, corsi d'acqua ed una flora piuttosto indefinita. Sembra un mondo in trasformazione, che si unisce alla concezione leonardiana dell'universo e della bellezza, che non rispondono a delle regole precise ma derivano dall'armoniosa unione di vari elementi. È importante altresì evidenziare che, secondo questa visione, l'essere umano è parte integrante di questo universo e ne condivide la mutevolezza e il mistero (Dorfles, 2010 II, 244). Ciononostante, da questo mondo naturale sempre in evoluzione la componente umana può essere talvolta eliminata. È quanto accade, ad esempio, nel disegno *Paesaggio con fiume* (o *Paesaggio del Valdarno*, 1473), in cui, al contrario di quanto dettato dalla tradizionale pratica occidentale, la

natura è pura, autonoma, non una componente secondaria relegata sullo sfondo, bensì il soggetto principale e in primo piano. Inoltre, l'osservatore è portato a non concentrarsi su degli elementi in particolare, su dei dettagli specifici, ma ad osservare la natura nel suo insieme e nella sua interezza (Dorfles, 2010 II, 230–231).

Dopo le prime sperimentazioni della pittura naturalistica di Leonardo, è all'inizio del XVII secolo che la rappresentazione del paesaggio sviluppa maggiormente i propri caratteri e si afferma fra gli artisti europei. In un primo periodo, oltre ai numerosi e precisi dettagli naturali, i dipinti presentano anche delle figure umane, sebbene di dimensioni alquanto modeste. Costituiscono, inoltre, una presenza costante altri elementi artificiali quali case, castelli, torri e ponti, sempre rappresentati con grande cura e senso geometrico. Un esempio può essere individuato nel *Paesaggio con la fuga in Egitto* di Annibale Carracci (1604) (fig. 1). La realtà naturale è qui armoniosa, ordinata, piuttosto idealizzata e quasi “aristocratica”. L'uomo è perfettamente integrato in essa, come testimoniato non tanto dalla sua presenza, che è anzi molto discreta e quasi irrilevante — ad eccezione della famiglia divina, con Maria, Giuseppe e il neonato Gesù, ritratti con dimensioni leggermente maggiori delle altre figure —, quanto piuttosto dalla costruzione che s'innalza sul fondo del quadro: un castello posto al centro della composizione e che sembra emergere spontaneamente dalla collina come parte integrante di essa (Dorfles, 2010 II, 420).



Figura 1. A. Carracci, *Paesaggio con la fuga in Egitto*, 1604, olio su tela, Galleria Doria Pamphilij, Roma.

Ora, a partire da questa considerazione, è possibile individuare due percorsi nella storia dell'arte fra il XVI e il XVIII secolo per comprendere come sia stato trattato il paesaggio naturale e come si sia evoluto il suo rapporto con la componente artificiale.

Il primo percorso ci porta all'esplorazione dei pittori fiamminghi, come Paul Bril o Jan Bruegel, nei cui paesaggi la figura umana si rimpicciolisce gradualmente fino a scomparire. Si prenda ad esempio l'opera *Feudo di Rocca Sinibalda* di Bril (1601), che ci porta a delle osservazioni simili a quelle effettuate sul Carracci. La tela, infatti, raffigura piccoli uomini in primo piano e, dietro di loro, un'imponente fortezza che si erge dalla collina. Le costruzioni umane diventano meno rilevanti nel *Campo Vaccino con una zingara che legge la mano* (1603) (fig. 3), che ritrae delle figure umane, sempre di piccole dimensioni, ed edifici antichi, diroccati, erosi dal tempo. Lo stesso accade nel dipinto *Rovine e figure* (1600) (fig. 4), sebbene qui le costruzioni siano molto meno nitide e, soprattutto, molto più piccole, proprio come le figure umane. Dunque, sia l'uomo sia le sue opere sono minimizzati e, in un certo senso, sopraffatti dai tronchi, dai rami e dalle rocce che caratterizzano il paesaggio naturale. Forse ancor più interessanti sono alcuni dipinti, come *La caccia al cervo* (1595) (fig. 5), dove le opere umane scompaiono lasciando l'uomo nell'azione della caccia, in una sorta di lotta con la natura, o *Paesaggio con palude* (1595) (fig. 6), dove anche l'essere umano è ormai completamente scomparso e la natura è subentrata come unica e indiscussa protagonista.



Figura 2. P. Bril, *Feudo di Rocca Sinibalda*, 1601, olio su tela, Gallerie Barberini-Corsini, Roma.



Figura 3. P. Bril, *Campo Vaccino con una zingara che legge la mano*, 1603, olio su tela.



Figura 4. P. Bril, *Rovine e figure*, 1600, olio su tela, Museo del Louvre, Parigi.



Figura 5. P. Bril, *La caccia al cervo*, 1595, olio su tela, Museo del Louvre, Parigi.



Figura 6. P. Bril, *Paesaggio con palude*, 1595, Pinacoteca Ambrosiana, Milano.

Un altro secondo percorso che si può intraprendere, partendo dai Carracci, ci porta al paesaggio davvero arcadico dei pittori francesi, che ci riavvicina all'ideale antico del *locus amoenus*. Come abbiamo detto, già prima della fondazione dell'Accademia, l'Arcadia era diventata l'oggetto di rappresentazioni pittoriche. Artisti come Nicolas Poussin o Claude Lorrain, in particolare, hanno prodotto scene bucoliche in cui le figure umane — che spesso, in realtà, sono semidivine — e la natura mitizzata si fondono in perfetta armonia. Si veda, ad esempio, il *Paesaggio con Polifemo* di Poussin (1649) (fig. 7). Il pittore inserisce il ciclope, le ninfe, i satiri e tutte le altre figure all'interno di un contesto quasi eroico e certamente idilliaco, con alberi, prati, rocce e un bacino d'acqua in lontananza. È un ambiente talmente idealizzato che qualche studioso ha ritenuto di potervi leggere un contenuto filosofico, avanzando l'ipotesi che il quadro possa rappresentare un'allegoria di diverse epoche della storia dell'uomo: quella precedente l'agricoltura, simboleggiata dal protagonista dell'opera, Polifemo, e quella dell'agricoltura e dell'allevamento, rappresentata dagli altri personaggi, come le ninfe e i satiri, che sarebbero l'incarnazione della natura stessa. Un'altra interpretazione contemporanea di questo dipinto vedrebbe in esso la

contrapposizione tra il fallimento e la debolezza individuali, idee derivate dal mito omerico di Polifemo, e l'invincibilità e l'eternità della natura (Brylenko,1990, 162).



Figura 7. N. Poussin, *Paesaggio con Polifemo*, 1649, olio su tela, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo.

Al di là di queste possibili interpretazioni, il paesaggio d'ispirazione arcadica continua ad essere, nel complesso, l'espressione di quella serenità ideale procurata dal vivere immersi nella natura, e da alcune opere d'arte si evincono anche chiari riferimenti ai poeti-pastori dell'antichità. A questo proposito, è interessante e alquanto particolare un altro lavoro di Poussin, *Et in Arcadia Ego* (conosciuto anche come *I pastori d'Arcadia*, 1637–1638) (fig. 8). In quest'opera, il pittore raffigura sì una scena di pastori, ma è evidente che non si tratti di una riproduzione della vita contadina: dalle vesti regali delle figure ai loro gesti pacati, ogni elemento del dipinto nobilita la semplicità dei pastori, conferendo loro un atteggiamento eroico e tendente al sublime. Ma questi pastori si trovano in un contesto pacifico e idilliaco solo apparentemente. Forse si tratta solo di un'illusione, pervasa peraltro da un sottile senso di malinconia. Al centro del dipinto, infatti, i personaggi sono intenti a guardare una tomba con un'iscrizione: "Et in Arcadia ego", che dà il titolo alla composizione. Alcuni critici, come Erwin Panofsky, sostengono che il soggetto "ego" sia la morte, e che quindi l'epigrafe possa essere tradotta approssimativamente come segue: "Anche nel[mondo mitico del]l'Arcadia, io[la morte, esisto]". Profondamente radicata nella coscienza dell'uomo

barocco, l'idea della morte finisce dunque per oscurare e minacciare anche un luogo beato come l'Arcadia, sebbene la natura ideale e immobile che circonda i protagonisti sublimi l'esperienza dolorosa in un'atmosfera idilliaca di calma e dolcezza (Dorfles, 2010 II, 467).



Figura 8. N. Poussin, *Et in Arcadia ego*, 1637–1638, olio su tela, Museo del Louvre, Parigi.

Le sottili minacce e i velati sensi di malinconia scompaiono quasi del tutto dai paesaggi arcadici nel corso del XVIII secolo, quando i pastori-poeti immersi nella natura continuano ad essere un soggetto frequentemente dipinto. Ancora una volta, esattamente come accadeva a Teocrito o a Virgilio, il desiderio di rifugiarsi in una natura accogliente è dovuto al bisogno di libertà dalla vita cittadina. Il parco diventa il nuovo ambiente ideale, una sorta di via di mezzo tra il bosco e il giardino, capace di fondere natura e civiltà in un equilibrio perfetto. Come avremo modo di vedere nel prossimo capitolo, in alcune opere del Settecento gli elementi umani si fondono così armoniosamente con quelli della natura che nessuna delle due componenti sembra prevalere sull'altra. Forse, mai come in questo periodo la natura è stata vissuta dagli artisti come un'entità bella e gentile, un luogo per una vita quotidiana serena e piacevole. La natura che osserviamo è altresì riflesso e, in qualche modo, “custode” dello stato d'animo ambito da un uomo ancora aristocratico, ma non più eroico: la felicità (Luperini, 2011 III, p. 709).

1.4. Vivaldi

In ambito musicale, il primo compositore di particolare rilevanza per una riflessione sulla rappresentazione della natura è, senza dubbio, Antonio Vivaldi (1678–1741). Veneziano, sacerdote, Vivaldi riceve durante l’arco della sua vita incarichi importanti e variegati, fra i quali quello di impresario del Teatro Sant’Angelo della sua città, quello maestro di cappella da camera alla corte di Mantova, oltre ad inviti presso la corte papale e altri ambienti aristocratici in Italia e in Europa. Nel 1725 viene pubblicata l’opera più celebre del compositore, dal titolo *Il cimento dell’armonia e dell’invenzione* (op. 8). Si tratta di una raccolta di dodici concerti per violino, archi e basso continuo, dei quali i primi quattro sono passati alla storia come un *corpus* di fatto separato dagli altri otto e sono conosciuti come *Le quattro stagioni*.

Questi concerti vengono spesso individuati come uno dei primissimi esempi nella storia di musica a programma, cioè di musica a carattere puramente descrittivo. A corredo di ogni “stagione”, infatti, vi è un sonetto che descrive il relativo periodo dell’anno e lo scopo della musica è, sostanzialmente, quello di riprodurre con le note quanto espresso dalle parole. La paternità dei sonetti è dubbia: alcuni studiosi sostengono che sia stato Vivaldi stesso a scriverli, mentre altri li attribuiscono ad un secondo autore. In ogni caso, in questa sede le *Stagioni* costituiscono delle composizioni di grande interesse, in quanto sono ricche di elementi naturali e ci consentono di iniziare ad osservare come questi possano essere trattati in ambito musicale.

Essendo questo capitolo dedicato in particolare alla natura amena, ci limiteremo all’analisi del primo dei quattro concerti, *La primavera*, salvo un breve confronto con *L’estate*. Se si dovesse associare, infatti, l’ideale del *locus amoenus* ad una stagione dell’anno, la primavera sarebbe senza dubbio la scelta più naturale. Il risveglio della vegetazione che caratterizza il periodo primaverile crea indubbiamente quel senso di piacevolezza, di serenità e di armonia di cui la natura è permeata e che la letteratura e l’arte naturalistiche dei secoli precedenti cercavano di riprodurre e trasmettere. Conviene leggere, prima di effettuare qualunque considerazione, il testo stesso del sonetto:

Giunt’ è la Primavera e festosetti
la salutano gl’augei con lieto canto,
e i fonti allo spirar de’ zeffiretti
con dolce mormorio scorrono intanto
vengon’ coprendo l’aer di nero amanto
e lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti
indi tacendo questi, gl’augelletti
tornan di nuovo al lor canoro incanto:
e quindi sul fiorito ameno prato

al caro mormorio di fronde e piante
dorme 'l caprar col fido can' à lato.
Di pastoral zampogna al suon festante
danzan ninfe e pastor nel tetto amato
di primavera all'apparir brillante.

Come si può osservare, questo componimento ripropone molti degli elementi che finora abbiamo visto spesso associati al concetto di *locus amoenus*. Al di là di un breve temporale, gli elementi naturali principali sono gli uccelli in festa, il soffio di zefiro, lo scorrere dell'acqua, il fruscio delle piante, il prato fiorito ed esplicitamente "ameno". Su un ambiente così ritratto si concentra l'attenzione dell'autore, prima che questa si rivolga verso le altre figure, umane o semidivine: il capraio, le ninfe e i pastori. Insomma, potremmo davvero definire questo sonetto un piccolo idillio, che tanto nei luoghi quanto nei personaggi assume un sapore teocriteo.

Ogni particolare contenuto nella poesia è descritto da Vivaldi anche nella partitura del concerto, in cui si vedono delle straordinarie elaborazioni musicali di quanto scritto nel testo. Le prime parole del componimento ("giunt'è la primavera"), sono espresse dal tema principale del pezzo: una melodia in mi maggiore, gioiosa, brillante, suonata da tutti gli strumenti, i quali sembrano annunciare insieme, appunto, l'arrivo della nuova stagione (fig. 9). Segue la rappresentazione del canto degli uccelli, secondo elemento che compare nel testo poetico. Ora il violino si separa dal resto dell'orchestra e spicca nel suo ruolo di solista. Le novità tecniche di queste battute sono mordenti e trilli, che, eseguiti dai violini in un registro medio-acuto, ben contribuiscono a ricreare l'effetto del cinguettio degli uccelli che accolgono la primavera (fig. 10), la quale viene poi ripresentata con il suo tema principale, ridotto a tre battute.

Giunt'è la Primavera
Allegro

Violino principale
Violini I.
II.
Viole
Violoncelli
Contrabbassi
Organo
(o Cembalo)

Figura 9. A. Vivaldi, *La primavera*, 1725, bb. 1–4 (I), Ricordi (1950).

CANTO DÈ GL'UCCELLI

CANTO DÈ GL'UCCELLI
1 Solo

Figura 10. A. Vivaldi, *La primavera*, 1725, bb. 13–16 (I), Ricordi (1950).

In seguito, l'obiettivo dell'osservatore si sposta verso un altro dettaglio di questo scenario primaverile: i fiumi che scorrono, mossi dal soffio di zefiro. Questa immagine è resa dalla musica grazie all'utilizzo di costanti semicrome che creano una sorta di breve moto perpetuo, un flusso ora ascendente e ora discendente che imita l'andamento e il mormorio dell'acqua e dell'aria (fig. 11). Dopo un nuovo intervento del tema primaverile, simile a quello precedente, l'elemento successivo è il temporale. Ribattuti di biscrome, rapide scale ascendenti e articolate terzine interrompono per un po' il clima

sereno a cui abbiamo assistito fino ad ora. Ma quando i tuoni tacciono e il cielo inizia a rasserenarsi, gli uccelli possono nuovamente uscire dai propri nidi e tornare a cantare. Nella composizione ricompaiono dunque i trilli, tipico elemento ad essi associato, finché una sezione di passaggio non riconduce per l'ultima volta al tema della primavera.

30

SCORRONO I FONTI
E i fonti allo spirar de' Zeffiretti - Con dolce mor.

35

merio scorrono intanto

Figura 11. A. Vivaldi, *La primavera*, 1725, bb. 30–36 (I), Ricordi (1950).

Quanto descritto finora è solo il primo movimento del concerto, che corrisponde alle prime due quartine del sonetto. Segue la prima terzina, che ritrae un capraio addormentato sotto le fronde, con il cane fidato al suo fianco. Sono versi importanti, questi, per il nostro percorso sul concetto di *locus amoenus*. Oltre all'utilizzo significativo dell'aggettivo “ameno”, che abbiamo già evidenziato, si può osservare come il protagonista della scena di questa terzina derivi probabilmente dai pastori che caratterizzano la poesia bucolica dell'età antica e delle epoche successive. Inoltre, dai paragrafi precedenti è

emerso che un altro elemento tipico del *locus amoenus*, tanto nella poesia greca quanto nei suoi sviluppi artistici fra il Barocco e il Neoclassicismo, è l'ombra che caratterizza i paesaggi bucolici. Un'ombra che rende il luogo fresco e piacevole e che protegge dai raggi talvolta troppo caldi del sole. Ora, nel sonetto di Vivaldi la componente dell'ombra non è menzionata in modo esplicito, ma il fatto che il capraio dorma "al caro mormorio di fronde e piante" ne fa naturalmente immaginare la presenza.

Questo secondo "quadro" corrisponde, nella partitura, al secondo movimento del concerto. La sensazione di quiete che caratterizza la scena è già trasmessa, in un certo senso, dall'indicazione che il compositore pone all'inizio del brano, "Largo", che si contrappone al precedente "Allegro". Il personaggio addormentato è descritto da una melodia del violino solista, una melodia distesa, composta da note dal valore mai troppo breve e che trasmette all'ascoltatore quello stato di riposo in cui si trova il capraio. Al contrario, il fruscio della vegetazione è riprodotto da Vivaldi con un ritmo costituito da cellule di semicroma puntata con biscroma, affidato ai violini primi e secondi. La costanza di questo ritmo, unita alla dinamica "pianissimo", priva di variazioni o movimenti interni, fa sì che gli strumenti ricreino perfettamente il sibilo e il mormorio del vento tra le foglie degli alberi. Ultimo dettaglio da evidenziare all'interno di questo secondo movimento del concerto è l'abbaiare del cane. Vivaldi ricrea il verso dell'animale con delle coppie di ribattuti forti e strappati, affidati alle viole.

Nella terzina conclusiva del sonetto della *Primavera* il carattere della scena torna vivace e festoso. Il quadro è quello di una danza di ninfe e pastori, accompagnata dal suono della zampogna. L'indicazione agogica del compositore è di nuovo "Allegro". Inoltre, il tempo è 12/8: un tempo composto, che ha quindi già in sé un andamento danzante, ricco di cellule puntate che ne marciano l'incalzare. Certamente, la componente della danza non è presente nel concetto di *locus amoenus* nella letteratura antica, e neanche, solitamente, nei suoi sviluppi successivi, come abbiamo visto finora. Tuttavia, le figure delle ninfe e dei pastori all'interno del quadro naturale sopra descritto avvicinano in parte la composizione di Vivaldi al modo con cui il *tópos* del luogo idilliaco è stato tramandato nei secoli. È forse lecito affermare che l'intero concerto costituisca un esempio di come questo luogo ideale, nato dalla penna degli scrittori greci e arrivato fino ai pennelli degli artisti settecenteschi, sia stato oggetto di una rappresentazione musicale. Anche l'arte del suono, con i propri mezzi e le proprie tecniche, riesce a riprodurre scene, immagini, atmosfere e sensazioni relative al mondo della natura, la quale, con la sua forza, il suo fascino e l'ispirazione creativa che produce, non ha risparmiato nessuna delle forme artistiche.

All'inizio di questo capitolo, abbiamo osservato che, se l'attenzione degli autori si sposta dalla stagione primaverile a quella estiva, alcuni degli elementi caratterizzanti del *locus amoenus* possono anche essere mantenuti, ma il caldo e la fatica che subentrano nella descrizione del paesaggio e dei personaggi sottraggono al luogo tutto il suo carattere ameno. È quanto abbiamo visto, ad esempio, in Esiodo o Alceo ed è quanto avviene anche nel secondo concerto di Vivaldi, *L'estate*. Leggiamo subito il relativo sonetto:

Sotto dura stagion dal sole accesa
languè l'huom, languè 'l gregge, ed arde 'l pino,
scioglie il cucco la voce, e tosto intesa
canta la tortorella e 'l gardellino.
Zeffiro dolce spira, ma contesa
muove Borea improvviso al suo vicino;
e piange il Pastorel, perché sospesa
teme fiera borasca, e 'l suo destino;
Toglie alle membra lasse il suo riposo
Il timore de' lampi, e tuoni fieri
e de mosche, e mosconi il stuol furioso:
ah che pur troppo i suoi timor sono veri
tuona e fulmina il cielo grandinoso
tronca il capo alle spiche e a' grani alteri.

Come si può vedere, soprattutto nelle due quartine vi sono diversi elementi che abbiamo già incontrato precedentemente, ma stavolta la loro condizione è tutt'altro che idilliaca: il pastore, con il suo gregge, non si riposa sereno sotto l'ombra di un albero, né discute di amore o di poesia, ma si lamenta per il caldo eccessivo; l'albero, che in questo caso è un pino, non è più il luogo dove poter trovare aria fresca, perché è esso stesso che arde al sole cocente; lo zefiro soffia sempre dolcemente, ma stavolta si scontra con il vento che viene da nord ed è inevitabile lo scoppio del temporale.

La differenza tra il *locus amoenus* descritto nella *Primavera* e il l'ambiente torrido e spossante rappresentato nell'*Estate* è evidenziata, naturalmente, anche dalla musica. Se l'inizio del primo concerto è vivace e festoso, quello del secondo ha un andamento molto più lento e una sonorità più bassa. La melodia ricorda molto vagamente quella del capraio dormiente nel secondo movimento della *Primavera*, ma è assai meno distesa e fatta di note pesantemente trascinate — quasi fossero stanche anch'esse — per descrivere il lamento del pastore. Dopo la sezione dedicata al canto degli uccelli, l'altro elemento di nostro interesse: il soffio del vento. Il primo a soffiare è zefiro, la cui rappresentazione è molto simile a quella presente nella *Primavera*. Dopo una serie di terzine, infatti, tornano il ritmo puntato e la melodia piuttosto

statica che avevano caratterizzato il vento di ponente anche nel primo concerto. Stavolta, però, irrompe impreveduta la borea, il vento del nord, riprodotto con forti e articolate quartine di biscrome. Come il testo, dunque, anche la musica dei due concerti presenta talvolta dei tratti simili, ma è evidente come l'aspetto paradisiaco del *locus amoenus* scompaia del tutto nel passaggio dalla stagione primaverile a quella estiva.

1.5. *Da Beethoven all'Impressionismo*

L'atteggiamento descrittivo di Vivaldi nei confronti della natura viene assunto anche da altri autori a lui contemporanei. È il caso, ad esempio, di Jean Philippe Rameau, che nel 1724 compone *Il volo degli uccelli*, un brano per clavicembalo con cui il compositore si propone di imitare con lo strumento gli animali in volo — il che avrà un'eco importante nel Novecento con le sperimentazioni di Olivier Messiaen. Un esempio di come i concerti di Vivaldi abbiano influenzato la musica classica propriamente detta, invece, si può trovare nel compositore austriaco Franz Joseph Haydn, che tra il 1798 e il 1801 si dedica alla stesura di un oratorio profano in tedesco dal titolo *Le stagioni*.

Ma se esiste un compositore che oggi ricordiamo perché ha scritto della musica “pastorale”, è certamente Ludwig van Beethoven (1770–1827). Il suo essere vissuto a cavallo fra il Classicismo e il Romanticismo, che è forse tra le particolarità che l'hanno reso una pietra miliare nella storia della musica, è evincibile anche dalla composizione che prenderemo brevemente in esame in questo paragrafo: la sinfonia op. 68, conosciuta proprio con il titolo di *Pastorale*. Si tratta di un vero e proprio monumento consacrato al mondo della natura, in cui questa non vuole essere il risultato di una descrizione realistica e oggettiva sullo stile di Vivaldi, ma appare, da un lato, idealizzata e mitizzata, derivando dalla tradizione illuministica e neoclassica, e, dall'altro, permeata dalle sensazioni individuali e personali del compositore, tratto caratteristico dell'arte romantica. Non sarà certo possibile fornire un'analisi dettagliata di quest'opera estremamente complessa, ma alcune considerazioni meritano di essere effettuate.

Il primo movimento della sinfonia è intitolato *Risveglio di sentimenti all'arrivo in campagna* (fig. 12). La melodia è nella tonalità di fa maggiore, l'andamento “Allegro ma non troppo”. Il tema principale è vivace, brioso, che ci lascia immaginare tutta la serenità e la freschezza di un luogo ameno e ideale, pace per l'animo e i sensi. Inoltre, è interessante come nessuna nota o battuta introduttiva prepari il tema: un po' come un romanzo che si apre in

medias res, la partitura presenta la melodia sin da subito e come se fosse già iniziata da prima. Questa particolare soluzione, sebbene non sia del tutto nuova perché presente anche in altre sinfonie, come la Quinta, in questo caso rende perfettamente l'idea di un risveglio improvviso in mezzo ad un verde lussureggiante, con tutto il senso di allegria che ne deriva.

Il titolo del secondo tempo è *Scena al ruscello* (fig. 13). È un “Andante con moto”, nella tonalità di si bemolle maggiore. Un movimento fluido e placido a un tempo, basato su una scrittura di semicrome non troppo rapide ed eseguite quasi incessantemente dagli archi, che imitano lo scorrere dell'acqua.

La terza scena, *Lieta brigata di campagnoli* (fig. 14), è un movimento in forma di scherzo, di nuovo nella tonalità di fa maggiore. La melodia ora mostra una sonorità più corposa, un ritmo più deciso e acquisisce un carattere alquanto “rustico”, vigoroso, ma semplice. Sebbene l'obiettivo di Beethoven non sia quello di descrivere semplicemente gli ambienti pastorali, ma piuttosto di esprimere i sentimenti che queste immagini suscitano nell'osservatore, l'atmosfera trasmessa dal movimento ci fa inevitabilmente immaginare i felici abitanti della campagna che conducono in serenità e armonia la vita pastorale e bucolica.

Nel quarto movimento, *Il temporale*, arriva una tempesta, che esprime non solo il volto cruento e violento della natura, ma anche il tormento interiore del suo osservatore. Parleremo più avanti di questo movimento dal punto di vista musicale (cfr. par. 3.2).

Ma la tempesta non dura a lungo e, senza soluzione di continuità tra il quarto e il quinto movimento, si arriva a *Il canto del pastore. Sentimenti allegri e gratificanti dopo la tempesta* (fig. 15). È questo il titolo dell'ultimo tempo, un “Allegretto” nella tonalità di fa maggiore. Le nuvole, immaginarie, si dissolvono sotto una melodia solenne affidata prima alla dolcezza dei clarinetti, poi alla magnificenza e al calore profondo dei corni e all'ampio respiro degli archi. Quando le varie sezioni dell'orchestra suonano insieme, il risultato è un vero e proprio inno alla natura e sembra dimostrare, da un lato, quasi la soggezione che l'uomo prova nel contemplare e ammirare la natura e, dall'altro, la gioia di farne parte. Un sentimento di gioia che non è immune a forze minacciose e perturbatrici, ma che si sente ancora più forte in questa consapevolezza: la consapevolezza, ancora una volta, di vivere in perfetta armonia, in un equilibrio sereno e idilliaco con la natura.

[illegible]

Figura 12. L. v. Beethoven, Sinfonia op. 68, 1808, bb. 1–16 (I), Eulenburg (1938; rist. Dover, 1976).

Andante molto mosso (♩. = 50)

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

2 Corni in B

Violino I

Violino II

Viola

2 Solo-Violoncelli
con Sord.

Violoncello
e Contrabasso

Figura 13. L. v. Beethoven, Sinfonia op. 68, 1808, bb. 1-3 (II), Eulenburg (1938; rist. Dover, 1976).

Allegretto (♩ = 60.)

2 Flauti

2 Hoboen

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

2 Corni in F

2 Trombe in C

Tromboni Alto Tenore

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

1.

dolce

pp

10

Cl.

Fg.

Cor.

Vi.

Vla.

Vo.

cresc.

sf

p dolce

p dolce

p

pizz.

cresc.

sf

p

Figura 15. L. v. Beethoven, Sinfonia op. 68, 1808, bb. 1-13 (V), Eulenburg (1938; rist. Dover, 1976).

La rappresentazione della natura effettuata da Beethoven è, evidentemente, ben diversa da quella operata da Vivaldi. Quest'ultimo, infatti, basandosi sui testi dei sonetti, aveva l'obiettivo programmatico di descrivere oggettivamente i vari elementi della natura, realizzando a tutti gli effetti, ed esplicitamente, una "traduzione" musicale dei testi stessi. Beethoven va oltre: non si accontenta di riprodurre delle scene fini a sé stesse — e che comunque non si appoggiano su un testo scritto —, ma lascia trasparire del personale nelle pagine della sinfonia, lascia capire che l'uomo non è un semplice osservatore esterno, ma un soggetto che vive la natura, che la esperisce e che ne resta influenzato nell'elaborazione dei propri stati d'animo — come ci suggeriscono in modo esplicito i titoli del primo e dell'ultimo movimento della *Pastorale*. Questo perché il rapporto, in generale, tra l'uomo e la natura, è cambiato. E cambia ancora con il Romanticismo: nella prima metà dell'Ottocento, infatti, l'interpretazione romantica dell'estetica del Sublime, con la concezione di una natura quale entità estremamente dinamica e immensamente più grande e potente dell'uomo, porta al declino la rappresentazione del *locus amoenus*, cioè di quel luogo in cui l'uomo poteva coniugarsi con la natura e viverci a stretto e sereno contatto.

Come abbiamo detto sin dall'inizio di questo capitolo, abbiamo utilizzato la locuzione *locus amoenus* applicandola a vari stili letterari e artistici ed estendendone il significato anche ben oltre l'età antica. Non abbiamo certo intenzione di continuare ad attribuire questa categoria anche all'arte postromantica, ma ci sembra corretto accennare quanto meno al fatto che dalla seconda metà dell'Ottocento la natura torni, in alcuni casi, ad acquistare alcuni dei tratti tipici del luogo ameno. Vogliamo proporre un paio di esempi, tratti da due grandi pittori dell'Impressionismo francese: due dipinti, entrambi dal titolo *La colazione sull'erba*, uno di Claude Monet e l'altro di Édouard Manet. Il primo (fig. 16), realizzato fra il 1865 e il 1866 e che è, in realtà, solo il frammento di un'opera di dimensioni maggiori, raffigura un piccolo gruppo di uomini e donne intenti a fare una colazione su un prato. Su una tovaglia bianca, stesa a terra, vi sono piatti, bicchieri e vivande. Attorno, donne in abito lungo e uomini in camicia e giacca, a testimonianza che la borghesia si è ormai affermata come ampia classe della società. Il giardino che fa da cornice alla scena, tuttavia, potrebbe ricordare vagamente l'antico *tópos* dello spazio naturale con la vegetazione lussureggiante, con molta ombra e pochi raggi di sole, in un clima complessivamente sereno.

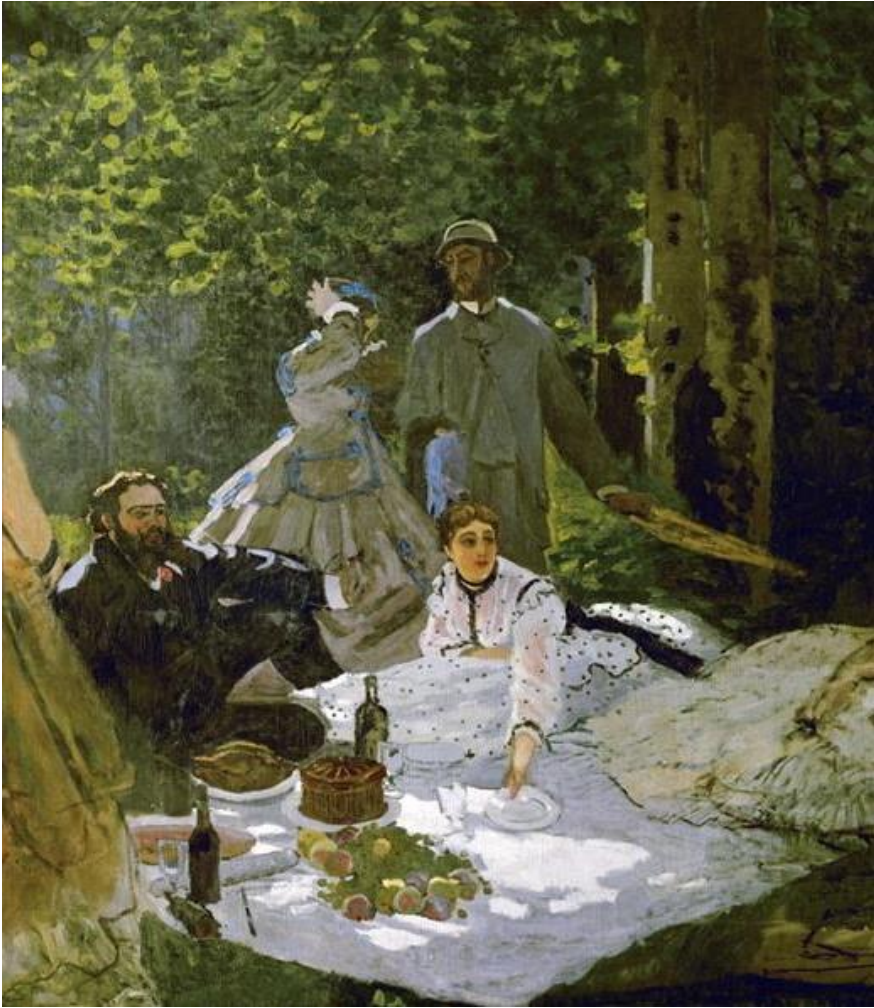


Figura 16. C. Monet, *La colazione sull'erba*, 1865–1866, olio su tela, Museo d'Orsay, Parigi.

Ancor più interessante, per la mescolanza fra temi antichi e contemporanei, è l'altra *Colazione*, quella di Manet (fig. 17). Realizzata pochi anni prima del quadro di Monet, fra il 1862 e il 1863, quest'opera raffigura un ambiente alquanto boscoso, anch'esso molto ombreggiato e stavolta arricchito anche con un piccolo corso d'acqua. I personaggi sono sempre due uomini in abiti moderni, semidistesi comodamente sull'erba, in compagnia di due donne. Di queste, una è più indietro, in mezzo all'acqua, indossa una veste leggera che tiene su con una mano perché non si bagni; l'altra, in primo piano, è completamente nuda e siede insieme agli uomini per conversare con loro, sebbene abbia lo sguardo rivolto verso l'osservatore. Nel caso di Manet,

dunque, non solo il paesaggio richiama molto quello arcadico, ma anche le donne, una nuda e l'altra in mezzo all'acqua, sembrano derivare da quelle ninfe o da quelle dee cantate dai poeti o ritratte dai pittori del passato. Sembrano, beninteso: non sono. la donna raffigurata da Manet, in realtà, è una semplice parigina del tempo e questo è il motivo per cui l'opera suscita tanto scandalo nel momento in cui viene portata a termine: nella seconda metà dell'Ottocento, la nudità è accettata nel caso di rappresentazioni di personaggi tratti dalla storia o dal mito, non certo nel caso di raffigurazioni di scene contemporanee. Noi, ormai lontani da queste critiche, abbiamo considerato significativo concludere questo capitolo dedicato all'ideale del *locus amoenus* proponendo proprio un'opera che, pur nello scandalo che ha suscitato al tempo, dimostra in che modo a volte esteticamente meraviglioso i *tópoi* del passato possano incontrare la modernità.



Figura 17. É. Manet, *La colazione sull'erba*, 1862–1863, olio su tela, Museo d'Orsay, Parigi.

2. La natura e l'amore

2.1. Dalla lirica greca all'età augustea

L'amore, insieme alla natura, è da sempre fra i temi che danno maggiormente impulso al mondo dell'arte. Che si tratti di pittura, musica o letteratura, la produzione culturale nel corso dei secoli ha costantemente avuto il sentimento umano dell'amore tra i suoi motori principali. Nel corso delle prossime pagine, cercheremo di capire in che modo l'uomo si sia servito anche della natura per esprimere questo sentimento.

Dal punto di vista letterario, i primi poeti che hanno associato la natura alla sfera amorosa sono i lirici greci. Il termine "lirica", nell'ambito delle lettere classiche, sta ad indicare una forma di poesia destinata ad essere accompagnata dalla musica e cantata da un singolo o da un gruppo (Jenkins, 2016, 31). Tra i primi lirici monodici — cioè che cantano i propri componimenti individualmente — di cui abbiamo notizie vi è la poetessa Saffo, proveniente dall'isola di Lesbo e vissuta tra il VII e il VI secolo a. C. In quanto donna, a Saffo non è concesso di partecipare ai simposi, quelle riunioni sottoforma di banchetti che nell'Antica Grecia diventano una vera istituzione sociale; tuttavia, sembra che ella riesca, in compenso, a creare attorno a sé un *entourage* di giovani donne in cui l'amore di ognuna può essere espresso liberamente. Va evidenziato altresì che, tanto nel circolo femminile di Saffo quanto nei simposi riservati agli uomini, l'amore dichiarato attraverso la poesia è sovente un amore omosessuale. L'uomo greco, infatti, è solito avere due tipi di donne: la moglie, che gli obbedisce, e la prostituta, che egli paga. Il rapporto con un altro uomo, al contrario, può prevedere una vera opera di corteggiamento, che può anche non ottenere il successo sperato, ed è per questo che forse la miglior poesia d'amore nell'antichità greca è quella omosessuale. Quanto a Saffo, la sua vulnerabilità emotiva è ancora maggiore, perché le donne da lei amate possono anche essere già promesse in sposo a degli uomini, e infatti molte poesie amorose di Saffo si fondano sui temi della partenza o dell'assenza (Jenkins, 2016, 32–33).

Per entrare nel merito del nostro discorso sul mondo della natura presente nella poesia d'amore, ci sembra opportuno evidenziare che il principale elemento naturale che viene impiegato nella lirica greca — ma, in realtà, in tutta la poesia amorosa dei secoli e dei millenni successivi — è, come si può facilmente immaginare, il fuoco. Nel suo componimento più noto, divenuto celebre come *Inno ad Afrodite* (fr. 1 Voigt), Saffo prega la dea perché le

allontani le preoccupazioni che un amore non corrisposto le procura; la dea, dal canto suo, non esita a prometterle il suo aiuto:

Se lei fugge, ben ti seguirà tra poco,
doni farà, s'ella or ricusa i tuoi,
e s'ella non t'ama, la vedrai tosto in foco,
se ancor nol vuoi.

Come emerge da questa antica traduzione di Ippolito Pindemonte, il fuoco è utilizzato come sinonimo di ardore, di passione, secondo un'associazione che noi usiamo ancora oggi. Un altro esempio lo si può trovare nel componimento noto come *Ode alla gelosia* (fr. 31 Voigt), in cui la poetessa assiste ad una scena di seduzione in cui sono coinvolti un ragazzo e una delle fanciulle del tiaso e così commenta (traduzione di Gianfranco Nuzzo):

se ti guardo
per un istante, non mi esce un solo
filo di voce,
ma la lingua è spezzata, scorre esile
sotto la pelle subito una fiamma,
non vedo più con gli occhi, mi rimbombano
forte le orecchie,
e mi inonda un sudore freddo, un tremito
mi scuote tutta, e sono anche più pallida
dell'erba, e sento che non è lontana
per me la morte.

