

LO SPAZIO DEL PAESAGGIO

Concezioni e rappresentazioni della natura
nella poesia latina (I sec. a.C. - I sec. d.C.)

Quale spazio occupa il paesaggio nella poesia latina? Quale importanza e quale significato riveste la rappresentazione della natura? È possibile individuare la presenza di elementi comuni e ricorrenti sul piano della percezione e della raffigurazione del mondo esterno all'interno di opere e presso autori differenti? Rispondere a quesiti così complessi significa interrogarsi sulla funzionalità del paesaggio, sul ruolo e sul significato che ad esso vengono riconosciuti nell'immaginario e nella pratica letteraria. In questo articolo proveremo ad affrontare la questione, circoscrivendo l'analisi alla poesia di età tardo-repubblicana e proto-imperiale, mentre ulteriori e complementari indagini, che sto conducendo, in merito alla concezione e alla rappresentazione del paesaggio presso i poeti tardoantichi saranno oggetto di prossimi contributi.

Prima di addentrarci nell'analisi vera e propria, proporremo, a mo' di introduzione, alcune considerazioni inerenti ad aspetti di natura terminologica e di metodo sui concetti di "paesaggio" e di "paesaggio letterario", con osservazioni di carattere generale e più precisi riferimenti al mondo classico¹.

1. *Il paesaggio letterario, tra percezione e descrizione*

Non è facile dare una definizione univoca e soddisfacente di un concetto tanto comune e immediato quanto sfuggente e vago qual è quello di paesaggio. Oggetto di studio di discipline diverse, esso è, nella sua acce-

¹) Com'è facile capire, il campo d'indagine nello studio del paesaggio e delle sue espressioni artistiche e letterarie è vastissimo; la bibliografia cui faremo riferimento sarà di necessità selettiva.

zione più ordinaria, quasi un sinonimo di panorama, una qualunque porzione di territorio considerata in relazione a chi la guarda. In questa prima e quasi istintiva accezione, che si può definire “estetico-percettiva”², l’accento è posto da un lato sugli aspetti sensoriali ed edonistici, dall’altro sulla soggettività che s’accompagna pressoché costantemente alla percezione della realtà. Sotto questo profilo il paesaggio è dunque, prima che una rappresentazione della realtà, un’immagine mentale, o quanto meno la combinazione, personale e irripetibile, di questi due aspetti: il mondo esterno e la percezione che di esso ognuno può avere. È da osservare tuttavia che la diversità di approcci nello studio del paesaggio ha prodotto e continua a produrre una varietà di posizioni notevolissima che, con una certa semplificazione, può essere ricondotta a un problema di fondo: il paesaggio è nell’occhio di chi guarda o esiste di per sé? Nella considerazione di un paesaggio cioè sono in primo piano gli aspetti percettivi o cognitivi? Si tratta di questioni assai dibattute nell’ambito degli studi di estetica, ma alle quali, in questa sede, ci contenteremo di fare appena riferimento, dal momento che, per molti versi, esulano dal campo d’indagine che più ci interessa: quello dei paesaggi letterari.

Una seconda accezione, che si può chiamare “scientifica”³, del termine è quella che si è andata affermando e precisando via via nel campo degli studi geografici: in questo settore il paesaggio ha assunto, pur con diverse declinazioni, dovute alla difformità delle prospettive teoriche e applicative di volta in volta adottate, un significato più ampio, venendo da ultimo a qualificarsi, in un’ottica di sistema, come un insieme di elementi, fattori, strutture che, in dinamica relazione tra di loro e in costante evoluzione, individuano e caratterizzano un determinato territorio. In questo senso si è parlato e si parla di “paesaggio geografico”, o meglio di “paesaggi geografici” per riferirsi alle varie tipologie di “quadri ambientali” che si possono individuare sul pianeta, tipologie la cui utilità, com’è ovvio, si rivela innanzitutto funzionale a uno studio scientifico della terra e dei suoi abitanti⁴.

La difficoltà di fornire una definizione universalmente valida di paesaggio e il dilemma filosofico del rapporto tra oggettività e soggettività, tra cognizione e percezione, si presentano anche in merito ai paesaggi

²) Così Romani 1994, p. 11, ma vd., per una storia ed evoluzione del concetto di paesaggio, l’intero cap. 1 «Il concetto e la definizione di “paesaggio”» (pp. 7-55).

³) Cfr. Romani 1994, p. 13 ss.