Si tratta di sensazioni dirette, certamente non mediate dalla ragione. E questa volta la fiamma della passione amorosa diventa anche la fiamma della rabbia, che divampa sotto la pelle della poetessa per la gelosia che il corteggiamento in corso le suscita. Ma c'è un altro frammento di Saffo in cui l'amore è espresso con immagini naturali. È proposto talvolta con il titolo *La dolce mela* (fr. 105a Voigt) e, data la sua brevità, lo si può riportare integralmente (nella traduzione di Salvatore Quasimodo):

Quale dolce mela che su alto
ramo rosseggia, alta sul più alto;
la dimenticarono i coglitori;
no, non fu dimenticata: invano
tentarono raggiungerla.

La vera protagonista di questo componimento è una donna arrivata al matrimonio in età relativamente avanzata, come una mela matura. E così

come la mela non è stata colta per molto tempo perché i raccoglitori non riuscivano a raggiungerla, allo stesso modo la donna ha dovuto attendere a lungo per conoscere un uomo sufficientemente degno di lei. Anche questo, lo si vedrà, è un modo frequente della poesia di far ricorso alla natura: la maturazione dei frutti, l'ingiallimento degli alberi o l'avanzare delle stagioni sono tutte metafore che, nel corso dei secoli, hanno simboleggiato la vita, il suo inesorabile scorrere e il suo triste finire.

Nel caso dell'ultimo frammento di Saffo che abbiamo riportato, l'età che avanza è espressa tramite la metafora del frutto che giunge a maturazione, ma può essere utilizzata molto frequentemente anche l'immagine del fiore che appassisce. Simbolo per antonomasia della giovinezza, quando il fiore inizia ad inaridirsi, e dunque quando l'età inizia a perdere la propria freschezza, anche l'amore nei confronti di una persona può iniziare ad affievolirsi o, eventualmente, a non nascere affatto. È quanto accade in un frammento del poeta Archiloco. Vissuto tra le isole di Paro e Taso nella prima metà del VII secolo, Archiloco è considerato da tempo il primo poeta lirico europeo (Bonnard, Lasserre, 1958, V). Egli dà inizio ad una stagione della poesia che si differenzia nettamente dal componimento epico, in quanto, pur senza dubbio impegnata politicamente, privilegia l'esternazione dei sentimenti del poeta, più che il racconto delle gesta dei grandi eroi (Bonnard, Lasserre, 1958, XXXI). Dunque, gli amori e le passioni, nonché l'odio e l'inimicizia, sono alla base delle liriche di Archiloco (Fédou, 2019, 107), il quale non esita a rivolgere, quando necessario, delle invettive al padre della sua donna o alla sua donna stessa (Carrière *et al.*, 1994, 59).

In questa sede vogliamo menzionare uno tra i più famosi dei suoi componimenti, e certamente il più lungo e completo arrivato sino a noi, conosciuto come *Epodo di Colonia* (fr. 196a West). Nel testo, Archiloco si trova all'interno del recinto di un tempio e vuole soddisfare i suoi bisogni erotici con una ragazza, la quale però gli suggerisce di sposare un'altra donna, Neobule. Il poeta, dal canto suo, considera quest'ultima troppo vecchia e anche di dubbia fedeltà e, alla fine, riesce a far cedere la ragazza alle sue lusinghe. Per arrivare alle immagini tratte dal mondo della natura che Archiloco utilizza in questo componimento, si osservi come viene espressa l'età avanzata di Neobule:

Quella è matura e rinsecchita, senza esagerare:
il fiore verginale è andato a male.

Il fiore dell'età è ormai rovinato, così come matura era la mela descritta da Saffo. Un'altra immagine naturale presente nell'*Epodo di Colonia* si può

riscontrare alla fine del componimento. Archiloco, per nulla restio a descrivere l'atto sessuale e, in particolare, il momento conclusivo, non solo riprende l'idea del fiore, stavolta implicitamente nel pieno della sua freschezza, ma paragona la ragazza ad un cerbiatto e sé stesso, molto probabilmente,¹ ad un cacciatore. L'esplicitazione di oscenità sessuali è una caratteristica piuttosto ricorrente nella lirica greca, in particolare nei giambi (Allan, 2014, 40), e questo frammento di Archiloco, che riportiamo nella traduzione di Luciano Mazziotta, ne è un perfetto esempio:

E la vergine in fiore
feci inchinare, coprendola del mio
mantello delicato, abbracciando il suo collo
ceduto di soppiatto –
[io cacciatore], lei cerbiatto! –
Mi attaccai con le mani dolcemente al suo petto:
lucava lei di pelle fresca,
impeto straniero di giovinezza;
e strusciandomi su tutto quel bel corpo
finalmente spruzzai la mia potenza seminale
sul suo biondo pelo vaginale.

L'immagine del cerbiatto per descrivere la ragazza, così com'è presentata nel testo di Archiloco, ricorda molto una scena che possiamo trovare in uno dei frammenti di un altro lirico greco, Anacreonte. Nato a Teo, nella Ionia, opera attorno alla metà del VI secolo per lo più sotto i tiranni, quali Policrate a Samo o Ipparco ad Atene. Autore di odi "leggere" e di epigrammi, è particolarmente apprezzato dagli alessandrini — che prendono l'abitudine di definire "anacreontici" tutti i componimenti dal tono e dal linguaggio lievi e dal contenuto erotico (Dantzig, 2000, 105) — ed è ampiamente imitato anche dai poeti latini. L'immagine di Anacreonte che è passata alla storia attraverso i suoi versi è quella che si potrebbe definire di un poeta di corte, raffinato e amante dei banchetti (De Romilly, 1998, 49), e il modo in cui egli esprime il proprio sentimento d'amore lo pone, in un certo senso, tra i due lirici di cui abbiamo parlato finora. Ciò che traspare dai suoi frammenti, infatti, ha solo in parte quel tono passionale, spirituale e marcatamente personale che caratterizza la poesia di Saffo e si avvicina molto ai desideri concreti e carnali che si ritrovano in Archiloco. Infatti, nel testo conosciuto come *Frammento*

¹ Si vuole lasciare il beneficio del dubbio, in quanto il testo, sebbene sia tra i meno frammentari di tutta la produzione archilochea giunta sino a noi, risulta comunque mutilo in alcune sue parti. Ciononostante, dagli studi compiuti dagli storici e dai filologi sembra che la ricostruzione che qui si è riportata sia la più corretta, nonché la più adeguata perché il testo assuma un senso compiuto.

su *Eros* (fr. 358 Page), dopo essersi rivolto ad un ragazzo che tiene le redini del suo spirito, con queste parole il poeta si rivolge ad una ragazza:

Perché mai, puledra di Tracia,
mi guardi di traverso e spietata mi sfuggi?
Come se io fossi un buono a nulla?
Sappi che con destrezza ti saprei gettare
il morso, e con le redini in pugno
farti girare la meta.
Ora ti pasci dell'erba dei prati, giochi
e saltelli leggera: un esperto cavaliere
abile ancora ti cavalca.

La somiglianza con il frammento di Archiloco risulta evidente: in quest'ultimo, la ragazza era associata ad un cerbiatto selvatico e il poeta ad un cacciatore; in Anacreonte, la fanciulla diventa una puledra che pascola e gioca spensierata nei prati, l'autore un cavaliere esperto ed abile che aspetta solo di domarla.

Potremmo proporre certamente molti altri esempi tratti dalla lirica greca, ma sono sufficienti quelli che abbiamo letto per riflettere su alcune delle immagini che sono state utilizzate nella poesia arcaica per descrivere l'amore nelle sue varie sfaccettature. La seduzione — o il suo desiderio — si concretizza sovente nella scena dell'animale da cacciare o da cavalcare; l'oggetto dell'amore può essere rappresentato come un animale, ma anche come un prodotto della terra, ovvero un frutto, o ancora, nella maggior parte dei casi, un fiore; la passione, l'ardore o lo struggimento che derivano dall'amore, infine, sono sempre legati all'elemento del fuoco, secondo un'associazione immaginativa che avrà molto successo nella storia della letteratura e che, come abbiamo detto, anche noi abbiamo fatto ormai nostra.

Fra le tappe successive, che l'immagine del fuoco, come simbolo dell'ardore dell'anima, ha percorso prima di arrivare sino a noi c'è, innanzitutto, quella della poesia d'amore latina, che molto deve alla lirica greca. Proponiamo come esempio Catullo, poeta vissuto fra Verona e Roma nel pieno dell'età di Cesare, fra l'84 e il 54 a. C., e grande ammiratore dei lirici greci quali Archiloco, Anacreonte e Saffo (Robert, 2004, 14). Nel carme 51, Catullo riprende in maniera tutt'altro che velata proprio il frammento 31 di Saffo e adatta i versi greci — che diventano latini — alla propria situazione sentimentale, sostituendo la ragazza a cui si rivolgeva la poetessa con la propria amata, Lesbia. Catullo, che, in generale, sa essere tanto affettuoso e passionale quanto a tratti rancoroso, è preso dalla rabbia al vedere la fanciulla sedotta da un altro uomo (Néraudau, Lafaye, 2002, X). Leggiamo alcuni versi del carme (7–12), nella traduzione di Luca Canali:

come infatti ti vedo, o Lesbia, non mi resta poi
neanche un filo di voce,
la lingua s'intorpidisce, una sottile fiamma
s'insinua nelle mie membra, un ronzio
interno ottunde il mio udito, una duplice
tenebra offusca i miei occhi.

Oltre alla somiglianza lampante con il frammento di Saffo, è qui interessante notare l'elemento del fuoco che divampa nel corpo del poeta, un'immagine che, a circa sei secoli di distanza, continua ad essere simbolo dell'amore passionale e dell'ingestibile sentimento di gelosia che è ad esso spesso legato.

Se si vogliono cercare, nella poesia latina, altri elementi naturali che sono stati caricati del significato dell'amore, il primo poeta a cui bisogna fare riferimento è forse Tito Lucrezio Caro. Nato in Campania, Lucrezio vive probabilmente tra il 98 e il 55 a. C., assistendo ad anni di grande trasformazione per la Repubblica romana e ad eventi alquanto burrascosi, della guerra civile tra Mario e Silla alla conquista della Gallia da parte di Cesare. Tuttavia, Lucrezio è noto per aver esplicitamente sposato la filosofia epicurea insieme ad una dottrina materialistica di stampo democriteo, che lo portano a tenersi sempre piuttosto lontano dalle vicende politiche e dalle tensioni sociali del suo tempo, conducendo una vita all'insegna della misura, non volta alla mondanità e neanche influenzata dalle paure come quella per gli dei o quella per la morte. Il suo poema principale, il *De rerum natura*, rappresenta proprio un'organizzazione e un'esposizione — in versi — del pensiero di Epicuro, la cui opera, composta circa trecento anni prima, è andata perduta. Ai fini della nostra analisi, risultano di particolare interesse proprio i primi versi del primo libro del *De rerum natura*. Esattamente come accadeva per i poemi epici di Omero, in cui la prima azione del poeta era quella di rivolgersi ad una musa ispiratrice affinché lo orientasse nella stesura dei versi, anche Lucrezio invoca il favore divino; tuttavia, mentre nel cantore greco — così come in Dante, che lo avrebbe imitato circa duemila anni dopo — questa figura era rappresentata da Calliope, musa della poesia epica e dea dell'eloquenza, Lucrezio si rivolge a Venere, la dea dell'amore. Madre di Enea, e quindi progenitrice di tutti i Romani, Venere è altresì considerata quale fonte di serenità e motore vivificante della natura ed è, pertanto, accostata ad una serie di immagini naturali magistralmente concentrate nei primissimi versi del proemio (1–27). Ne leggiamo la traduzione di Luca Canali:

Madre degli Eneadi, voluttà degli uomini e degli dèi,
 alma Venere, che sotto gli astri vaganti del cielo
 popoli il mare solcato da navi e la terra feconda
 di frutti, poiché per tuo mezzo ogni specie vivente si forma,
 e una volta sbocciata può vedere la luce del sole:
 te, o dea, te fuggono i venti, te e il tuo primo apparire
 le nubi del cielo, per te la terra industriosa
 suscita i fiori soavi, per te ridono le distese del mare,
 e il cielo placato risplende di luce diffusa.
 Non appena si svela il volto primaverile dei giorni,
 e libero prende vigore il soffio del fecondo zefiro,
 per primi gli uccelli dell'aria annunziano te, nostra dea,
 e il tuo arrivo, turbati i cuori dalla tua forza vitale.
 Poi anche le fiere e gli armenti balzano per i prati in rigoglio,
 e guadagnano i rapidi fiumi: così, prigioniero al tuo incanto,
 ognuno ti segue ansioso dovunque tu voglia condurlo.
 E infine pei mari e sui monti e nei corsi impetuosi dei fiumi,
 nelle frondose dimore degli uccelli, nelle verdi pianure,
 a tutti infondendo in petto la dolcezza dell'amore,
 fai sì che nel desiderio si propaghino le generazioni secondo le stirpi.
 Poiché tu solamente governi la natura delle cose,
 e nulla senza di te può sorgere alle divine regioni della luce,
 nulla senza te prodursi di lieto e di amabile,
 desidero di averti compagna nello scrivere i versi
 che intendo comporre sulla natura di tutte le cose,
 per la prole di Memmio diletta, che sempre tu, o dea,
 volesti eccellesse di tutti i pregi adornata.

Com'è stato notato, l'idea del piacere che si trova nel primo verso, data dal sostantivo "voluttà" (lat. *voluptas*), sembra rimandare fin da subito all'origine etimologica del nome di Venere, data dal termine neutro e senza la lettera maiuscola (*venus*, *veneris*), che indica semplicemente e genuinamente il piacere dell'amore. Gli appellativi di "alma" (*alma*) e "madre" (*genetrix*), invece, richiamano l'altra funzione della dea dell'amore: garantire ed assistere la fecondazione, tanto quella della donna quanto quella della natura (Husser, 2003, 32–33). Ma le forze riproduttrici della natura si risvegliano in quella che è anche la stagione degli amori, ed è così che subentra il tema della primavera. Come si può leggere nel passo riportato, Lucrezio offre una concentrazione di immagini tipiche della seconda stagione dell'anno: le pianure verdi, i fiori che nascono dalla terra, il cielo sereno e luminoso, il soffio di zefiro, gli animali al pascolo e gli uccelli in volo. La natura deve governare sola e incontrastata, ma nulla è possibile senza che Venere infonda in tutti gli esseri quella "dolcezza dell'amore" che muove il mondo. Questa stretta connessione tra l'amore e la stagione dei fiori va vista anzitutto in continuità con alcuni passi della lirica greca — si vedano i versi di Archiloco

riportati sopra —, ma la ritroveremo spesso anche in altre forme d'arte, come nella pittura del Botticelli o nell'opera lirica di Puccini. Ci arriveremo.

Insieme alle immagini della natura verde, del fiore e quindi, più o meno esplicitamente, della primavera, un altro elemento che si ritrova nella poesia latina e che si pone in continuità con quella greca è l'accostamento della figura della donna a quella di un animale, puledro o cerbiatto. Lo abbiamo visto già in due frammenti di Archiloco e osserviamo la stessa operazione in una celebre ode di Orazio (I, 23), poeta originario di Venosa e vissuto fra il 65 e l'8 a. C. La si riporta integralmente nell'antica traduzione di Mario Rapisardi:

Da me sgattaioli, Cloe, qual cerbiatto
che in monti impervi chiami la pavida
madre, non senza un vano
timor di selva e d'aure.
Ché se le tremule foglie stormiscano
d'aprile a' zefiri, se le lucertole
verdi smovano un rovo,
core e ginocchi ei trepida.
Eh via, qual'ispida tigre o qual getulo
leon per frangerti non ti perseguito:
lascia la mamma alfine;
tempo è che un uom ti séguiti.

Rivolgendosi all'amata Cloe, il poeta si domanda come mai la ragazza fugga da lui come un cerbiatto e abbia paura dell'arrivo della primavera. Si noti lo zefiro, il mite vento di ponente che soffia soprattutto in primavera: era presente anche nel passo di Lucrezio riportato sopra e vedremo che continuerà ad essere pressoché una costante nelle rappresentazioni della primavera — e dell'amore — in tutte le arti nel corso dei secoli. Tornando ad Orazio, il poeta rassicura la fanciulla: non la insegue, come una tigre o come un leone per sbranarla, ma crede semplicemente che sia giusto che lei lasci la protezione della madre per seguire un uomo. Quest'ultimo invito, discretamente erotico, rimanda, seppure in maniera indiretta e poco esplicita, al concetto oraziano del *carpe diem*, ovvero alla necessità di fare le cose quando è il momento, ovvero di cogliere l'attimo, di approfittare delle opportunità quando esse si presentano (Husser, 2003, 309).

Vogliamo concludere questa nostra riflessione sulla poesia antica con un ultimo poeta, certamente fra i più importanti e noti della letteratura latina: Publio Ovidio Nasone. Nato a Sulmona, nell'attuale Abruzzo, nel 43 a. C., Ovidio viaggia tra Roma, Atene, l'Egitto e la Sicilia, per poi essere costretto da Augusto, per circostanze non ancora chiarite con certezza, all'esilio a

Tomis, l'attuale Costanza, sul Mar Nero, dove muore probabilmente nel 18 d. C. Autore di diverse opere, anche di argomento amoroso (come gli *Amores*, l'*Ars amatoria* e i *Remedia amoris*), il suo capolavoro è senza dubbio la raccolta di racconti in esametri sull'origine mitica del mondo che va sotto il titolo di *Metamorfosi*. Prendendo probabilmente le mosse dal poema epico di matrice virgiliana, le *Metamorfosi* superano, per struttura e temi, questo genere letterario, che forse è ad Ovidio poco congeniale, e si presentano non come una narrazione delle grandi gesta di eroi in guerra, bensì come una sorta di enciclopedia della mitologia, avente come filo conduttore il tema della trasformazione (Slavitt, 1994, IX–X). Soggetti ad un processo di mutazione sono i personaggi più diversi: dei, eroi, ninfe, uomini mortali, tutti trasformati in animali, piante, rocce, fiumi, il che permette già di immaginare quale grande quantità di elementi naturali sia presente nell'opera (Mandelbaum, McKeown, 2013, XIII).

All'interno del primo libro delle *Metamorfosi*, in particolare, si trova uno dei racconti più belli, nonché più famosi, di tutta la mitologia romana, che non solo costituirà uno spunto lungo tutti i secoli a venire per scrittori, artisti e compositori, come vedremo, ma è anche un esempio di fusione assoluta tra l'uomo, la natura e l'amore. Il mito di cui stiamo parlando è quello di Apollo e Dafne (I, 452–567). Il protagonista è Apollo, dio delle arti, il quale si vanta con Cupido, dio dell'Amore, di aver ucciso il serpente Pitone e giudica inadatti l'arco e le frecce che il figlio di Venere porta con sé. Indignato, Cupido decide di vendicarsi sfoderando le sue due frecce: quella d'oro, che fa innamorare, e quella di piombo, che fa rifiutare l'amore. Con la prima colpisce Apollo, con la seconda la ninfa Dafne, figlia del dio-fiume Peneo. Apollo è preso allora da un amore improvviso e inizia ad inseguire la ninfa che, al contrario, fugge in preda al panico. Meritano, a questo punto, di essere letti i versi. Riportiamo, per il momento, il passo relativo all'inseguimento (nella bellissima traduzione storica di Giovanni Andrea dell'Anguillara):

Come l'arida stoppia accende il foco,
o secca siepe, e manda in aria il vampo,
comincia in una parte, e a poco a poco
rinforza intorno, e rende maggior lampo;
si sparge al fin l'incendio in ogni loco,
e tien tutta la siepe, e tutto 'l campo:
così il foco di Apollo al cor ridotto,
al fin si sparse, e l'infiammò, per tutto.
Vede a la Ninfa inculti i suoi crin d'oro,
“E che sarian (disse egli) essendo ornati,
raccolti in qualche vago, e bel lavoro,
fra gemme, et oro, in più fogge intrecciati?”.

Loda la maestà, loda il decoro,
 de' santi modi suoi leggiadri, e grati,
 ma più quel vago lume il tira, e alletta,
 onde il folgora amor sempre, e saetta.
 D'ogni parte del viso adorna, e piena
 di gratia, e di beltà, diletto prende.
 di speme il pasce l'aria sua serena,
 e la benignità, ch'ivi risplende.
 Loda la dolce bocca, e duolsi, e pena,
 che i frutti suoi non prova, e non intende.
 Le braccia mezze ignude ammira, e quelle
 parti, che ascose son, crede più belle.
 Vede l'accorta Ninfa il bello Dio,
 che così intento, e fiso la riguarda,
 e perche ha 'l cor contrario al suo desio,
 prende una fuga subita, e gagliarda:
 ma non sì tosto il corso i piedi aprio,
 che la mossa di lui non fu men tarda.
 Fugge ella, ei segue, e 'n queste dolci note
 le parla, né perciò fermar la puote.
 "Deh non fuggir, vaga fanciulla, e bella
 dal gaudio d'ambedue, dal piacer nostro,
 come fugge colomba, o tortorella
 de l'Aquila crudel, l'artiglio, e 'l rostro,
 come dal lupo la timida agnella,
 come si fugge un spaventoso mostro:
 ben' e 'l dover, se 'l nemico si fugge,
 ma non chi per amor segue e si strugge.
 Guarda quei pruni, oime, ferma i tuoi passi,
 che non t' involin l'aureo sparso crine.
 Oime s'in qualche tronco t' intoppassi
 fra sì precipitose, alte ruine,
 et io fossi cagion, che dirupassi,
 per aspri scogli, e fra pungenti spine,
 qual mal potrei trovar sì duro, e forte,
 che potesse ad un Dio porger la morte ?".

Alcuni dettagli meritano di essere messi in evidenza, prima di andare avanti con la lettura dell'episodio. Il primo è quello del fuoco. Utilizzando il paragone delle stoppie che bruciano e delle siepi che s'incendiano con una fiaccola, il poeta descrive l'amore ardente che divampa come il fuoco nel petto di Apollo, secondo una convenzione che abbiamo visto ormai più volte. Il secondo elemento che è interessante sottolineare — anch'esso, come abbiamo capito, assai ricorrente nella letteratura — è il paragone tra la donna amata che non si concede all'uomo e l'animale indifeso che fugge dal predatore; si noti, inoltre, come questo animale possa essere un agnello, una

colomba o, come accade in altre traduzioni, un cervo, quest'ultimo presente più spesso nella letteratura, come abbiamo visto, probabilmente per la sua bellezza e la sua eleganza spiccate. L'ultimo dettaglio su cui vogliamo soffermarci è quello dei capelli della fanciulla, biondi, che il soffio del vento scompiglia rendendo l'amata ancor più leggiadra ("t' involin l'aureo sparso crine"). È un particolare interessante non perché l'abbiamo già riscontrato negli esempi poetici precedenti, ma perché lo ritroveremo in futuro, tanto nella letteratura, come in alcune descrizioni petrarchesche di Laura, quanto nell'arte, come nella celebre rappresentazione di Venere firmata dal Botticelli.

Ma si torni al mito di Ovidio. Persistendo nel rigettare le preghiere di Apollo, ma ormai stanca di fuggire, Dafne invoca l'aiuto del padre, il dio-fiume, chiedendogli di toglierle quella bellezza che è diventata, in un certo senso, la causa del suo male:

Mirando sbigottita il patrio fiume
disse piangendo: "O mio benigno padre,
s'è ver, che i fiumi habbian potere, e nume,
toglimi tosto a le mani empie, e ladre.
Terra, che tutto produci, e consume,
terra, ch'a tutti sei benigna madre,
questa, onde offesa son, bramata forma
inghiotti, o in altro corpo la trasforma".
Volea più dir; ma di tacer la sforza
novo stupor, che tutto il corpo prende,
e fallo un corpo immobil senza forza,
che non ode, non vede, e non intende.
La cinge intorno una novella scorza,
che dal capo a le piante si distende.
Crescon le braccia in rami, e'n verdi fronde
si spargon l'agitate chiome bionde.
Il piè veloce s'appiglia al terreno,
e con radice immobil vi si caccia:
la sommità del novo arbore ameno
tenne la grata sua leggiadra faccia.
Servò sol lo splendore almo, e sereno,
che vuol, ch'a Febo anchor quest'arbor piaccia:
dubbioso il tocca, e trova con effetto,
tremar sott'altra scorza il vivo petto.
E 'ncontrando le mani intorno al legno
l'abbraccia come fosse un corpo humano,
il bacia, ma del bacio fugge il segno
l'arbore, che 'l risolve, e 'l rende vano.
Gli parla, e dice: "Arbore eccelso, e degno
dappoi, che sposa io t'ho bramata in vano,

tu sarai l'arbor mio, tu la mia cetra,
tu la chioma ornerai, tu la faretra.
Tu cingerai l'invitto capo intorno
a i sommi trionfanti Imperatori
in quel festivo, e glorioso giorno,
che i meriti mostrerà de i vincitori;
e 'l Tarpeio vedrà superbo, e adorno
le ricche pompe, e trionfali honori.
Le porte auguste ornerai di ghirlande
havendo incontro l'honorate ghiande.
Le bionde giovinil mie lunghe chiome
non mai da ferro, o man tronche, o scorciate,
de le tue frondi, e del tuo laureo nome
andran mai sempre alteramente ornate”.

Così, prima che il dio riuscisse ad averla, la ninfa si trasformò in pianta. È certamente uno momenti massimi nella storia della letteratura in cui l'uomo e la natura si fondono insieme, in cui l'uno si trasforma nell'altra, il tutto sullo sfondo di quel sentimento meraviglioso e tragico a un tempo, “croce e delizia”, qual è l'amore. Apollo, dal canto suo, non rinuncia a Dafne e decide di amarla anche sottoforma di pianta. È così che l'alloro diventa l'albero sacro ad Apollo, sempreverde, simbolo del dio delle arti e, nella nostra cultura, emblema dei neolaureati, nonché portafortuna per i dottori futuri.

Tanto ha successo il mito di Apollo e Dafne che sono numerose le sue riprese nei secoli successivi ad Ovidio, non solo a livello letterario, ma anche artistico in senso stretto. Degno di menzione, a questo proposito, è il dipinto intitolato, appunto, *Apollo e Dafne*, risalente alla fine del XV secolo e attribuito ad uno dei due fratelli del Pollaiuolo, ma l'esempio ancor più famoso è l'omonimo complesso marmoreo (fig. 18) di Gian Lorenzo Bernini (1598–1680). Nato a Napoli e divenuto uno dei massimi esponenti del Barocco romano, Bernini realizza la scultura tra il 1622 e il 1625. È stupefacente, ma si tratta di una delle opere giovanili dello scultore. Bernini arriva a Roma quand'è ancora piccolo, ha all'incirca otto anni, e le circostanze in cui trascorre l'ultima parte dell'infanzia fino alla prima età adulta sono particolarmente favorevoli per l'espressione del suo talento. Il padre Pietro, infatti, scultore del tardo Manierismo, lavora per diversi anni presso il cantiere della basilica di Santa Maria Maggiore per papa Paolo V e questo rende possibile che il genio del giovane Gian Lorenzo sia portato all'attenzione del papa stesso e, soprattutto, di suo nipote Scipione Borghese, che per diversi anni gli affida regolarmente degli incarichi e si pone di fatto come suo mecenate (Wittkower, 2005, 13–14).

Su queste solide e fertili basi, vede la luce l'*Apollo e Dafne*. Conservato oggi nella Galleria Borghese a Roma, il complesso scultoreo è uno dei più grandi capolavori non solo del Bernini, ma forse di tutta la storia della scultura. La scena ritrae forse il momento di maggiore tensione della storia di Ovidio, quello in cui il dio è appena riuscito a raggiungere la ninfa, la tocca con una mano, è sul punto di stringerla a sé e di abbracciarla. Ma è troppo tardi: la fanciulla si è già stancata di correre, ha già invocato l'intervento del padre e la metamorfosi è irrevocabilmente in atto. La mano con cui Apollo riesce ad afferrare il corpo di Dafne, in realtà, si posa sulla corteccia dell'albero in cui la ninfa si sta già trasformando. E come le gambe e l'addome della ninfa stanno rapidamente diventando il tronco dell'alloro, così le mani e i capelli stanno lasciando il posto ai rami e alle foglie, mentre i piedi si stanno radicando nel terreno. La delusione espressa dagli occhi del dio lascia senza fiato. Nulla può ormai l'innamorato, con i muscoli contratti per lo sforzo e il mantello gonfiato dal vento. È con un'abilità magistrale che il Bernini riproduce questo contrasto tra il dinamismo di Apollo, ancora nell'atto della corsa, e la staticità che la metamorfosi sta imponendo a Dafne. Diversi elementi rendono geniali quest'opera e il suo creatore. Da un lato, Bernini sfrutta la sua abilità nel riprodurre scene dinamiche creando una sorta di scultura "teatrale"; dall'altro, riesce a superare la storica rivalità, per così dire, tra scultura e pittura, riproducendo nella prima degli elementi che generalmente sono caratteristici della seconda, dal gioco di luci ed ombre alla rappresentazione del movimento (Warwick, 2012, 9–13). È in questo modo che un genio del Barocco romano riesce a regalare alla storia dell'arte un capolavoro con cui il connubio tra l'uomo, la natura e l'amore trova la sua massima espressione.

Al mito di Ovidio si sono ispirati anche altri artisti stranieri dopo il Bernini, imitando in varia misura il predecessore italiano. Si pensi, ad esempio, al pittore svizzero Jean-Étienne Liotard (1702–1789), che nel 1736 riproduce fedelmente sulla tela la scultura del Bernini. C'è solo un elemento, fondamentalmente, che differenzia i due artisti: il pittore aggiunge alla scena il padre di Dafne, Peneo, il dio-fiume, che sembra emergere faticosamente dall'acqua come se volesse afferrare la figlia o accarezzarla un'ultima volta, prima che la metamorfosi da lui stesso attuata si compia.



Figura 18. G. L. Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622–1625, marmo, Galleria Borghese, Roma.

Un altro artista interessante è il pittore inglese John William Waterhouse (1849–1917), che ci porta ancora più avanti nei secoli e ci mostra come il mito sia giunto sino alla corrente preraffaellita e all’età contemporanea (fig. 19). Nella tela di Waterhouse i due personaggi guardano nel verso opposto rispetto al quadro di Liotard, Apollo è raffigurato con la sua tipica cetra e la natura risulta, nel complesso, maggiormente dettagliata, con alberi, fiori, rocce, un ruscello e una montagna. Tutto sembra avvolgere in un grande abbraccio la bella Dafne, che sta per diventare parte integrante del mondo naturale, lasciando che la fattezze interamente umana di Apollo sembri quasi un elemento estraneo.



Figura 19. J. W. Waterhouse, *Apollo and Daphne*, 1908, olio su tela, collezione privata.

Effettuare qualche considerazione sulla rappresentazione del mito ovidiano nell'arte era doveroso. Si tratta di una storia che ha attraversato i millenni ed è, come abbiamo detto, un vero emblema dell'unione tra l'uomo e la natura, racchiusi nella cornice dell'amore. Quanto alla letteratura, che è stata il nostro punto di partenza, quelli che abbiamo proposto nelle scorse pagine sono solo alcuni, ovviamente, degli esempi che avremmo potuto offrire. La letteratura antica è talmente ricca di poesia a soggetto amoroso e naturale al tempo stesso che non sarebbe mai possibile elencarne tutti i casi esistenti. Ai fini del nostro percorso, è sufficiente tenere a mente quali immagini relative alla natura siano state le più ricorrenti nella rappresentazione dell'amore, da Saffo a Ovidio: il fiore e il frutto, il prato e il cervo, il fuoco e il vento di zefiro. Inoltre, seppur declinati in maniera variabile, a seconda dell'autore e dell'opera, questi elementi sono sovente ricondotti alla più ampia idea di primavera, sulla base dell'associazione tra la stagione in cui la natura si risveglia nella sua bellezza e la stagione degli amori. Vediamo adesso come questo rapporto tra l'amore e la natura sia stato tramandato nei secoli successivi.

2.2. Il Medioevo: dalla Scuola poetica siciliana al Dolce stil novo

Andando un po' avanti nella storia della letteratura, ci lasciamo alle spalle sia l'età antica sia le lingue classiche, per iniziare a dare uno sguardo alla letteratura volgare, che a partire dai primi secoli dopo l'anno Mille inizia a svilupparsi e a consolidarsi sempre più. Il primo movimento letterario importante dell'età medievale in cui l'amore ha rivestito un ruolo di primo piano è, senza dubbio, la Scuola poetica siciliana. Si tratta, com'è noto, di un gruppo di poeti che operano fra il 1220 e il 1260 e che non sono per forza originari dell'isola, ma comunque orbitanti, con varie mansioni, attorno alla corte di Federico II di Hohenstaufen, e per questo definiti da Dante "siciliani" (*De vulgari eloquentia*, I, 12). Utilizzando un linguaggio ibrido, che mescola in maniera originale dialetti italiani, gallicismi e numerosi elementi della lirica provenzale (Spitzmuller, 1975, CXXI–CXXV), i poeti della Scuola siciliana fanno proprio il concetto trobadorico dell'amore, che a partire dall'Ottocento si inizierà a chiamare "amor cortese". Questo concetto è basato sull'idea che l'amore nobilita l'uomo, la donna ha una connotazione quasi divina e diventa oggetto di culto e di lode, l'uomo è in uno stato di inferiorità rispetto alla donna e vive l'esperienza dell'innamoramento come una forma di gioiosa esaltazione e come una profonda sofferenza al tempo stesso (Spitzmuller, 1975, CIX–CX).

A spiccare tra i principali esponenti della Scuola siciliana è il nome di Giacomo (o Jacopo) da Lentini, ed è lui che vogliamo prendere come rappresentante, per così dire, della Scuola siciliana. Funzionario di corte, vissuto all'incirca tra il 1210 e il 1260 e conosciuto come il "Notaro", Giacomo da Lentini è tradizionalmente considerato l'inventore del sonetto, ma qui vogliamo analizzare un'altra forma di componimento: la canzonetta in settenari *Meravigliosamente* (Rime, II). Leggiamone una strofa, particolarmente significativa:

Al cor m'arde una doglia,
com'om che ten lo foco
a lo suo seno ascoso,
e quando più lo 'nvoglia
allora arde più loco
e non pò stare incluso:
similmente eo ardo
quando pass'e non guardo
a voi, vis'amoroso.

Il tema generale del testo, come della maggior parte delle produzioni poetiche di questo periodo, è l'elogio della donna amata. Nella strofa appena

riportata, in particolare, emerge un tema più specifico, cui abbiamo accennato sopra, ovvero quello dell'inferiorità dell'uomo: l'innamorato è timido, non osa esprimere il proprio sentimento, cerca di nascondere il proprio amore e questo lo fa soffrire. Come si può leggere chiaramente nel testo, questo amore enorme che fa star male il poeta è descritto, anche qui, come un fuoco, una fiamma accesa vicino al petto del poeta e lì nascosta; quanto più l'uomo cerca di reprimere e di soffocare questa fiamma, però, tanto più forte essa arde. Anche in questo caso, dunque, quella del fuoco è una rappresentazione duplice. In altri testi che abbiamo analizzato, come quelli di Saffo o Catullo, il fuoco assumeva il ruolo di simbolo non solo della passione, ma anche della gelosia che all'amore è legata; similmente, nella canzone di Giacomo da Lentini, oltre all'ardore del sentimento amoroso in sé, il fuoco simboleggia anche il senso di dolore provocato dalla necessità di tenere questo amore nascosto. Leggiamo ora la strofa conclusiva del componimento, per un'ulteriore considerazione:

Canzonetta novella,
va' canta nova cosa;
lèvati da maitino
davanti a la più bella,
fiore d'ogni amorosa,
bionda più c'auro fino:
"Lo vostro amor, ch'è caro,
donatelo al Notaro
ch'è nato da Lentino".

Con una sorta di congedo, il poeta si rivolge idealmente alla sua stessa canzone, chiedendole di presentarsi dalla donna amata per esprimerle quello che lui non ha il coraggio di dire. L'amata, come si legge nel verso centrale della strofa, è il "fiore d'ogni amorosa", la più bella tra le donne amate: ancora una volta, dunque, è il fiore che, sebbene non inserito qui nel contesto della stagione primaverile, costituisce l'elemento naturale simbolo per eccellenza di amore e di bellezza.

Il tema dell'amore, e dell'amor cortese in particolare, continua anche nei decenni successivi a Giacomo da Lentini ad essere al centro di quella produzione poetica che ormai possiamo non a fatica definire "italiana", e il maggior movimento letterario di fine Duecento, che si sviluppa certamente anche grazie all'influenza non irrilevante dei poeti della Scuola siciliana, è naturalmente il Dolce stil novo. Sviluppatosi nella seconda metà del XIII secolo fino al primo decennio del XIV, questo movimento vede nascere il proprio embrione a Bologna, ma è a Firenze che trova la sua massima espressione. Anche in questo caso, l'amore è assunto quale tema

fondamentale della poesia e cercheremo di affrontarlo traendo qualche esempio dai principali autori di questo periodo, iniziando con il poeta che ne è tradizionalmente considerato l'iniziatore: Guido Guinizelli (1235–1276). Sulla scia dei Siciliani, Guinizelli e lo stilnovismo sviluppano l'idea che la nobiltà d'animo, che è propria di colui che ama, è superiore a quella di sangue, nonché la concezione della donna che non è solo l'oggetto che ispira il sentimento amoroso, ma anche il motivo di un'elevazione spirituale, il mezzo per arrivare da un'esperienza percettiva terrena ad una visione celeste e, pertanto, paragonata ad un angelo (Tripet, 2010, 21–22). Manifesto di questa tendenza letteraria è considerata la poesia di Guinizelli *Al cor gentil rempaira sempre amore*. Per l'importanza che questo componimento riveste da un punto di vista storico e per il gran numero di elementi naturali che esso contiene e sui quali tra poco rifletteremo, riteniamo opportuno riportare il testo integralmente:

Al cor gentil rempaira sempre amore
come l'ausello in selva a la verdura;
né fe' amor anti che gentil core,
né gentil core anti ch'amor, natura:
ch'adesso con' fu 'l sole,
sì tosto lo splendore fu lucente,
né fu davanti 'l sole;
e prende amore in gentilezza loco
così propiamente
come calore in clarità di foco.

Foco d'amore in gentil cor s'apprende
come vertute in petra preziosa,
che da la stella valor no i discende
anti che 'l sol la faccia gentil cosa;
poi che n'ha tratto fòre
per sua forza lo sol ciò che li è vile,
stella li dà valore:
così lo cor ch'è fatto da natura
asletto, pur, gentile,
donna a guisa di stella lo 'nnamora.

Amor per tal ragion sta 'n cor gentile
per qual lo foco in cima del doplero:
splendeli al su' diletto, clar, sottile;
no li stari' altra guisa, tant'è fero.
Così prava natura
recontra amor come fa l'aigua il foco
caldo, per la freddura.
Amore in gentil cor prende rivera
per suo consimel loco
com' adamàs del ferro in la minera.

Fere lo sol lo fango tutto 'l giorno:
vile reman, né 'l sol perde calore;
dis'omo alter: "Gentil per sclatta torno";
lui semblo al fango, al sol gentil valore:
ché non dé dar om fé
che gentilezza sia fòr di coraggio
in dignità d'ere'
sed a vertute non ha gentil core,
com'aigua porta raggio
e 'l ciel riten le stelle e lo splendore.

Splende 'n la 'ntelligenzia del cielo
Deo criator più che ['n] nostr'occhi 'l sole:
ella intende suo fattor oltra 'l cielo,
e 'l ciel volgiando, a Lui obedir tole;
e con' segue, al primero,
del giusto Deo beato compimento,
così dar dovria, al vero,
la bella donna, poi che ['n] gli occhi splende
del suo gentil, talento
che mai di lei obedir non si disprende.

Donna, Deo mi dirà: "Che presomisti?",
siando l'alma mia a lui davanti.
"Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti:
ch'a Me conven le laude
e a la reina del regname degno,
per cui cessa onne fraude".
Dir Li porò: "Tenne d'angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s'in lei posi amanza".

L'amore è destinato sempre a raggiungere il cuore nobile e cortese — afferma Guinizelli come prima riflessione del suo componimento — e lo fa esattamente come un uccello ritorna sempre e inevitabilmente sopra le piante all'interno di un bosco. Inoltre, la natura ha creato l'amore e il "cor gentile", ma non in momenti diversi, bensì nello stesso istante, rendendoli inscindibili come lo sono il sole e il suo splendore o il fuoco e il suo calore. Questo è, in sintesi, il significato della prima stanza, dalla quale emergono subito degli elementi che fanno riflettere su come sia cambiata la rappresentazione della natura alla luce dell'amore umano rispetto all'età antica. Il primo elemento naturale che compare nella poesia è l'uccello che, come abbiamo detto, torna nel bosco così come l'amore torna al cuore. Non è certo una novità il fatto in sé che un'immagine tratta dal mondo animale sia utilizzata in poesia per descrivere il comportamento dell'amore, ma è evidente come sia evoluta nel tempo la concezione stessa dell'amore. In parte della poesia antica, infatti, si

è visto come la donna sia considerata un oggetto da conquistare, un animale da catturare, e come le scene più frequenti siano proprio quelle relative al cerbiatto e al cacciatore (v. Archiloco) o alla puledra e al cavaliere (v. Anacreonte). Nei componimenti antichi successivi, invece, c'è una maggiore tendenza ad "ingentilire" il momento della seduzione: il poeta si presenta come un genuino portatore di amore e tranquillizza la donna sul proprio essere innocuo, affinché ella non fugga da lui come una preda da un predatore (v. Orazio e Ovidio). Nello Stil novo, questa immagine della caccia scompare totalmente dalla poesia amorosa. L'amore consiste ormai in una profonda contemplazione della donna e non può, pertanto, servirsi di immagini "feroci"; le scene tratte dal mondo animale vengono comunque utilizzate, ma sono di tutt'altro tipo e hanno tutt'altro scopo, come dimostra l'uccello presente all'inizio della poesia di Guinizelli.

Un altro aspetto interessante che dimostra come l'idea di amore si evolva dai poeti antichi a quelli medievali riguarda la sfera del fuoco. Si tratta di un elemento indissolubilmente legato all'idea di amore, nella produzione letteraria di qualunque epoca storica, quale metafora della passione e dell'ardore del sentimento; tuttavia, se nell'antichità il fuoco era talvolta associato anche all'idea della gelosia (v. Saffo e Catullo), e dunque ad un sentimento convenzionalmente negativo che l'amore può a sua volta procurare, nello Stil novo ci troviamo davanti ad un amore che non prevede veramente, come abbiamo detto, la conquista concreta della donna e che non può neanche, di conseguenza, comportare un ingelosimento dell'uomo. Guinizelli lo dice esplicitamente nella seconda strofa della sua poesia: il fuoco dell'amore risiede nel cuore nobile così come in una pietra preziosa risiede la virtù; dunque, l'amore è qualcosa di virtuoso, che può appartenere solo ad un cuore che la natura ha privato di ogni impurità e malvagità. Il fuoco continua ad essere una metafora dell'amore, ma non divampa più sotto la pelle per la gelosia e non va nemmeno nascosto e represso per la vergogna e la timidezza (v. Giacomo da Lentini): ora può ardere, fiero, come una fiamma su una torcia (strofa n. 3), può splendere chiaro e luminoso, ché altro non è se non il simbolo di un amore puro, nobile e gentile.

Torneremo sul discorso del fuoco quando affronteremo la poesia di Dante. Ora vogliamo proporre un altro testo di Guinizelli: *Io voglio del ver la mia donna laudare*. Si tratta di un sonetto, ovvero di quel genere la cui origine è tradizionalmente attribuita, come abbiamo detto, a Giacomo da Lentini e che diventato la forma poetica privilegiata nella produzione letteraria stilnovistica. Se la poesia precedente pone il poeta alquanto in contrasto con gli autori antichi — almeno secondo il punto di vista che noi abbiamo adottato —, questa mette in luce altri aspetti, che gli conferiscono invece una maggiore

continuità rispetto ad essi. In questo testo, infatti, il poeta loda la donna amata paragonando a lei tutti gli elementi naturali che abbiamo già incontrato nelle poesie del passato: la rosa innanzitutto, simbolo per eccellenza dell'amore; il cielo e le stelle, che quasi non arrivano a splendere quanto lei; l'aria, i prati verdi e le pietre preziose. Riportiamo di seguito il sonetto. Nelle due quartine iniziali, in particolare, si può leggere quanto abbiamo riassunto, mentre dalle due terzine conclusive emerge l'idea della donna quale figura angelica, ponte fra l'umano e il divino, scacciatrice delle malvagità dai cuori di chi l'ammira:

Io voglio del ver la mia donna laudare
ed asemblarli la rosa e lo giglio:
più che stella diana splende e pare,
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.
Verde river' a lei rasembro e l'âre
tutti color di fior', giano e vermiglio,
oro ed azzurro e ricche gioi per dare:
medesmo Amor per lei rafina meglio.
Passa per via adorna, e sì gentile
ch'abassa orgoglio a cui dona salute,
e fa 'l de nostra fê se non la crede;
e nolle pò apressare om che sia vile;
ancor ve dirò c'ha maggior virtute:
null'om pò mal pensar fin che la vede.

Un ultimo elemento vogliamo mettere in evidenza, nuovo rispetto a quelli che creano una continuità con il passato. È un altro fiore: il giglio. Potrebbe sembrare un dettaglio irrilevante, ma si tratta, in realtà, di un simbolo importante e denso di significato per una poesia medievale. Infatti, da un lato, il giglio è uno dei simboli tradizionalmente associati alla Madonna, nonché all'Arcangelo Gabriele, rappresentando quindi, più in generale, gli ideali di purezza e castità; dall'altro lato, già dall'XI secolo è il simbolo della città di Firenze, rivendicato nel XIII secolo dalle due fazioni che si contendono il dominio della città, tanto i guelfi quanto i ghibellini, a cui Guinizelli stesso si era legato.

Com'è noto, la poetica del Dolce stil novo e l'ideale di amor cortese raggiungono il proprio apice con il poeta che è considerato oggi il massimo rappresentante della corrente stilnovistica e, in generale, della letteratura medievale, Dante Alighieri (1265–1321). Effettivamente, l'amore è una vera costante nelle opere di Dante: sia perché lo riguarda direttamente, innamorandosi più volte e manifestando sempre un certo interesse per le donne, come lui stesso ci lascia intendere; sia perché la letteratura e la filosofia del suo tempo si concentrano e s'interrogano molto sul significato,

l'essenza e la forza dell'amore. In più, com'è noto, al centro dei pensieri di Dante, durante tutta la sua vita, c'è sempre una donna in particolare, Beatrice, sebbene lui la veda solo due volte in vita sua, di cui la prima quando hanno solamente nove anni lei e dieci lui e solo i loro sguardi s'incrociano (Rubin, 2004, 16). Questo rapido incontro colpisce Dante talmente tanto da promettere che scriverà di lei, dopo la sua morte, quello che nessuno ha mai scritto per nessun'altra. Ed è così che noi troviamo riflessioni e descrizioni dell'amore dai primi componimenti della *Vita nuova*, con le prime rappresentazioni celesti di Beatrice (Pirovano, 2017, 37), passando per il *Convivio*, in cui l'amore è definito come l'unione spirituale dell'anima con l'oggetto dell'amore, fino ad arrivare all'estasi esperita nel *Paradiso*, in cui la donna amata funge anche da guida e mezzo per giungere alla Salvezza (Mazzeo, 1956, 316).

Un primo dettaglio che vogliamo mettere in evidenza, per porre Dante in continuità con i poeti antichi di cui abbiamo parlato, è tratto proprio dalla prima opera che abbiamo menzionato: la *Vita nuova*. In questa autobiografia in prosimetro, composta tra il 1292 e il 1294, non c'è, in realtà, un gran numero di riferimenti che accostano l'idea di amore a quella di natura; tuttavia, risulta interessante un dettaglio contenuto nel sonetto *Io mi senti' svegliar dentro a lo core* (capitolo XXIV), in cui il poeta torna a lodare la sua amata Beatrice, ma lo fa accostandola ad un'altra donna, Giovanna, il grande amore del suo amico Guido Cavalcanti (Luciani, 1999, 32). Dante vede le due donne arrivare verso di lui e, negli ultimi versi, sente la voce dell'amore:

io vidi monna Vanna e monna Bice
venire inver lo loco là 'v'io era,
l'una appresso de l'altra maraviglia;
e sì come la mente mi ridice,
Amor mi disse: "Quell'è Primavera,
e quell'ha nome Amor, sì mi somiglia".

Come si può vedere, esattamente sulla scia di un pensiero consolidato nell'età antica, anche qui l'amore viene accostato alla primavera. Non vi sono riferimenti ad elementi naturali nello specifico, ma resta esplicita l'associazione tra le due idee: il sentimento amoroso, con cui viene chiamata Beatrice, tanto somiglia all'amore stesso, e la stagione del risveglio della natura, con cui viene chiamata Giovanna, dal momento che anch'ella è oggetto d'amore — anche se non per Dante, ma per il suo amico Cavalcanti.²

² A margine di questa riflessione, ci sembra interessante evidenziare una curiosità, ovvero il gioco etimologico che Dante effettua — e che lui stesso spiega — con il soprannome di Giovanna: la donna viene chiamata "Primavera" non solo per l'accostamento tra l'amore e la

Se nella *Vita nuova* non è possibile riscontrare molti riferimenti al mondo della natura, essi sono, al contrario, ampiamente presenti nella *Commedia*. Sin dai primi versi del poema, come si sa, l'autore propone una lunga serie di immagini naturali, animali e vegetali, che rendono l'ambientazione della vicenda estremamente suggestiva. Dalla “selva oscura” alla collina, dai raggi del sole alle celebri tre fiere, la natura si pone sin dall'apertura dell'opera come il mondo dei simboli e delle allegorie, impregnata dei significati e dei valori sociali, politici e religiosi caratteristici della cultura medievale. Non riteniamo possibile — e neanche utile — menzionare tutti i riferimenti alla natura presenti nella *Commedia*, ma ci vogliamo soffermare brevemente sui due canti più esplicitamente “dedicati”, per così dire, all'amore: il V dell'*Inferno* e il XXX del *Purgatorio*.

Il primo dei due è il famoso canto di Paolo e Francesca. Dante, che è ancora all'inizio del suo viaggio nell'oltretomba, arriva con Virgilio nel secondo cerchio, dove trova Minosse intento ad esaminare le colpe dei dannati e a destinarli nel girone che spetta loro. Al vedere la bufera infernale che trascina incessantemente e vorticosamente le anime dei dannati, Dante capisce di essere nel girone dei lussuriosi, ovvero di coloro che nella vita hanno sottomesso la ragione al piacere e si sono lasciati trascinare dal vortice della passione (vv. 31–39):

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.
Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina.
Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento.

Virgilio indica al poeta alcuni personaggi di spicco che si trovano tra quei dannati: Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena di Troia, Achille, Paride, Tristano, insieme a più di mille altre anime. Protagonista di questo canto, dal punto di vista del mondo naturale, è dunque il vento incessante, a cui tutti i defunti in quel girone sono sottoposti e dal quale vengono sbattuti e percossi violentemente, esattamente come ha fatto l'amore quando erano in vita. Abbiamo già detto in precedenza che l'aria è un elemento piuttosto ricorrente

stagione dei fiori, ma anche perché, durante il suo cammino, precede sulla strada Beatrice: il termine “primavera”, pertanto, deve essere letto anche con il significato di “prima verrà”, intendendo che Giovanna arriverà, comparirà fisicamente davanti al poeta prima di Beatrice.

nella rappresentazione dell'amore (v. Lucrezio, Orazio, Ovidio e Guinizelli), e da questo canto si può capire quanto variamente sia stato utilizzato. Nei precedenti autori che abbiamo incontrato, infatti, l'aria era il dolce soffio di zefiro, la mite brezza primaverile che, al massimo, scompigliava i capelli della donna amata conferendo alla sua immagine leggerezza e freschezza. Nel cerchio infernale in cui si trova Dante nel canto V, invece, il vento diventa una tortura per le anime dei defunti, rappresenta il peccato della lussuria, dell'amore proibito dal quale essi stessi si sono lasciati trascinare sulla terra e che costituisce la pena che essi devono scontare nell'aldilà, per l'eternità.

C'è, tuttavia, un elemento naturale, stavolta tratto dal mondo animale, che spezza, in un certo senso, l'atmosfera di dolore e atrocità che pervade il canto. Tra le varie anime che vagano sofferenti nel cerchio infernale, Dante rimane particolarmente colpito da due di esse, che volano insieme e che sembrano più leggere delle altre al trasporto del vento. Sono le anime di Paolo Malatesta e Francesca da Rimini. Cognati, poiché lei era sposata con il fratello di lui, i due giovani hanno dato inizio alla loro relazione interdetta mentre stavano leggendo insieme la storia d'amore tra Lancillotto e Ginevra. Ma il vero "errore" commesso dai due amanti è quello essersi lasciati andare ad un amore carnale, alimentato molto probabilmente dall'attrazione fisica reciproca che i due giovani provavano, tradendo quel sentimento puramente spirituale che la cultura stilnovistica invocava (Lombardi, 2012, 133). L'amore è stato loro fatale: quando Gianciotto, marito della ragazza e fratello del ragazzo, li ha scoperti, li ha uccisi entrambi. Come dicevamo, Dante resta impressionato da queste due anime e, desideroso di parlare con loro e su esortazione di Virgilio, le chiama (vv. 79–87):

Si tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: "O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!".

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal voler portate;
cotali uscir de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettüoso grido.

Le due anime si distaccano dunque dalla schiera dei dannati e volano incontro al poeta come due colombe che volano verso il nido per accoppiarsi. Ecco, la natura buona, benigna, pacifica. Uno spiraglio di luce tra decine di versi che parlano di sofferenza e disperazione. Tra i simboli per eccellenza della purezza, la colomba, col suo biancore, è qui assunta come metafora di quell'amore forte, reale, sincero e genuino, benché proibito. Metafora di

quell'amore che ha legato i due giovani mentre erano in vita e che continua a legarli anche dopo la morte che quello stesso amore ha causato loro. Metafora di quell'"amor, ch'a nullo amato amar perdona" (v. 103), cioè che non concede a nessuna persona amata di non ricambiare il sentimento.

Il colore bianco della colomba, insieme ad altri elementi che abbiamo già incontrato, ritorna a simboleggiare la purezza nel canto XXX del *Purgatorio*, dove Dante incontra, per la prima volta dopo tanto tempo, il suo imperituro amore di gioventù (vv. 19–39):

Tutti dicean: "Benedictus qui venis!",
e fior gittando e di sopra e dintorno,
"Manibus, oh, date lilia plenis!".
Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata,
e l'altro ciel di bel sereno addorno;
e la faccia del sol nascere ombrata,
sì che per temperanza di vapori
l'occhio la sostenea lunga fiata:
così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,
sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotanto
tempo era stato ch'a la sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,
sanza de li occhi aver più conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d'antico amor senti la gran potenza.

Nel canto, il poeta vede innumerevoli angeli innalzarsi in cielo e spargere ovunque gigli e altri fiori, mentre il sole sorge, il cielo splende e Beatrice appare. La donna ha un velo bianco con una corona di ulivo, un mantello verde e un vestito di color rosso fuoco — è emozionante constatare che sono i colori della nostra bandiera... Dante viene colpito subito dalla forza virtuosa emanata dalla donna e subito gli torna alla mente quell'amore che lo aveva segnato da bambino e che non aveva mai dimenticato. Con la freschezza dei fiori, la purezza dei gigli e gli ideali di pace e di rinascita rappresentati dall'ulivo, Dante descrive il suo grande amore, eterno e divino, vestito di rosso come il fuoco. Un amore che, ancora una volta, è espresso magistralmente attraverso la simbologia naturale.

Nonostante l'ideale nobile dell'amor cortese e la tendenza alla contemplazione della donna siano al centro della poetica della Scuola

siciliana e del Dolce stil novo, nella seconda metà del XIII secolo vengono elaborati anche dei componimenti che non si attengono propriamente a questi dettami culturali e letterari, ma che sviluppano l'idea di un amore semplice, diretto, meno concettuale e spirituale, ma più concreto e carnale. A questo scopo, viene scelto di frequente l'utilizzo di un linguaggio aulico ed enfatico al fianco di espressioni popolari e gergali (Boillet, 1994, 1387), il che rende talvolta — ma non sempre — questo tipo di componimenti quasi una parodia di quelli siciliani e stilnovistici. Vediamo ora alcuni esempi ed osserviamo come, nonostante le differenze concettuali spesso anche importanti rispetto alle poesie precedenti, il modo di utilizzare la natura rimanga di fatto invariato. Prendiamo come primo esempio il contrasto *Rosa fresca aulentissima* di Cielo d'Alcamo, autore del quale si hanno scarse notizie biografiche e del quale è dubbia, in realtà, anche l'attribuzione di questo brano. Il contrasto è un componimento poetico sviluppatosi attorno alla metà del XIII secolo, in forma dialogata, strutturalmente e metricamente libero, di argomento spesso amoroso, ma talvolta anche politico o morale. Nella prima strofa, il poeta si rivolge all'amata con queste parole (vv. 1–5):

“Rosa fresca aulentis[s]ima ch'apari inver' la state,
le donne ti disiano, pulzell' e maritate;
tràgemi d'este focora, se t'este a bolontate;
per te non ajo abento notte e dia,
penzando pur di voi, madonna mia”.

Ancora una volta, è la rosa a rappresentare l'oggetto dell'amore, con la sua freschezza e il suo profumo (“aulentissima”), che la rendono fortemente desiderata da tutte le donne, esattamente come il poeta desidera la fanciulla a cui si rivolge e a cui pensa notte e giorno (vv. 4–5). È interessante notare come, in maniera non del tutto originale, ma certamente non scontata, la stagione menzionata in questa poesia non sia la primavera, bensì l'estate, all'inizio della quale — dice il poeta — la rosa sboccia (v. 1). Il fiore dell'amore per antonomasia, dunque, si pone a cavallo tra le due stagioni, ad unire i due periodi dell'anno più caldi, colorati e profumati. Un altro elemento tradizionale emerge nell'ultima strofa del contrasto:

“Meo sire, poi juràstimi, eo tut[t]a quanta incenno.
Sono a la tua presenz[i]a, da voi non mi difenno.
S'eo minespreso àjoti, merzé, a voi m'arenno.
A lo letto ne gimo a la bon'ora,
ché chissa cosa n'è data in ventura”.

Dopo una serie di preghiere e giuramenti, la donna cede alle lusinghe dell'uomo e prende interamente fuoco ("tutta quanta incenno"), tanto da invitarlo ad andare subito a letto ("A lo letto ne gimo a la bon'ora"), un invito che mai incontreremmo in un sonetto stilnovistico.

Una conclusione pressoché simile è riscontrabile nella ballata *In un boschetto trova' pastorella* (Rime, XLVI) di Guido Cavalcanti (1258–1300). Pur essendo tra i massimi esponenti del Dolce stil novo, personaggio di spicco nella Firenze della seconda metà del Duecento, tanto nella sfera letteraria quanto in quella politica, nonché stretto amico di Dante, nel brano che qui proponiamo l'autore si allontana dalle consuetudini della lirica amorosa di cui egli stesso è tra i maggiori rappresentanti e narra l'incontro tra un cavaliere e una pastorella, che si conclude con un'avventura erotica:

In un boschetto trova' pastorella
più che la stella bella, al mi' parere.
Cavelli avea biondetti e ricciutelli,
e gli occhi pien' d'amor, cera rosata;
con sua verghetta pasturav' agnelli;
[di] scalza, di rugiada era bagnata;
cantava come fosse 'namorata:
er' adornata di tutto piacere.
D'amor la saluta' imantenente
e domandai s'avesse compagnia;
ed ella mi rispose dolcemente
che sola sola per lo bosco gia,
e disse: "Sacci, quando l'augel pia,
allor dis'ia 'l me' cor drudo avere".
Po' che mi disse di sua condizione
e per lo bosco augelli audio cantare,
fra me stesso diss' i': "Or è stagione
di questa pasturella gio' pigliare".
Merzé le chiesi sol che di basciare
ed abbracciar, se le fosse 'n volere.
Per man mi prese, d'amorosa voglia,
e disse che donato m'avea 'l core;
menòmmi sott' una freschetta foglia,
là dov' i' vidi fior' d'ogni colore;
e tanto vi sentio gioia e dolzore,
che 'l die d'amore mi pareva vedere.

Lo sfondo sul quale si svolge l'azione di corteggiamento — e non solo — è quello di un bosco, che assume a tutti gli effetti l'aspetto del *locus amoenus*: il personaggio "pastorale", una fanciulla con gli agnelli al pascolo e un piccolo bastone, a piedi nudi e bagnata di rugiada. La tipica ambientazione

della natura idilliaca, di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente, viene qui assunta come luogo ideale per far sbocciare l'amore. Concludono il quadro gli uccelli che cantano e i fiori colorati. La natura, con gli animali e la vegetazione, pare essere complice del cavaliere e della confessione del desiderio e il dio Amore stesso sembra "benedire" l'avventura erotica (Tripet, 2010, 27).

Un ultimo autore vogliamo menzionare, per chiudere questa breve riflessione sui poeti che si allontanano dai temi dell'amor cortese ma che si servono ugualmente della natura come cornice dei loro componimenti. Si tratta di Cino da Pistoia (1265 ca.–1336). Membro della nobile e antica casata dei Sinibuldi, giurista e docente di diritto nelle università di Firenze, Siena, Perugia e Napoli, Cino da Pistoia è apertamente apprezzato come poeta sia da Dante che da Petrarca, tra i quali parte della critica novecentesca lo ha posto con il ruolo di *trait d'union* (Contini, 1960 II, 630). Il brano che vogliamo proporre è il sonetto *Io fu' 'n su l'alto e 'n sul beato monte*. Sebbene la scelta di questa forma di componimento lo inserisca senza difficoltà tra i poeti del suo tempo, Cino si distacca notevolmente da loro con questo sonetto, in quanto non descrive affatto il momento della contemplazione della donna amata, bensì quello della visita alla sua tomba:

Io fu' 'n su l'alto e 'n sul beato monte,
ch' i' adorai baciando 'l santo sasso,
e caddi 'n su quella pietra, di lasso,
ove l'onesta pose la sua fronte,
e ch'ella chiuse d'ogni virtù il fonte
quel giorno che di morte acerbo passo
fece la donna de lo mio cor, lasso,
già piena tutta d'adornezze conte.
Quivi chiamai a questa guisa Amore:
"Dolce mio Iddio, fa' che qui mi traggia
la morte a sé, ché qui giace 'l mio core".
Ma poi che non m'intese 'l mio signore,
mi diparti' pur chiamando Selvaggia;
l'alpe passai con voce di dolore.

La concretizzazione dell'amore attraverso gli oggetti della natura è evidente sin dal primo verso. Il poeta è in cima ad una montagna, lasciandoci immaginare un paesaggio remoto e desolato, nel quale si trova lui solo — sembra preludere al famoso componimento *Solo et pensoso i più deserti campi* del Petrarca. Lì si trova la tomba della sua amata Selvaggia, che il poeta bacia accasciandosi su di essa e pregando il dio Amore perché muoia anche lui. La menzione della bellezza della donna (v. 8) potrebbe far avvicinare

questo sonetto ad una poesia stilnovistica, ma è qui evidente che si tratti di un amore molto più personale ed intimo, espresso non secondo i dettami della cultura e della letteratura medievali, ma con un'espressione dell'interiorità di stampo estremamente moderno. In tutto questo, il seppur breve riferimento alla natura viene impiegato assai probabilmente per simboleggiare la desolazione che pervade l'animo del poeta. Niente fuoco della passione, stavolta, e niente rose profumate: solo una montagna, alta e malinconica, e una roccia lapidaria, che separa il poeta dal corpo della sua amata. Una natura mesta, che abbraccia non solo la sfera dell'amore, ma anche quella della morte.

2.3. *Il Medioevo: Petrarca e Boccaccio*

Abbiamo accennato più di una volta, in questo *excursus* letterario che stiamo compiendo, al Petrarca e alle sue poesie, ed è arrivato il momento di dedicargli qualche riga in più. Vissuto tra il 1304 e il 1374, Petrarca segue dapprima il padre nei suoi spostamenti fra le diverse città della Toscana, effettuati per ragioni di lavoro e politica, poi studia diritto a Montpellier e a Bologna, fin quando non riesce, dopo la morte del padre, a dedicarsi interamente agli studi letterari, soggiornando in numerose città italiane ed europee. Profondamente diverso da Dante, uomo tipicamente medievale e perfettamente calato nella cultura, nella mentalità e nella filosofia del proprio tempo, Petrarca si dimostra lontano dagli stilemi del Dolce stil novo e molto vicino, invece, all'Umanesimo, del quale viene tradizionalmente considerato il precursore. Per quanto riguarda l'immagine della donna, ad esempio, sebbene anche nei suoi componimenti la figura femminile da lui amata, di nome Laura, sia lodata quale essere superiore, le si attribuiscono meno, rispetto a Dante, fattezze angeliche o attributi divini; anzi, questa viene rappresentata spesso nella concretezza e nell'essenza più intrinseca degli esseri umani, soggetta quindi all'invecchiamento e allo scorrere inevitabile del tempo (Young, 2004, XIV–XV). Al Petrarca, inoltre, si deve una grande riscoperta degli autori classici, la cui ripresa e la cui rielaborazione comporta non solo una trasformazione del linguaggio e delle immagini nelle opere letterarie del tempo, ma anche una forte spinta, come abbiamo detto, verso quello che sarà considerato il secolo dell'Umanesimo (Young, 2004, IX). Inoltre, ricordare che è Petrarca a riportare alla luce numerosi classici latini permette di collegarlo a questi ultimi anche dal punto di vista dell'utilizzo degli elementi tratti dal mondo naturale.

Per fornire un primo esempio, possiamo pensare ad uno dei componimenti più famosi del poeta, il sonetto *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*, che occupa la novantesima posizione del *Canzoniere*, la sua opera più celebre, scritta fra il 1336 e il 1374 e che rappresenta una sorta di racconto in versi della sua vita interiore. Leggiamo il sonetto prima di commentarlo:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avvolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;
e 'l viso di pietosi color' farsi,
non so se vero o falso, mi pareva:
i' che l'esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di sùbito arsi?
Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; e le parole
sonavan altro, che pur voce humana.
Uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi: e se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana.

Ci troviamo davanti ad una perfetta dimostrazione di come i componimenti del Petrarca possano tradire la discendenza dallo Stil novo, che ha dominato il panorama letterario italico per decenni prima di lui, e al tempo stesso dimostrare le sue pressioni innovative. Nella prima terzina, infatti, il poeta descrive l'andamento della donna, paragonandola ad un angelo — questo punto ricorda molto il sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare* —; dal giorno in cui il poeta ha incontrato la donna, però, è passato del tempo e altri versi evidenziano, infatti, come la luce che emanavano i suoi occhi ora sia più flebile a causa dell'età che nel frattempo è avanzata. Per venire a ciò che in questa sede ci interessa maggiormente, dovrebbero essere ormai facilmente prevedibili gli elementi che stiamo per sottolineare. In primo luogo, i capelli di Laura, biondi, erano sparsi dal vento, che li avvolgeva in “mille dolci nodi”. Nel ricordare la sua donna nel fiore dell'età e della bellezza, quindi, il poeta utilizza l'elemento dell'aria per conferirle quell'immagine di freschezza che abbiamo già visto molte volte in passato — peraltro attraverso il noto gioco di parole, detto *senhal*, che cela dietro l'espressione “l'aura” il nome di “Laura”. Altro tipico elemento che emerge dalla lettura del testo è il fuoco dell'amore, nascosto negli ultimi due versi della seconda quartina, in cui il poeta ammette che aveva già in sé una predisposizione ad amare e, infatti, al veder la bellezza di Laura, ha iniziato subito ad ardere.

Tra gli elementi che il Petrarca usa per rappresentare il suo amore, vi sono anche quelli che caratterizzavano tipicamente il *locus amoenus* della letteratura antica, il quale diventa, in certi componimenti petrarcheschi, non una semplice cornice all'interno della quale inserire l'esperienza amorosa, ma una vera associazione tra la purezza e la bellezza della natura e quelle della donna amata. Portiamo come esempio un'altra celebre poesia dell'autore: *Chiare, fresche et dolci acque*. Numero CXXVI del *Canzoniere*, anche questo testo rievoca un incontro tra Francesco e Laura. Si tratta, in particolare, di un incontro avvenuto nei pressi del Sorga, il fiume che scorre nel territorio francese della Valchiusa. Lì, il poeta ammira la donna mentre fa il bagno, rifacendosi evidentemente ad un'immagine tipica della letteratura antica — la ninfa o la dea che s'immerge nell'acqua — più che a qualcuno dei *tópoi* stilnovistici. Di seguito le prime due strofe della canzone (vv. 1–26):

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienza insieme
a le dolenti mie parole extreme.
S'egli è pur mio destino,
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo:
ché lo spirito lasso
non poria mai in più riposato porto
né in più tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata et l'ossa.

Sin dai primi versi è possibile osservare il quadro naturale, incontaminato e idilliaco in cui la scena si svolge, composto dall'acqua limpida che bagna la donna, dai rami su cui ella appoggia il fianco, dall'erba e i fiori che copre con

la gonna e il seno, dall'aria pura che pervade l'ambiente in cui il poeta è colpito dall'amore. Sentendo la morte vicina, egli spera inoltre di essere sepolto proprio in quel luogo: sarebbe l'unica cosa in grado di alleggerirgli la fine della vita, già distrutta da un amore non ricambiato. È quanto emerge nelle due strofe successive, in cui il poeta si augura anche che Laura torni, un giorno, in quel luogo incantato e pianga sulla sua tomba (vv. 27–52):

Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella et mansüeta,
et là 'v'ella mi scorse
nel benedetto giorno,
volga la vista disïosa et lieta,
cercandomi: et, o pietà!,
già terra in fra le pietre
vedendo, Amor l'inspiri
in guisa che sospiri
sì dolcemente che mercé m'impetre,
et faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,
coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le treccie bionde,
ch'oro forbito et perle
eran quel dì a vederle;
qual si posava in terra, et qual su l'onde;
qual con un vago errore
girando pareva dir: Qui regna Amore.

Elemento che non ritrovavamo dall'epoca dei latini, la donna è qui paragonata ad una non meglio specificata “belva”. Lontana dalla raffigurazione angelica tipica dell'amor cortese, la donna torna ad essere l'oggetto di una metafora tratta dal mondo animale, descritta come “bella e mansueta”, aggettivi che ci possono far pensare ad un animale piccolo e docile, e magari anche sfuggibile, come un cerbiatto archilocheo o oraziano o una puledra anacreontica. Arricchiscono la cornice i fiori che cadono a pioggia sulla donna, dipingendo una scena che ricorda quella dantesca costituita degli angeli che spargono fiori ovunque mentre appare Beatrice, nel canto XXX del *Purgatorio*. In effetti, a Petrarca sembra proprio che quella

donna sia d'origine divina, che non appartenga alla realtà, ancora una volta dimenandosi, in un certo senso, tra la spinta verso l'innovazione e l'accettazione della sua derivazione stilnovistica (vv. 53–68):

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso.
Così carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et sì diviso
da l'immagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
questa herba sì, ch'altrove non ò pace.
Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del boscho, et gir in fra la gente.

Se al Petrarca attribuiamo il grande merito di aver effettuato la riscoperta dei classici antichi, cosa che si riflette in maniera evidente, come abbiamo visto, nella sua produzione poetica, dobbiamo dare un'altrettanto grande importanza al suo ruolo di precursore della poesia che si svilupperà nei decenni e nei secoli dopo di lui. E l'ultimo testo del Petrarca che qui vogliamo proporre — anche se ce ne sarebbero ancora molti interessanti — contiene proprio una di quelle immagini, tratte dal mondo naturale, che diventerà con il tempo piuttosto ricorrente. Il componimento di cui stiamo parlando è *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (*Canzoniere*, L) e gli elementi su cui vogliamo soffermarci sono il tramonto del sole e il calar della sera. Petrarca attribuisce a questo momento della giornata un duplice effetto: a qualcuno può dare sollievo, in quanto determina la fine del lavoro e la possibilità di riposarsi; a lui, invece, procura un aumento di quella sofferenza che già di norma segna la sua esistenza. Questo secondo aspetto è, in realtà, quello che avrà maggior successo nella storia della letteratura, in quanto, soprattutto nella poesia moderna e contemporanea, la sera rappresenta generalmente un sentimento di tristezza, dovuto ad una condizione di sofferenza, o addirittura il pensiero della morte, secondo un'operazione allegorica che associa la fine della giornata alla fine della vita.

Della natura legata alla sofferenza e alla morte parleremo in uno dei prossimi capitoli, ma ci sembra opportuno farne un breve cenno qui, perché nel testo del Petrarca che abbiamo menzionato il dolore provato dal poeta, a

cui è associata l'immagine del tramonto, è causato dall'amore. In particolare, nella prima strofa il poeta si paragona ad una vecchia pellegrina, che, stanca del cammino che ha percorso durante la giornata, nel momento in cui il sole lascia il luogo in cui ella si trova per "volare" verso gli altri popoli che lo stanno aspettando, può dimenticarsi della fatica concedendosi un meritato riposo; per il poeta, al contrario, quello stesso momento in cui il buio prende il sopravvento sulla luce non fa che incrementare il suo dolore, già alimentato durante il giorno. Un paragone simile viene effettuato nella seconda strofa, dove protagonista è il contadino, che di sera può finalmente raccogliere gli attrezzi, cacciare dal suo cuore ogni pensiero turbatore e preparare la tavola di cibi, benché poveri, per il pasto serale; all'animo del poeta, invece, lo scorrere del tempo e la fine della giornata non hanno mai concesso un momento di riposo. La terza strofa è particolarmente interessante: qui il paragone è con il pastore, che, di sera, può riportare dentro il gregge e andare a dormire; il poeta, dal canto suo, proprio in quel momento è spinto dall'Amore ad inseguire la voce, i passi e le orme di una "belva". La quarta strofa parla dei marinai che al tramonto possono finalmente distendersi sul ponte della nave, la quinta dei buoi che tornano dai colli e dalle campagne liberi dal loro giogo, mentre il poeta non riesce né a distendersi come i marinai né a liberarsi dal suo giogo, quello dell'amore, perché solo la morte — dice lui — rimuoverà le sue sofferenze. Riportiamo di seguito il testo della canzone, che vale la pena di leggere integralmente:

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina
verso occidente, et che 'l dí nostro vola
a gente che di là forse l'aspetta,
veggendosi in lontan paese sola,
la stanca vecchiarella pellegrina
raddoppia i passi, et piú et piú s'affretta;
et poi cosí soletta
al fin di sua giornata
talora è consolata
d'alcun breve riposo, ov'ella oblia
la noia e 'l mal de la passata via.
Ma, lasso, ogni dolor che 'l dí m'adduce
cresce qualor s'invia
per partirsi da noi l'eterna luce.

Come 'l sol volge le 'nfiammate rote
per dar luogo a la notte, onde discende
dagli altissimi monti maggior l'ombra,
l'avaro zappador l'arme riprende,
et con parole et con alpestri note
ogni gravezza del suo petto sgombra;
et poi la mensa ingombra

di povere vivande,
 simili a quelle ghiande,
 le qua' fuggendo tutto 'l mondo honora.
 Ma chi vuol si rallegrì ad ora ad ora,
 ch'ì' pur non ebbi anchor, non dirò lieta,
 ma riposata un' hora,
 né per volger di ciel né di pianeta.

Quando vede 'l pastor calare i raggi
 del gran pianeta al nido ov'egli alberga,
 e 'nbrunir le contrade d'oriente,
 drizzasi in piedi, et co l'usata verga,
 lassando l'erba et le fontane e i faggi,
 move la schiera sua soavemente;
 poi lontan da la gente
 o casetta o spelunca
 di verdi frondi ingiuncha:
 ivi senza pensier' s'adagia et dorme.
 Ahi crudo Amor, ma tu allor piú mi 'nforme
 a seguir d'una fera che mi strugge,
 la voce e i passi et l'orme,
 et lei non stringi che s'appiatta et fugge.

E i naviganti in qualche chiusa valle
 gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde,
 sul duro legno, et sotto a l'aspre gonne.
 Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde,
 et lasci Hispagna dietro a le sue spalle,
 et Granata et Marroccho et le Colonne,
 et gli uomini et le donne
 e 'l mondo et gli animali
 aquetino i lor mali,
 fine non pongo al mio obstinato affanno;
 et duolmi ch'ogni giorno arroge al danno,
 ch'ì' son già pur crescendo in questa voglia
 ben presso al decim'anno,
 né poss'indovinar chi me ne scioglia.

Et perché un poco nel parlar mi sfogo,
 veggio la sera i buoi tornare sciolti
 da le campagne et da' solcati colli:
 i miei sospiri a me perché non tolti
 quando che sia? perché no 'l grave giogo?
 perché dí et notte gli occhi miei son molli?
 Misero me, che volli
 quando primier sí fiso
 gli tenni nel bel viso
 per iscolpirlo imaginando in parte
 onde mai né per forza né per arte
 mosso sarà, fin ch'ì' sia dato in preda

a chi tutto diparte!
Né so ben ancho che di lei mi creda.
Canzon, se l'esser meco
dal matino a la sera
t'à fatto di mia schiera,
tu non vorrai mostrarti in ciascun loco;
et d'altrui loda curerai sí poco,
ch'assai ti fia pensar di poggio in poggio
come m'à concio 'l foco
di questa viva petra, ov'io m'appoggio.