⁴) Il “paesaggio geografico” risulta infatti dalla combinazione del “paesaggio fisico” (definito da elementi come l’orografia, l’idrografia, il clima, la vegetazione, la fauna, ecc.) e del “paesaggio umano” (determinato dalle opere create dall’attività dell’uomo: abitazioni, campi, pascoli, strade, porti, ecc.). Cfr. a tal riguardo Barbieri 1991, pp. 35-37. È bene sottolineare come di recente si sia evidenziata da più parti la necessità che questi due approcci di analisi del paesaggio (quello “estetico-percettivo” e quello “scientifico”) s’integrino in una visione il più possibile inclusiva (o addirittura olistica): cfr. ancora Romani 1994, p. 39, e Castiglioni 2002, pp. 11-14.

letterari. Un recente saggio di Michael Jakob su paesaggio e letteratura, ad esempio, propone una visione del paesaggio come fenomeno estetico offrendone questa definizione:

un ritaglio visuale costituito dall'uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista: un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità.⁵

Il presupposto di questa visione, fondata sulla constatazione che il termine "paesaggio" (nelle sue varianti nelle diverse lingue europee) non ha un corrispondente nelle lingue classiche e ha un'origine recente anche nelle lingue moderne⁶, è che si dia paesaggio solo in presenza di un soggetto autocosciente che, a partire dalla consapevolezza di una frattura insanabile tra sé e il mondo esterno, pervenga a un godimento estetico della natura. È pertanto possibile, secondo Jakob, parlare propriamente di paesaggio solo in relazione all'età moderna, ossia almeno a partire dal Settecento, allorché, con il sorgere di una sensibilità nuova (romantica o pre-romantica), l'ambiente naturale comincia a diventare oggetto di attenzione estetica pura, libera cioè da ogni intenzione utilitaristica.

È un'ottica, a mio avviso, assai ristretta che finisce per liquidare troppo frettolosamente tutta la tradizione precedente, *in primis* quella del mondo classico, per la quale, secondo Jakob, non avrebbe senso parlare di "paesaggio", mancando appunto quella condizione di crisi, di separazione, di perdita che caratterizza la modernità. Il punto è che una definizione così rigida di paesaggio funziona solo all'interno di una determinata teoria del paesaggio, la cui oggettività è però tutt'altro che indiscutibile. Innanzitutto, basterà richiamarsi, con Del Corno, «al postulato che afferma l'esistenza di un'idea prescindendo dal requisito di un referente lessicale»⁷ per chiarire come l'assenza del termine "paesaggio" nelle lingue classiche non comporti l'impossibilità, per gli studiosi moderni, di utilizzare, anacronisticamente, tale vocabolo anche in relazione al mondo antico. È indubbio che il rapporto uomo-natura sia segnato, specie per i Greci, da un forte antropocentrismo: constatare questo però non può equivalere a dire che i Greci non conoscessero il paesaggio (essi erano anzi consapevoli delle «valenze "paesaggistiche" inerenti alla descrizione dell'ambiente naturale»⁸), ma significa semplicemente rilevare quali erano le loro specifiche modalità di concezione e di raffigurazione della natura. Studiare il paesaggio attraverso le testimonianze letterarie insomma non vuol dire altro che cercare di capire quale ruolo e quale significato avessero all'in-

⁵) Cfr. Jakob 2005, p. 14.

⁶) *Ivi*, pp. 20-25.

⁷) Così Del Corno 1998, p. 96.

⁸) *Ibidem*.

terno di una determinata civiltà la definizione e la rappresentazione dello spazio, ossia del mondo esterno. In questo senso, occorrerà dunque non restringere, ma al contrario allargare il più possibile i confini del concetto di paesaggio, proprio perché molteplici e difficilmente riconducibili a unità sono le sfumature culturali di cui la letteratura si fa specchio.

Che cos'è dunque un paesaggio letterario? Una prima, apparentemente ovvia, risposta è quella che chiama in causa il concetto di descrizione: parliamo di paesaggio letterario ogni volta che ci imbattiamo in una descrizione di paesaggio. Certamente è una risposta valida, ma, come vedremo, non tanto soddisfacente quanto ci si potrebbe attendere. Le sezioni descrittive sono una componente essenziale della letteratura classica fin da Omero, anche se è solo piuttosto tardi, con lo sviluppo della retorica di età imperiale, che si arriva a una teorizzazione delle tecniche descrittive. Centrale appare in questo senso la nozione di ἔκφρασις⁹, che viene messa a punto nell'ambito della trattatistica retorica con scopi essenzialmente pratici di educazione scolastica¹⁰.