C'è un ultimo, grande autore dell'età medievale di cui non abbiamo ancora parlato e che ci costringe a trattenerci ancora un attimo in questo paragrafo. Si tratta, naturalmente, di Giovanni Boccaccio (1313–1374). Nato in Toscana, si forma a Napoli, dove studia giurisprudenza per volontà del padre, ma soprattutto segue le lezioni di poesia di Cino da Pistoia, ormai uno degli ultimi esponenti della tradizione stilnovistica. Proprio in linea con questa tradizione, crea anch'egli il proprio mito femminile, Fiammetta, che alcune ipotesi hanno identificato con Maria d'Aquino, figlia illegittima di Roberto d'Angiò (Chines, 2007, 152). A causa di problemi economici in cui versa il padre, Boccaccio lascia a malincuore Napoli per tornare a Firenze, città in cui non vuole mai rimanere, ma alla quale dedica comunque alcune opere come la *Commedia delle ninfe fiorentine* o il *Ninfale fiesolano*, di cui parleremo a breve. Segnato profondamente dall'esperienza della peste, che costituisce la base per la stesura del *Decameron*, caratteristica del Boccaccio è anche la grande ammirazione per Petrarca, che gli permette di avvicinarsi sempre più agli autori latini, dapprima interpretandoli rigorosamente in chiave cristiana, poi svincolandosi gradualmente dalla mentalità medievale per sposare la nascente tendenza che verrà definita “Umanesimo” (Rico, 2010, 224–228).

Il *Ninfale fiesolano*, al quale abbiamo accennato, è l'opera boccaccesca che ci interessa in questa sede. Si tratta di un poemetto in ottave volto a cantare la storia d'amore di un pastore, Africo, e di una ninfa, Mensola, dai quali avrebbero avuto origine le città di Firenze e di Fiesole. Lontano dall'eccesso di erudizione della poesia tradizionale, il *Ninfale* è un racconto semplice e dal tono popolaresco, talvolta comico in alcune scelte stilistiche e linguistiche (Luperini, 2011 I, 451–452). Già i protagonisti che abbiamo menzionato, ovvero una ninfa e un pastore, lasciano immaginare che lo sfondo principale della storia d'amore narrata sia un'ambientazione naturale. Il giovane, osservando un gruppo di ninfe, scorge tra di loro la bella Mensola e se ne innamora. Dopo vani tentativi di raggiungerla, decide di travestirsi da donna, così riesce ad inserirsi tra le ninfe mentre fanno il bagno e ad approcciare l'amata. Mensola ricambia il sentimento e acconsente a rivedere

una seconda volta Africo. A quel punto, però, la giovane è sopraffatta dal senso di colpa per aver disobbedito agli ordini di Diana, alla quale le ninfe sono consacrate in modo esclusivo, e decide di non vedere mai più Africo. Il giovane si toglie la vita e il suo corpo cade nel fiume che scorre tra Firenze e Fiesole e che da lui prende il nome. Mensola, però, non sapeva di essere rimasta incinta del pastore e, sebbene cerchi in un primo momento di tenere nascosta la propria pancia, dopo il parto viene scoperta da Diana, che, per punizione, la trasforma in un fiume. Anch'esso scorre nella stessa zona e porta oggi il nome della ninfa. Descritta sinteticamente la vicenda, riportiamo ora alcune ottave del poemetto, quelle relative al bagno delle ninfe e all'inganno di Africo (235–241), per poi commentarle brevemente:

Né furon guari le ninfe oltre andate,
che trovaron due ninfe tutte ignude,
che 'n un pelago d'acqua erano entrate,
dove l'un monte con l'altro si chiude;
e giunte lì, s'ebbon le gonne alzate,
e tutte quante entrâr nell'acque crude,
con l'altre ragionando del bagnare:
"Che faren' noi? Voglianci noi spogliare?".

Perch'allor era la maggior calura
che fosse in tutto 'l giorno, e dal diletto
tirate di quell'acqua alla frescura,
e veggendosi sanz'alcun sospetto,
e l'acqua tanto chiara e netta e pura,
diliberaron far com'avean detto,
e per bagnarsi ognuna si spogliava;
e Mensola con Africo parlava,
e sì diceva: "O compagna mia cara,
bagnera'ti tu qui con esso noi?".
Africo disse con la boce chiara:
"Compagna mia, i' farò quel che vòì,
né cosa che vogliate mi fia amara".
E fra se stesso sí diceva poi:
"S'elle si spoglian tutte, al certo ch'io
non terrò più nascoso il mio disio".

Ed avvisossi di prima lasciarle
tutte spogliar, e poi egli spogliarsi,
acciò che le lor armi adoperarle
contra lui non potessono, ed a trarsi
cominciò lento il vestir, per poi farle,
quando nell'acqua entrasse per bagnarsi,
per vergogna fuggir pe' boschi via:
e Mensola per forza riterria.

E 'nnanzi che spogliato tutto fosse,
le ninfe eran nell'acqua tutte quante;

e poi spogliato verso lor si mosse,
mostrando tutto ciò ch'avea davante.
Ciascuna delle ninfe si riscosse,
e, con boce paurosa e tremante,
cominciarono urlando: "Oh me, oh me,
or non vedete voi chi costui è?"

Non altrimenti lo lupo affamato
percuote alla gran turba degli agnelli,
ed un ne piglia, e quel se n'ha portato,
lasciando tutti gli altri tapinelli:
ciascun belando fugge spaventato,
pur procacciando di campar le pelli;
così correndo Africo per quell'acque,
sola prese colei che più gli piacque.

E tutte l'altre ninfe molto in fretta
uscîr dell'acqua, a' lor vestir correndo;
né però niuna fu che lì sel metta,
ma coperte con essi via fuggendo,
ché punto l'una l'altra non aspetta,
né mai indietro si givan volgendo;
ma chi qua e chi là si dileguoe,
e ciascuna le sue armi lascioe.

Quello che si legge dalle ottave riportate è, di fatto, un insieme degli elementi che finora hanno accompagnato il nostro percorso. La scena iniziale delle ninfe che fanno il bagno nel fiume, con il ragazzo che le spia, ricorda in maniera evidente Petrarca che osserva Laura in *Chiare, fresche et dolci acque*. Non solo: i tre aggettivi che compongono il primo verso della canzone petrarchesca sembrano ispirare, nel *Ninfale*, l'intero quinto verso della seconda ottava, che descrive "l'acqua tanto chiara e netta e pura". Di antica derivazione, ma utilizzata stavolta in maniera differente, è l'immagine descritta nella quarta ottava: nelle intenzioni di Africo, le ninfe dovrebbero scappare da lui rifugiandosi nei boschi, secondo una scena che abbiamo visto, ad esempio, anche nel mito ovidiano di Apollo e Dafne; qui, tuttavia, è proprio l'intenzione del giovane far fuggire tutte le ninfe, allo scopo di catturarne solo una, Mensola. Ed è proprio ciò che accade — peraltro in una maniera linguisticamente piuttosto divertente — dopo che, completamente nudo, il ragazzo ha mostrato "tutto ciò ch'avea davante". Infine, ricorre anche in questo testo la metafora della preda e del predatore per rappresentare la donna che fugge dall'uomo: se in passato abbiamo avuto cerva e puledre, stavolta i protagonisti sono gli agnelli messi in fuga dal lupo, il quale ne vuole addentare solamente uno. Ci troviamo dinanzi, dunque, ad un'ulteriore dimostrazione di come gli scenari e le metafore naturali siano impiegati per la rappresentazione di dinamiche amorose, tra invaghimenti e corteggiamenti,

mettendo in evidenza talvolta l'aspetto doloroso e quasi straziante che l'amore comporta, qual è il caso delle liriche del Petrarca, talvolta l'aspetto quasi comico delle scene di seduzione, come avviene nel poemetto del Boccaccio.

2.4. *Dall'Ars nova al Rinascimento*

Il tema di cui finora abbiamo parlato, cioè quello dell'associazione tra la natura, per lo più primaverile, e l'amore, con tutti gli elementi ad esso collegati, emergono chiaramente anche nelle altre forme artistiche. Abbiamo già fornito alcuni esempi nel caso delle rappresentazioni scultoree o pittoriche del mito di Apollo e Dafne di Ovidio e, tra non molto, analizzeremo le opere del Botticelli, al quale abbiamo accennato già più volte. Prima, però, è interessante osservare come anche l'ambito musicale, negli ultimi secoli del Medioevo, faccia propri gli elementi che finora abbiamo trattato. L'esempio che vogliamo riportare, a questo proposito, è una celebre ballata, dal titolo *Ecco la primavera* (di cui è ignoto l'anno di composizione), del compositore Francesco Landini (o Landino). Vissuto fra il 1325 e il 1397, Landini appartiene ad un periodo particolarmente importante e florido per la storia della musica occidentale. L'Europa ha già assistito allo sviluppo della cosiddetta *Ars antiqua*, un movimento nato in Francia grazie, soprattutto, al contributo della Scuola di Notre-Dame dei maestri Leonino e Perotino, che ha portato la musica verso importanti traguardi, come l'introduzione di un rigo per la notazione e di un sistema di valori musicali (Allorto, 2005, 54). Quando queste innovazioni arrivano nella nostra Penisola, il mondo musicale italico riesce a beneficiare anche del fermento culturale che caratterizza i centri settentrionali del Paese, di genere completamente diverso rispetto alle cattedrali francesi, in quanto rappresentati per lo più dalle corti degli Scaligeri, dei Visconti, dei Carraresi, nonché dai circoli laici e borghesi di Bologna e Firenze. Questo contesto particolare permette lo sviluppo di una nuova tendenza definita *Ars nova*, per sottolineare l'aspetto innovativo che questa riveste rispetto alla precedente corrente francese. Le composizioni italiane di questo periodo, che coincide grosso modo con il Dolce stil novo, sono il madrigale, un genere a due o tre voci che troverà la sua massima espressione in epoca rinascimentale e barocca, e la ballata, una forma dalle radici occitaniche, probabilmente con influenze arabe, originariamente destinata al canto e soprattutto alla danza. Queste composizioni sono caratterizzate generalmente da strutture abbastanza libere, melodie alquanto distese e ritmi piuttosto fluidi (Allorto, 2005, 87–88).

Il compositore che qui abbiamo deciso di proporre, Francesco Landini, è oggi considerato uno dei massimi esponenti di queste due forme compositive ed è molto apprezzato già dai suoi contemporanei per la sua capacità di suonare vari strumenti e per la sua grande cultura, sviluppata senza dubbio grazie al legame con l'ambiente intellettuale fiorentino, ma anche a quello con le corti dell'Italia settentrionale. Per quanto riguarda il brano del Landini che abbiamo scelto, ragioneremo brevemente sia sulla componente testuale sia su quella musicale. Riportiamo dapprima il testo, composto da dodici versi, dei quali i primi quattro costituiscono la cosiddetta "ripresa", vale a dire un gruppo di versi che vengono generalmente ripetuti una o più volte all'interno del componimento, per intramezzare le strofe, e che è generalmente fra i maggiori tratti distintivi della forma della ballata:

Ecco la primavera,
che 'l cor fa rallegrare;
temp'è d'annamorare
e star con lieta cera.
No' veggiam l'aria e 'l tempo
che pur chiam' allegrezza.
In questo vago tempo
ogni cosa ha vaghezza.
L'erbe con gran freschezza
e fior copron i prati,
e gli albori adornati
sono in simil maniera.

Già dalla lettura del testo si evincono gli elementi che per il nostro percorso sono rilevanti. Nella prima quartina, ad esempio, è esplicito l'accostamento del periodo primaverile alla stagione degli amori. L'arrivo della primavera rende felice il cuore e l'autore invita a non curarsi del tempo, perché nel momento da lui descritto tutto è vago e indefinito. Concludono il componimento l'immagine dei prati coperti di fiori ed erba fresca e quella degli alberi abbelliti dai fiori stessi. Dal punto di vista letterario, questo testo è interessante non solo perché fa un uso degli elementi naturali che risulta in perfetta continuità con la tradizione precedente, ma anche perché introduce un altro concetto, non certo nuovo, ma ancora tutto sommato non troppo battuto: quello del tempo. Ricordando indirettamente il *carpe diem* oraziano e anticipando in qualche modo la visione di Lorenzo il Magnifico, il testo del Landini afferma che il pensiero dell'uomo non deve rivolgersi al tempo, ma bisogna semplicemente godere della bellezza che la natura ci dona e dell'allegria che l'amore comporta.

Dal punto di vista musicale, è interessante notare un aspetto in particolare di questa ballata (fig. 20). Nonostante lo stile della composizione sia essenzialmente sillabico, vale a dire che pressoché ogni sillaba corrisponde ad una nota, l'autore utilizza dei piccoli melismi per mettere in evidenza le parole che ritiene più importanti. Osservare quali siano queste parole è significativo: “primavera”, ovvero la stagione dei fiori, che dà anche il titolo al brano stesso; “lieta” e “allegrezza”, termini che esprimono le sensazioni che comporta l'amore, che alla primavera è collegato; “tempo”, il termine che esprime il nuovo concetto introdotto dal Landini (Roncroffi, 2012, 97–100). Anche la musica, dunque, è in grado di sottolineare ed enfaticizzare, con i suoi propri mezzi ed espedienti, quegli stessi temi e concetti che il testo letterario esprime a parole e l'arte figurativa in immagini.

1. Ec - co la pri - ma - - ve - ra, che'l cor fa ral - le -
 2. L'er - be con gran fres - - chez - za e' i fior co-pron i

5
 gra - re; tem - - - p'è d'an-na - mo - ra - re, e star
 pra - ti; e - - - gli al - be - ri a - dor - na - ti so - no in

10
 con lie - ta ce - ra. No' veg-giam l'a - ria e'l
 si - mil ma - ne - ra. In ques - to va - go

14
 tem - - - po che pur chiam' al - - - le - grez - za.
 tem - - - po o - gni co - sa ha - - - va - ghez - za.

Figura 20. F. Landini, *Ecco la primavera*, Les Éditions Outremountaises (2008).

Per rivolgere lo sguardo verso le arti figurative, abbiamo già visto col Bernini come sia possibile ricreare in immagini tutti quei dettagli naturali che la poesia, nel corso dei secoli, ha descritto con le parole, legandoli al sentimento dell'amore. Un altro artista estremamente significativo da questo punto di vista è Alessandro Filipepi, meglio conosciuto come Sandro Botticelli (1445–1510), forse il massimo esponente dell'Umanesimo fiorentino e italiano in generale. Attivo sia nell'ambito della pittura profana che in quello della pittura sacra, Botticelli racchiude nelle sue opere tutti gli ideali morali, culturali ed estetici del suo tempo permeandoli di un'originalità tutta propria, il che gli varrà, superato un periodo di oblio di circa tre secoli dopo la sua morte, un successo e una gloria ancora oggi indiscussi. Sebbene

non siano molte le informazioni che possediamo sulla sua vita, sappiamo con discreta sicurezza che, dopo aver ricevuto un'istruzione di base, Botticelli entra nella bottega di Filippo Lippi, uno dei maggiori pittori fiorentini del secolo, dal quale impara molte di quelle che diventeranno le caratteristiche più apprezzate del suo stile, dalla prospettiva alla fluidità del tratto (Acidini, 2010, 15–16).

La prima opera di Botticelli che ci interessa analizzare in questa sede è tra quelle che hanno fatto passare l'artista alla storia. Si tratta de *La primavera* (fig. 21), realizzata fra il 1477 e il 1478, uno dei massimi esempi di pittura naturale concepita all'insegna degli ideali dell'amore. L'opera rappresenta l'arrivo della stagione dei fiori e la scena è ambientata in un boschetto di aranci. Tra i protagonisti del dipinto c'è la dea Venere, situata nella parte più profonda dello sfondo, come se volesse passare inosservata. Sopra di lei, suo figlio Cupido, che, con gli occhi bendati, scaglia le frecce dell'amore. È interessante notare come le figure umane — o meglio antropomorfe, dato che in realtà si tratta di divinità — seguano perfettamente e quasi imitino gli elementi naturali: così come gli alberi di arancio sono dritti e alti, allo stesso modo le tre Grazie e Mercurio sulla sinistra e Venere stessa al centro sono in piedi e slanciati verso l'alto; in alto al centro, la curvatura dei rami forma, insieme a Cupido, un semicerchio perfetto, una sorta di cupola che sovrasta Venere a mo' di aureola; sulla destra, i tronchi seguono la forma con cui è rappresentata la ninfa Clori mentre fugge da Zefiro; dalla bocca della stessa ninfa pende un ramo, che crea una continuità con la decorazione floreale che avvolge la veste della figura che si trova al suo fianco, Flora, personificazione della primavera — e reincarnazione, secondo la mitologia, di Clori stessa. Si tratta di una serie di dettagli che trasmettono il senso di una piena unità e di una profonda armonia tra l'uomo e la natura. Certamente, il giardino di Venere ritratto dal Botticelli ricorda, in parte, non solo il *locus amoenus* dell'antichità, ma anche quello descritto, negli stessi anni del pittore, nelle poesie di Angelo Poliziano come luogo della pace e della primavera eterna (Deimling, 2017, 43–47). Tutto questo è rappresentato dall'artista all'insegna di una complessa visione dell'amore, che comprende il sentimento più puro e limpido incarnato da Venere, quello più fisico e passionale affidato a Zefiro e al suo desiderio di catturare la ninfa — si noti, peraltro, proprio l'idea della cattura, che abbiamo già incontrato spesso in passato — e, infine, l'amore più illogico e irrazionale di cui è espressione Cupido con le sue frecce.

La seconda opera che vogliamo proporre è forse il massimo capolavoro di Botticelli. È la *Nascita di Venere* (fig. 22), un dipinto realizzato fra il 1484 e il 1485 su commissione di un membro non ben identificato della famiglia Medici. Il titolo, dato all'opera nel XIX secolo, non è, in realtà, pienamente

appropriato alla scena: la dea, infatti, più che nel momento della sua nascita, è rappresentata nel momento dell'arrivo a Cerigo, isola a sud del Peloponneso e tradizionalmente associata alla dea. Venere si staglia in tutta la sua bellezza su un paesaggio marino che dà l'idea di acque che potremmo definire "chiare, fresche e dolci". Ed è una venere pudica, che copre la sua nudità in parte con la mano sinistra, delicatamente poggiata sul seno, in parte con la destra, che accompagna la lunga chioma bionda a coprire i fianchi. I capelli, laddove non sono tenuti dalla dea, volano al vento: ci sembra quasi di vedere un'altra donna, che aveva "i capei d'oro a l'aura sparsi". Ancora, la grande conchiglia che trasporta la dea è spinta delicatamente dal soffio di zefiro, qui personificato e rappresentato con delle eleganti ali, che gli attribuiscono quasi le vesti di un angelo, mentre abbraccia la ninfa Clori. Ad attendere la dea sulla riva, una delle Ore, fedeli serve di Venere, vestita e adornata di ghirlande di rose e di mirto, che tende alla protagonista un manto per coprirsi, anch'esso riccamente decorato di fiori. Ci troviamo, dunque, di fronte ad una sintesi di tutti quegli elementi che abbiamo incontrato dall'antichità greca fino al proto-Umanesimo petrarchesco. Dalla rosa al mare limpido e al vento di zefiro, con la figura della donna che beneficia di tutti questi elementi per risplendere nella sua piena bellezza. Siamo, con Botticelli, dinanzi ad una concezione che è probabilmente di matrice neoplatonica, che vede l'amore come energia vivificante, come forza motrice della natura. Traspare, inoltre, un ideale di *humanitas*, che dà importanza alla purezza e alla semplicità in quanto simboli di nobiltà d'animo e di bellezza spirituale, secondo una concezione per certi versi stilnovistica. Per finire, la nascita fisica della dea dall'acqua del mare allude inevitabilmente alla nascita spirituale dell'uomo dall'acqua del battesimo, pertanto è evidente anche una commistione originale tra la mitologia classica, riscoperta relativamente da poco, e la tradizione cristiana, affermata ormai da secoli (Acidini, 2010, 134).



Figura 21. S. Botticelli, *La primavera*, 1477–1478, tempera su tavola, Galleria degli Uffizi, Firenze.

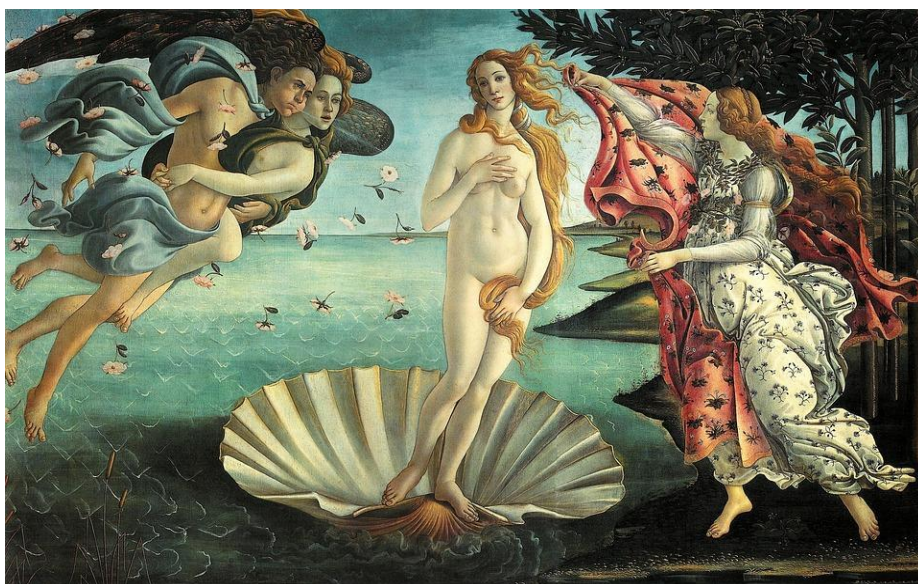


Figura 22. S. Botticelli, *Nascita di Venere*, 1484–1485, tempera su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Per proseguire il nostro percorso attraverso i secoli dell'Umanesimo e del Rinascimento, ci spostiamo nuovamente verso la poesia, e verso una poesia che riporta l'amore, pur espresso in termini assolutamente aulici, dal mondo divino a quello terreno. L'autore che vogliamo presentare è Matteo Maria Boiardo (1441–1494), tra i maggiori poeti del XV secolo. Originario di Scandiano, nell'attuale provincia di Reggio Emilia, Boiardo è noto per lo più per aver composto l'*Orlando innamorato*, poema in ottave che sarà successivamente ripreso dall'Ariosto per la stesura del suo *Orlando furioso*. Il testo che qui proponiamo, però, è tratto da un'altra opera del Boiardo, dal titolo d'ispirazione evidentemente ovidiana: *Amorum libri tres*. Si tratta di una raccolta di testi poetici a tema amoroso composti fra il 1474 e il 1476 sul modello del *Canzoniere* petrarchesco. A titolo di esempio, riportiamo il sonetto *Già vidi uscir de l'onde una matina*. Dal mare, una mattina, il poeta vede sorgere il sole circondato dai suoi raggi d'oro, mentre l'erba sottile spunta dalla terra e la rugiada del mattino fa sbocciare una rosa talmente rossa da sembrare una fiamma. È interessante notare che, rispetto alla scena primaverile messa in musica dal Landini e a quella dipinta dal Botticelli, nel sonetto del Boiardo torna l'elemento del fuoco, che sia nel compositore che nel pittore è mancato, ma che continua comunque ad essere pressoché una costante nelle operazioni di associazione tra l'amore e la natura. Con la descrizione di questo dolce scenario naturale, il poeta prepara l'apparizione della donna: leggiadra, intenta a cogliere le rose sul prato allo spuntar del sole, e talmente splendida da superare in bellezza lo stesso sole, il prato e le rose.

Già vidi uscir de l'onde una matina
il sol di raggi d'or tutto jubato,
e di tal luce in faccia colorato,
che ne incendeva tutta la marina;
e vidi a la rugiada matutina
la rosa aprir d'un color sì infiammato,
che ogni lontan aspetto avria stimato
che un foco ardesse nella verde spina;
e vidi aprir a la stagion novella
la molle erbetta, sì come esser sòle
vaga più sempre in giovenil etade;
e vidi una leggiadra donna e bella
su l'erba coglier rose al primo sole,
e vincer queste cose di beltade.

Altro protagonista della letteratura toscana dei secoli di cui ci stiamo occupando, Angelo Poliziano (1454–1494), originario di Montepulciano, nei pressi di Siena, rappresenta uno dei massimi esponenti del circolo di

intellettuali radunati attorno alla corte di Lorenzo il Magnifico e ci fornisce un altro esempio di come la poesia naturalistico-amorosa si sia tramandata nei secoli senza mai tradire i modelli dell'antichità e coniugandoli armoniosamente con l'ormai grande tradizione della letteratura volgare (Ferroni, 2002, 232). Nella sua opera più famosa, le *Stanze per la giostra*, un poemetto in ottave composto fra il 1475 il 1478, Poliziano si rivolge encomiasticamente alla famiglia Medici, trasfigurando la realtà in chiave mitica e idilliaca. La vicenda narrata nell'opera è quella di Iulio — che rappresenta Giuliano de' medici, fratello di Lorenzo —, il quale, colpito dalla freccia di Cupido, s'innamora di una ninfa — che rappresenta Simonetta Cattaneo Vespucci, donna amata da Giuliano). Nel raccontare questa storia d'amore, il poeta fa ricorso ad una serie di immagini che abbiamo già incontrato nel nostro percorso e del *tópos* letterario del *locus amoenus*. Riportiamo come esempio il momento centrale delle *Stanze*, costituito dalle ottave in cui il giovane Iulio si addentra nel bosco, intento a cacciare una cerva, e rimane folgorato dall'improvvisa apparizione della ninfa (I, 37–54):

Era già drieto alla sua desianza
gran tratta de' compagni allontanato,
né pur d'un passo ancor la preda avanza,
e già tutto el destrier sente affannato;
ma pur seguendo sua vana speranza,
pervenne in un fiorito e verde prato:
ivi sotto un vel candido vi apparve
lieta una ninfa, e via la fera sparve.

La fera sparve via dalle suo ciglia,
ma 'l gioven della fera ormai non cura;
anzi ristringa al corridor la briglia,
e lo raffrena sovra alla verdura.
Ivi tutto ripien di maraviglia
pur della ninfa mira la figura:
parli che dal bel viso e da' begli occhi
una nuova dolcezza al cor gli fiocchi.

Qual tigre, a cui dalla pietrosa tana
Ha tolto il cacciator li suoi car figli;
rabbiosa li segue per la selva ircana,
che tosto crede insanguinar gli artigli;
poi resta d'uno specchio all'ombra vana,
all'ombra ch'e suoi nati par somigli;
e mentre di tal vista s'innamora
la sciocca, el predator la via divora.

Tosto Cupido, entro a' begli occhi ascoso,
al nervo adatta del suo stral la cocca,
poi tira quel col braccio poderoso,
tal che raggiugne e l'una e l'altra cocca;

la man sinistra con l'oro focoso,
 la destra poppa colla corda tocca:
 né pria per l'aer ronzando esce 'l quadrello,
 che Iulio drento al cor sentito ha quello.

Ahi qual divenne! ah come al giovinetto
 Corse il gran foco a tutte le midolle!
 Che tremito gli scosse il cor nel petto!
 D'un ghiacciato sudor tutto era molle;
 e fatto ghiotto del suo dolce aspetto,
 giammai li occhi da li occhi levar puolle;
 ma tutto preso dal vago splendore,
 non s'accorge el meschin che quivi è Amore.

Non s'accorge ch'Amor li drento è armato
 Per sol turbar la sua lunga quiete;
 non s'accorge a che nodo è già legato,
 non conosce suo piaghe ancor segrete;
 di piacer, di disir tutto è invescato
 e così il cacciator preso è alla rete.
 Le braccia fra sé loda e 'l viso e 'l crino,
 e 'n lei discerne un non so che divino.

Candida è ella, e candida la vesta,
 ma pur di rose e fior dipinta e d'erba;
 lo inanellato crin dall'aurea testa
 scende in la fronte umilmente superba.
 Ridegli a torno tutta la foresta,
 e quanto può suo cure disacerba;
 nell'atto regalmente è mansueta,
 e pur col ciglio le tempeste acqueta.

Folgoron gli occhi d'un dolce sereno,
 ove sue face tien Cupido ascose;
 l'aer d'intorno si fa tutto ameno
 ovunque gira le luce amorose.
 Di celeste letizia il volto ha pieno,
 dolce dipinto di ligustri e rose;
 ogni aura tace al suo parlar divino,
 e canta ogni augelletto in suo latino.

Con lei sen va Onestate umile e piana
 che d'ogni chiuso cor volge la chiave;
 con lei va Gentilezza in vista umana,
 e da lei impara il dolce andar soave.
 Non può mirarli il viso alma villana,
 se pria di suo fallir doglia non have;
 tanti cori Amor piglia fere o ancide,
 quant'ella o dolce parla o dolce ride.

Sembra Talia se in man prende la cetra,
 sembra Minerva se in man prende l'asta;
 se l'arco ha in mano, al fianco la faretra,
 giurar potrai che sia Diana casta.

Ira dal volto suo trista s'arretra,
 e poco, avanti a lei, Superbia basta;
 ogni dolce virtù l'è in compagnia,
 Biltà la mostra a dito e Leggiadria.

Ell'era assisa sovra la verdura,
 allegra, e ghirlandetta avea contesta
 di quanti fior creassi mai natura,
 de' quai tutta dipinta era sua vesta.
 E come prima al gioven puose cura,
 alquanto paurosa alzò la testa;
 poi colla bianca man ripreso il lembo,
 levossi in piè con di fior pieno un grembo.

Già s'inviava, per quindi partire,
 la ninfa sovra l'erba, lenta lenta,
 lasciando il giovinetto in gran martire,
 che fuor di lei null'altro ormai talenta.
 Ma non possendo el miser ciò soffrire,
 con qualche priego d'arrestarla tenta;
 per che, tutto tremando e tutto ardendo,
 così umilmente incominciò dicendo:

"O qual che tu ti sia, virgin sovrana,
 o ninfa o dea, ma dea m'assembri certo;
 se dea, forse se' tu la mia Diana;
 se pur mortal, chi tu sia fammi certo,
 ché tua sembianza è fuor di guisa umana;
 né so già io qual sia tanto mio merto,
 qual dal cel grazia, qual sì amica stella,
 ch'io degno sia veder cosa sì bella".

Volta la ninfa al suon delle parole,
 lampeggiò d'un sì dolce e vago riso,
 che i monti avre' fatto ir, restare il sole:
 ché ben parve s'apriSSI un paradiso.
 Poi formò voce fra perle e viole,
 tal ch'un marmo per mezzo avre' diviso;
 soave, saggia e di dolcezza piena,
 da innamorar non ch'altri una Sirena:

"Io non son qual tua mente invano auguria,
 non d'altar degna, non di pura vittima;
 ma là sovra Arno innella vostra Etruria
 sto soggiogata alla teda legittima;
 mia natal patria è nella aspra Liguria,
 sovra una costa alla riva marittima,
 ove fuor de' gran massi indarno gemere
 si sente il fer Nettunno e irato fremere.

Sovente in questo luogo mi diporto
 Qui vegno a soggiornar tutta soletta;
 questo è de' mia pensieri un dolce porto,
 qui l'erba e' fior, qui il fresco aier m'alletta;

quinci il tornare a mia magione è accorto,
 qui lieta mi dimoro Simonetta
 all'ombre, a qualche chiara e fresca linfa,
 e spesso in compagnia d'alcuna ninfa.
 Io soglio pur nelli ociosi tempi,
 quando nostra fatica s'interrompe,
 venire a' sacri altar ne' vostri tempi
 fra l'altre donne con l'usate pompe;
 ma perch'io in tutto el gran desir t'adempì
 e 'l dubbio tolga che tuo mente rompe,
 meraviglia di mie bellezze tenere
 non prender già, ch'io nacqui in grembo a Venere.
 Or poi che 'l sol sue rote in basso cala,
 e da questi arbor cade maggior l'ombra,
 già cede al grillo la stanca cicala,
 già 'l rozo zappator del campo sgombra,
 e già dell'alte ville il fumo essala,
 la villanella all'uom suo el desco ingombra;
 ormai riprenderò mia via più accorta,
 e tu lieto ritorna alla tua scorta".

La caccia della cerva, come sappiamo, non è una novità in contesti poetici come questo. È originale, tuttavia, il fatto che in Poliziano la donna non sia rappresentata in maniera esclusiva dall'animale, ma sia solo anticipata da esso, per poi compiere la sua effettiva apparizione. Il giovane ferma il cavallo, trattenendone le redini, e rimane a contemplare l'essere meraviglioso che gli è appena comparso davanti. Ad approfittare di questo momento è Cupido, che riesce facilmente a colpire il giovane con il proprio dardo. Per spiegare meglio questa dinamica, il poeta utilizza un'immagine contenuta nel *De raptu Proserpinae* (263–268) di Claudiano e da altri autori latini, cioè quella della tigre che vede la propria immagine riflessa in uno specchio d'acqua e la scambia per i propri cuccioli, lasciando modo ai cacciatori di ucciderla. Seguono una serie riferimenti allo Stil novo e al Petrarca, dall'“Onestate” e la “Gentilezza” proprie della donna all'impossibilità di ammirarla per chi non è nobile d'animo. La ninfa, inoltre, è descritta con una ghirlanda fatta dei fiori più diversi che la natura abbia creato, gli stessi fiori che erano dipinti sul suo abito, trasmettendo un senso di armoniosa unità tra la sfera naturale e quella artificiale incredibilmente simile a quella a cui abbiamo assistito nella descrizione di Clori nella *Primavera* del Botticelli. Similmente, il grembo colmo di fiori, con cui Poliziano descrive la ninfa mentre si alza in piedi, sembra la fonte d'ispirazione per il ritratto di Flora nello stesso dipinto. Ancora, dopo aver palesato la propria identità — su richiesta del giovane che arde d'amore, altra immagine ormai consolidata —, dichiarando di essere

Simonetta e di essere solita recarsi in città nei giorni di festa insieme alle altre donne, la ninfa dice di essere nata “in grembo a Venere”, e questo è il motivo della sua straordinaria bellezza. L’amore e la sua dea, dunque, si affermano ancora una volta come centro della poesia, contornati da un ambiente naturale che mette in risalto la bellezza e la purezza dei personaggi (Ferroni, 2002, 241–250).

2.5. *Dal Barocco a Puccini*

Tra il Cinquecento e l’età barocca, si inizia ad assistere ad una graduale frantumazione dei canoni tradizionali relativi alla figura femminile. Espressioni di questo fenomeno possono essere individuate nella tendenza alla rappresentazione di alcune sole parti del corpo piuttosto che della figura intera, all’introduzione di figure esotiche o non corrispondenti ai canoni estetici del tempo, alla sostituzione della donna in sé con gli oggetti che a lei appartengono, come tazze o specchi (Luperini, 2011 III, 511). Ciononostante, quando la natura compare nei componimenti poetici continua spesso a presentarsi con gli elementi tradizionali che abbiamo visto ormai più volte, ma influenzati dai nuovi stili. Proponiamo, a titolo di esempio, il testo *Belle rose porporine* di Gabriello Chiabrera (1552–1638). Il poeta si rivolge alle rose, che, come delle sacerdotesse dell’amore, non si schiudono tra le spine sul far dell’aurora, ma mostrano il proprio sorriso all’autore quand’egli le contempla con sguardo ardente, forse per soccorrerlo, forse per deriderlo. In seguito, il pensiero va ad un ruscello, alla brezza, ad un prato fiorito, all’acqua del mare che sembra giocare con la sabbia. Allora sembra che, quando è gioioso, il mondo rida, ma non lo fa certo con quella grazia unica che è propria delle rose. Il Chiabrera è ormai lontano dal petrarchismo, appartiene di fatto ad un Barocco sofisticato e cerca di stupire il lettore con novità stilistiche e metriche e di suscitare in lui una certa meraviglia, tradendo la tendenza a privilegiare le forme più che le immagini (Cavalli, *Treccani*). Riportiamo di seguito il testo integrale:

Belle rose porporine,
che tra spine
sull’aurora non aprite;
ma, ministre degli Amori,
bei tesori
di bei denti custodite;
dite, rose preziose,
amoroze;
dite, ond’è, che s’io m’affiso

nel bel guardo vivo ardente
 voi repente
 disciogliete un bel sorriso?
 E ciò forse per aita
 di mia vita,
 che non regge alle vostr'ire?
 O pur è perché voi siete
 tutte liete,
 me mirando in sul morire?
 Belle rose, o feritate,
 o pietate
 del sì far la cagion sia,
 io vo' dire in nuovi modi
 vostre lodi;
 ma ridete tuttavia.
 Se bel rio, se bell'auretta
 tra l'erbetta
 sul mattin mormorando erra;
 se di fiori un praticello
 si fa bello;
 noi diciam: "Ride la terra".
 Quando avvien che un zefir etto
 per diletto
 bagni il piè nell'onde chiare,
 sicché l'acqua in sull'arena
 scherzi appena;
 noi diciam che ride il mare.
 Se giammai tra fior vermigli,
 se tra gigli
 veste l'Alba un aureo velo,
 e su rote di zaffiro
 move in giro;
 noi diciam che ride il cielo.
 Ben è ver, quando è giocondo
 ride il mondo,
 ride il ciel quando è gioioso:
 ben è ver; ma non san poi
 come voi
 fare un riso grazïoso.

È evidente che il rapporto tra l'amore e la natura stia dunque perdendo il carattere mitologico e, per così dire, geometrico che caratterizzava l'epoca rinascimentale. Questo rapporto diventa oggetto di artifici barocchi, come nel caso del Chiabrera, ma si concretizza anche nel gusto rococò per un paesaggio in cui né l'uomo domina la natura né viceversa, ma in cui fiori e piante costituiscono la cornice all'interno della quale l'uomo può godere dei propri piaceri. Ne abbiamo già accennato nel capitolo precedente (cfr. par. 1.3) e ne

offriamo qui un esempio: il dipinto *L'altalena* di Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) (fig. 23). L'ambiente, dalla vegetazione densa e fiorita, è sereno, accogliente, intimo, “protetto”. I due innamorati possono corteggiarsi nella più totale spensieratezza e diventano una vera concretizzazione della felicità (Luperini, 2011 III, 709).



Figura 23. J.-H. Fragonard, *L'altalena*, 1767, olio su tela, Wallace Collection, Londra.