A questo riguardo però molti sono i rischi dai quali bisogna guardarsi: *in primis*, occorrerà ricordare che la retorica imperiale, nel codificare quanto la prassi letteraria conosceva da secoli, non si pone affatto l'obiettivo di fornire una trattazione sistematica della questione. L'ἔκφρασις è comunemente definita come un discorso descrittivo, ma non corrisponde pienamente a ciò che noi consideriamo "descrizione": per gli antichi essa non è infatti necessariamente una digressione, una sospensione del *continuum* narrativo, bensì una tecnica di scrittura, una modalità di rappresentare aspetti del mondo (e non solo oggetti o persone, si badi, ma anche, ad esempio, azioni, eventi, periodi di tempo). Il suo aspetto costitutivo è la ἐνάργεια, ossia la vividezza, la capacità di portare davanti agli occhi ciò di cui si parla¹¹. Ma, come rileva Isabella Gualandri, la casistica riportata

⁹) Molti sono gli studi che si sono occupati dell'ἔκφρασις: per indicazioni bibliografiche si rinvia a Gualandri 1994, p. 301 nt. 1; all'elenco fornito dalla studiosa si possono aggiungere l'intero volume 31 del 2002 di «Ramus» (si cfr. in part. Elsner 2002, che fa da introduzione al volume) e il numero 102 del 2007 di «Classical Philology» (si cfr. in part. l'articolo di Goldhill 2007); cfr. anche Koelb 2006 (che spazia dal mondo antico alla letteratura moderna), Webb 1999 e 2009. Ma la produzione di articoli e saggi dedicati al tema, nonché le prospettive d'inquadramento si sono, specie negli ultimi anni, a tal punto moltiplicate che si ritiene opportuno rimandare ai testi citati per riferimenti più mirati e completi.

¹⁰) Cfr. Webb 2009, cui si rimanda per un quadro complessivo sull'ἔκφρασις nella retorica imperiale (vd. in part. cap. 2 «Learning Ekphrasis: *The Progymnasmata*», p. 39 ss.).

¹¹) Cfr., oltre al già menzionato studio della Webb 2009, l'articolo della Gualandri 1994, in part. pp. 301-307, per un inquadramento dei problemi (e dei rischi) connessi alla definizione dell'ἔκφρασις. La studiosa osserva, tra l'altro, a pp. 302-303, che «ekphrasis è vocabolo che emerge relativamente tardi, nel I secolo d.C.» e che «la stessa presenza, nella tradizione greca e latina che precede Quintiliano ed è da lui recepita, di altri termini che si riferiscono alla descrizione, quali *hypotyposis*, *diatyposis*, *phantasia* in greco e, in latino, *descriptio* (attestato a partire dalla *Rhetorica ad Herennium*), *demonstratio*, *evidentia*,

dalla trattatistica retorica è «singolarmente varia», visto che comprende «brani ampi e complessi che si fondono strettamente con la narrazione», ma anche testi che «segnano in essa una pausa più o meno lunga» e persino «semplici e rapidi tocchi descrittivi»¹².

Non è pertanto sempre agevole isolare, nella letteratura antica, le descrizioni, anche in quelle circostanze (ed è il caso delle ἐκφράσεις τόπων), in cui narrazione e descrizione paiono maggiormente distinte: nonostante infatti, come ha rilevato Ruth Webb, le raccomandazioni dei retori sembrano suggerire una stretta connessione tra un'ἐκφρασις e il contesto generale nel quale essa viene inserita¹³, la tendenza stessa, nei medesimi trattati, a fare dell'ἐκφρασις un esercizio autonomo finisce per confondere ulteriormente i piani. Ogni tentativo classificatorio e rigidamente normativo finirebbe pertanto per obliterare la fluidità con cui la questione si presenta. Ecco perché mi pare riduttivo considerare i paesaggi letterari come descrizioni in senso stretto. Nel delineare uno spazio, nel rappresentare un frammento di natura, gli scrittori ricorrono, senza dubbio, ad elementi propriamente descrittivi, ma, poiché, in genere, l'illustrazione di un paesaggio risponde a finalità più ampie e assume significati diversi, dipendenti della funzione che, in quel contesto o in quell'opera, l'autore gli attribuisce, non sarà sorprendente trovare, in un'ἐκφρασις paesaggistica, anche elementi di differente natura: notazioni storiche, riferimenti al mito, osservazioni di vario genere che richiamano elementi non reali, cioè effettivamente presenti in quel paesaggio, ma esterni ad esso (e magari solo immaginari). Questi elementi, presentati talora all'interno di paragoni o in forma di metafora, sono funzionali allo scopo che l'autore si prefissa e, generalmente, hanno a che vedere con la capacità di vivacizzare il discorso, stimolando l'immaginazione del lettore/ascoltatore a formarsi un quadro il più possibile vivido del luogo in questione.

È facile capire a questo punto perché, scorrendo la letteratura classica, non si trovi un paesaggio uguale all'altro¹⁴. Ed è altrettanto chiaro, credo, perché sia necessario servirsi della categoria di paesaggio nel senso più ampio possibile, appagandosi di raccogliere sotto quest'ampia etichetta ogni genere di accenno, più o meno sviluppato, più o meno coerente, più o meno esplicito, a luoghi, ambienti e porzioni di territorio rintracciabile nella letteratura.

illustratio, repraesentatio, sta a sottolineare come probabilmente non si fosse ancora giunti ad una chiara e precisa elaborazione concettuale».

¹²) Gualandri 1994, pp. 305-306.

¹³) Cfr. Webb 2009, pp. 66-67.

¹⁴) L'interesse dei retori peraltro non è classificare, fornire una tipizzazione dei paesaggi, bensì dare indicazioni, sulla scorta di esempi tratti dalla letteratura, in merito alla composizione di un discorso descrittivo fornito di quella ἐνάργεια che ne è la virtù preciosa. Cfr. ancora Webb 2009, pp. 17-19.

2. *Il paesaggio nella poesia latina tra I secolo a.C. e I secolo d.C.: funzioni e generi*

Come abbiamo accennato, la prospettiva attraverso la quale il paesaggio trova spazio all'interno delle singole opere risulta influenzata dal contesto nel quale esso è inserito: la connessione tra un ἔκφρασις τόπου e il tessuto generale del testo si rivela, per lungo tempo, una costante dell'immaginazione spaziale nella letteratura classica. La cornice riveste, in altri termini, un ruolo decisivo per comprendere funzione e significato del paesaggio: è lecito affermare che, anche in questo campo, possiamo osservare gli effetti del condizionamento, più o meno esplicito e vincolante, della tradizione letteraria all'interno della quale gli autori si muovono. È possibile, in particolare, rilevare quali siano le linee comuni che, nell'ambito dei singoli generi letterari, fungono, per così dire, da giustificazione alla presenza di paesaggi.

Se infatti è innegabile che ogni paesaggio letterario comunichi informazioni sul sentimento della natura dell'autore, è bene non trascurare anche l'azione dei vincoli, più o meno rigidi, che la scelta di un determinato genere impone. Pur senza considerare, troppo schematicamente, il genere letterario come una categoria esterna, una griglia di prescrizioni o di leggi inflessibili, non c'è dubbio che, se ci interroghiamo su quale sia il ruolo del paesaggio nelle principali opere poetiche (alle quali limiteremo la nostra analisi), bisognerà tenere conto, oltre che dei contesti storico-culturali, anche dell'idea di funzionalità: occorrerà cioè concepire l'analisi di una categoria ampia come quella della natura e della sua descrizione letteraria, ossia di ciò che chiamiamo complessivamente "paesaggio", come un'indagine volta a illustrare la funzione che questa stessa categoria riveste in relazione agli scopi che, nell'ambito di quel determinato genere letterario, l'autore si prefigge di raggiungere¹⁵. Proveremo a dimostrare