Se si prosegue il percorso nell'età contemporanea, si osserva come il Romanticismo trasformi ancora una volta il rapporto tra l'uomo innamorato e la natura. Vogliamo dimostrarlo con una delle liriche d'amore più celebri della nostra letteratura: *A Silvia* di Giacomo Leopardi (1798–1837). Questo

componimento risale agli anni 1828–1830, un periodo in cui la produzione leopardiana è caratterizzata in maniera evidente dal tema del ricordo. Ad essere ricordato è per lo più il tempo della giovinezza andata, delle illusioni che prima alimentavano i desideri e le speranze e che ora si sono rivelate vane — torneremo sul tema delle illusioni alla fine del volume. Nell'idillio che riportiamo di seguito, Silvia incarna la più bella delle esperienze adolescenziali, quella dell'amore. La fanciulla viene ricordata nel mese di "maggio odoroso", nella stagione degli amori, mentre canta e svolge le "opre femminili". Allora il poeta porgeva l'orecchio al suono della sua voce e, nel frattempo, contemplava il cielo sereno, il mare e la montagna, mentre sentiva nel cuore un sentimento che "lingua mortal non dice". Le speranze di felicità, però, sono state disattese: Silvia è stata "combattuta e vinta" da una malattia che è arrivata troppo presto, prima che l'inverno facesse inaridire l'erba, e non ha potuto godere del fiore dei suoi anni più belli:

Silvia, rimembri ancora
 quel tempo della tua vita mortale,
 quando beltà splendea
 negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
 e tu, lieta e pensosa, il limitare
 di gioventù salivi?
Sonavan le quiete
 stanze, e le vie dintorno,
 al tuo perpetuo canto,
 allor che all'opre femminili intenta
 sedevi, assai contenta
 di quel vago avvenir che in mente avevi.
Era il maggio odoroso: e tu solevi
 così menare il giorno.
Io gli studi leggiadri
 talor lasciando e le sudate carte,
 ove il tempo mio primo
 e di me si spendea la miglior parte,
 d'in su i veroni del paterno ostello
 porgea gli orecchi al suon della tua voce,
 ed alla man veloce
 che percorrea la faticosa tela.
Mirava il ciel sereno,
 le vie dorate e gli orti,
 e quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
 quel ch'io sentiva in seno.
Che pensieri soavi,
 che speranze, che cori, o Silvia mia!
 Quale allor ci apparia

la vita umana e il fato!
 Quando sovviemmi di cotanta speme,
 un affetto mi preme
 acerbo e sconsolato,
 e tornami a doler di mia sventura.
 O natura, o natura,
 perché non rendi poi
 quel che prometti allor? Perché di tanto
 inganni i figli tuoi?
 Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
 da chiuso morbo combattuta e vinta,
 perivi, o tenerella. E non vedevi
 il fior degli anni tuoi;
 non ti molceva il core
 la dolce lode or delle negre chiome,
 or degli sguardi innamorati e schivi;
 né teco le compagne ai dì festivi
 ragionavan d'amore.
 Anche peria fra poco
 la speranza mia dolce: agli anni miei
 anche negaro i fati
 la giovinezza. Ahi come,
 come passata sei,
 cara compagna dell'età mia nova,
 mia lacrimata speme!
 Questo è quel mondo? Questi
 i diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
 onde cotanto ragionammo insieme?
 Questa la sorte dell'umane genti?
 All'apparir del vero
 tu, misera, cadesti: e con la mano
 la fredda morte ed una tomba ignuda
 mostravi di lontano.

Un ultimo caso di studio vogliamo portare all'attenzione del lettore in questo capitolo, preso dal repertorio musicale del primo Novecento. Si tratta dell'opera *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini (1858–1924). È una delle opere liriche sicuramente più celebri — e forse anche più belle — di tutti i tempi ed è la messa in scena dell'amore tragico della giovane Cio Cio San, detta "Butterfly", una ragazza giapponese di quindici anni che viene data in sposa — o, meglio, venduta — al tenente della Marina americana Benjamin Franklin Pinkerton. La giovane è follemente innamorata dello straniero; lui, invece, sa già in cuor suo che, una volta tornato negli Stati Uniti si sposerà "con vere nozze", con una donna americana. Dopo il matrimonio, il tenente resta lontano da casa senza dare notizie per tre anni, durante i quali Butterfly non smette di aspettarlo. All'improvviso, la giovane scruta da lontano una

nave e vi riconosce la cannoniera “Abramo Lincoln”, che è quella su cui viaggia il marito. Effettivamente, Pinkerton è tornato, ma con la nuova moglie e con l’intenzione di togliere a Butterfly il figlio che nel frattempo era nato loro. La fanciulla, però, è convinta che il marito sia tornato per lei e, in un’esplosione di gioia, inizia a preparare la casa per accoglierlo. Inizia qui il celebre duetto di Butterfly e la sua fedele serva Suzuki (fig. 24). “Scuoti quella fronda di ciliegio”, ordina Cio Cio San. Le due donne spargono fiori per l’intera casa, perché ovunque deve respirarsi la primavera, che ancora una volta si configura come la stagione dell’amore. L’orchestra accompagna magistralmente questo duetto, con la melodia riprodotta prima dalla dolcezza dei fiati e poi dall’intensità dei violini, con l’arpa che conferisce al tutto un moto leggero e scorrevole. La felicità, però, dura poco. Tardando Pinkerton ad arrivare, Butterfly va a riposare. Il tenente si presenta la mattina dopo accompagnato dalla moglie, Kate, e dal console americano a Nagasaki, Sharpless. Al vedere la propria casa così ornata per il suo arrivo, Pinkerton si rende conto del grave errore che ha commesso, dell’illusione crudele che ha alimentato nella giovane Butterfly e del tormento senza tregua che questo tradimento gli procurerà. Così canta il tenente:

Oh! L’amara fragranza
di questi fiori
velenosa al cor mi va.
Immutata è la stanza
dei nostri amori...
ma un gel di morte vi sta.

I fiori assumono, a questo punto, un duplice significato: da un lato, quello dell’amore puro, sincero, speranzoso ed illuso; dall’altro, quello dell’amore tradito e disatteso, che sta per sfociare nella tragedia della morte.

71

a due allargando **Andantino mosso** $\text{♩} = 104$

Fl.
Ott.
Gb.
C. Ing.
Cl.^{ti}
Cl.^{re}
Fag.
Corni
I.
Tr.^{be}
II. III.
Tr.ⁿⁱ
Tr.^{re} B.
Timp.
Arpa
BUTT.
Viol.
V-le
Vc.
Cb.

a due
p dolce
p dolce
allargando
p
a Suzuki che l'ha seguita sul terrazzo
allargando
divise
p
pizz.
allargando

Scuo-ti quel-la fron-da di ci-lie-gio e min-ich will
Schütt-le al-le Zuei-ge die-ses Kirsch-baums.

Andantino mosso $\text{♩} = 104$

Figura 24a. G. Puccini, *Madama Butterfly*, 1904, “Scuoti quella fronda di ciliegio” (incipit), Ricordi (1907/1920) (segue).

Fl. I. *p*

Ob. *p*

Clari *p*

Fag. I. *p*

Corni I. *p*

Arpa

BUTT. *- non - da di fior,.... io vo' tuf. far nel - la plog - gia o-do-*
Blü - ten um mich! All' die - ser Blü - ten duf - ten - der

Viol.

V.le

Vo.

Cb.

Fl. I. *p* *rall.*

Ob. I. *p*

Clari

Fag.

Corni I. *p*

Arpa *rall.*

BUTT. *(singhiozzando per tenerezza)*
- ro - sa l'ar - sa fron - to, quel pian - to...
Re - gen kühl' die Stirn mir, Ihr mei - net!

SUZ. *(calmandola)* *rall.*
Si - gno - ra, que - ta - te - vi...
O Her - rin, be - ru - higt Euch!...

Viol.

V.le *un.*

Vo. *pizz.*

Cb. *rall.*

Figura 24b.

a tempo-ma sostenendo

Ob.

Cl^{re}

Fag.

Corni

Arpa

BUTT.

(ritorna con Suzuki nella stanza)

No,..... ri-do, ri-dol Quan-to lo do-vre - mo a - spet -
 Nein, Sieh nur: ich la-che! Müss-en wir noch lang sei - ner

Viol.

V-le

Vi.

Cb.

a tempo-ma sostenendo

Fl. I. II.

Ob.

Cl^{ti}

Cl^{re}

Fag.

Corni

Arpa

BUTT.

agitando un poco

a due

I.

SUZ.

- tar?..... Che pensi? U-n'o-ra?
 har'n? Was meinst du? Ne Stunde?

agitando un poco

cresc.

Dipiù... Wohl mehr!

Viol.

V-le

Vi.

Cb.

Figura 24c.

3. La natura come minaccia e pericolo

3.1. La “selva oscura”

Se fino ad ora abbiamo affrontato la natura osservandola sempre sotto una veste complessivamente “amena”, o perché doveva essere rappresentata esplicitamente come luogo idilliaco o perché era legata all’idea dell’amore, adesso intendiamo procedere ad analizzare una serie di casi in cui la natura riveste un ruolo negativo. Infatti, nel corso della storia, il mondo naturale è stato concepito non solo come fonte di piacere, ma anche come spazio fisico sede di insidie e di pericoli e alcuni elementi naturali, in particolare, sono stati caricati di connotazioni negative o associati direttamente all’idea della morte. In questo e nei prossimi paragrafi, dunque, proveremo ad analizzare alcuni dei possibili scenari che si possono paventare relativamente al concetto di una natura “maligna”.

Una prima diramazione di questo grande tema è l’immagine della selva. Derivato direttamente dal latino *silva*, il termine non indica semplicemente un bosco o una foresta, ma è stato spesso, nel corso della storia, caricato di significati simbolici e allegorici. La selva è un ambiente in cui la vegetazione è densa, fitta a tal punto da renderlo anche molto ombroso. Non parliamo, tuttavia, di quell’ombra piacevole che caratterizzava il *locus amoenus*, che dava freschezza riparando dal sole, che procurava quella brezza al cui soffio scorrevano i ruscelli. È un’ombra molto più scura, che rende l’ambiente buio e tetto, che incute timore e che induce allo smarrimento. Questo particolare contesto diventa, nel tempo, uno spazio narrativo assai frequente nella storia della letteratura, sia come luogo fisico impervio da attraversare sia come allegoria del tormento interiore e del peccato.

Questo duplice significato legato all’idea della selva è ampiamente evidente nella cultura medievale. Naturalmente, l’esempio più noto che si possa fornire è quello di Dante, che, dopo aver parlato già nel *Convivio* della “selva erronea di questa vita” (IV, XXIV, 12), ambienta il primo canto della *Commedia* nella celebre “selva oscura” (I, 2), simbolo, appunto, di uno smarrimento tanto geografico quanto interiore. Ne parleremo più approfonditamente tra poco. Prima, è interessante osservare come già nella cultura antica il bosco rappresenti talvolta un luogo chiave, o comunque di rilievo, nelle vicende narrate dalla poesia. Ne troviamo un esempio nel libro VI dell’*Eneide*. Dopo essere giunto a Cuma con le sue navi provenienti dalla Sicilia, l’eroe virgiliano si reca presso l’antro della Sibilla; su invito di quest’ultima, formula il proprio voto agli dei, chiedendo che i Troiani possano

finalmente stabilirsi nel Lazio e promettendo che erigerà un tempio ad Apollo e Diana in segno di ringraziamento. La Sibilla rivela ad Enea che le sue preghiere verranno esaudite, ma dovrà combattere duramente, perché prevede che si svolgeranno guerre atroci e che il Tevere si macchierà di sangue. L'eroe non si lascia abbattere, è pronto ad affrontare ogni sfida, ma chiede di poter scendere negli inferi, la cui porta si trova lì nei pressi, per vedere una volta l'ombra del padre.

È a questo punto che emerge il ruolo importante della selva. La sacerdotessa risponde al troiano che non è tanto difficile scendere negli inferi, quanto risalire. Queste sono le istruzioni per l'eroe: nel bosco che egli deve attraversare si trova un albero con un ramo d'oro, che Proserpina, regina degli inferi, pretende in dono. Se il disegno divino vuole che Enea scenda agli inferi da vivo, egli riuscirà a cogliere il ramo facilmente; altrimenti, non riuscirà a tagliarlo in alcun modo. Naturalmente, l'eroe riesce a trovare e a cogliere il ramo e, dopo aver svolto tutti i dovuti sacrifici, inizia la sua discesa nell'Averno insieme alla sacerdotessa. Prima di proseguire con le nostre riflessioni sull'elemento della selva, leggiamo il passo relativo alle istruzioni che la Sibilla dà ad Enea (VI, 188–226) (nella storica traduzione di Annibale Caro, contenuta nell'edizione a cura di Carlo Del Grande):

Così pregando avea le braccia avvinte
al sacro altare, allor che la Sibilla
a dir riprese: “Enea, germe del cielo,
lo scender nell’Averno è cosa agevole
ché notte e dì ne sta l’entrata aperta;
ma tornar poscia a riveder le stelle,
qui la fatica e qui l’opra consiste.
Questo a pochi è concesso, ed a quei pochi
ch’a Dio son cari, o per uman valore
se ne poggiano al cielo. A questi è dato come
a’ Celesti. Il loco tutto in mezzo
è da selve intricato, e da negre acque
de l’infernal Cocito intorno è cinto.
Ma se tanto desìo, se tanto amore
t’invoglia di veder due volte Stige
e due volte l’abisso, e soffrir osi
un così grave affanno, odi che prima
oprar convienti. È ne la selva opaca,
tra valli oscure e dense ombre riposto
e ne l’arbore stesso, un lento ramo
con foglie d’oro, il cui tronco è sacrato
a Giuno inferna: e chi seco divolto
questo non porta, ne’ secreti regni
penetrar di Plutone unqua non pote.

Ciò la bella Proserpina comanda,
che per suo dono il chiede; e svêlto l'uno
tosto l'altro risorge, e parimente
ha la sua verga e le sue chiome d'oro.
Entra nel bosco, e con le luci in alto
lo cerca, il truova, e di tua man lo sterpa;
ch'agevolmente sterperassi, quando
lo ti consenta il fato. In altra guisa
né con man, né con ferro, né con altra
umana forza mai fia che si schianti,
o che si tronchi. [...]

Dalla descrizione della Cumana emerge una rappresentazione della selva come quella cui abbiamo accennato prima di leggere il passo, ovvero un luogo oscuro, denso, ombroso, “opaco”, posto addirittura a circondare la porta degli inferi. C'è, tuttavia, un dettaglio importante, che rende il bosco, a ben vedere, non del tutto tenebroso: il ramo d'oro. È un elemento che simboleggia, da un lato, la purezza d'animo del personaggio, che altrimenti non sarebbe in grado di raccogliarlo, e, dall'altro lato, la possibilità di raggiungere i Campi Elisi, e quindi la salvezza.

Con il passare dei secoli e l'affermarsi della cultura medievale, la selva diventa, soprattutto nel Nord Europa, un'ambientazione gettonata per lo svolgimento delle avventure cavalleresche. Ad esempio, nei romanzi dei primi due secoli dopo il Mille, come quelli di Chrétien de Troyes o del ciclo della Tavola Rotonda (*Ivanoe*, *Lancillotto*, *Perceval* ecc.), gli eroi partono spesso alla ricerca di qualcosa o qualcuno, incontrando prove e ostacoli lungo il proprio cammino. I momenti chiave di queste avventure si svolgono, non di rado, proprio in una selva, cioè in uno spazio che è lontano dalle corti e dai castelli — luoghi che rappresentano invece la vita sociale e, in generale, la sicurezza di una dimora — e che lascia il cavaliere da solo, di fronte alle prove che deve superare, ai pericoli che deve affrontare e, di fatto, al destino che deve sfidare (Donnarumma, Savettieri, 2010, 44–45).

È poco noto, ma l'immagine del cavaliere errante, che affronta nella selva la propria sorte, è proprio quella che serve da modello a Dante per costruire il personaggio di sé stesso all'inizio del viaggio raccontato nella *Commedia*. Quella dantesca è, forse, la selva più celebre della letteratura. Ed è anch'essa, esattamente come quella di Virgilio, strettamente legata all'ingresso per l'oltretomba, essendo l'ambientazione del primo canto dell'*Inferno*. In Dante, la selva costituisce, nel senso più esplicito, il luogo dello smarrimento fisico e spaziale, in quanto è il poeta stesso ad affermare di essersi ritrovato lì per avere smarrito “la diritta via” (I, 3). Senza dimenticarci, però, che la *Commedia* è il capolavoro della letteratura medievale e che è, pertanto,

impregnata della cultura e della mentalità cristiane del tempo, dobbiamo evidenziare il secondo e ancor più importante significato di questa ambientazione: lo smarrimento nella selva rappresenta quello di un percorso di vita virtuoso e fedele, la perdizione, il disorientamento rispetto alla via di Dio. Le stesse fiere che Dante incontra sulla propria strada, ovvero la lonza, il leone e la lupa, sono allegorie dei peccati che ostacolano il cammino dell'uomo verso il raggiungimento della Salvezza. Tuttavia, un barlume di speranza, in questo luogo buio di perdizione morale, c'è. A differenza di quanto accade nell'*Eneide*, però, questo non è offerto dalla selva stessa, ma proviene dall'esterno. Il ramo d'oro, infatti, era un elemento naturale che, per quanto dotato di proprietà magiche, era proprio del bosco, era parte integrante di un albero e, dunque della natura stessa. A portare la speranza a Dante, invece, è il poeta Virgilio, ovvero un personaggio esterno al mondo della natura, che compare sul cammino del protagonista e che si offre di aiutarlo e di accompagnarlo, fin dove potrà, attraverso il mondo ultraterreno (Donnarumma, Savettieri, 2010, 44).

Spiegato, seppur brevemente, l'elemento della selva dantesca, vale la pena a questo punto di leggere le prime terzine della *Commedia* (vv. 1–9), anche se molti lettori le sapranno forse a memoria. Ci si soffermi sulle parole che Dante utilizza per descrivere questa sorta di *locus horridus*: non solo oscuro, ma anche selvaggio, aspro, “forte”, ovvero difficile da attraversare, che incute timore e che è tanto terribile che la morte lo è solo poco di più.

Nel mezzo del cammin di nostra vita
 mi ritrovai per una selva oscura,
 ché la diritta via era smarrita.
 Ahi quanto a dir qual era è cosa dura,
 esta selva selvaggia e aspra e forte,
 che nel pensier rinova la paura!
 Tant'è amara che poco è più morte;
 ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
 dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

Un altro esempio di “selva oscura” nella letteratura italiana, forgiato, tra gli altri, sul modello di Dante, è possibile individuarlo nella *Gerusalemme liberata* (1581) di Torquato Tasso (1544–1595). La descrizione si trova nel canto XIII del poema, ovvero quello in cui i cavalieri crociati arrivano all'apice delle proprie sofferenze, a causa degli errori e dei peccati commessi nel corso della storia. L'autore descrive il bosco che si trova nei pressi di Gerusalemme: è ancora una volta, più di due secoli e mezzo dopo Dante, una selva di orrore, fitta, tanto ombrosa perfino nell'ora in cui il sole è più forte; di notte, il buio, la nebbia e il fumo rendono impossibile vedere qualunque

cosa e riempiono l'animo di terrore. È un luogo in cui nessuno osa addentrarsi: di certo non vi si recano i pastori con il gregge né i pellegrini, a meno che non si siano smarriti — evidente il richiamo dantesco. Vi si radunano, invece, le streghe, personaggi tipicamente associati ai luoghi oscuri e misteriosi. Queste, attratte da immagini ingannevoli, dalla speranza di ottenere qualcosa di desiderato — probabilmente ricchezza o potenza —, celebrano cerimonie sacrileghe ed empie nozze con i diavoli (Pazzaglia, 1972 II, 588–590). Dunque, nella *Liberata*, il bosco non è solo un luogo sinistro, oscuro, insidioso, ma anche uno spazio in cui sono presenti forze malvagie e dove dimora il demonio stesso. Riportiamo di seguito le ottave del Tasso relative a quanto abbiamo riassunto (XIII, 2–4):

Sorge non lunge alle Cristiane tende
tra solitarie valli alta foresta,
foltissima di piante antiche orrende
che spargon d'ogn'intorno ombra funesta.
Qui nell'ora che 'l Sol più chiaro splende,
è luce incerta e scolorita e mesta;
quale in nubilo Ciel dubbia si vede,
se 'l dì alla notte, o s'ella a lui succede.
Ma quando parte il Sol, qui tosto adombra
notte, nube, caligine, ed orrore
che rassembra infernal, che gli occhi ingombra
di cecità, ch'empie di tema il core.
Né qui gregge od armenti, a' paschi all'ombra
guida bifolco mai, guida pastore:
né v'entra peregrin, se non smarrito,
ma lunge passa, e la dimostra a dito.
Qui s'adunan le streghe, ed il suo vago
con ciascuna di lor, notturno, viene:
vien sovra i nembi, e chi d'un fero drago,
e chi forma d'un irco informe tiene.
Concilio infame, che fallace imago
suol allettar di desiato bene
a celebrar con pompe immonde e sozze
i profani conviti e l'empie nozze.

Non sono molti gli esempi che abbiamo riportato in questo paragrafo, ma sono forse sufficienti per dimostrare come il bosco possa essere uno spazio estremamente importante e interessante all'interno di un'opera letteraria. In molte culture è considerato un luogo di risorse, per via della presenza abbondante di legna, frutti, animali, vegetali. Come abbiamo visto, però, spesso l'aspetto sinistro prende il sopravvento e la selva diviene il luogo dei pericoli e delle insidie. E talvolta è anche, per concludere, il luogo delle paure

infantili, come ci dimostrano le storie celebri di Perrault, di Collodi o dei fratelli Grimm. Giusto per fare alcuni esempi: Biancaneve s’imbatte nella casetta dei sette nani dopo aver vagato nel bosco, intenta a fuggire dalla regina che la vuole morta; Cappuccetto Rosso attraversa il bosco per andare a trovare la nonna, al posto della quale troverà invece il lupo che vorrà mangiarla; Pinocchio si addentra in un bosco per sfuggire agli assassini, ovvero il Gatto e la Volpe, che vogliono derubarlo. Forte di una tradizione che parte dalla letteratura antica, dunque, l’immagine della selva, e soprattutto della selva “oscura”, ha continuato ad inserirsi nelle scenografie delle opere letterarie per secoli e millenni, fino a finire nelle fiabe e nelle favole del folklore europeo che ancora oggi noi raccontiamo ai nostri bambini.

3.2. *La tempesta e il naufragio*

Sebbene nel corso di questi capitoli ci siamo occupati di rappresentazioni naturalistiche relative per lo più a spazi ambientali, come il *locus amoenus* e la selva, o ad elementi concreti, come animali e vegetali, la forza della natura — e soprattutto quella della natura negativa e minacciosa, che è l’oggetto di questo capitolo — si può manifestare sotto molte altre forme: dagli eventi atmosferici, come una tempesta, alle esperienze umane connesse con questi eventi, come un naufragio; dalla malattia, provocata dalla natura più invisibile e insidiosa dei virus e dei batteri, alla morte, che è l’esperienza naturale ultima e ineluttabile. Continuiamo dunque ad affrontare, uno alla volta, questi casi di natura “negativa”, traendo pochi ma significativi esempi, come sempre, dalle varie arti.

Tra i fenomeni che vogliamo trattare, la tempesta è certamente tra i più frequenti che si possano trovare, tanto nella letteratura quanto nell’arte e nella musica. È un *tópos* che affonda le proprie origini in un passato estremamente remoto e, a dimostrazione di ciò, possiamo fornire un esempio molto particolare. Si tratta del racconto contenuto all’interno di un papiro egizio, risalente alla XII o alla XIII dinastia, dunque databile fra il 1938 e il 1630 a. C., di autore naturalmente ignoto e oggi conservato nel Museo dell’Ermitage. Questo papiro, che rappresenta uno degli esempi più famosi di letteratura dell’Antico Egitto, narra della distruzione di un’imbarcazione in seguito ad una tempesta e della sopravvivenza di uno solo degli uomini della delegazione. Leggiamo il frammento di questo papiro relativo all’episodio della tempesta (la traduzione è di chi scrive):

Mi ero recato presso le miniere del sovrano. Ero [poi] sceso al mare, con un'imbarcazione di centoventi cubiti di lunghezza e quaranta di larghezza. In essa [vi erano] centoventi marinai, tra i migliori d'Egitto. [...] il loro cuore era più forte [di quello] dei leoni. Essi avevano previsto una tempesta, prima ancora che nascesse. Una tempesta [effettivamente] scoppiò, [mentre] noi [eravamo] in mare, prima che toccassimo terra. Il vento si alzò, spirava un soffio continuo, [e] in esso [crebbe] un'onda di otto cubiti. Allora, un pezzo di legno si ruppe a mio vantaggio [perché mi ci potei aggrappare]. Poi la barca si distrusse [e di] coloro [che erano] su di essa non ne rimase uno. Infine, io fui scaraventato verso un'isola da un'onda del mare. Passai dei giorni da solo, il mio cuore mi [fungeva] da compagno. Riposai all'interno di un rifugio di legno, [quindi] mi addormentai.

Il racconto prosegue con la ricerca, da parte del protagonista, di viveri di cui nutrirsi e con l'incontro con un enorme serpente, di cui il personaggio dapprima è spaventato, ma che si rivela poi una figura benevola. Non abbiamo mai portato, finora, esempi letterari così antichi e lontani dalla cultura considerata "occidentale", ma stavolta ci è sembrato utile per due ragioni: anzitutto, per dimostrare, come abbiamo detto, le antichissime origini del tema della tempesta all'interno del mondo letterario; in secondo luogo, perché è importante osservare che a questo tema è collegato quello del naufragio, il che costituisce un'associazione che troveremo ancora spesso nel corso della storia.

Un altro esempio di tempesta, decisamente più celebre del papiro egizio, è presente nell'*Odissea*. A proposito di questo poema, nel capitolo dedicato al *locus amoenus* abbiamo parlato dell'isola di Ogigia, dimora della ninfa Calipso, e di quella di Scheria, abitata da Nausicaa e dai Feaci, entrambe prese quali esempi di luoghi idilliaci e paradisiaci. Ebbene, nel tragitto dall'una all'altra di queste due isole, durato ben diciassette giorni di navigazione, Odisseo deve affrontare l'ira di Poseidone, il quale, al diciottesimo giorno, scatena una furiosa tempesta contro l'eroe. Dietro suggerimento di Ino Leucotea, divinità marina benevola che gli presta il proprio aiuto, Odisseo abbandona la zattera e inizia a nuotare. Dopo due giorni alla deriva, il personaggio avvista la terra — dei Feaci —, che riesce finalmente a raggiungere e dove viene poi trovato dalla principessa Nausicaa. Riportiamo ora il passo del poema (V, 291–350; traduzione di Aurelio Privitera) che segue il momento in cui il dio Poseidone scorge Odisseo in mare e, preso dall'ira di vederlo ancora vivo, inizia a scatenare la tempesta contro di lui:

Detto così, spinse insieme le nuvole, agitò il mare,
levando con le mani il tridente: aizzò tutti i turbini
d'ogni sorta di venti, con le nubi r avvolse
e tetta e mare. Dal cielo era sorta la notte.
Euro, Noto, Zefiro violento, Borea nato dall'etere
s'avventarono insieme, voltolando gran flutto.

Allora si sciolsero a Odisseo le ginocchia e il cuore,
 e angosciato disse al suo cuore magnanimo:
 “Povero me, alla fine che mi accadrà?
 Temo che la dea m’abbia detto la verità,
 dicendomi che avrei colmato sul mare le mie sofferenze
 prima di giungere in patria: e ora tutto si compie.
 Di che nuvole Zeus riempie fino all’orlo
 il vasto cielo: il mare ha sconvolto, incalzano raffiche
 di venti diversi. La ripida morte per me ora è certa. [...]”
 Mentre diceva così, l’investì un gran flutto, dall’alto,
 con impeto terrificante e fece ruotare la zattera.
 Lontano dalla zattera cadde, dalle mani
 lasciò andare il timone: l’albero glielo ruppe a metà
 un turbine di venti diversi sopraggiunto terribile,
 vela e antenna caddero in mare, lontano.
 A lungo lo tenne sommerso; non poté
 riemergere presto, per la furia del grande maroso:
 lo appesantivano i panni che gli diede la chiara Calipso.
 Finalmente riemerse, dalla bocca sputò l’acre acqua
 salata che copiosa gli grondava dal capo.
 Ma neppure così, benché affranto, dimenticò la sua barca:
 slanciato tra i flutti la prese,
 in mezzo vi si sedette, evitando la fine e la morte.
 Un grande maroso la portava con la corrente qua e là. [...]

Lo scorre la figlia di Cadmo, Ino dalle belle caviglie,
 Leucotea, che era mortale un tempo, con voce umana,
 e ora tra i gorgi del mare ha in sorte onori divini.
 Ebbe pietà di Odisseo, che errava soffrendo dolori:
 come una procellaria emerse a volo dall’acqua,
 si posò sulla barca e gli disse:
 “Infelice, perché Posidone che scuote la terra è irato
 così tremendamente, da darti tante disgrazie?
 Eppure non può rovinarti, anche se molto lo brama.
 Ma tu fa’ così — non mi sembri uno sciocco:
 togliti questi vestiti, abbandona ai venti
 la zattera, e cerca d’arrivare a braccia, nuotando,
 nella terra dei Feaci, dove è destino che scampi.
 Ecco, stendi sotto il petto questo velo
 immortale: non aver timore di soffrire o morire!
 Ma appena toccherai con le mani la terra,
 scioglilo e gettalo subito nel mare scuro come vino,
 molto lontano da terra, e tu voltati via”.

Il brano prosegue con quello che prima abbiamo sintetizzato, ovvero con Odisseo che riesce, proprio grazie ad Ino, a raggiungere la terraferma. Questo passo permette di osservare tutti gli sforzi dell’eroe per sopravvivere alla furia della tempesta, il tentativo di riprendere la nave dopo essere caduto in mare e

quello di rimanervi finché la divinità non gli consiglia di lasciarla definitivamente e di proseguire a nuoto. Anche in questo caso, così come nel papiro egizio, al tema della tempesta è associato quello del naufragio. E anche in questo caso, ancora, il naufragio è aiutato da una sorte favorevole alla sua sopravvivenza: sia Odisseo sia il protagonista del papiro, infatti, non solo riescono ad arrivare a terra vivi, ma raggiungono anche delle isole abitate da qualcuno disposto ad accoglierli ed aiutarli. Vedremo che il *tópos* del naufragio seguirà spesso questo schema, ma non sempre.

Come si sarà ormai capito, molti dei temi presenti nei poemi omerici vengono ripresi, secoli dopo, dal grande autore di epica latina, e un ulteriore esempio lo abbiamo proprio con il tema della tempesta. Nel libro I dell'*Eneide*, infatti, Virgilio riporta l'episodio in cui l'eroe troiano, durante il suo viaggio in mare verso le coste d'Italia, viene ostacolato dalla furia di Eolo e Giunone. La dea, infatti, ancora adirata per il fatto che Paride abbia giudicato Venere più bella di lei, decide di prendere posizione contro i Troiani, destinati a raggiungere l'Italia e a fondarvi un nuovo e potente regno. Giunone si reca dunque da Eolo, dio dei venti, al quale chiede di scatenare una tempesta, offrendogli, in cambio, la più bella delle ninfe come sposa. Eolo obbedisce alla regina degli dei e muove i venti contro Enea (vv. 131–149, traduzione di Annibale Caro):

[...] al cavernoso monte
con lo scettro d'un urto il fianco aperse,
onde repente a stuolo i venti uscìro.
Avean già co' lor turbini ripieni
di polve e di tumulto i colli e i campi,
quando quasi in un gruppo ed Euro e Noto
s'avventaron nel mare, e fin da l'imo
lo turbar sì che ne fer valli e monti;
monti, ch'al ciel, quasi di neve aspersi,
sortì l'un dopo l'altro, a mille a mille
volgendo, se ne gian caduchi e mobili
con suono e con ruina i liti a frangere.
Il gridar, lo stridore, il cigolare
de' legni, de le sarti e de le genti,
i nugoli che 'l cielo e 'l di velavano.
La buia notte ond'era il mar covertò,
i tuoni, i lampi spaventosi e spessi,
tutto ciò che s'udia, ciò che vedevasi
rappresentava orror, perigli e morte.

A ristabilire la pace, poi, interviene Nettuno, dio del mare, non felice che il suo regno sia stato turbato dai venti. Enea riesce quindi ad approdare sulle

coste dell’Africa — nei pressi della città di Cartagine, che in quel momento è in fase di costruzione —, pur avendo subito la perdita di ben tredici delle venti navi con cui era partito. Dopo che Venere, madre di Enea, ha chiesto a Giove di rassicurarla sul destino favorevole del figlio, si manifesta a quest’ultimo sotto le sembianze di una cacciatrice simile alla dea Diana, per spiegargli la storia della città presso cui è arrivato; Giove, dal canto suo, invia il messaggero Mercurio a Cartagine per invitare i suoi abitanti ad accogliere benevolmente l’eroe. Differenze e analogie presenta questo episodio con i due precedenti che abbiamo riportato: da un lato, Enea riesce a raggiungere la terraferma dopo che la tempesta è cessata, dunque senza naufragare, a differenza di Odisseo e del personaggio egizio, che invece perdono la loro imbarcazione e si dirigono verso la terra a nuoto; dall’altro lato, in tutti e tre i casi i protagonisti trovano, una volta toccata terra, un ambiente pacifico, abitato da personaggi che si mostrano benevoli e pronti all’aiuto.

Facciamo ora un salto nei secoli. Non certo per quanto riguarda l’arte e la musica, ma dal punto di vista della letteratura le pagine di questo volume hanno sempre privilegiato gli autori italiani e del mondo greco-latino. Questo perché — ne avevamo accennato nell’Introduzione — già questi non pochi autori offrono moltissimi spunti di riflessione circa i vari temi che abbiamo toccato e non è possibile approfondirli come meriterebbero, pertanto sarebbe stato impensabile estendere la riflessione anche ad altre letterature. Tuttavia, un paragrafo dedicato ai temi della tempesta e del naufragio non può non fare almeno una menzione di quelle che sono forse le più celebri opere letterarie in assoluto dedicate a questi stessi temi: *La tempesta* di William Shakespeare, *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe e *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift.

La prima è una commedia in cinque atti composta dal drammaturgo inglese fra il 1610 e il 1611. Il racconto inizia *in medias res*, con il mago Prospero che si trova in esilio insieme alla figlia su un’isola abitata da spiriti, dopo che suo fratello Antonio lo ha deposto per togliergli il diritto di governo sul ducato di Milano. Nel momento in cui inizia la commedia, Antonio e altri personaggi devono passare con un’imbarcazione proprio nei pressi dell’isola di Prospero, il quale, avendo previsto questo passaggio, scatena una tempesta che fa naufragare la nave. Sempre grazie ai suoi poteri, il mago riesce a fare in modo che i superstiti non restino uniti, ma che si separino tra di loro, facendoli finire chi da una parte, chi dall’altra, per poi farli convergere nuovamente tutti verso la sua grotta ed ottenere la sua vendetta.

Assai diverso è il naufragio di Robinson Crusoe, il personaggio ideato da Daniel Defoe nel suo romanzo del 1719 e ambientato nel Seicento. Figlio di un mercante tedesco emigrato in Inghilterra, Robinson è un ragazzo incline alla vita di mare e all’esplorazione. Durante uno dei suoi viaggi, una tratta dal

Brasile verso la Guinea, dove avrebbe dovuto catturare degli schiavi africani, la sua nave resta coinvolta in una tempesta al largo delle coste venezuelane. Unico sopravvissuto dell'equipaggio, Robinson si ritrova naufrago su un'isola deserta, dove rimane totalmente solo per ventotto, lunghi anni, fin quando non scopre che su quella stessa isola vi sono anche dei selvaggi che compiono sacrifici umani e atti di cannibalismo. Da queste scempie pratiche il protagonista riesce a salvare un uomo, prigioniero dei selvaggi, al quale dà il nome di Venerdì, per via del giorno del loro incontro, e che diventerà suo fedele suddito e compagno di tutte le avventure successive.

Comparsi pochi anni dopo l'opera di Defoe, nel 1726, *I viaggi di Gulliver* sono il terzo ed ultimo esempio che ci sembra doveroso proporre nell'ambito dei romanzi inglesi in cui la tempesta e il naufragio costituiscono dei temi di primo piano. Borghese di mezza età, con una grande passione per i viaggi, il protagonista Lemuel Gulliver decide di tentare di guadagnare qualche soldo imbarcandosi su una nave in qualità di medico di bordo. Anche in questo caso, una tempesta fa ritrovare il personaggio su un'isola sconosciuta. Questa terra, com'è noto, è abitata dai lillipuziani, un popolo di minuscola statura che, dopo essersi accertato che Gulliver non abbia cattive intenzioni, lo accoglie benevolmente. Il rapporto con i lillipuziani si deteriora col tempo, così Gulliver lascia l'isola e continua le proprie avventure. Anche questo esempio, come i precedenti, dimostra non solo come siano assai comuni e di tendenza le storie sui viaggi avventurosi fra Sei e Settecento, ma anche come la tempesta e il naufragio costituiscano, nel loro insieme, un vero e proprio *tópos* letterario, esempio di una natura furiosa e pericolosa, dai poemi antichi fino ai romanzi della modernità.

Proviamo ora, nella seconda metà di questo paragrafo, a capire come sia stata espressa l'idea della tempesta anche nell'ambito artistico in senso stretto e in quello musicale. Fra le rappresentazioni figurative più famose della tempesta c'è senza dubbio quella del Giorgione, realizzata fra il 1502 e il 1503 (fig. 25). Non si tratta di una tempesta in mare, a differenza di tutti gli esempi letterari che abbiamo riportato finora, bensì di un temporale osservato da un soldato e da una gitana con un neonato in braccio, situati sulla terraferma, nei pressi di un ruscello. Il cielo è scuro, denso di nubi, con un fulmine che vi compare nel mezzo. Numerose interpretazioni sono state date di questo dipinto, tutte incentrate sugli elementi naturalistici o sulla loro relazione con quelli umani: qualcuno ha descritto l'opera come un monumento consacrato alla natura per la presenza dei quattro elementi naturali per eccellenza — terra, fuoco, acqua e aria — ; altri hanno letto nell'opera il messaggio che la forza — rappresentata dal soldato — e la carità — rappresentata dalla donna che allatta, come nella tradizione romana —, devono sempre convivere con

l'impeto della natura; altri ancora hanno interpretato il dipinto come un messaggio cristiano, con il sodato come rappresentazione di Adamo, la gitana come immagine di Eva mentre allatta Caino e la tempesta come metafora della fragilità che l'uomo ha assunto in seguito al Peccato.



Figura 25. Giorgione, *Tempesta*, 1502–1503 ca., olio su tela, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Andando più avanti nei secoli, l'attenzione dei pittori si sposta maggiormente sulla tempesta in mare. Le nuove tecniche pittoriche, e specialmente quelle romantiche, mettono in risalto la violenza della natura e il pericolo che essa comporta per l'uomo molto più di quanto non faccia generalmente un'opera rinascimentale, come potrebbe essere quella del Giorgione. Un primo esempio che possiamo fornire è *Studio per paesaggio marino, barca e cielo tempestoso* dell'inglese John Constable (fig. 26). Si tratta di un dipinto dalle dimensioni molto piccole (18,5x15,5 cm), realizzato fra il 1824 e il 1828. Protagonista dell'opera è un mare in tempesta che travolge una piccola imbarcazione. Un'enorme nube sembra voler schiacciare la vela, mentre in un angolo s'intravede una piccola porzione di spiaggia su cui s'infrangono le onde e dove la barca arriverà probabilmente distrutta.