¹⁵) Concorda con quest'impostazione Serpa 1996, p. 921, che osserva: «esso [scil. il paesaggio] s'inserisce in un testo più ampio e ne completa il senso. Nella poesia, cioè, e specialmente nell'antica, ogni scena naturale è un paesaggio "letterario" (che, naturalmente, non vuol dire sempre manieristico e ricalcato, bensì percepito ed espresso nelle forme dell'espressione letteraria)». È peraltro vero che la complessa trama di motivi in cui ci s'imbatte quando si affronta un tema tanto rilevante quanto sfuggente come quello del paesaggio impone una certa duttilità d'approccio: lo stesso Serpa, da un lato, ha richiamato l'opportunità metodologica di distinguere e di tenere separati nell'analisi letteraria «il paesaggio dalle descrizioni in generale, dal concetto di natura e anche dal sentimento che l'autore e la sua epoca hanno per la natura», ma dall'altro osserva che «sempre [...] la percezione del paesaggio e le elaborazioni artistiche dipendono dalla percezione totale della realtà e dello spazio, dall'idea di natura e infine dal senso estetico comune e dalle forme letterarie». Osservazioni analoghe, anche se in termini più generali, in Mugellesi 1975, pp. 1-2: questo lavoro, sebbene abbia carattere eminentemente (e dichiaratamente) compilatorio, ha il pregio di offrire un'apprezzabile esemplificazione attraverso la selezione e l'analisi di passi di Virgilio, Orazio, Ovidio, Seneca e Lucano.

quanto detto attraverso attraverso l'analisi dei principali generi letterari della poesia latina composta tra I secolo a.C. e I secolo d.C., riservando uno spazio privilegiato a due autori, Ovidio e Stazio, nei quali il paesaggio acquista un'importanza maggiore e, per certi versi, inedita.

Nella poesia epica il paesaggio possiede il massimo grado di funzionalità, essendo introdotto come scenario delle azioni che vengono narrate. Esempio il caso dell'*Eneide*, che si presenta infatti piuttosto povera di vere e proprie descrizioni di luoghi¹⁶. Nel poema, pur non mancando alcune ἐκφράσεις autonome e presentate oggettivamente¹⁷, viene privilegiata una tecnica che dissemina gli elementi descrittivi nel corso del racconto e tende a mostrarci i luoghi attraverso la mediazione dei personaggi che in essi si muovono¹⁸. Senza entrare nell'analisi dettagliata dell'applicazione di tale tecnica, a noi preme rilevare come, attraverso di essa, Virgilio connetta strettamente la descrizione dei paesaggi alla narrazione delle vicende di Enea e dei suoi compagni: in altri termini la centralità epica del racconto non viene mai meno e il paesaggio è dunque sempre concepito come sfondo dell'azione. Esso acquista così una forte valenza simbolica, è cioè funzionale a enfatizzare (o ad anticipare talvolta) il significato più profondo che il poeta intende conferire a una determinata scena¹⁹. In questo modo Virgilio introduce nell'epica un legame stretto tra paesaggio e stato d'animo dei personaggi.

Quanto detto per l'*Eneide* si applica, con alcune modificazioni, anche ai poeti epici successivi. A prima vista il *Bellum Civile* di Lucano, nel suo proporsi come antitesi al poema virgiliano, è un'opera che, cantando la distruzione irreversibile e irrimediabile dell'ordine naturale, risulta pervasa da un interesse maggiore per la natura. Tale curiosità nei confronti del mondo fisico (che si manifesta nelle conoscenze che il poeta dimostra di

¹⁶ Cfr. Serpa 1996, pp. 924-925; questo l'elenco fornito dallo studioso dei principali passi del poema che contengono descrizioni di paesaggio: 1.81-169 (tempesta e porto di Cartagine); 7.25-36 (la foce del Tevere); 8.31-34 e 62-65 (apparizione di Tiberino); 8.81-100 (la scrofa e il viaggio sul Tevere); 8.310-368 (i luoghi di Evandro). Sul tema del paesaggio nell'*Eneide* cfr. Reeker 1971 e Witek 2006 (che estende l'analisi anche alle altre opere virgiliane).

¹⁷ Si tratta comunque di ἐκφράσεις piuttosto brevi; sul tema cfr. Reeker 1971, pp. 75-76, che rileva come questo tipo di descrizioni siano caratterizzate dalla presenza di una formula introduttiva del tipo *est locus* e siano costruite secondo lo schema "idea generale-dettagli". Sull'ἐκφράσις in Virgilio cfr. anche Ravenna 1996.

¹⁸ È la tecnica che Reeker 1971 definisce «progressive Landschaftsskizzen» (cfr. cap. III, pp. 49-57); lo studioso parla anche di «Erlebnisperspektive» (pp. 40-43) per indicare come la descrizione del paesaggio sia filtrata dall'esperienza che di esso hanno i personaggi del poema. Cfr. anche Witek 2006, p. 36 ss., che riprende la categoria di Reeker.

¹⁹ Il tema è stato sviscerato da Reeker 1971, che, analizzando la *Stimmung* dei paesaggi dell'*Eneide*, ha rilevato come questa sia un mezzo per connettere azione e descrizione (cfr. cap. IV «Die Stimmung der Aeneislandschaften», pp. 58-79 e in part. 73-79: «Die Stimmung als Mittel der inneren Verknüpfung»). Cfr. anche Witek 2006, p. 32 ss.

avere in campi come la geografia, la meteorologia, l'astronomia, la storia naturale) non si esaurisce però in sé stessa: trova anzi un suo preciso significato funzionale nel contesto del genere epico, che Lucano sposa e, da molti punti di vista, tradisce, reinventa. Le ἐκφράσεις paesaggistiche del *Bellum Civile* (che spesso sono arricchite di annotazioni erudite e di interrogativi scientifici²⁰) infatti, pur raggiungendo talora dimensioni più ampie rispetto alla tradizione precedente, non sono mai avulse dal contesto, ma servono al poeta per recuperare nel testo «quei valori come il meraviglioso, il soprannaturale, il terrificante, o anche soltanto l'inconsueto, che la scelta del tema storico finiva necessariamente per limitare, se non per eliminare»²¹: il paesaggio lucaneo insomma sembra, in accordo forse più col genere didascalico che con quello propriamente epico, la manifestazione di una peculiare idea della natura. Convinto non solo che la cifra distintiva del mondo sia il caos e che il conflitto uomo-natura abbia visto l'irreparabile sconfitta dell'uomo (da qui la sfiducia nei confronti della scienza che emerge a più riprese nel *Bellum Civile*²²), ma che persino gli elementi naturali siano costantemente in guerra tra di loro²³, Lucano propone una concezione radicalmente pessimistica che si contrappone a quella di molti predecessori, Virgilio in testa, e che non trova seguito nemmeno nei suoi successori.

Quanto ai poeti epici di età flavia, essi condividono con Lucano (e anzi rafforzano) la prospettiva di un paesaggio che è sempre più parte in causa del racconto (la personificazione della natura produce un'intensificazione del *pathos* della natura stessa, alla quale sono attribuiti sentimenti umani²⁴), ma al contempo accentuano i tratti convenzionali del-

²⁰ Le «digressions géographiques» (così Loupiac 1998, p. 37) più significative del poema sono le descrizioni della Gallia (1.395-465), dell'Italia (2.394-438) e della Tessaglia (6.333-381); si può aggiungere anche la sezione sul Nilo (10.194-331).

²¹ Così Santini 1983, p. 122, che ricorda anche il peso che in questo processo è da riconoscere all'abolizione del mito.

²² Lucano infatti non è mai interessato a fornire le cause dei fenomeni naturali, perché in fondo non crede nella possibilità di attingere per questa via la conoscenza del reale: due esempi di tale tendenza sono nel I libro in riferimento alle maree (cfr. vv. 417-419: *quaerite, quos agitat mundi labor: at mihi semper / tu, quaecumque moves tam crebros causa meatus, / ut superi voluere, late*) e nel X libro a proposito delle sorgenti del Nilo (cfr. vv. 295-298: *arcantum natura caput non prodidit ulli, / nec licuit populis parvum te, Nile, videre, / amovitique sinus et gentes maluit ortus / mirari quam nosse tuos*).

²³ Cfr. Loupiac 1998, in part. cap. «Le combat des éléments entre eux: une nature en combat» (pp. 147-158).

²⁴ Tale tendenza è analizzata da Perutelli 1998, che la riconosce come tipica della poesia di Stazio e di Valerio Flacco, ma non del più «classico» e «razionale» Silio Italico; su quest'ultimo tuttavia esprime un parere (apparentemente?) diverso Santini 1983 (soprattutto pp. 117-118), che afferma: «La natura diviene nei *Punica* [...] un vero e proprio personaggio impegnato in un ruolo multiforme». In realtà è innegabile che Silio imposti il rapporto uomo-natura in termini di ostilità: che la sua dizione (relativamente all'estensione