Il destino dell'imbarcazione è esplicito, invece, ne *Il naufragio* di William Turner (fig. 27). In questo lavoro, del 1805 circa, una flotta di piccole navi si ritrova in balia di un mare furioso, violento, scatenato in tutta la sua potenza, scuro come la densa coltre di nubi che v'impera sopra.

È difficile stabilire quale sia la tempesta più celebre della storia dell'arte, ma non c'è ombra di dubbio sul fatto che una delle più note sia quella rappresentata da Théodore Géricault ne *La zattera della Medusa* (fig. 28). È un lavoro realizzato fra il 1818 e il 1819 e rappresenta un episodio realmente accaduto, anzi un vero e proprio fatto di cronaca dell'epoca: il naufragio della fregata francese *Méduse*, avvenuto nel luglio del 1816 nei pressi delle coste mauritane. Probabilmente, una certa negligenza del comandante e la sua poca conoscenza delle acque della zona sono state la causa dell'incagliamento della fregata sul fondale. I centocinquanta membri della ciurma, che non si sono potuti mettere in salvo sulle scialuppe come il resto delle persone che erano a bordo, hanno cercato di trovare riparo su una zattera di fortuna, ma solo in quindici sono riusciti a fare ritorno a casa. Géricault mette in scena le varie emozioni che gli uomini provano sulla zattera: la disperazione di chi non vuole morire, la rassegnazione di chi ormai non vede una via di fuga, ma anche la speranza di chi, sventolando un panno, si auspica che dei soccorsi possano arrivare. Il tutto è contornato, così come in Turner, da nuvole minacciose nel cielo e da alte onde pronte a scagliarsi sulla zattera e a mietere le loro vittime. Si tratta di un'opera di notevole interesse non solo per l'intuizione acuta dell'autore, che, per lanciare la propria carriera, sceglie di rappresentare un evento che a quest'epoca ha una risonanza internazionale, ma anche per la valenza storica ed estetica che il dipinto racchiude in sé. Infatti, se da un lato *La zattera della Medusa* presenta una resa dei corpi e un soggetto storico tipico dell'arte neoclassica, dall'altro lato segna l'imporsi dei canoni romantici per la presenza di persone comuni, per la grande emotività, nonché per la forza, sovrumana e incontrastabile, attribuita alla natura.



Figura 26. J. Constable, *Studio per paesaggio marino, barca e cielo tempestoso*, 1824–1828 ca., olio su carta incollata su tavola, Royal Academy of Art, Londra.



Figura 25. W. Turner, *Il naufragio*, 1805, olio su tela, Tate Britain, Londra.



Figura 28. T. Géricault, *La zattera della Medusa*, 1819, olio su tela, Museo del Louvre, Parigi.

Dal punto di vista musicale, abbiamo già avuto modo, in un precedente capitolo, di accennare ad alcune tempeste celebri, come quella contenuta nella *Primavera* di Vivaldi o nella *Pastorale* di Beethoven. Avviandoci verso la conclusione di questo paragrafo, riprendiamo ora questi esempi che avevamo lasciato in sospeso e proviamo a fornirne degli altri.

Abbiamo già visto come l'intenzione di Vivaldi fosse quella di mettere in musica delle immagini descritte nei quattro sonetti associati alle varie stagioni. All'interno del primo movimento della *Primavera*, dopo che il compositore ha già descritto la serenità generale che la stagione dei fiori comporta, con gli uccellini che cantano e i fiumi che scorrono, irrompe improvvisamente un temporale — dunque non si tratta di una tempesta in mare, ma su terra. Come si può leggere nel sonetto che abbiamo già riportato, il cielo si tinge nero, mentre lampi e tuoni prendono il sopravvento. Anche la partitura, in un certo senso, assume un colore più scuro e denso, in quanto il compositore decide di utilizzare dei ribattuti di biscrome per imitare il boato dei tuoni e la pioggia. La luce dei lampi, invece, è realizzata attraverso rapide scale ascendenti di tutti i violini o da terzine contorte del violino solo (fig. 29).

TUONI
Vengon coprendo l'aer di nero amanto E lampi, e tuoni ad annun.

tiarla eletti

Figura 29. A. Vivaldi, *La primavera*, 1725, bb. 44–48 (I), Ricordi (1950).

Molto simile è il temporale messo in musica da Vivaldi in un'altra stagione, *L'estate*, e in particolare nel suo terzo ed ultimo movimento. Anche in questo caso, vengono utilizzate delle note ribattute, stavolta ad imitare la grandine. Le scale, invece, sono prima discendenti — eseguite all'unisono dal violino solista e dai violini primi, imitati dai secondi — e poi ascendenti.

Con il passare dei decenni, con l'ampliarsi dell'orchestra e l'avanzamento nella sperimentazione degli strumenti e delle loro potenzialità, anche il modo

di mettere in musica una tempesta cambia. È il caso di Beethoven, che nel quarto movimento della sua Sesta sinfonia fa scatenare la natura in tutta la sua violenza e facendole manifestare il suo volto più minaccioso. È un “Allegro” nella tonalità di fa minore, in cui alcuni strumenti, che nei movimenti precedenti non si erano ascoltati, giocano ora un ruolo fondamentale: i timpani, ad esempio, creano una sensazione di spavento improvviso, mentre le trombe e i tromboni generano effetti sonori inediti, prima mai presenti nella partitura. Abbiamo già avuto modo di ragionare sul fatto che nelle intenzioni di Beethoven ci sia non tanto la volontà di descrivere oggettivamente la natura, come accade invece in Vivaldi, quanto quella di esprimere le sensazioni che l’osservazione della sua potenza e della sua immensità suscitano nell’uomo. Così, le rapide note dei violoncelli e dei contrabbassi vogliono imitare forse i tuoni e i boati del cielo, ma probabilmente esprimono anche un certo tormento interiore.

Un altro caso estremamente interessante dal punto di vista musicale — per lo meno ad avviso di chi scrive — è la rappresentazione della tempesta contenuta nel terzo atto di *Rigoletto*. Fra le più famose e meglio riuscite di Giuseppe Verdi (1813–1901), quest’opera viene composta su libretto di Francesco Maria Piave nel 1851 e narra la storia del buffone della corte di Mantova, che intende vendicarsi del duca in quanto ha approfittato sessualmente della figlia Gilda, che si era ingenuamente innamorata di lui. Nel terzo atto, il duca si reca in una locanda dove seduce la prostituta Maddalena, sorella di Sparafucile, un sicario assoldato da Rigoletto per uccidere il duca. Maddalena, però, s’innamora del duca e prega il fratello di risparmiarlo, proponendogli di uccidere al suo posto Rigoletto stesso. Sparafucile, dal canto suo, in un primo momento si oppone fermamente, manifestando il proprio senso dell’onore e di fedeltà verso i clienti, ma poi si lascia convincere dalla sorella. A questo punto, Gilda, che nel frattempo ha assistito da fuori a tutta la scena, decide di sacrificarsi per il duca e per il padre: travestita da mendicante, bussa alla porta della locanda e rimane colpita dal pugnale di Sparafucile, il quale la mette nel sacco che consegnerà a Rigoletto, non appena sarà arrivato, fingendo che si tratti del corpo del duca.

Mentre tutto ciò accade, all’esterno della locanda è in corso una violenta tempesta, che il compositore riesce a ricreare con espedienti davvero magistrali (fig. 30). L’effetto dei lampi è affidato di tanto in tanto a due arpeggi, uno discendente e uno ascendente, eseguiti consecutivamente dal flauto e dall’ottavino. Il tuono, invece, è realizzato dal tremolo di una grancassa interna, posta generalmente dietro le quinte, il che crea un effetto di lontananza, ma ugualmente ben percepibile. Infine, l’idea del vento è realizzata dalla trovata più geniale di Verdi: un coro di uomini, posizionato

anch'esso internamente, canta a bocca chiusa, con i bassi che tengono una nota lunga e i tenori che si muovono per terze ascendenti e discendenti, arricchite rispettivamente da un crescendo e da un diminuendo. Ne risulta un effetto sibilante, alquanto lugubre, che è perfettamente percepibile dalla sala e che riesce, da un lato, a contribuire all'idea della tempesta atmosferica e, dall'altro, ad accrescere la tensione per l'omicidio che sta per essere commesso.

Fl. *pp*

Ott. *pp*

Gr. C. interna *Lampo* *Tuono* *ppp*

G. *avanza verso l'osteria, mentre Sparafucile continua a bere)*
-sci-nal.. mio pa - dre, per - do - no... Qual not-te d'or-ro-re!..Gran'

Ten.

Coro *(Entro le scene vocalizzando a bocca chiusa)*

Viol.

V.le *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Figura 30. G. Verdi, *Rigoletto*, 1851, atto III (frammento), Ricordi (1914; rist. Dover, 1992).

C'è un ultimo esempio di tempesta che vogliamo proporre, che ci sembra interessante perché ci riporta al tema a cui abbiamo dedicato la maggior parte di questo paragrafo, cioè quello della tempesta in mare associata al naufragio. Si tratta della seconda ballata per pianoforte (S. 171) di Franz Liszt (1811–1886), compositore ungherese noto per aver portato il pianoforte verso le più alte vette della sperimentazione tecnica e sonora. La ballata di cui stiamo parlando si basa su un racconto letterario contenuto nelle *Eroidi* di Ovidio,

ma che è divenuto celebre grazie ad una versione greca successiva dal titolo *Gli amori di Ero e Leandro*, un poemetto in esametri composto nel V secolo dal poeta Museo. Chi sta scrivendo ha già avuto modo di riassumere questo racconto e di analizzarne sommariamente la versione lisztiana in una precedente pubblicazione. La riportiamo qui, sperando che risulti sufficientemente chiara ed esaustiva (2021, 164–165):

I due giovani protagonisti della storia abitano ai due lati opposti dell'Ellesponto: Leandro è un ragazzo di Abido, mentre Ero è una sacerdotessa di Sesto. I due si conoscono in quest'ultima città, in occasione di una cerimonia in onore di Afrodite. Leandro riesce ad avvicinare Ero e a dichiararle il suo amore. Lei ricambia. Decidono dunque di continuare a vedersi segretamente: ogni notte Leandro attraversa a nuoto lo stretto per andare a trovare la sua amata; lei, che abita su una torre a picco sul mare, tiene acceso un lume per guidarlo lungo la traversata. Una notte d'inverno, però, il giovane sfida le intemperie e viene travolto da una tempesta. Il mattino dopo, la fanciulla trova il suo corpo senza vita tra gli scogli sotto la sua torre e, disperata, si getta in mare. Il modo in cui Liszt riesce con la musica a raccontare questa storia è a dir poco straordinario. Tutto il brano si basa sostanzialmente sulla contrapposizione di due elementi tematici [fig. 31]: uno in tonalità minore, rapido, impetuoso, agitato e nervoso, legato al personaggio maschile e alle sue difficoltà, fatto di scale cromatiche ascendenti e discendenti come le onde del mare e rafforzato da ottave e accordi nella parte centrale; l'altro in tonalità maggiore, più lento, disteso e cantabile, evidentemente legato al personaggio femminile e alla sua imperitura speranza, alimentata solo e sempre dal suo grande amore. Non si ritiene di esagerare nell'affermare che l'episodio finale costituisce una delle pagine più commoventi di tutto il repertorio pianistico e non solo. All'ascoltare una melodia tanto struggente, sembra quasi di vivere la disperazione di Ero in preda alle lacrime. Con le ultime battute, un *Andantino dolce espressivo* riporta la quiete dopo questa tempesta di emozioni e uno *smorzando* sembra accompagnare dolcemente i corpi dei due giovani sul fondo del mare. Nel lentissimo finale, dei due amanti non s'ode più nulla. Il loro amore ha trovato coronamento nella morte.



Figura 26. F. Liszt, Ballata n. 2, bb. 13–26, Peters (1917).

3.3. La malattia e la morte

La natura pericolosa non può manifestarsi, ovviamente, solo tramite le insidie di una selva, le onde di una tempesta, i fulmini di un temporale o i disastri di altre calamità naturali. A volte, la natura può rendersi minacciosa, e talvolta mortale, anche attraverso le sue forme più piccole, invisibili all'occhio umano. Stiamo parlando del fenomeno generico della malattia, provocata all'uomo da virus, batteri o altro. Inoltre, la morte stessa, di cui l'uomo tende dall'alba dei tempi a comprendere il significato — spesso non facendosi bastare delle spiegazioni scientifico-razionali, ma elaborando delle riflessioni religiose —, è in fondo un fenomeno naturale. In questo paragrafo proveremo proprio a fare una rapida carrellata di come la malattia e la morte siano state oggetto di rappresentazioni letterarie o artistiche.

Uno dei casi più antichi di descrizione di una malattia viene dall'Antica Grecia. Si tratta, in realtà, di un'opera storiografica più che letteraria in senso

stretto, ma contiene degli spunti interessanti e riteniamo utile dedicarle qualche riga. Il lavoro di cui stiamo parlando è *La guerra del Peloponneso* di Tucidide. L'autore, vissuto nel V secolo e considerato il padre della storiografia occidentale, effettua dapprima una sintesi della storia greca dalle origini fino al proprio tempo, soffermandosi sugli eventi che hanno portato alle ostilità fra Atene e Sparta, per poi fornire un resoconto dettagliato della guerra che si svolge fra i due colossi greci dal 431 al 404 a. C. — anche se l'opera termina il racconto dei fatti con l'anno 411. Ebbene, nel libro II dell'opera, dopo che sono già state descritte le prime fasi della guerra e si sta preparando un nuovo attacco degli Ateniesi contro gli Spartani, una malattia epidemica invade improvvisamente la città attica. Questa malattia è stata tradizionalmente considerata peste ed è infatti passata alla storia come “peste di Atene”. In tempi recenti, studi condotti da archeologi e medici hanno variamente identificato il morbo come tifo, vaiolo, morbillo o ebola. Quello che è certo è che Tucidide descrive l'epidemia come qualcosa di devastante, che provoca dolori lancinanti ed è estremamente contagioso. Lo stesso Pericle, il grande stratego di Atene, ne rimane vittima. C'è, in realtà, anche chi guarisce, ma il prezzo da pagare è una totale amnesia, che impedisce di riconoscere chiunque tra i propri cari. Vale la pena di leggere la descrizione di Tucidide, che risulta chiara e dettagliata tanto nell'analisi dei sintomi quanto in quella delle emozioni provate dai malati (II, 49–51; traduzione di Pietro Rosa):

Quell'anno era stato del tutto privo di ogni altra malattia, come riconosciuto da tutti; e se qualcuno in precedenza aveva qualche malanno, tutti si risolvevano in questo solo. Gli altri, invece, senza nessun motivo, improvvisamente, mentre erano in piena salute, erano colti da forti vampate di calore alla testa e da arrossamenti e infiammazioni degli occhi, mentre gli organi interni, la gola e la lingua, assumevano subito un aspetto sanguigno ed emettevano un alito strano e puzzolente. Poi, dopo questi sintomi, sopraggiungevano starnuti e raucedine e quindi, dopo non molto, il male scendeva nel petto insieme ad una forte rosse: quando poi si fissava nello stomaco produceva nausea e sopravvenivano tutte quelle escrezioni di bile che sono definite dai medici, e per giunta accompagnate da forte dolore. Ai più venivano conati di vomito a vuoto, che provocavano forti convulsioni; queste diminuivano in seguito per alcuni, mentre per altri molto dopo. Il corpo, a toccarlo dall'esterno, non era troppo caldo e neppure pallido, ma rossastro, livido, cosparso di piccole piaghe e ulcere. All'interno, invece, i corpi bruciavano a tal punto che i malati non potevano sopportare la copertura di vestiti leggerissimi o di lino o altro che non fosse restare nudi e gettarsi con sommo piacere nell'acqua fredda. E molti di quanti non ricevevano cure si comportarono così e si gettarono nei pozzi, presi da una sete insaziabile; bere molto o poco, tuttavia, portava allo stesso risultato. Erano poi continuamente tormentati dalla difficoltà di riposare e dall'insonnia. Il corpo, per tutto il tempo durante il quale la malattia raggiungeva la sua fase acuta, non si consumava, ma resisteva alla sofferenza contro ogni aspettativa, cosicché la maggioranza dei malati morivano dopo nove o sette giorni per l'arsura interna, quando avevano ancora un po' di

forza, oppure, se riuscivano a superare questa fase, quando la malattia era scesa negli intestini ed erano sopraggiunte una forte ulcerazione e violenta diarrea, i più morivano poi sfiniti per questo motivo. Il male, infatti, attraversava tutto il corpo, a partire dall'alto, dopo essersi localizzato inizialmente nel capo, e se uno sopravviveva alle forme più gravi, ne erano indizio le affezioni alle parti estreme del corpo. Colpiva infatti anche i genitali e le estremità di mani e piedi e molti che si salvarono persero l'uso di queste parti, alcuni anche degli occhi. Altri ancora, appena guariti, furono colpiti da un improvviso oblio di ogni cosa e non riconoscevano se stessi e i loro familiari. L'aspetto assunto dalla malattia, in effetti, supera ogni possibilità di descrizione ed essa colpì ciascuno con una violenza maggiore di quanto la natura umana potesse sopportare: anche in questo dimostrò in particolare la sua differenza rispetto ai mali consueti quegli uccelli o quadrupedi che si cibano delle carni degli uomini, anche se c'erano molti cadaveri insepolti, o non si avvicinavano ad essi, oppure morivano dopo essersene cibati. Ne è prova il fatto che di tali uccelli si verificò un'evidente scomparsa e non se ne vedevano né altrove né vicino a qualcosa del genere. I cani, poi, offrivano una percezione maggiore di quanto accadeva, dal momento che sono soliti vivere insieme agli uomini. Questo fu dunque, in generale, l'aspetto della malattia (anche se si tralasciano molte sue ulteriori singolarità), come colpiva ciascuno in modo differente da un altro. E nessun'altra malattia delle solite si aggiunse ad arrecare fastidio in quel tempo: se anche insorgeva, si risolveva in questa. Alcuni poi morirono per assenza di cure, altri, invece, anche se venivano molto curati. E non ci fu, per così dire, alcuna medicina il cui uso apportasse qualche giovamento (quanto risultava utile ad uno, per un altro era dannoso). Nessun corpo, forte o debole, si dimostrò in grado di resistere al male, ma li portò via tutti anche quelli curati con il migliore regime. L'aspetto più terribile di tutta la malattia fu lo scoraggiamento che li assaliva quando si accorgevano di essere stati colpiti (abbandonatisi infatti subito col pensiero alla disperazione, si abbattevano molto di più e non erano in grado di resistere), e poiché cercavano di curarsi gli uni gli altri, si contagiavano a vicenda e morivano come le pecore: questo causò maggiore mortalità. Se, infatti, per paura non volevano avvicinarsi l'uno all'altro, morivano soli e molte case rimasero vuote per mancanza di chi prestasse cure; se si avvicinavano, morivano ed erano soprattutto coloro che volevano mostrare un po' di umanità: per la vergogna, infatti, non si risparmiavano, recandosi dagli amici, perché anche i parenti dei morti, alla fine, vinti dalla grandezza del male, si stancavano di levare compianti sui defunti. Gli scampati, tuttavia, compiangevano maggiormente chi stava morendo e chi soffriva, dal momento che avevano conosciuto in precedenza il male e ne erano ormai al sicuro: esso, infatti, non colpiva due volte la stessa persona in modo da ucciderla. Ed erano ritenuti fortunati dagli altri e loro stessi, per la gioia del momento, nutrivano la vana speranza che mai nessun'altra malattia li avrebbe uccisi.

Un altro caso che vogliamo proporre è un componimento di epoca medievale, *O Signor, per cortesia* di Jacopone da Todi (*Laude*, LXXXI). Si tratta di un brano assai singolare, una lauda in forma di ballata in cui l'autore rovescia completamente il *tópos* della preghiera rivolta a Dio per essere preservati dai mali. Preso dalla vergogna e dal senso di colpa per essere parte di quella stessa umanità che ha condannato a morte Gesù, qui l'autore prega Dio di infliggergli tutti i mali fisici possibili, passando in rassegna le varie

malattie allora conosciute. Chiedendo anche che la deformità fisica lo porti ad essere isolato e maledetto dagli altri uomini, l'autore sostiene di poter pagare in questo modo quel peccato che, in qualche modo, gli è proprio. Intenzione del poeta, inoltre, è di imitare Gesù nella sua passione e nelle sue atroci sofferenze, escludendo per sé, naturalmente, l'aspetto "glorioso" e idolatrabile della vicenda. È vero che Jacopone da Todi proviene dal movimento di Francesco d'Assisi, il quale, con le stigmate ricevute prima di morire, funge da modello per l'atto dell'umiliazione fisica e morale; tuttavia, Jacopone incarna l'esempio di un'intransigenza del tutto singolare, che si concretizza di fatto in un rifiuto della vita e in un annientamento di sé stesso.

Senza fare una vera e propria parafrasi, può essere forse utile, prima di leggere il testo, elencare quanto meno le varie malattie che l'autore desidera ricevere, data la difficoltà del linguaggio medievale: la lebbra ("malsania"), la febbre ("freve"), il mal di denti, di testa, di pancia, di stomaco, di gola ("canna"), il male agli occhi, un dolore a un fianco e un ascesso ("postema") all'altro fianco, la tisi ("tiseco"), il delirio ("fernosia"), il fegato infiammato ("rescaldato"), la milza grossa, la pancia gonfia ("enflato"), i polmoni lacerati da una forte tosse, la paralisi ("parlasia"), le fistole ("fistelle"), i bubboni ("carvuncilli"), i cancri ("granci"), il male ai testicoli ("coglia"), la dissenteria ("bisinteria"), le emorroidi ("morroite"), l'asma, gli spasmi, la rabbia ("rasmo"), un'ulcera ("grancia"), l'epilessia ("morbo caduco"), la cecità ("cechetate"), la mutezza e la sordità, la miseria, la povertà e il rattrappimento ("entrapparia"). Tutto ciò, inoltre, deve provocare un odore talmente sgradevole ("feter fetente") che ogni uomo deve restare disgustato e rifiutarsi di avvicinarsi in soccorso. È interessante, come ultima considerazione, osservare che l'autore menziona anche degli elementi naturali in senso stretto e sono tutte manifestazioni di una natura avversa: il gelo, la grandine ("grando"), la tempesta ("tempestate"), i fulmini ("fulgure"), i tuoni ("troni") e l'oscurità. La natura non esiste, dunque, se non come disagio, come disgrazia, come forza punitiva e distruttrice (Luperini, 2011 I, 128–130).

O Signor, per cortesia,
 manname la malsania!
 A mme la freve quartana,
 la continua e la terzana,
 la doppla cotidiana
 co la granne ydropesia.
 A mme venga mal de dente,
 mal de capo e mal de ventre;
 a lo stomaco dolur' pognenti
 e 'n canna la squinanzia.
 Mal dell'occhi e doglia de fianco

e la postema al canto manco;
 tiseco me ionga enn alto
 e d'onne tempo fernosia.
 Aia 'l fecato rescaldato,
 la melza grossa e 'l ventr'enflato
 e llo pulmone sia 'mplagato
 cun gran tòssa e parlasia.
 A mme venga le fistelle
 con migliaia de carvuncilli,
 e li granci se sian quelli
 che tutto replen ne sia.
 A mme venga la podraga
 (mal de cóglia sì me agrava),
 la bisinteria sia plaga
 e le morroite a mme sse dìa.
 A mme venga 'l mal de l'asmo,
 iongasecce quel del pasmo;
 como a can me venga el rasmò,
 entro 'n vocca la grancia.
 A mme lo morbo caduco
 de cadere enn acqua e 'n foco
 e ià mai non trovi loco,
 che eo afflitto non ce sia.
 A mme venga cechetate,
 mutezza e sordetate,
 la miseria e povertate
 e d'onne tempo entrapparia.
 Tanto sia 'l fetor fetente
 che non sia null'om vivente,
 che non fuga da me dolente,
 posto en tanta enfermaria.
 En terrebele fossato,
 che Riguerci è nomenato,
 loco sia abandonato
 da onne bona compagnia.
 Gelo, grando e tempestate,
 fulgure, troni e oscuritate;
 e non sia nulla aversitate,
 che me non aia en sua bailia.
 Le demonia infernali
 sì mme sian dati a menestrali,
 che m'essèrcino en li mali,
 ch'e' ho guadagnati a mea follia.
 Enfin del mondo a la finita
 sì mme duri questa vita
 e poi, a la scivirita,
 dura morte me sse dìa.
 Allegom'en sseppultura

un ventr'i lupo en voratura
 e l'arlique en cacatura
 en espineta e rogarìa.
 Li miracul' po' la morte,
 chi cce vene aia le scorte
 e le deversazioni forte
 con terrebel fantasia.
 Onn'om che m'ode mentovare
 sì sse deia stupefare
 e co la croce sé segnare,
 che reo escuntro no i sia en via.
 Signor meo, non n'è vendetta
 tutta la pena ch'e' aio ditta,
 ché me creasti en tua diletta
 et eo t'ho morto a villania.

Sebbene questo sia un testo molto noto, tra quelli della poesia medievale, proprio per la singolarità che una tale preghiera rappresenta, l'associazione più immediata del tema della malattia alla letteratura medievale è, senza dubbio, quella relativa al Boccaccio e alla sua descrizione della famosa peste del Trecento, una delle epidemie più famose della storia. Non è l'unica, chiaramente: nel Medioevo non si è affatto estranei ai fenomeni epidemici, perché a più riprese questi si verificano, spesso anche con cadenza ravvicinata. L'epidemia del 1348, però, è particolarmente violenta e devastante e porta alla morte, secondo le stime, circa trenta milioni di persone, vale a dire un terzo di tutta la popolazione europea del tempo (Petracca, 2020, 181). L'epidemia passa alla storia come “peste nera”, per via delle macchie scure che compaiono sulla pelle dei contagiati, probabilmente di carattere emorragico; oggi, si è abbastanza concordi nell'attribuire l'origine della malattia al batterio *yersinia pestis*, che si trasmette agli uomini attraverso le pulci, generalmente portate dai roditori.

Per il Boccaccio, la peste costituisce, in un certo senso, la ragione della sua opera, composta all'incirca fra il 1350 e il 1353. L'idea sviluppata nel *Decameron*, infatti, è quella di un gruppo di giovani, sette ragazze e tre ragazzi, che si rifugiano in una campagna fuori da Firenze per sfuggire al morbo che sta infestando la città. Per passare il tempo, i giovani inventano e si raccontano a turno delle storie, ed è così che prendono forma le cento novelle — di carattere spesso umoristico, erotico o anche macabro — che compongono il *Decameron*. Le varie sezioni dell'opera sono dette “giornate” e stanno idealmente a suddividere, appunto, i vari giorni in cui i ragazzi raccontano le loro storie. Proprio nell'introduzione alla Prima giornata, l'autore parla della piaga che in quel periodo ha colpito Firenze. Spiega quali effetti questa produca sul corpo, fa menzione delle “macchie nere” cui

accennavamo prima, riferisce che nessuna cura medica è in grado di dare un beneficio e che il morbo è estremamente contagioso non solo tra gli uomini, ma anche dagli uomini agli animali. Nel passo che ora riportiamo è possibile leggere la dettagliata descrizione boccacesca di tutto questo e vi si trova anche un altro elemento interessante: in coloro che non sono ancora stati raggiunti dalla malattia, sorge una paura tale da portarli a provare un certo ribrezzo per gli infetti, a “schifare” i malati e fuggirli, poiché credono, in questo modo, di guadagnare salute. È quella sensazione di disgusto nei confronti di un malato che si trova nella lauda di Jacopone da Todi, anche se in quel caso il venire isolato è un desiderio dell'autore, mentre nella descrizione di Boccaccio è dato, forse, da un naturale istinto di sopravvivenza degli uomini. Leggiamo un frammento del Decameron (I, *Introduzione*):

Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogn'altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza: la quale, per operazion de' corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali, alquanti anni davanti nelle parti orientali incominciata, quelle d'numerabile quantità de' viventi avendo private, senza ristare d'un luogo in uno altro continuandosi, verso l'Occidente miserabilmente s'era ampliata. E in quella non valendo alcuno senno né umano provvedimento, per lo quale fu da molte immondizie purgata la città da oficiali sopra ciò ordinati e vietato l'entrarvi dentro a ciascuno infermo e molti consigli dati a conservazion della sanità, né ancora umili supplicazioni non una volta ma molte e in processioni ordinate, in altre guise a Dio fatte dalle devote persone, quasi nel principio della primavera dell'anno predetto orribilmente cominciò i suoi dolorosi effetti, e in miracolosa maniera, a dimostrare. E non come in Oriente aveva fatto, dove a chiunque usciva il sangue del naso era manifesto segno di inevitabile morte: ma nascevano nel cominciamento d'essa a' maschi e alle femine parimente o nella anguinaia o sotto le ditella certe enfiature, delle quali alcune crescevano come una comunal mela, altre come uno uovo, e alcune più e alcun'altre meno, le quali i volgari nominavan gavoccioli. E dalle due parti del corpo predette infra breve spazio cominciò il già detto gavocciolo mortifero indifferentemente in ogni parte di quello a nascere e a venire: e da questo appresso s'incominciò la qualità della predetta infermità a permutare in macchie nere o livide, le quali nelle braccia e per le cosce e in ciascuna altra parte del corpo apparivano a molti, a cui grandi e rade e a cui minute e spesse. E come il gavocciolo primieramente era stato e ancora era certissimo indizio di futura morte, così erano queste a ciascuno a cui venieno. A cura delle quali infermità né consiglio di medico né virtù di medicina alcuna pareva che valesse o facesse profitto: anzi, o che natura del malore noi patisse o che la ignoranza de' medicanti (de' quali, oltre al numero degli scienziati, così di femine come d'uomini senza avere alcuna dottrina di medicina avuta giammai, era il numero divenuto grandissimo) non conoscesse da che si movesse e per conseguente debito argomento non vi prendesse, non solamente pochi ne guarivano, anzi quasi tutti infra 'l terzo giorno dalla apparizione de' sopra detti segni, chi più tosto e chi meno e i più senza alcuna febbre o altro accidente, morivano. E fu questa pestilenza di maggior forza per ciò che essa dagli infermi di quella per lo comunicare insieme s'avventava a' sani, non altramenti che faccia il fuoco alle cose secche o unte quando

molto gli sono avvicinate. E più avanti ancora ebbe di male: ché non solamente il parlare e l'usare cogli infermi dava a' sani infermità o cagione di comune morte, ma ancora il toccare i panni o qualunque altra cosa da quegli infermi stata tocca o adoperata pareva seco quella cotale infermità nel toccator trasportare. Maravigliosa cosa è da udire quello che io debbo dire: il che, se dagli occhi di molti e da' miei non fosse stato veduto, appena che io ardisi di crederlo, non che di scriverlo, quantunque da fededegna udito l'avessi. Dico che di tanta efficacia fu la qualità della pestilenza narrata nello appiccarsi da uno a altro, che non solamente l'uomo all'uomo, ma questo, che è molto più, assai volte visibilmente fece, cioè che la cosa dell'uomo infermo stato, o morto di tale infermità, tocca da un altro animale fuori della spezie dell'uomo, non solamente della infermità il contaminasse ma quello infra brevissimo spazio uccidesse. Di che gli occhi miei, sì come poco davanti è detto, presero tra l'altre volte un di così fatta esperienza: che, essendo gli stracci d'un povero uomo da tale infermità morto gittati nella via publica e avvenendosi a essi due porci, e quegli secondo il lor costume prima molto col grifo e poi co' denti presigli e scossigli alle guance, in piccola ora appresso, dopo alcuno avvolgimento, come se veleno avesser preso, amenduni sopra li mal tirati stracci morti caddero in terra. Dalle quali cose e da assai altre a queste simiglianti o maggiori nacquero diverse paure e immaginazioni in quegli che rimanevano vivi, e tutti quasi a un fine tiravano assai crudele era di schifare e di fuggire gl'infermi e le lor cose; e così faccendo, si credeva ciascuno medesimo salute acquistare.

L'esperienza europea della peste influenza, nei decenni successivi, anche il mondo dell'arte. Negli affreschi diventa frequente il tema della “danza macabra”, che porta gli artisti a rappresentare delle scene in cui degli uomini danzano letteralmente insieme a degli scheletri: ne sono alcuni esempi l'affresco di Giacomo Borlone de Buschis sull'esterno dell'Oratorio dei Disciplini a Clusone (1485), quello di Simone II Baschenis nella chiesa di San Vigilio a Pinzolo (XVI secolo), quello dell'Abbazia di Chaise-Dieu in Francia (XV secolo) o quello di Bernt Notke nella chiesa di San Nicola a Tallin (XV secolo).

Altrettanto diffuso, fra XV e XVI secolo, è il tema del “trionfo della morte”, titolo che è stato dato, ad esempio, ad un affresco staccato anonimo conservato nella Galleria regionale di Palazzo Abatellis a Palermo. Protagonista dell'opera è, appunto, la morte, rappresentata da uno scheletro, che irrompe a cavallo all'interno di un ritrovo di nobiluomini, seminando il panico. Lo stesso elemento viene ripreso in un altro dipinto, forse ancor più noto, realizzato dall'olandese Pieter Bruegel attorno al 1562 (fig. 32). È un dipinto in cui non solo la morte fa da protagonista, ma anche la componente naturalistica in senso stretto è piuttosto rilevante. Per descrivere l'opera, può essere utile dividerla in due fasce orizzontali. In quella superiore, si assiste all'incontro — anzi, allo scontro — fra un esercito di uomini e uno di scheletri. Tutt'attorno, una natura devastata, quasi infernale, con una campagna arida, tronchi di alberi secchi e bruciati, uomini impiccati o in fase

di esecuzione, colline incendiate sullo sfondo e, in mezzo al mare, delle barche a fuoco. Nella parte inferiore del dipinto, spicca la morte, che arriva a cavallo insieme ai suoi fanti-scheletri per porre fine alla vita degli uomini. Diversi sono i dettagli interessanti: in basso a sinistra, uno scheletro esibisce ad un re una clessidra, per mostrargli il tempo che gli resta da vivere; un altro “soldato” ruba del denaro da una botte; procedendo verso destra, lo scheletro di un cane annusa una donna morta con un bambino in braccio, a dimostrazione che la morte colpisce tutti, anche gli animali; un altro scheletro sgozza un uomo a terra; dietro di lui, un ammasso di cadaveri e di gente in preda al panico; nell’angolo in basso a destra, un uomo è intento a sguainare la spada, rivelando i diversi atteggiamenti che si possono provare davanti alla morte — non solo di resa, ma anche di sfida —; tuttavia, l’esercito di scheletri che continuano ad arrivare dietro di lui, peraltro con delle bare al posto degli scudi, non lascia nutrire alcuna speranza per la vita. Questo dipinto è un esempio di come la morte, che è l’esperienza naturale per antonomasia, quella a cui nessun uomo può in alcun modo sottrarsi, possa essere rappresentata nell’arte e di come anche la natura in senso stretto possa contribuire a rendere uno scenario estremamente macabro.



Figura 32. P. Bruegel il Vecchio, *Il trionfo della morte*, 1562 ca., olio su tavola, Museo del Prado, Madrid.

Vedremo più avanti altri modi in cui la rappresentazione della natura è legata all'idea della morte. Per ora, concludiamo questo paragrafo menzionando un'altra importante epidemia della storia, quella del 1630. Importante perché senza dubbio cruenta — dimezza le popolazioni di città come Milano e Venezia (Brasioli, 2012, 46) —, ma non è certo un caso isolato: relativamente pochi anni prima è stata terribile la cosiddetta “peste di San Carlo”, scoppiata sempre nel territorio milanese fra il 1576 e il 1577. Se l'epidemia del 1630 passa alla storia, lo si deve in modo particolare alla descrizione che ne fa Alessandro Manzoni, due secoli dopo, ne *I promessi sposi*. L'autore cerca di affrontare l'argomento quasi da un punto di vista storico, cercando di definirne attentamente le cause, che individua nella denutrizione della popolazione e nelle sue precarie condizioni di vita, nonché nella fatale presenza della malattia fra le truppe dei lanzichenecchi. Quello che segue è un frammento del capitolo XXXI del romanzo, che contiene una parte della descrizione manzoniana della pestilenza:

La peste che il tribunale della sanità aveva temuto che potesse entrar con le bande alemanne nel milanese, c'era entrata davvero, come è noto; ed è noto parimente che non si fermò qui, ma invase e spopolò una buona parte d'Italia. Condotti dal filo della nostra storia, noi passiamo a raccontar gli avvenimenti principali di quella calamità; nel milanese, s'intende, anzi in Milano quasi esclusivamente: ché della città quasi esclusivamente trattano le memorie del tempo, come a un di presso accade sempre e per tutto, per buone e per cattive ragioni. E in questo racconto, il nostro fine non è, per dir la verità, soltanto di rappresentar lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma di far conoscere insieme, per quanto si può in ristretto, e per quanto si può da noi, un tratto di storia patria più famoso che conosciuto. [...] Di quando in quando, ora in questo, ora in quel quartiere, a qualcheduno s'attaccava, qualcheduno ne moriva: e la radezza stessa de' casi allontanava il sospetto della verità, confermava sempre più il pubblico in quella stupida e micidiale fiducia che non ci fosse peste, né ci fosse stata neppure un momento. Molti medici ancora, facendo eco alla voce del popolo (era, anche in questo caso, voce di Dio?), deridevan gli augùri sinistri, gli avvertimenti minacciosi de' pochi; e avevan pronti nomi di malattie comuni, per qualificare ogni caso di peste che fossero chiamati a curare; con qualunque sintomo, con qualunque segno fosse comparso. [...] Ma sul finire del mese di marzo, cominciarono, prima nel borgo di porta orientale, poi in ogni quartiere della città, a farsi frequenti le malattie, le morti, con accidenti strani di spasimi, di palpitazioni, di letargo, di delirio, con quelle insegne funeste di lividi e di bubboni; morti per lo più celeri, violente, non di rado repentine, senza alcun indizio antecedente di malattia. I medici opposti alla opinion del contagio, non volendo ora confessare ciò che avevan deriso, e dovendo pur dare un nome generico alla nuova malattia, divenuta troppo comune e troppo palese per andarne senza, trovarono quello di febbri maligne, di febbri pestilenti: miserabile transazione, anzi trufferia di parole, e che pur faceva gran danno; perché, figurando di riconoscere la verità, riusciva ancora a non lasciar credere ciò che più importava di credere, di vedere, che il male s'attaccava per mezzo del contatto.

Proporre questi esempi di pestilenze celebri della letteratura ci è sembrato interessante e, in un certo senso, anche doveroso. In primo luogo, esse costituiscono un ulteriore caso di come la natura, stavolta tutt'altro che amena, possa trovare spazio nel mondo della letteratura. In secondo luogo, i racconti che abbiamo letto di Tucidide, di Boccaccio e di Manzoni possono fornire qualche spunto di riflessione in rapporto all'esperienza della pandemia di Covid-19 che l'umanità ha vissuto negli ultimi anni. Dalla rapidità del contagio all'istinto di evitare in ogni modo i malati, fino all'impotenza della medicina, i testi che abbiamo riportato non fanno che spingerci a riflettere su come la storia spesso si ripeta, da un'epoca all'altra, in maniera incredibilmente simile.

3.4. *La fragilità dell'autunno*

Se le rappresentazioni della morte che abbiamo visto finora sono state sempre molto esplicite — non solo nei testi che abbiamo riportato, ma anche negli esempi pittorici che abbiamo menzionato —, ci sono stati anche, nel corso della storia, dei modi per alludere alla morte e alla caducità della vita attraverso immagini meno crude di quelle contenute nelle descrizioni delle pestilenze. Una delle metafore maggiormente utilizzate a questo proposito è quella dell'autunno. Si tratta della stagione dell'anno in cui la natura si spoglia del suo manto rigoglioso e s'impoverisce gradualmente di tutti i suoi colori. Per questo motivo, viene spesso concepita come una metafora della vita, o meglio del momento in cui la vita sembra essere particolarmente fragile. Soprattutto la letteratura, ma anche gli altri campi dell'arte possono fornire degli esempi in merito. Proviamo quindi ad analizzarne alcuni, che abbiamo scelto naturalmente come puri campioni.

Una prima, importante considerazione che bisogna effettuare è che i testi che contengono dei riferimenti all'autunno si basano per lo più su un *tópos* in particolare: quello della foglia morta. Nella stagione che precede l'inverno, infatti, le foglie raggiungono l'apice dell'instabilità, poiché basta un leggero soffio perché si staccino dal proprio albero; inoltre, una volta cadute, esse sono del tutto in balia del vento, che le trasporta a proprio piacere. La vita dell'uomo non è affatto dissimile, in fondo, da una foglia d'autunno: instabile, precaria, fragile, troncabile in qualunque istante. Il *tópos* della foglia è estremamente antico ed è un'ulteriore dimostrazione di come le immagini naturali non facciano che attraversare i secoli restando, talvolta, davvero quasi immutate. Di nuovo, il nostro punto di partenza possono essere i poemi omerici. Nel libro VI dell'*Iliade*, infatti, si trova il personaggio troiano di

Glauco che, per pronunciare un discorso sulle proprie origini, esordisce assimilando la vita degli uomini a quella delle foglie. Il discorso è voluto da Diomede, forte guerriero acheo che, dovendosi battere contro Glauco, desidera sapere chi sia il suo avversario e da dove venga. Il troiano risponde di essere figlio di Ippoloco, re di Licia, e di discendere dall'eroe Bellerofonte. Diomede, allora, riconosce in Glauco il membro di una famiglia legata alla propria da un vincolo di ospitalità, in quanto suo nonno, Eneo, aveva accolto nella sua reggia proprio Bellerofonte. Nella cultura greca, l'esperienza dell'ospitalità riveste un valore di un'importanza tale che il legame di amicizia che ne nasce si tramanda nelle famiglie coinvolte di generazione in generazione. Così, i due guerrieri decidono di deporre le armi, anzi di scambiarsele in segno di amicizia, e di conservare le forze per gli scontri successivi. Ebbene, per tornare al discorso sulle origini di Glauco, ecco come esordisce l'eroe (vv. 180–184, traduzione di Vincenzo Monti):

Il mio lignaggio? Quale delle foglie,
tale è la stirpe degli umani. Il vento
brumal le sparge a terra, e le ricrea
la germogliante selva a primavera.
Così l'uom nasce, così muor.

Il ciclo della natura è dunque inevitabile: come le foglie nascono germoglianti in primavera, così il vento d'autunno le fa morire a terra. Allo stesso modo, l'uomo nasce e muore, anch'egli all'interno di un ciclo che tutto può, fuorché evitare.

Lo stesso tema, ma con un taglio più malinconico, viene ripreso dal poeta elegiaco Mimnermo, vissuto fra il VII e il VI secolo a. C. Le notizie sulla sua vita sono scarse e i suoi testi frammentari. Tuttavia, è probabilmente integro un componimento in cui egli riflette sulla brevità della vita, proprio servendosi di una similitudine con le foglie. In realtà, il poeta non menziona esplicitamente la stagione autunnale, ma la lascia ben intendere in quanto conseguente a quella estiva. All'inizio della poesia, infatti, afferma che le foglie nascono in primavera e crescono rapidamente ai raggi del sole — dell'estate —; allo stesso modo, gli uomini riescono a godere per breve tempo dei piaceri della giovinezza. La vecchiaia e la morte, però, sono dietro l'angolo e arrivano in modo rapido e ineluttabile:

Al modo delle foglie che nel tempo
fiorito della primavera nascono
e ai raggi del sole rapide crescono,
noi simili a quelle per un attimo
abbiamo diletto del fiore dell'età,

ignorando il bene e il male per dono dei Celesti.
Ma le nere dèe ci stanno a fianco,
l'una con il segno della grave vecchiaia
e l'altra della morte. Fulmineo
precipita il frutto di giovinezza,
come la luce d'un giorno sulla terra.
E quando il suo tempo è dileguato
è meglio la morte che la vita.

Qualche secolo dopo Mimnermo, che abbiamo letto nella traduzione di Salvatore Quasimodo, Virgilio utilizza l'immagine delle foglie per descrivere le anime dei defunti nel libro VI dell'*Eneide*, che abbiamo già avuto modo di affrontare. Dopo che il protagonista è riuscito a recuperare il ramo d'oro (cfr. par. 3.1) e a compiere i riti che gli sono stati ordinati, procede all'ingresso negli inferi e descrive come foglie le anime ammassate in riva all'Acheronte, in attesa del loro traghettatore. Un caso altrettanto celebre è possibile trovarlo ancora qualche secolo dopo, quando Dante riutilizza l'immagine della foglia nel canto III dell'*Inferno*. In particolare, il poeta paragona alle foglie, che una dopo l'altra, in autunno, si staccano dal ramo, le anime degli uomini dannati ("il mal seme d'Adamo") che si gettano dalla riva alla barca di Caronte, per essere trasportate definitivamente nel regno dei morti (vv. 112–117):

Come d'autunno si levan le foglie
l'una appresso de l'altra, finché 'l ramo
vede a la terra tutte le sue spoglie,
similmente il mal seme d'Adamo
gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni come augel per suo richiamo.

In età moderna, fra i poeti che hanno fatto uso del *tópos* della foglia, Giacomo Leopardi è senza dubbio fra i più celebri. Nel brano che proponiamo qui, *Imitazione*, il poeta riprende un componimento francese ed esprime tutta la propria filosofia pessimistica. Com'è noto, in una prima fase della poetica leopardiana, alla natura è attribuito un ruolo benevolo, in quanto fornisce all'uomo la capacità immaginativa, le cosiddette "illusioni", che gli permettono di ottenere una parvenza di felicità; nell'ultimo periodo del Leopardi, invece, la natura passa ad essere considerata un'entità maligna, in quanto crea l'uomo per condannarlo alla sofferenza, fa in modo che le proprie creature tendano sempre alla felicità, ma non dà loro i mezzi per raggiungerla. *Imitazione* è proprio un esempio di quest'ultima visione, che è nota come "pessimismo cosmico". Anche se non menziona esplicitamente la stagione autunnale, il poeta descrive una foglia che, staccata dal suo albero a causa del

vento, continua a volare insieme a quest'ultimo, che la conduce lì dove tutto finisce, tanto l'amore ("la foglia di rosa") quanto la gloria ("la foglia d'alloro"): la morte.

Lungi dal proprio ramo,
povera foglia frale, dove vai tu?
– Dal faggio
là dov'io nacqui, mi divise il vento.
Ecco, tornando, a volo
dal bosco alla campagna,
dalla valle mi porta alla montagna.
Seco perpetuamente
vo pellegrina, e tutto l'altro ignoro.
Vo dove ogni altra cosa,
dove naturalmente
va la foglia di rosa,
e la foglia d'alloro.

Se il significato di questo brano di Leopardi è piuttosto immediato e trasparente, ancor di più lo è quello di *Soldati* di Ungaretti (1888–1970). Il componimento, che è contenuto all'interno della raccolta *L'allegria*, viene scritto nel 1918, quando il poeta si trova impegnato in trincea, nelle fasi finali della Grande guerra:

Si sta come d'autunno
sugli alberi le foglie.

Il dramma della guerra e la condizione di soldato amplificano, naturalmente, quel senso di caducità dell'uomo che già nel Romanticismo è fortemente diffuso. La vita, soprattutto quella di un soldato, può spezzarsi da un momento all'altro, esattamente come può farlo una foglia in autunno. Anche in questo componimento, come in altri di Ungaretti, la punteggiatura è assente: le parole non sono scandite da un ritmo, il tempo è come se si fosse fermato, la morte è dietro l'angolo.

Beninteso, nel corso della storia — è giusto dirlo per completezza della trattazione — l'autunno non è stato sempre visto come la stagione che, precedendo l'inverno, rappresenta la morte o la fragilità della vita. Al contrario, è stato anche interpretato — neanche a torto — come una stagione felice, come il periodo della vendemmia e della caccia, in cui si può certamente godere di alcuni dei piaceri della vita. Per fare un esempio tratto dal mondo dell'arte, si pensi agli affreschi *Ottobre* e *Novembre*, all'interno del *Ciclo dei mesi* nel Castello del Buonconsiglio di Trento: ritraggono, rispettivamente una scena di lavoro nel vigneto e una di caccia, con tanto di

cavalli, lance e anche un corno. Un esempio celebre, invece, tratto dalla sfera musicale, è *L'autunno* di Vivaldi, composto sulla base di un sonetto che descrive la felicità di un contadino per il buon raccolto e per il “liquor di Bacco”, l'aria che è mite e piacevole, un cacciatore che esce all'alba con corni e cani. Non ci stiamo occupando di tutto ciò, però, perché lo scopo di questo paragrafo e di questo capitolo è capire come la natura sia confluita in testi letterari, opere d'arte o composizioni musicali nelle sue connotazioni più negative. I prossimi due e ultimi esempi che ora proponiamo, dunque, sono presi a campione per dimostrare come anche l'arte e la musica siano state influenzate, talvolta, da una concezione malinconica della stagione autunnale.

Un dipinto interessante è *Les Alyscamps* (fig. 33) di Vincent Van Gogh (1853–1890). In realtà si tratta di una serie di dipinti, di cui ne proponiamo uno, che il pittore realizza nell'autunno 1888, periodo in cui si reca spesso, appunto, agli Alyscamps, che sono un'antica necropoli situata nei pressi di Arles. Al senso di malinconia che è già conferito dai pioppi ingialliti lungo il viale, riprodotti con le pennellate tipiche dello stile postimpressionista, si affianca quindi in modo esplicito il pensiero continuo della morte, concretizzato nelle immagini di tombe cristiane e di sarcofagi romani.

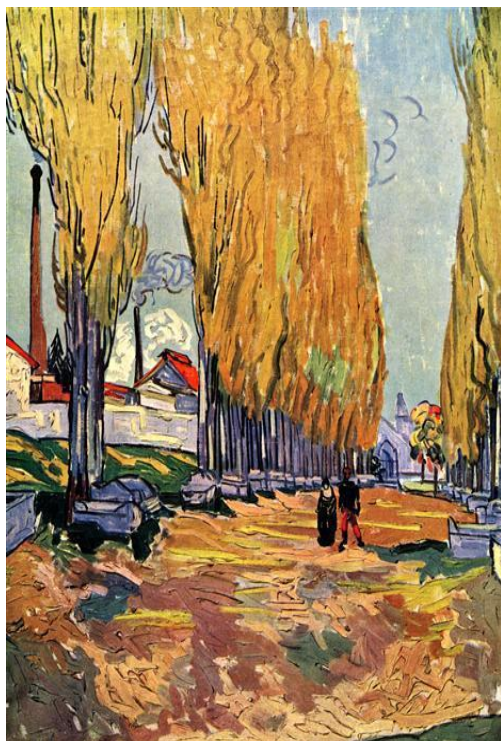


Figura 27. V. van Gogh, *Les Alyscamps*, 1888, olio su tela, collezione privata.

Diverse pagine musicali sono state dedicate alla malinconia dell'autunno. Famoso, ad esempio, è il preludio *Feuilles mortes* di Debussy (Libro II, 2), ma qui vogliamo proporre un brano meno noto: *Pensée d'automne*, per voce e pianoforte, di Jules Massenet (1842–1912). Il testo, di Armand Silvestre, recita: “L’anno fugge come un ruscello che scorre, portando con sé le luci fuggevoli del tramonto; e come quello dei tristi uccelli, il volo dei ricordi languisce nell’ambiente... L’anno fugge come un ruscello che scorre. Una piccola anima vaga ancora tra i calici defunti [...]” (traduzione di chi scrive). Ancora una volta, assistiamo all’associazione tra la stagione autunnale, che porta l’anno al volgersi, e l’idea della morte, che tocca all’uomo come al resto della natura. Nella prima parte del brano, complessivamente “abbastanza lento”, il pianoforte si limita ad accompagnare la voce con ampi arpeggiati che non definiscono tanto una melodia, ma creano piuttosto delle macchie di colore, in cui il ritmo e l’armonia lasciano l’ascoltatore sospeso in un’atmosfera languidamente meditativa (fig. 34).

The image displays the first system of the musical score for "Pensée d'automne" by Jules Massenet. It consists of two staves: a vocal staff (CHANT) and a piano accompaniment staff (PIANO). The tempo is marked "Assez lent." and the mood is "très mesuré." The vocal part begins with a rest, followed by a melodic line with triplets. The piano part features arpeggiated chords with a "dim." (diminuendo) marking. The lyrics are: "L'An fuit vers son déclin, comme un ruisseau qui pas - se, Em - por - tant du couchant les fuy - an - tes clartés; Et pa -".

Figura 28. J. Massenet, *Pensée d'automne*, bb. 1–6, 1888, Kalmus (1933).

4. Altre rappresentazioni della natura

4.1. Una creazione di Dio

Dopo aver affrontato in maniera relativamente estesa alcuni temi che ci sembravano fondamentali, come la rappresentazione della natura quale luogo ameno o pericoloso o come il rapporto tra la natura e l'amore, vogliamo utilizzare adesso dei più brevi paragrafi per osservare sommariamente alcune delle altre raffigurazioni e interpretazioni a cui il mondo naturale può essere soggetto, e faremo ciò a partire dalla sfera religiosa.

Lungo tutto l'arco del Medioevo, la natura viene interpretata soprattutto simbolicamente, analogicamente e, in una fase successiva, allegoricamente. Le interpretazioni simboliche e analogiche vedono nella natura la presenza di Dio e i segni di forze magiche e misteriose. Ogni dettaglio acquisisce immediatamente un significato simbolico, un valore trascendente e misterioso. I trattati sugli animali (i cosiddetti "bestiari"), per esempio, non ne studiano la specificità oggettiva e fattuale, ma si concentrano in gran parte sulla loro interpretazione morale o religiosa, senza fare alcuna distinzione tra animali esistenti e immaginari come draghi e unicorni. Nella transizione verso il tardo Medioevo, la natura inizia a essere interpretata allegoricamente: lo sforzo razionale e la ricerca intellettuale sono ora necessari per andare oltre la soglia del significato letterale e trovare l'essenza trascendente del mondo naturale (Luperini, 2011 I, 14–15).

Questo senso di magico, di misterioso e di simbolico che permea il mondo della natura nel Medioevo è strettamente collegato con un'ideologia religiosa che è estremamente radicata in tutte le classi sociali e che influenza ogni aspetto dell'attività umana, dal lavoro quotidiano alla produzione artistica e letteraria. Proprio per quanto riguarda la letteratura, è interessante notare come la prima opera italiana, quella convenzionalmente considerata come il primo esempio di letteratura "volgare", sia un vero e proprio inno religioso alla natura: il *Cantico delle creature* (o *Cantico di frate Sole*; in latino: *Laudes creaturarum*) di Francesco d'Assisi (1224 ca.). Come si può facilmente dedurre dal titolo e dall'autore, il componimento è incentrato sull'origine e sull'essenza divine del mondo naturale. Francesco si rivolge a Dio, lodando lui e tutte le sue creature: il sole, che ci dà la luce ed è espressione di Dio stesso; la luna e le stelle che brillano; il vento e il cielo, sia esso nuvoloso o soleggiato; l'acqua, il fuoco, la terra e persino la morte — del corpo, ovviamente —, alla quale nessuno degli uomini può sfuggire.

Notiamo che, a differenza dei componimenti poetici incentrati sulla bellezza dei *loci amoeni*, qui la natura è descritta non solo come “bella”, ma anche come “utile”. In altre parole, Francesco ringrazia il Signore tanto per la meraviglia del mondo che ha creato quanto per il fatto che ogni elemento naturale sia fondamentale per la sopravvivenza dell’uomo: il sole, ad esempio, è bello e raggiante, ma è anche il mezzo per il quale abbiamo il giorno e la luce; l’acqua è pura (“casta”), ma è anche preziosa perché l’uomo si disseti; il fuoco è anch’esso bello e vigoroso, ma soprattutto importante per avere la luce durante la notte. La natura, dunque, in questo tipo di letteratura non è utilizzata per riprodurre degli ambienti piacevoli di per sé né per creare degli sfondi a scene o a sentimenti amorosi. Lo scopo è quello di suscitare la consapevolezza certamente dello splendore del Creato e, al tempo stesso, del fatto che tutte le creature abbiano una funzione precisa e voluta da Dio.

Non c’è bisogno di dire che tutto questo inno è pervaso da una visione del tutto positiva della natura e che positiva rimane anche quando affronta il tema della morte, sebbene sia netta la distinzione tra la morte nel peccato e quella nella fede. Inoltre, l’immagine del Creatore si riflette in tutte le creature, e questo genera un senso di fratellanza tra l’uomo e il mondo naturale: Francesco si riferisce agli elementi della natura come “fratello” e “sorella”, ponendo l’uomo e il mondo sullo stesso piano e presentando tutti gli elementi come componenti di un’unica, grande famiglia. Avendo il libero arbitrio, però, l’uomo ha delle responsabilità morali in più e potrà raggiungere il paradiso solo osservando le leggi e la volontà divine. Leggiamo ora il *Cantico*, riflettendo, magari, non solo al modo in cui sono trattati gli elementi naturali, ma anche al fatto che è da questa preghiera che deriva, in fondo, tutta la nostra splendida letteratura.

Altissimu, onnipotente, bon Signore,
tue so’ le laude, la gloria e l’honore et onne benedictione.

Ad te solo, Altissimu, se konfàno,
et nullu homo ène dignu te mentovare.

Laudato sie, mi’ Signore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,
lo qual è iorno, et allumini noi per lui.

Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de te, Altissimo, porta significatione.

Laudato si’, mi’ Signore, per sora luna e le stelle:
in celu l’ài formate clarite et pretiose et belle.

Laudato si’, mi’ Signore, per frate vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,
per lo quale a le tue creature dài sustentamento.

Laudato si’, mi’ Signore, per sor’aqua,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.

Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
 per lo quale ennallumini la nocte:
 et ello è bello et iocundo et robustoso et forte.
 Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra,
 la quale ne sustenta et governa,
 et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.
 Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore
 et sostengo infirmitate et tribulatione.
 Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,
 ka da te, Altissimo, sirano incoronati.
 Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale,
 da la quale nullu homo vivente pò skappare:
 guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali;
 beati quelli ke trovarà ne le tue santissime voluntati,
 ka la morte secunda no 'l farrà male.
 Laudate et benedicete mi' Signore et ringratiate
 e serviateli cum grande humilitate.

Se il Cantico delle creature è l'emblema della relazione fra la natura e Dio in ambito letterario, l'immagine del mondo naturale quale creazione divina risulta, rimanendo in età medievale, anche da svariate realizzazioni artistiche, per lo più mosaici o dipinti murali all'interno delle costruzioni religiose. Il tema attorno al quale ruotano queste opere è, solitamente, quello del Cristo Pantocratore (in greco: παντοκράτωρ, ovvero "onnipotente") (Dorfles, 2010 I, 369). Qui vedremo giusto un paio di esempi, non certo esaustivi, ma di sicuro significativi.

Il primo esempio è costituito dalla basilica di San Clemente a Roma, ricostruita all'inizio del XII secolo sotto papa Pasquale II, dopo essere stata distrutta dai Normanni nel 1084. L'asse di simmetria della parte superiore della parete absidale è rappresentato da una croce con il *Christus patiens*, circondata da elementi naturali, animali e vegetali: paesaggi con cervi, pavoni, cigni, colombe, aironi e una grande varietà di fiori. Essendo creature divine, questi elementi della natura sono tutti simboli della Salvezza, collocati in un giardino paradisiaco che mostra il legame indissolubile tra la Creazione e il Creatore (Dorfles, 2010 I, 375).

Un altro mosaico degno di nota è il ciclo della Creazione, risalente al XIII secolo, situato all'interno di una delle cupole della basilica di San Marco a Venezia. Disposta in tre cerchi concentrici, l'opera è suddivisa in ventisei scene che riportano brani della Genesi. La Creazione inizia proprio con la natura: le scene del mosaico illustrano i giorni in cui Dio separa la luce dalle tenebre, l'acqua dalle terre emerse, crea il sole e la luna, riempie le acque di pesci, il cielo di uccelli e crea tutti gli altri animali, ritratti a coppie. Naturalmente, è rappresentato anche il sesto giorno, in cui Dio crea l'uomo

“a sua immagine e somiglianza”. Il legame, menzionato sopra, fra il Creato e il Creatore è profondamente radicato nella mentalità medievale, e l’uomo è parte di questo sistema così come lo è l’intero mondo della fauna e della flora. Questo concetto, come abbiamo visto, si riflette chiaramente nella produzione artistica medievale e caratterizza il mondo dell’arte occidentale per molti dei secoli successivi.

Tanto la natura quanto la religione sono temi portanti della cultura medievale e tante sono le opere in cui questi due ambiti si trovano insieme. Per fare solo un altro esempio, però, ci sembra interessante menzionare l’*Ascensione al monte Ventoso* del Petrarca. Si tratta di una lettera contenuta nella raccolta *Familiars* (IV, 1) e indirizzata all’amico e frate Dionigi di Borgo San Sepolcro. Stando alle indicazioni del poeta stesso, la lettera risalirebbe al 1336, ma risulta probabile una rielaborazione successiva, attorno agli anni Cinquanta. Nel testo, l’autore racconta l’esperienza dell’escursione compiuta sul Mont Ventoux, in Provenza, insieme al fratello Gherardo. Quest’ultimo, che nel 1343 ha preso gli ordini, riesce a scalare il monte speditamente e attraverso i sentieri più impervi; Francesco, dal canto suo, si sente stanco, si attarda a trovare una via meno ripida e solo dopo molto tempo e con grande fatica riesce a raggiungere il fratello. Interpretata la scena in chiave allegorica, i percorsi piani che il poeta va cercando rappresentano i beni terreni e la vita mondana, che lo distraggono e lo trattengono, impedendogli di elevarsi a pensieri superiori. La montagna diventa, dunque, una vera e propria metafora della vita, con i suoi sentieri e le sue deviazioni, con i suoi obiettivi e le sue tentazioni.

Un altro elemento della lettera è utile mettere in evidenza. Ad un certo punto del suo cammino, il Petrarca si ferma per un momento ad ammirare lo spettacolo della natura, quindi decide di leggere un passo delle *Confessioni* di Agostino, libro che gli è stato regalato, fra l’altro, proprio dal Dionigi a cui è indirizzata la lettera. Quando il poeta apre casualmente il libro, lo sguardo gli cade su una frase:

“E vanno gli uomini a contemplare le cime dei monti, i vasti flutti del mare, le ampie correnti dei fiumi, l’immensità dell’oceano, il corso degli astri e trascurano se stessi”.

Poi, il poeta riporta le sensazioni che questa breve lettura gli ha procurato:

Stupii, lo confesso; e pregato mio fratello che desiderava udire altro di non disturbarmi, chiusi il libro, sdegnato con me stesso dell’ammirazione che ancora provavo per cose terrene quando già da tempo, dagli stessi filosofi pagani, avrei dovuto imparare che niente è da ammirare tranne l’anima, di fronte alla cui grandezza non c’è nulla di grande.

Stupore, sdegno e, certamente, anche senso di colpa: queste le sensazioni del poeta nei confronti di sé stesso alla lettura del passo di Agostino. Dunque, fermo restando il fatto che sia una creazione di Dio, qui la natura assume un ruolo totalmente diverso da quello che si percepisce, per esempio, in Francesco d'Assisi. Il mondo naturale è meraviglioso e induce l'uomo a contemplarlo; tuttavia, chiunque voglia essere virtuoso non deve lasciarsi catturare dalle bellezze terrene, ma deve rivolgere il proprio pensiero esclusivamente alla propria interiorità, che è non solo immensamente grande, ma anche quanto di più vicino a Dio possa esistere.

4.2. *Allegorie politiche*

Elementi tratti dal mondo naturale sono stati talvolta utilizzati in opere artistiche o letterarie di argomento politico, come metafore di una situazione sociale o governativa, come denuncia del potere o come sostegno alle opinioni politiche dell'autore. In questo paragrafo vogliamo analizzare qualche esempio, e lo facciamo a partire da un *tópos* letterario che abbiamo già incontrato, quello della tempesta. Quando abbiamo affrontato questo tema nel paragrafo dedicato, siamo saltati da Omero a Virgilio, per proporre un esempio di tempesta e naufragio tratto dalla letteratura greca e uno tratto da quella latina. Nell'ambito della letteratura greca, però, altri autori descrivono navi in balia delle onde e spesso con significati da interpretare. Leggiamo un primo frammento di Alceo (6 Voigt), nella traduzione di Gianfranco Nuzzo:

Ecco un'onda levarsi ancora al vento
di prima: se la nave imbarca acqua [...]
sarà duro svuotare la sentina [...]
al più presto sbarriamo le fiancate,
cerchiamo in fretta un approdo sicuro.
Non lasciatevi cogliere da fiacco
indugio: grande è il rischio che vi attende.
Pensate a ciò che si è sofferto un tempo
e ciascuno dimostri quanto vale.
la nostra codardia non machi i nobili
padri che copre il manto della terra [...]

Il testo si apre con l'immagine di un'onda che, alzata dal vento, sta per scagliarsi contro la nave del poeta di Mitilene e dei suoi compagni (gli *hetáiroi*), che generalmente sono anche, tra l'altro, l'uditorio della sua poesia (Rösler, 1980, 126–134). Quella dell'onda è una metafora estremamente antica, utilizzata già in Omero, e simboleggia spesso il pericolo imminente

di un assalto nemico. Questo assalto minaccia proprio il poeta e i suoi compagni ed è a loro che Alceo chiede uno sforzo per resistere e per salvarsi. Nella letteratura greca successiva, è molto frequente l'immagine della nave come allegoria dell'intera città, ma in questo caso sembra poco probabile (Lentini, 2001, 160–161). Un altro elemento interessante per la decifrazione di questo passo è il “vento di prima”. Il poeta teme che a Mitilene si restauri il regime precedente, quello della tirannide, che è stato già stroncato con la deposizione di Melancro nel 612 a. C. e che ora rischia di essere ripristinato con Mirsilo. Così, Alceo, la cui famiglia ha partecipato alla congiura contro Melancro, esorta i compagni a non esitare a battersi subito contro il nemico, a non lasciarsi prendere dal “fiacco indugio”, perché così com'è difficile svuotare lo scafo una volta che ha imbarcato acqua, allo stesso modo sarà difficile contrastare il tiranno una volta che avrà preso il potere (Casertano, Nuzzo, 2011, 353).

Sono diversi i frammenti alcaici che contengono delle allegorie della nave in tempesta, sempre in riferimento alla situazione politica in cui versa Mitilene fra il VII e il VI secolo. Riportiamo di seguito alcuni versi del frammento 208 e poi di quello 73 (vv. 3–10) Voigt:

Non so più da che parte spira il vento:
e infatti un'onda rotola da dritta,
un'altra da mancina, e noi nel mezzo
siamo portati con la nera nave
nella tempesta che ci sferza atroce.
L'acqua della sentina ha superato
già la base dell'albero, e brandelli
pendono dalla vela tutta squarci
e cedono le sartie, ed i timoni
[...]
entrambi i piedi restino ben saldi
nelle scotte: non c'è altro che possa
salvarmi; tutto il carico è perduto
[...]

e percossa dall'onda [...]
dice di non volere più combattere
col fortunale, adesso che ha cozzato
contro uno scoglio che affiorava appena.
Se è ridotta così, vada in malora:
io, scordando il ritorno, o caro, voglio
stare allegro e gioire insieme a voi
e con Bucchis [...]

Nel primo frammento (secondo in ordine di catalogazione), arrivando un'onda da destra e una da sinistra, la nave del poeta si ritrova nel mezzo, probabilmente in allusione al fatto che la posizione di Alceo viene a trovarsi fra le due fazioni che si contendono il potere in città. Com'è stato notato, è molto interessante il fatto che il termine greco che l'autore utilizza per indicare la direzione del vento (*stásis*) ha, tra i vari significati, anche quello di "guerra civile". Il resto del frammento, con l'acqua che dallo scafo è arrivata già all'albero e la nave che sta cedendo, descrive allegoricamente la disfatta subita e la vittoria della tirannide, contro cui ormai non c'è più nulla da fare. È la stessa idea espressa dal secondo frammento, in questo caso attraverso l'immagine della nave che ha urtato contro uno scoglio. Non valendo più la pena di combattere una battaglia di fatto già persa, afferma implicitamente il poeta, conviene dedicarsi ai piaceri dell'amicizia e dell'amore (Casertano, Nuzzo, 2011, 353–354). Alceo, dunque, resta sempre il poeta lirico del simposio, del vino e dell'eros, come l'abbiamo osservato altrove nel corso di questo volume, ma questi frammenti ci trasmettono anche il ritratto di un uomo legato alla politica della propria città e del proprio tempo, un combattente dai toni violenti, che usa un linguaggio allusivo che è tratto dal mondo della natura e che solo i suoi compagni d'arme, cioè coloro che con lui condividono la triste sorte, possono capire (Gentili, 2006, 293; Angeli Bernardini, 2015, 47).

Superando l'età antica, anche il periodo medievale può fornire degli esempi di come il mondo naturale penetri nell'arte e nella letteratura politicamente impegnate. Un caso celebre è quello del ciclo di affreschi dal titolo *Allegoria ed effetti del buono e del cattivo governo*, realizzato alla fine degli anni Trenta del XIV secolo e firmato da Ambrogio Lorenzetti. Gli affreschi decorano le pareti della Sala del Consiglio dei Nove, nel Palazzo Pubblico di Siena, e costituiscono una delle prime opere dell'arte medievale a soggetto non religioso: scopo dell'opera, infatti, è quello di rappresentare, attraverso una serie di allegorie, la differenza tra un governo positivo ed uno negativo ed ispirare gli uomini incaricati dell'amministrazione della città, che si riunivano nelle sale del Palazzo. Delle quattro componenti del ciclo, in questa sede risulta di particolare interesse l'affresco *Effetti del buon governo in campagna* (fig. 36). Lorenzetti vi ritrae una vasta terra, leggermente collinare, e una serie di elementi che fanno pensare ad una certa fertilità del territorio e a delle condizioni di vita complessivamente soddisfacenti. In primo piano, uomini che lavorano la terra tra vigne ed ulivi, contadini e uomini di città che viaggiano a cavallo o con dei muli, giovani che vanno a caccia con la balestra; in secondo piano, una zona più pianeggiante vede altri contadini lavorare il terreno; sullo sfondo, altri campi coltivati, boschi, alcune

costruzioni ed una figura femminile alata, in alto a sinistra, che è la personificazione della sicurezza. L'opera è realizzata sulla stessa parete degli *Effetti del buon governo in città* (fig. 35) e forma con questi un affresco unico. Da una parte, dunque, assistiamo alla rappresentazione di una ricca vita cittadina, con artigiani, commercianti e artisti che svolgono le proprie attività fra strade, palazzi e botteghe; dall'altra parte, lo scenario che abbiamo descritto e che fornisce il ritratto di un'altrettanto prospera comunione con il mondo della natura.



Figura 29. A. Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in città*, 1338–1340, Palazzo Pubblico, Siena.



Figura 30. A. Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in campagna*, 1338–1340, Palazzo Pubblico, Siena.

Se negli anni Trenta del Trecento Ambrogio Lorenzetti elogia con i suoi affreschi il Governo dei Nove per aver reso Siena una città prospera e florida, che tale sarebbe rimasta fino alla crisi di metà secolo dovuta alla carestia e

all'epidemia, qualche decennio prima il poeta Guittone d'Arezzo (1230 ca.–1294) si scaglia contro la stessa città per i danni inflitti a Firenze. Ci stiamo riferendo alla battaglia di Montaperti, che si consuma nel 1260 e che vede scontrarsi la fazione ghibellina, guidata da Siena, e quella guelfa, guidata da Firenze. La vittoria della prima significa non soltanto il vantaggio dei ghibellini sui guelfi, ma anche e soprattutto l'elevarsi della Repubblica di Siena a stato dominante della Toscana e dell'incremento del suo potere nel quadro politico italiano ed europeo, con il conseguente declino di Firenze, che fino a questo momento è stata, incontrastata, la città più potente della regione. Guittone d'Arezzo allude a questi eventi nella canzone *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto*, un lamento di dolore per la sconfitta e la rovina di Firenze. Leggiamo la seconda e la terza stanza del componimento, per poi riflettere sulla metafora naturalistica che esse contengono:

Altezza tanta èlla sfiorata Fiore
fo, mentre ver' se stessa era leale,
che ritenëa modo imperiale,
acquistando per suo alto valore
provinci' e terre, press'o lunge, mante;
e sembrava che far volesse impero
sì como Roma già fece, e leggero
li era, c'alcun no i potea star avante.
E ciò li stava ben certo a ragione,
ché non se ne penava per pro tanto,
como per ritener giustizi' e poso;
e poi folli amoroso
de fare ciò, si trasse avante tanto,
ch'al mondo no ha canto
u' non sonasse il pregio del Leone.
Leone, lasso, or no è, ch'eo li veo
tratto l'onghie e li denti e lo valore,
e 'l gran lignaggio suo mort'a dolore,
ed en crudel pregio[n] mis' a gran reo.
E ciò li ha fatto chi? Quelli che sono
de la schiatta gentil sua stratti e nati,
che fun per lui cresciuti e avanzati
sovra tutti altri, e collocati a bono;
e per la grande altezza ove li mise
ennantîr sì, che 'l piagâr quasi a morte;
ma Deo di guerigion feceli dono,
ed el fe' lor perdono;
e anche el refedier poi, ma fu forte
e perdonò lor morte:
or hanno lui e soie membre conquise.

Nella prima stanza che abbiamo riportato (la seconda all'interno del testo completo), il poeta loda lo splendore passato di una città che, con ambizioni imperiali al pari di Roma, aveva conquistato terre vicine e lontane e il suo prestigio era noto nel mondo. Nel primo verso della strofa, Guittone chiama la città con il suo nome ("Fiore"), mentre nell'ultimo utilizza la metafora del leone, animale per antonomasia associato alle idee di forza e di coraggio e anche al ruolo di comando. Nella strofa successiva, però, il poeta vede questo leone privato violentemente delle unghie, dei denti e del valore. E a colpirlo sono stati i suoi stessi figli, quei gruppi ghibellini che già altre volte in passato si sono rivoltati contro la città e sono stati perdonati, mentre ora, più forti di prima, le si scagliano contro, prendendo il leone e le sue membra.

Ancora oggi il leone è simbolo, come abbiamo detto, di forza e di coraggio, e le radici di questa immagine, com'è ben evidente, sono antiche. L'autore forse più noto, però, che si è servito di questo animale per la sua opera politica è Niccolò Machiavelli (1469–1527). Secondo cancelliere della Repubblica di Firenze e figura tra le più rilevanti di tutta l'epoca medicea, Machiavelli è considerato il padre delle scienze politiche moderne grazie alla sua opera più celebre: *Il principe*. In questo trattato, scritto probabilmente negli anni Dieci del XVI secolo, l'autore teorizza ed espone le caratteristiche di un principato ed elabora tecniche e metodi per conquistarlo e mantenerlo. In particolare, nel capitolo XVIII del saggio, l'autore si concentra sulle qualità che deve avere un principe ed evidenzia due modi ch'egli ha per imporsi ("dua generazioni di combattere"): le leggi e la forza. Le prime sono proprie effettivamente dell'uomo, mentre l'altra delle bestie; tuttavia, le leggi spesso non bastano a tenere una situazione sotto controllo, allora è necessario ricorrere alla forza. Fra le bestie, in particolare, sono due quelle a cui il principe deve ispirarsi: la volpe ("golpe"), simbolo della furbizia, e il leone ("lione"), simbolo della violenza. Per spiegare l'importanza di questi due "modelli" animali, Machiavelli propone una duplice metafora: il leone non si sa liberare dai lacci, ma sa mettere in fuga un branco di lupi; la volpe, al contrario, riesce a trovare il modo di districarsi tra le insidie, ma non può nulla contro dei predatori più grandi di lei. Un buon governo, dunque, è quello che sfrutta tattiche astute e ingegnose per risolvere i problemi e che, all'occorrenza, è in grado anche di utilizzare la violenza, sebbene sia meglio evitarlo. Riportiamo di seguito un frammento del passo relativo a queste metafore, contenuto nel capitolo XVIII del *Principe*, per poi passare all'analisi di un altro tipo di rappresentazione naturalistica:

Dovete, adunque, sapere come sono dua generazioni di combattere: l'uno con le leggi, l'altro con la forza: quel primo è proprio dello uomo, quel secondo è delle bestie: ma perché el primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo. Pertanto, a uno

principe è necessario sapere bene usare la bestia e l'uomo. Questa parte è stata insegnata a' principi copertamente dagli antichi scrittori; li quali scrivono come Achille e molti altri di quelli principi antichi furono dati a nutrire a Chirone centauro, che sotto la sua disciplina li custodissi. Il che non vuole dire altro, avere per precettore uno mezzo bestia e mezzo uomo, se non che bisogna a uno principe sapere usare l'una e l'altra natura; e l'una senza l'altra non è durabile.

Sendo, dunque, uno principe necessitato sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la golpe e il leone; perché il leone non si difende da' lacci, la golpe non si difende da' lupi. Bisogna, adunque, essere golpe a conoscere e' lacci, e leone a sbigottire e' lupi. Coloro che stanno semplicemente in sul leone, non se ne intendano.