la *descriptio loci*: l'ambientazione stessa di poemi come la *Tebaide* e gli *Argonautica* contribuisce al carattere letterario-retorico che il paesaggio finisce per acquisire. Se alcune delle tecniche poetiche messe in atto da autori come Stazio o Valerio Flacco sono destinate a lasciare traccia di sé nella poesia latina fino in epoca tarda (tra queste ad esempio la progressiva riduzione dell'elemento strettamente narrativo²⁵), il sostanziale rispetto delle convenzioni del genere epico non consente di rilevare, in tali opere, un cambiamento radicale della funzione del paesaggio. In altri termini, possiamo riconoscere che le ἐκφράσεις (e le descrizioni di paesaggio in particolare) acquistano, nella poesia flavia, un ruolo più rilevante (anche in termini di spazio) e assumono talora significati diversi e nuovi, testimoniando, «nel momento stesso in cui sorpassano la semplice funzione di alleggerimento del dettato epico per divenire materiale di costruzione sostanziale, la tendenza e la propensione dello scrittore a soffermarsi sul fenomeno naturale nella consapevolezza forse che dal suo inserimento sia possibile riconquistare all'*epos* quel bagaglio di grandiosità e di *hypsos* ormai impossibile solo con l'impiego di argomenti mitologici o tutt'al più antiquari»²⁶. Ma, d'altro canto, non ci possono essere dubbi che la *Tebaide*, i *Punica* e gli *Argonautica* s'inseriscano a tutti gli effetti all'interno del genere epico, come d'altra parte dimostrano, inequivocabilmente, la scelta del tema e l'impianto complessivo.

Un discorso analogo a quello appena fatto per l'epica vale per la poesia lirica e la poesia bucolica. Se pensiamo all'opera di Catullo, ad esempio, il primo dato che colpisce è offerto dal fatto che l'interesse per la natura, pur rivestendo una discreta importanza, quasi mai prenda forma di vera e propria descrizione di paesaggio²⁷. Conformemente allo statuto genericamente lirico della sua produzione, Catullo assegna al mondo esteriore il compito di farsi portavoce del mondo interiore dell'io poetico nelle *nugae* o dei vari personaggi messi in scena nei *carmina docta*. La natura diventa cioè cassa di risonanza o contrappunto, ora aspro ora malinconico, degli stati d'animo, degli umori, delle passioni²⁸; anche quando essa assume i connotati di un luogo specifico, di un paesaggio preciso, il poeta rifugge da un'accurata rappresentazione, conscio che sfumare i confini del quadro

di sentimenti umani alla natura) risulti meno ardita rispetto ai suoi contemporanei potrebbe essere anzi un'ulteriore dimostrazione dell'inconciliabilità tra i due mondi.

²⁵ È questo un procedimento già ravvisabile nei *Punica* (cfr. a tal proposito Perutelli 1998, p. 286: «la sensazione e non l'evento, il sentimento e non la persona diventano oggetto della narrazione»).

²⁶ Così Santini 1983, p. 117.

²⁷ Su natura e paesaggio in Catullo cfr. Witek 1980 e von Albrecht 2001.

²⁸ Cfr. Witek 1980, p. 189, che riprende a tal riguardo la categoria di «sympathetischen Naturgefühls» (il fatto cioè che il paesaggio non abbia valore poetico di per sé, ma sia al servizio dell'espressione dei sentimenti degli uomini che in esso si muovono) messa a punto da Biese 1882-1884.

risulti funzionale a farne risaltare le implicazioni affettive, sentimentali, psicologiche che gli stanno a cuore.

Così, ad esempio, sia che canti il ritorno della primavera che lo coglie in Asia al seguito di Memmio sia che dipinga la spiaggia sulla quale si sveglia Attis dopo la notte di ebbrezza mistica o quella su cui viene abbandonata Arianna²⁹, Catullo si serve della natura per esplorare l'animo umano nelle sue molteplici e imprevedibili variazioni. È per questo che le sue immagini paesaggistiche si caricano di un simbolismo sempre in grado di giustificarle totalmente come componenti essenziali del tessuto poetico in cui sono inserite; considerato sotto il profilo della sua funzionalità, il ruolo della natura nei carmi catulliani anticipa modalità che si ritroveranno nella poesia successiva, nelle *Ecloghe* virgiliane³⁰ come nella lirica oraziana.