4.3. *Satira e comicità*

Quanto abbiamo appena visto relativamente al *Principe* e alla teoria della volpe e il leone s'inserisce nell'ampia concezione machiavelliana della natura umana, la quale non è superiore a quella animale, anzi la contiene in sé in maniera inscindibile. Inoltre, l'uomo può imparare, in un certo senso, dalle bestie, convertendo alcuni istinti e tratti animaleschi in capacità politiche e amministrative. Questa visione è portata all'eccesso in un'altra opera di Machiavelli, *L'asino*, un poema satirico incompiuto del 1517. In quest'opera, l'autore coniuga tra loro diversi modelli: dal mito omerico di Circe (contenuto nell'*Odissea*) alle *Metamorfosi* di Apuleio (romanzo latino di II secolo, conosciuto anche come *L'asino d'oro* perché così citato da Agostino nel *De civitate Dei*), fino alla *Commedia* di Dante (alla quale s'ispira per la forma metrica). Il risultato della commistione di questi modelli è la storia di un personaggio che si smarrisce in una selva, dove incontra una bellissima ragazza con degli animali al suo seguito: si tratta dell'ancella di Circe, la maga che ha reso tali quegli animali che un tempo erano uomini, alcuni dei quali anche importanti. Dopo averlo condotto al palazzo della maga, facendolo camminare a quattro zampe perché non desse nell'occhio, la giovane rivela all'uomo che il destino vuole che egli si trasformi in asino e che sotto quelle spoglie giri per il mondo. L'ultimo capitolo del poema è occupato dal discorso di uno degli animali di Circe, un maiale, il quale rivendica orgogliosamente la superiorità della condizione animale su quella umana e rifiuta, pertanto, l'idea di tornare al suo stato originario. Si tratta di un discorso e, in generale, di un'opera palesemente satirici, che dimostrano non solo come il rapporto tra la natura umana e quella animale sia una componente fondamentale del pensiero politico e filosofico di Machiavelli, ma anche come elementi tratti dal mondo della natura possano essere utilizzati anche a scopi satirici, come nel caso che abbiamo appena analizzato, o semplicemente comici.

È proprio al tema della satira e della comicità che abbiamo deciso di dedicare questo seppur breve paragrafo. Siamo partiti da Machiavelli perché abbiamo ritenuto utile creare una certa continuità con il paragrafo precedente, ma ora torniamo indietro nei secoli, proponendo altri brevi casi di studio. Il primo è quello del sonetto caudato *Nominativi fritti e mappamondi* del Burchiello (1404–1449). Soprannome di Domenico di Giovanni, il Burchiello ha una vita assai travagliata: barbiere di professione, esiliato dalla natia Firenze per essere stato vicino a letterati dalle convinzioni antimedicee, passa del tempo a Siena, dove viene imprigionato per piccoli reati, per poi finire a Roma, dove muore in miseria. La sua fama è dovuta al suo stile particolarissimo, fatto di un linguaggio bizzarro, testi apparentemente incoerenti e parole disposte in ordine quasi casuale. Leggiamo subito il componimento che abbiamo deciso di proporre qui, prima di qualunque riflessione:

Nominativi fritti e mappamondi
e l'arca di Noè fra duo colonne
cantavan tutti "Kyrieleisonne"
per la 'nfluenza de' taglier mal tondi.
La luna mi dicea: "Ché non rispondi?".
E io risposi: "I' temo di Giasonne,
però ch'i' odo che 'l d'iaquilonne
è buona cosa a fare i cap' biondi".
Et però le testuggine e' tartufi
m'hanno posto l'assedio alle calcagne,
dicendo: "Noi vogliàn che tu ti stufi",
e questo sanno tutte le castagne:
perché al di d'oggi son sì grassi e gufi
c'ognun non vuol mostrar le suo magagne.
E vidi le lasagne
andare a Prato a vedere il sudario,
e ciascuna portava lo 'nventario.

Come anticipato, il poeta accosta l'una all'altra le immagini più disparate, dai "nominativi fritti" alla preghiera del *Kyrie eleison*, dalla luna parlante al poeta che ha paura dell'eroe Giasone, fino alle lasagne che vanno a Prato a vedere il Sudario — che in realtà, probabilmente, è la Sacra Cintola di Prato. Ora, un'attenta analisi permette di individuare alcuni significati nascosti dietro le assurde immagini contenute in sonetti di questo tipo: come fa notare anche lo studioso Gigi Cavalli, ad esempio, è lecito immaginare che i mappamondi e l'arca di Noè in mezzo alle due colonne rimandino ad una zona ben precisa del corpo, così come i taglieri "mal tondi". In ogni caso, quello che qui vogliamo far notare sono i vari elementi animali e vegetali: le

testuggini, i tartufi, le castagne, i gufi. Si tratta di una natura che viene utilizzata a scopo puramente comico, in un guazzabuglio di nomi di cose e di persone che non hanno un senso, se non quello di creare un testo giocoso e burlesco, con un linguaggio popolare.

Proprio per il ricorso frequente al mondo della natura, il Burchiello viene talvolta associato al pittore Giuseppe Arcimboldo (1527–1593). Manierista milanese, Arcimboldo inizia la sua attività artistica presso la bottega paterna, per farsi conoscere, in seguito, tanto in Lombardia quanto alla corte di Vienna. Oltre che probabile osservatore delle deformazioni dei corpi effettuate da Leonardo, Arcimboldo è certamente figlio e interprete della cultura magico-esoterica del Cinquecento, che a livello artistico trova espressione in vari tipi di decorazioni grottesche (Miller, 1989, 217). Il pittore è noto soprattutto per il ciclo delle *Quattro stagioni* (figg. 37–40), una serie di dipinti realizzati per il principe d'Austria, Massimiliano d'Asburgo. Le stagioni sono rappresentate da figure umane, che però non sono raffigurate in carne ed ossa, ma sono composte in ogni parte da elementi vegetali. Una pera al posto del naso, una mela al posto della guancia, un tronco al posto del collo, foglie o grappoli d'uva al posto dei capelli, un fungo al posto dell'orecchio, spighe di grano al posto della barba, e poi ancora altra frutta e verdura e varie composizioni floreali. È certo che lo scopo dei dipinti sia quello di creare delle allegorie volte a celebrare l'Impero d'Austria; tuttavia, il risultato sono immagini burlesche, caricaturali, ancora una volta dimostrazioni di una natura presa in prestito per servire una sorta di comicità.



Figura 31. G. Arcimboldo, *Autunno*, 1573, olio su tavola, Museo del Louvre, Parigi.



Figura 38. G. Arcimboldo, *Autunno*, 1573, olio su tavola, Museo del Louvre, Parigi.

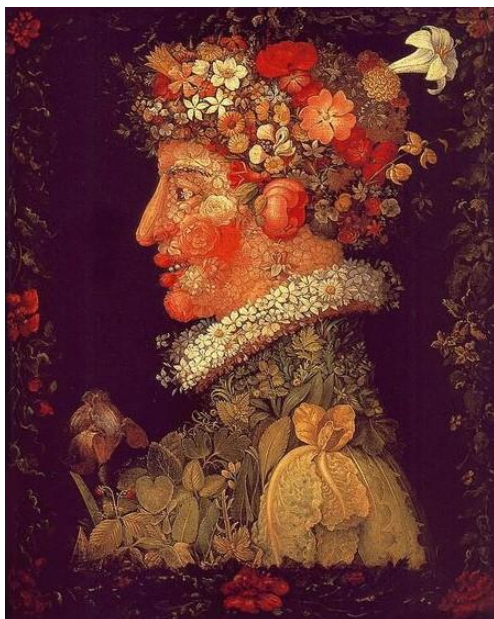


Figura 39. G. Arcimboldo, *Primavera*, 1573, olio su tavola, Museo del Louvre, Parigi.

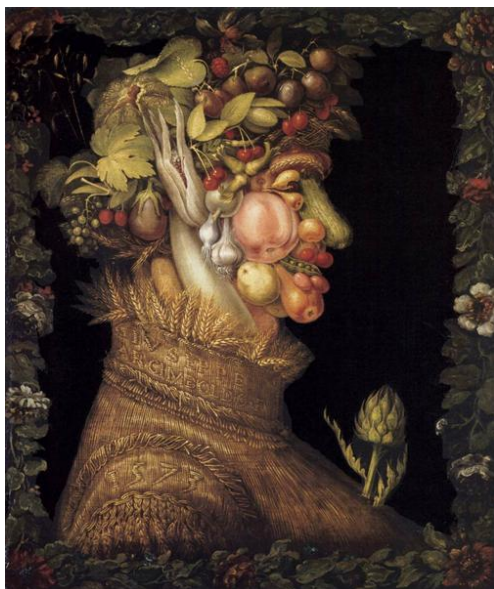


Figura 40. G. Arcimboldo, *Estate*, 1573, olio su tavola, Museo del Louvre, Parigi.

Un ultimo esempio vogliamo fornire circa il rapporto tra la natura e la comicità. E lo vogliamo fornire tornando nell'ambito letterario e andando ancora un po' più indietro nel tempo rispetto al Machiavelli e al Burchiello. Stiamo parlando di Cecco Angiolieri (1260 ca.–1310 ca.). Poeta senese, cavaliere, militante fra i guelfi, allontanato anch'egli dalla sua città per un bando politico e morto con diversi debiti, tanto che i figli rinunciano all'eredità. Cecco Angiolieri è noto per il suo stile antistilnovistico, dai tratti caricaturali e talvolta satirici e parodistici. Tra i suoi componimenti, il sonetto *S'i' fosse foco, arderei 'l mondo* è certamente tra i più celebri e per noi è interessante per la presenza degli elementi naturali contenuti nella prima strofa. Lo riportiamo di seguito integralmente:

S'i' fosse foco, arderei 'l mondo;
 s'i' fosse vento, lo tempesterei;
 s'i' fosse acqua, i' l'annegherei;
 s'i' fosse Dio, mandereil'en profondo;
 s'i' fosse papa, sare' allor giocondo,
 ché tutti cristiani imbrigherei;
 s'i' fosse 'mperator, sa' che farei?
 A tutti mozzarei lo capo a tondo.
 S'i' fosse morte, andarei da mio padre;
 s'i' fosse vita, fuggirei da lui:
 similmente faria da mi' madre.
 S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui,

torrei le donne giovani e leggiadre:
e vecchie e laide lasserei altrui.

L'immedesimazione nelle varie cose o persone traduce l'intero sonetto in una burla, uno scherno del mondo e degli uomini, con tanto di invettiva antigenitoriale. Nella prima quartina, il poeta si concentra sugli elementi naturali ed esplicitando sin da subito la sua tendenza al rovesciamento dei canoni dello Stil novo. In quest'ottica, il fuoco non è più la fiamma dell'amore che si accende alla vista o anche solo al pensiero della donna-angelo, ma un mezzo per incendiare il mondo; il vento non è quell'aria leggera che scompiglia delicatamente i capelli dell'amata, ma la causa di una vera e propria tempesta; l'acqua, infine, non è certo quella "chiara, fresca e dolce" che diventerà in Petrarca, ma un mezzo per affogare il pianeta. Se i critici ottocenteschi hanno classificato Cecco Angiolieri come il poeta asociale e dannato, oggi si è concordi nel considerarlo l'esponente di una poesia comica e burlesca, l'autore di *divertissements* letterari in cui sembra prendersela con l'intera umanità, ma con cui, forse, vuole solo far sorridere il lettore.

4.4. Individualità

Ci avviamo ormai verso la conclusione di questo volume e, per terminare il nostro percorso, abbiamo deciso di affrontare un ultimo aspetto che riguarda l'utilizzo della natura nelle arti. Si tratta del rapporto tra la natura e l'individualità più intima e profonda dell'artista o del poeta, ovvero la relazione tra il mondo e l'io personalissimo dell'uomo. Spesso, infatti, l'essere umano si è trovato a doversi confrontare con la natura, sentendosi da questa ora accolto, ora schiacciato. La natura è spesso il luogo in cui l'uomo trova spazio per esprimere liberamente i propri pensieri e le proprie emozioni, stringendo un legame con gli elementi naturali che a volte diventa inscindibile. È una dinamica che trova la sua massima espressione nell'arte romantica, ma che ha origini ben più antiche. È un tema vasto, complesso, che anche in questo caso potrebbe essere analizzato con una moltitudine di esempi, tra i quali, però, noi abbiamo effettuato una selezione.

Il primo caso che vogliamo sottoporre è quello di uno dei più famosi sonetti del Petrarca, *Solo et pensoso i più deserti campi* (*Canzoniere*, XXXV). Si tratta di una riflessione che il poeta fa tra sé e sé sulla propria condizione di infelicità causata dall'amore. Ed effettua questa riflessione mentre percorre — realmente o idealmente — dei campi desolati, con passi lenti come se volesse contarli, e stando attento a sfuggire ad ogni luogo dove vi sia

un'impronta umana. Nessun uomo, infatti, è a conoscenza delle pene che affliggono l'animo del poeta, mentre queste sono note ormai ai monti, alle pianure, ai fiumi e ai boschi. In un'altra canzone, *Di pensier in pensier, di monte in monte* (*Canzoniere*, CXXIX), il poeta esprime un disagio simile, affermando altresì che solo tra le montagne e le foreste può trovare un qualche sollievo (vv. 14–15). È un elemento di novità quello che porta il Petrarca nella poesia medievale: infatti, se nello Stil novo il poeta si sente parte di una comunità e individua al suo interno il gruppo di “cortesi” a cui rivolgersi e con cui condividere i propri sentimenti, Petrarca sostiene che nessuno possa comprendere la sua condizione e per questo si rifugia in luoghi isolati, dove solo la natura può ascoltarlo e capirlo.

Solo et pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.
Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:
sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.
Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io co llui.

Se il Petrarca trova rifugio nei campi deserti o, come accenna nella prima terzina, anche in altri luoghi isolati, anche il Tasso, un paio di secoli dopo, dedica ad un fiume una delle sue liriche più celebri, esempio di uno stile elevato, tragico, ed espressione della concezione di una natura che diventa una fonte di sicurezza per il poeta. Si tratta della *Canzone del Metauro*, una lirica contenuta nella raccolta *Rime d'occasione o d'encomio* (II, 573). Questo testo viene composto fra il 1577 e il 1578, nel momento in cui il Tasso, a causa dell'incrinatura dei rapporti con la corte estense, è costretto a fuggire da Ferrara, speranzoso di ricevere un aiuto dal duca di Urbino, Francesco Maria II della Rovere. Ideale dedicatario del testo è il fiume Metauro, che scorre vicino ad Urbino. Il poeta vede nelle sponde di questo fiume, che nasce dall'Appennino, un luogo amichevole, dove poter cercare riparo e riposo. Spera che la quercia che le sue acque bagnano — albero che, tra l'altro, è tra i simboli della casa della Rovere — lo avvolga con la propria ombra affinché egli possa sfuggire al proprio destino, a quella dea che è cieca, eppure lo vede

benissimo, anche se si nasconde tra monti, valli e sentieri deserti. Il poeta lamenta di non essere morto già al primo colpo del destino e di essere sopravvissuto per assistere ai mali della propria vita, fra cui la morte della madre, l'esilio ("essiglio"), la povertà, le peregrinazioni ("errori"). Tutto questo, lo ripetiamo, il poeta lo racconta a quel fiume nel quale vede un volto fidato, e solo alla fine del componimento cambia interlocutore, rinvolgendosi al padre defunto. Vale la pena di leggere il testo integralmente:

O del grand'Apenmino
figlio picciolo sì ma glorioso,
e di nome più chiaro assai che d'onde;
fugace peregrino
a queste tue cortesi amiche sponde
per sicurezza vengo e per riposo.
L'alta Quercia che tu bagni e feconde
con dolcissimi umori, ond'ella spiega
i rami sì ch'i monti e i mari ingombra,
mi ricopra con l'ombra.
L'ombra sacra, ospital, ch'altrui non niega
al suo fresco gentil riposo e sede,
entro al più denso mi raccoglie e chiuda,
sì ch'io celato sia da quella cruda
e cieca dèa, ch'è cieca e pur mi vede,
ben ch'io da lei m'appiatti in monte o 'n valle
e per solingo calle
notturno io mova e sconosciuto il piede;
e mi saetta sì che ne' miei mali
mostra tanti occhi aver quanti ella ha strali.

Ohimè! dal dì che pria
trassi l'aure vitali e i lumi apersi
in questa luce a me non mai serena,
fui de l'ingiusta e ria
trastullo e segno, e di sua man sofferesi
piaghe che lunga età risalda a pena.
Sàssel la gloriosa alma sirena,
appresso il cui sepolcro ebbi la cuna:
così avuto v'avessi o tomba o fossa
a la prima percossa!
Me dal sen de la madre empia fortuna
pargoletto divelse. Ah! di quei baci,
ch'ella bagnò di lagrime dolenti,
con sospir mi rimembra e degli ardenti
pregghi che se 'n portàr l'aure fugaci:
ch'io non dovea giunger più volto a volto
fra quelle braccia accolto
con nodi così stretti e sì tenaci.

Lasso! e seguì con mal sicure piante,
qual Ascanio o Camilla, il padre errante.
In aspro essiglio e 'n dura
povertà crebbi in quei sì mesti errori;
intempestivo senso ebbi a gli affanni:
ch'anzi stagion, matura
l'acerbità de' casi e de' dolori
in me rendé l'acerbità de gli anni.
L'egra spogliata sua vecchiezza e i danni
narrerò tutti. Or che non sono io tanto
ricco de' propri guai che basti solo
per materia di duolo?
Dunque altri ch'io da me dev'esser pianto?
Già scarsi al mio voler sono i sospiri,
e queste due d'umor sì larghe vene
non agguaglian le lagrime a le pene.
Padre, o buon padre, che dal ciel rimiri,
egro e morto ti piansi, e ben tu il sai,
e gemendo scaldai
la tomba e il letto: or che ne gli alti giri
tu godi, a te si deve onor, non lutto:
a me versato il mio dolor sia tutto.

Come abbiamo detto all'inizio, l'associazione dell'espressione dell'individualità dell'autore con un paesaggio naturale trova la sua massima concretizzazione nel Romanticismo. Ciò è dovuto a svariate ragioni: in primo luogo, la tendenza caratteristica dell'età romantica a guardare con interesse ad alcuni aspetti della cultura medievale, tra cui la concezione della natura quale entità permeata di una forza spirituale ed immanente; in secondo luogo, la fortunata diffusione della teoria neoclassica del Sublime e la sua stretta connessione con i fenomeni naturali, i quali suscitano le più forti emozioni nell'animo umano per la consapevolezza dell'uomo dell'impossibilità di ergersi al pari della natura; ancora, la particolare situazione sociopolitica del tempo, fatta di guerre in tutta Europa per l'indipendenza dei popoli, la redazione delle carte costituzionali e le unificazioni nazionali, e che favorisce sì un'arte comunitaria e patriottica, ma, al tempo stesso, anche una personale e riflessiva, volta a cercare il senso e la ragion d'essere di ogni individuo nell'individuo stesso. Forse, mai come in questo caso gli esempi che potremmo fare sono davvero numerosi, pertanto ne abbiamo scelti tre, di cui due tratti dalla letteratura e uno dall'arte.

In ambito letterario, il caso più emblematico per illustrare come nel Romanticismo i poeti abbiamo trovato nella natura lo spazio più adatto ad esprimere sé stessi è, forse, quello di Giacomo Leopardi e, in particolare, del suo canto *L'infinito*. È un testo composto tra il 1818 e il 1819 e pubblicato

nella raccolta degli *Idilli*. Si tratta, però, di un idillio diverso da quelli teocritei: qui la tematica bucolica è assente e il paesaggio naturale è legato in maniera indissolubile agli stati d'animo dell'uomo e alla sua più profonda intimità. Il poeta sale sul Monte Tabor, a Recanati, un luogo che già di per sé altera la dimensione del tempo del poeta, che viene riportato agli anni della propria infanzia (Brose, 1983, 61). Una siepe gli impedisce la vista dell'orizzonte, così la sua mente inizia ad immaginare gli spazi sterminati che si possono estendere al di là di essa, con un silenzio surreale, quasi spaventoso, che il poeta associa al frusciare del vento. Gli viene allora in mente il tempo dell'eternità, facendo sprofondare i pensieri in questa immensità e provando piacere di quest'intimo ed immaginario naufragio mentale:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Quegli “interminati spazi” che il Leopardi esplora con la mente e con la poesia, altri artisti li ritraggono creando i lavori più celebri della pittura romantica, com'è il caso del *Viandante sul mare di nebbia* del tedesco Caspar David Friedrich (1774–1840). Realizzata nel 1818, l'opera è una sorta di icona dell'epoca romantica e rappresenta, appunto, un viandante solitario, con i capelli al vento, un soprabito scuro e un bastone da passeggio. Questo individuo si trova su una cima rocciosa, a ridosso di un precipizio. Il panorama che si estende davanti a lui, che egli contempla mentre è assorto nei propri pensieri, è una valle avvolta nella nebbia, dalle fattezze primordiali, con poca vegetazione ed alte cime che si stagliano sullo sfondo. L'uomo indaga all'interno della propria anima, cerca un senso all'interno di sé e lo fa contemplando l'infinito, ovvero quel contesto naturale che è espressione di Dio.



Figura 32. C. D. Friedrich, *Il viandante sul mare di nebbia*, 1818, olio su tela, Hamburger Kunsthalle, Amburgo.

C'è un ultimo testo che vogliamo proporre, prima di trarre le conclusioni di questo nostro lungo e variegato percorso. È un passo de *I promessi sposi*, romanzo di cui abbiamo già avuto modo di parlare nel paragrafo dedicato alla peste. Qui prendiamo in prestito un altro capitolo dell'opera del Manzoni, l'ottavo. È il momento in cui Renzo e Lucia abbandonano il paese, su consiglio di fra' Cristoforo, per sfuggire al malvagio don Rodrigo, il quale si è invaghito della fanciulla e ha reso impossibile il matrimonio programmato fra i due giovani. Temendo che non rivedrà mai più i luoghi a lei cari, Lucia li osserva, mentre si nasconde per le lacrime. Ciò su cui la fanciulla si sofferma più volte, nel corso della sua riflessione, sono i monti, che diventano simboli di una vita, di un'intera esistenza passata al sicuro, fonti di ricordi preziosi di cose e persone che mai avrebbe desiderato lasciare. Ancora una volta, dunque, la natura si erge a luogo della riflessione individuale e ad oggetto stesso della contemplazione. È con questo passo, dunque, che vogliamo salutare i nostri lettori, con questo monumento dedicato alla natura, che è una delle pagine più liriche e travolgenti di tutta la nostra letteratura:

Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi più familiari; torrenti, de' quali distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio! Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! Alla fantasia di quello stesso che se ne parte volontariamente, tratto dalla speranza di fare altrove

fortuna, si disabbelliscono, in quel momento, i sogni della ricchezza; egli si maraviglia d'essersi potuto risolvere, e tornerebbe allora indietro, se non pensasse che, un giorno, tornerà dovizioso. Quanto più si avvanza nel piano, il suo occhio si ritira, disgustato e stanco, da quell'ampiezza uniforme; l'aria gli par gravosa e morta; s'inoltra mesto e disattento nelle città tumultuose; le case aggiunte a case, le strade che sboccano nelle strade, pare che gli levino il respiro; e davanti agli edifizî ammirati dallo straniero, pensa, con desiderio inquieto, al campicello del suo paese, alla casuccia a cui ha già messo gli occhi addosso, da gran tempo, e che comprerà, tornando ricco a' suoi monti. Ma chi non aveva mai spinto al di là di quelli neppure un desiderio fuggitivo, chi aveva composti in essi tutti i disegni dell'avvenire, e n'è sbalzato lontano, da una forza perversa! Chi, staccato a un tempo dalle più care abitudini, e disturbato nelle più care speranze, lascia que' monti, per avviarsi in traccia di sconosciuti che non ha mai desiderato di conoscere, e non può con l'immaginazione arrivare a un momento stabilito per il ritorno! Addio, casa natia, dove, sedendo, con un pensiero occulto, s'imparò a distinguere dal rumore de' passi comuni il rumore d'un passo aspettato con un misterioso timore. Addio, casa ancora straniera, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non senza rossore; nella quale la mente si figurava un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa. Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore; dov'era promesso, preparato un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'amore venir comandato, e chiamarsi santo; addio! Chi dava a voi tanta giocondità è per tutto; e non turba mai la gioia de' suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande.

Conclusione

Siamo giunti alla fine di questo complesso percorso. Come avevamo annunciato all'inizio, lo scopo di questo volume era quello di creare un'antologia che fornisse una veduta d'insieme dell'evoluzione delle rappresentazioni naturalistiche e che tenesse conto, per quanto possibile, delle caratteristiche specifiche delle varie forme d'arte, ma anche delle loro analogie. Quello che speriamo, arrivati al termine di questo viaggio, è di aver suscitato nel lettore qualche stimolo per riflettere sulle origini spesso antichissime di alcune concezioni, immagini e metafore relative alla natura che spesso diamo per scontate.

Abbiamo dimostrato, ad esempio, che, se noi oggi associamo frequentemente l'elemento del fuoco alla passione amorosa, è perché si tratta di un processo mentale che si è attivato sin dalla letteratura antica e che si è consolidato nel corso dei secoli. Lo stesso dicasi di certa poesia contemporanea, che ha ripreso il *tópos* antico della foglia in autunno come metafora della morte, o ancora di alcuni resoconti o narrazioni riguardo alla pandemia di Covid che sono, a tratti, incredibilmente simili a quelli di Tucidide, di Boccaccio o di Manzoni. Questo dimostra che la letteratura e le arti spesso procedono per immagini ben codificate nel corso della storia, sebbene ogni volta permeate di elementi nuovi, dettati dallo stile, dalle esigenze e dalle circostanze del momento.

Inoltre, assodato il fatto che le arti si influenzano a vicenda, abbiamo dimostrato che ciò è vero anche nell'ambito specifico delle rappresentazioni naturalistiche. Se si pensa, ad esempio, all'ideale greco del *locus amoenus*, è chiaro come esso abbia influenzato non solo la letteratura successiva, ma anche la pittura fra Umanesimo e Rinascimento e, in qualche modo, lo si può ritrovare persino nella musica del Settecento. Questo è stato il senso di creare un'antologia non solo letteraria, ma anche artistica e musicale: evidenziare come i diversi campi degli studi umanistici siano a tutti gli effetti inscindibili, fatti di reciproci influssi e attratti tutti, in un modo o nell'altro, dal mondo della natura.

Il rapporto tra l'uomo e la natura è ed è sempre stato un rapporto stretto, fatto di pacifica convivenza, di tentativi di controllo dell'uno sull'altra o di resa inevitabile dell'uno all'altra. Questo rapporto complesso ha fatto sì che l'uomo elaborasse, in ogni epoca storica, delle opere letterarie, artistiche e musicali volte ad esprimere ora l'amore, ora l'odio per la natura che lo accoglie e a rappresentarla ora in maniera oggettiva, ora in maniera allegorica. Comprendere le diverse attitudini di un artista nei confronti della natura significa comprendere il modo in cui il nostro sguardo sul mondo si è

consolidato o diversificato nel tempo, significa riflettere sulla concezione che abbiamo noi oggi del mondo in cui viviamo, sulla percezione che abbiamo della bellezza, della maestosità e, talvolta, anche della minaccia della natura. E queste riflessioni si rivelano ancor più importanti in un'era — l'Antropocene — che prende il suo nome proprio dall'importanza che il rapporto tra l'uomo e la natura ha assunto. Un rapporto che si evolve certamente all'insegna della scienza e della tecnica, ma che trova nella sfera delle arti le sue espressioni più sincere e profonde.

Bibliografia

Acidini, C. (sous la direction de), 2010, *Botticelli. Poète du détail*, Flammarion, Paris.

Allan, W., 2014, *Classical Literature. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford.

Allorto, R., 2005, *Nuova storia della musica*, Ricordi, Milano.

Angeli Bernardini, P., 2015, “Un poeta lirico tra esperienze politiche e militari: Alceo e l’esegesi gentiliana”, *Quaderni urbinati di cultura classica*, 110, 2, 35–47.

Barbero, A., 2020, *Dante*, Laterza, Roma-Bari.

Boillet, D. (sous la direction de), 1994, *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Gallimard, Paris.

Bonnard, A., Lasserre, E., 1958, *Archiloque. Fragments*, Les Belles Lettres, Paris.

Brose, M., 1983, “Leopardi’s ‘L’infinito’ and the Language of the Romantic Sublime”, *Poetics Today*, 4, 1, 47–71.

Brylenko, L. (sotto la redazione di), *Nicolas Poussin*, Cercle d’Art, Paris.

Carrière, J.-C., Gaillard, J., Martin, R., Mortier-Waldschmidt, O., 1994, *La littérature gréco-romaine. Anthologie historique*, Nathan, Paris.

Casertano, M., Nuzzo, G., 2011, *Storia e testi della letteratura greca*, vol. I, Palumbo, Palermo.

Contini, G. (a cura di), 1960, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli.

Chines, L., Forni, G., Ledda G., Menetti, E., 2007, Dalle Origini al Cinquecento. In: Raimondi, E. (a cura di), *La letteratura italiana*, Mondadori, Milano.

Dantzig, C. (sous la direction de), 2000, *Anthologie de la poésie grèque antique*, préface de De Romilly J., choix et notices de Renault P. et Ibarnegarray M., Les Belles Lettres, Paris.

Deimling, B., 2017, *Sandro Botticelli. Le pouvoir évocateur de la ligne*, Taschen, Köln.

De Romilly, J., 1998, *Précis de littérature grecque*, 4^e éd., Presses Universitaires de France, Paris.

Dupont, F., 1997, *Virgile. Bucoliques traduites par Paul Valéry. Géorgiques traduites par Jacques Delille*, Gallimard, Paris.

Fédou, M., 2019, *La littérature grèque d’Homère à Platon. Enjeux pour une théologie de la culture*, Lessus, Namur-Paris.

Ferroni, G., 2002, *Storia e testi della letteratura italiana*, vol. 3, *Il mondo umanistico e signorile (1380-1494)*, Mondadori, Milano.

Gentili, B., 2006, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Feltrinelli, Milano.

Hall, E., 2008, *The Return of Ulysses. A Cultural History of Homer's Odyssey*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.

Hubbard, T., 1998, *The Pipes of Pan*, University of Michigan Press, Ann Arbor, MI.

Husser, H., 2003, *Sept poètes latins chantent l'amour. Lucrèce, Catulle, Virgile, Horace, Tibulle, Propertius, Ovide. Anthologie bilingue*, La Différence, Paris.

Jenkins, R., 2016, *Classical Literature. An Epic Journey from Homer to Virgil and Beyond*, Basic Books, New York, NY.

Lentini, G., 2001, "La nave e gli ἐταῖροι: in margine ad Alceo fr. 6, 73, 208a V.", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 46, 159–170.

Lombardi, E., 2012, *The Wings of the Doves. Love and Desire in Dante and Medieval Culture*, McGill-Queen's University Press, Montreal.

Luciani, G., 1999, *Dante. Vie nouvelle*, Gallimard, Paris.

Luperini, R., Cataldi, P., Marchiani, L., Marchese, F., 2011, *La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. 1, Palumbo, Palermo.

Mazzeo, J. A., 1956, "Plato's Eros and Dante's Amore", *Traditio*, 12, 315–337.

Miller, R. S., 1989, Gli affreschi cinquecenteschi: Giuseppe Arcimboldo, Giuseppe Meda e Giovan Battista della Rovere detto il Fiammenghino. In: Conti, R. (a cura di), *Il duomo di Monza. La storia e l'arte*, Electa, Milano, 216–230

Monti Sabia, L., 1973, *Iohannis Ioviani Pontani Eclogae*, Liguori, Napoli.

Moore, J. W. (introduzione e cura di Barbero, A. e Leonardi, E.), 2017, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, Ombre Corte, Verona.

Mosetti Casaretto, F., 2008, *L'ecloga medievale come falso genere pastorale? Il caso della bucolica carolingia*. In: Peron, G., Andreose, A. (a cura di), "Contrafactum". *Copia, imitazione, falso*, Esedra, Padova.

Néraudau, J.-P., Lafaye, G., 2002, *Catulle. Poésies*, Les Belles Lettres, Paris.

Pazzaglia, M., 1972, *Gli autori della letteratura italiana*, voll. 2 e 3, Zanichelli, Bologna.

Peppoloni, S., 2011, "Che cosa significa 'Geoetica'? Dentro le parole, il senso dell'attività del geologo", *Geoitalia*, 34, 12–13.

Petracca, L., 2020, “La crisi del Trecento e la Peste Nera. Il dibattito storiografico”, *Itinerari di Ricerca Storica*, 34, 2, 181–196.

Pindemonte, I., 1781, Inno ad Afrodite. In: *Giornale de' letterati*, 42, 257-258.

Pirovano, D., 2017, Amore e morte nella Vita nuova di Dante. In: Marucci, V., Puccetti, V. L., *Lectura Dantis Lupiensis*, vol. 6, Longo, Ravenna, 35-42.

Reale, G. (a cura di), 2006, *I presocratici. Prima traduzione integrale con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di Hermann Diels e Walther Kranz*, Bompiani, Milano.

Rico, F., 2010, La “conversione” del Boccaccio. In: Luzzato, S., Pedullà, G. (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, I, Einaudi, Torino.

Robert, D., 2004, *Le livre de Catulle de Vérone*, Actes Sud, Arles-Paris.

Roncroffi, S., 2012, “Ecco la primavera. Francesco Landini e la ballata nel Trecento italiano”, *Musica Docta. Rivista digitale di pedagogia e didattica della musica*, 2, 95-105.

Rösler, W., 1980, *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*, Wilhelm Fink Verlag, München.

Rubin, H., 2004, *Dante in Love. The World's Greatest Poem and How It Made History*, Simon&Schuster, New York, NY.

Said, S., Trédé, M., Le Boulluec, A., 1997, *Histoire de la littérature grecque*, Presses Universitaires de France, Paris.

Sassi, M. M., 2014, Le cosmogonie ioniche. In: Eco, U., Fedriga, R., *La filosofia e le sue storie. L'Antichità e il Medioevo*, Laterza, Roma-Bari.

Slavitt, D. R., 1994, *The Metamorphoses of Ovid*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.

Sonnabend, M., Whiteley, J., 2011, Claude Lorrain. The Enchanted Landscape, Ashmolean-Lund Humphries, Oxford-Farnham.

Spitzmuller, H., 1975, *Poésie italienne du Moyen-Âge. XII^e–XV^e siècles*, Desclée De Brouwer, Paris.

Tripet, A., 2010, *Poètes d'Italie. De saint François à Pasolini*, L'Harmattan, Paris.

Tufano, V., 2017, “Le *Eclogae* di Pontano e la bucolica in volgare di Sannazaro”, *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, 20, 73–94.

Vallana, F., 2022, *La cornice bucolica dell'Ecloga Theoduli: una lettura virgiliana*. In: AA.VV., *Letteratura e Bibbia. Atti delle Rencontres de l'Archet. Morgex, 14-19 settembre 2020*, Fondazione “Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus”, Torino, 164–170.

Volpe, F., 2021, *La ballata. Storia di una forma letteraria e musicale*, Manzoni, Merone.

Warwick, G., 2012, *Bernini. Art as Theatre*, Yale University Press, New Haven-London.

Wittkower, R., 2005, *Bernin. Le sculpteur du Baroque romain*, Phaidon, Paris.

Young, D., 2004, *The Poetry of Petrarch*, Farrar, Straus and Giroux, New York, NY.

Testi antichi

Alighieri, D., *Commedia*. A cura di Donnarumma, R., Savettieri, C., 2010, Palumbo, Palermo.

Esiòdo, *The Works and Days, Theogony, The Shield of Herakles*. Edited by Lattimore, R., 1991, The University of Michigan Press, Ann Arbor, MI.

Lucrezio, *La natura delle cose*. A cura di Canali, L., 1990, Rizzoli, Milano.

Manzoni, A., *I promessi sposi*. A cura di Brasioli, A., Carenzi, D., Acerbi, C., Camisasca, F., 2012, Atlas, Bergamo.

Manzoni, A., *I promessi sposi*. A cura di Marchese, A., 1985, Mondadori, Milano.

Omero, *Odissea*. Traduzione di Privitera, G. A.; introduzione di Heubeck, A., 2015, Fabbri Centauria, Milano.

Orazio, *Odi*. A cura di Rapisardi, M., 1897, Giannotta, Catania.

Ovidio, *The Metamorphoses*. Edited by Mandelbaum, A., McKeown, J. C., 2013, Alfred Knopf, New York, NY.

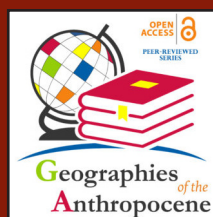
Tucidide, *La guerra del Peloponneso*. Introduzione di Tosi, R.; nuova traduzione e note di Rosa, P., 2016, Rusconi, Rimini.

Virgilio, *Bucoliques*. Sous la direction de Casanova-Robin, H., 2014, Les Belles Lettres, Paris.

Virgilio, *Eneide*. Traduzione di Caro, A.; introduzione e commento di Del Grande, C., 1973, Loffredo, Napoli.

Questo volume si propone di ricostruire una breve storia delle rappresentazioni della natura nelle varie forme d'arte. Negli ultimi anni, gli studi sempre più sviluppati sull'era antropocenica hanno portato ad importanti ricerche e dibattiti sulla presenza e l'impatto dell'uomo sulla Terra, concentrandosi in modo particolare, come si sa, su questioni tecnico-scientifiche quali l'inquinamento, il clima o l'energia. Ciononostante, la natura è sempre stata un tema centrale anche nella produzione artistica e letteraria dell'uomo, che ad essa ha "dedicato" una quantità incalcolabile di testi, poesie, dipinti, sculture e composizioni musicali. Alla luce di ciò, scegliendo una direzione non scientifica in senso stretto, bensì "umanistica", l'intenzione di questo volume è proprio quella di ripercorrere l'evoluzione dell'immagine della natura e del suo rapporto con l'uomo nella storia delle arti, ovvero di analizzare come l'uno abbia rappresentato l'altra nelle arti figurative, nella musica e nella letteratura. Per farlo, il volume attraverserà i secoli e si concentrerà sui vari temi e concetti che l'uomo ha associato alla natura nel mondo detto "occidentale": dall'amore alla religione, dall'umorismo alla malattia e alla morte. In questo modo, si spera che sarà possibile offrire degli spunti di riflessione anche sulla cultura del mondo contemporaneo, in cui è spesso evidente il ritorno di quei motivi naturali che hanno accompagnato l'uomo e la sua arte fin dall'origine dell'arte stessa.

Federico Volpe (1998) è diplomato in Pianoforte e laureato in Scienze storiche e orientalistiche. Ha collaborato con l'emittente radiofonica svizzera RSI, è stato docente di Musica nella scuola secondaria di I grado e docente di Storia dell'opera italiana presso l'Istituto Italiano di Cultura di Montreal. Attualmente, è dottorando in Studi e pratiche delle arti presso l'Université du Québec à Montréal. Fra le sue precedenti pubblicazioni, si ricorda La ballata (Manzoni, 2021).



ISBN 979-12-80064-43-1

IL Sileno
Edizioni