Nelle *Bucoliche* non c'è dubbio che il paesaggio ricopra un ruolo rilevante, ma, in ossequio alla tradizione del genere, inaugurata da Teocrito, la sua funzione è fortemente simbolica, al punto che lo si è definito «spirituale»³¹: in altre parole è nel rapporto che s'instaura tra l'ambiente e i personaggi, tra la natura e i pastori che il paesaggio acquista il suo vero significato. Sotto questo profilo anzi il processo di idealizzazione cui Virgilio sottopone il paesaggio rispetto al modello teocriteo (un processo che si realizza attraverso un'economia espressiva sconosciuta al poeta siracusano³²) mira a fare risaltare ulteriormente la distanza che separa il mondo dei pastori da quello reale. Le notazioni propriamente descrittive nelle ecloghe, in sintonia con uno dei più noti e peculiari caratteri dell'arte virgiliana, servono essenzialmente a creare un'atmosfera, a evocare un ambiente, una dimensione o una condizione perduta: la natura delle *Bucoliche* infatti ha i tratti della natura dell'età dell'oro³³, è una natura che, in perfetta armonia con l'uomo, diventa «ricettacolo di sensazioni e sofferenze propriamente umane»³⁴ e che, per questa ragione, subisce un processo di umanizzazione che molti hanno riconosciuto come una delle caratteristiche fondamentali della poesia pastorale³⁵.

²⁹) Cfr. Catull. 46, 63 e 64; questi, e altri brani, sono oggetto dell'analisi di von Albrecht 2001; sul carme 46 cfr. anche Witek 1980, p. 197.

³⁰) Punti di contatto tra la sensibilità catulliana e quella virgiliana, con riferimento particolare alla prima ecloga, sono messi in evidenza da Witek 1980, pp. 189-190 e 194.

³¹) Così Bauzà 1996, p. 668. Sul paesaggio delle *Bucoliche* cfr. anche Bauzà 1984.

³²) Un caso esemplare di tale economia espressiva è offerto dalla prima ecloga, nella quale bastano tre versi (il primo e gli ultimi due) a dare forma a un paesaggio; cfr. su questo Serpa 1996, p. 923.

³³) Si tratta cioè di una natura *naturans*, che fornisce spontaneamente i suoi frutti; l'unica attività umana conosciuta è la pastorizia, mentre non ci sono tracce dell'agricoltura.

³⁴) Così Perutelli 1998, p. 276.

³⁵) Sull'antropomorfismo del paesaggio virgiliano, procedimento di lunga tradizione letteraria, ma che nel poeta latino diventa «principio primario», cfr. Serpa 1996, p. 924; vd. anche Pavlovskis 1971.

Le considerazioni appena svolte si applicano anche alla lirica di Orazio, autore molto studiato in relazione al tema paesaggistico³⁶. Non è nostra intenzione soffermarci in questa sede sulla questione, piuttosto tormentata, del sentimento della natura che i paesaggi oraziani comunicherebbero³⁷; sarà sufficiente per i nostri scopi rimarcare come sia ormai superato il celebre giudizio formulato da Pasquali, secondo il quale «nella lirica di Orazio acqua, alberi, bestie sono elementi decorativi» (in contrasto con le *Georgiche*, dove tali elementi sarebbero invece «forniti di senso»)³⁸. Non ci possono essere dubbi sulla «funzione importante, così artistica, come ideologica, che nelle opere di Orazio svolgono i riferimenti alla natura»³⁹. Il paesaggio è infatti, soprattutto nelle *Odi*, carico di un significato simbolico, alla determinazione del quale non sono indifferenti l'economia espressiva e la scarsità di elementi descrittivi, tratti che, peraltro, sono stati da tempo individuati come quelli essenziali dell'arte oraziana. Ha ragione dunque La Penna a leggere nel tipico paesaggio ameno che s'incontra nelle opere del poeta augusteo la volontà di identificare la natura «col porto dell'atarassia o con l'ambiente ideale per il culto delle Muse»⁴⁰. Ad ogni modo, che si tratti del rifugio dagli affanni della vita cittadina (l'idealizzazione della campagna trova in Orazio un compromesso nei riferimenti ai luoghi "reali" della fuga dall'*Urbs*: la villa sabina o Tivoli) o del "paesaggio poetico" (il luogo in cui coltivare e affermare un ideale di vita costruito intorno al fare poesia) e qualunque sia la chiave di lettura migliore per interpretare questo o quel passo⁴¹, quel che appare

³⁶) Una rassegna dei tre principali studi dedicati al tema del paesaggio oraziano (quelli di Pasquali 1920, della Troxler-Keller 1964 e di La Penna 1969) è offerta da Coccia 1993. Oltre ovviamente ai tre succitati studi, si confrontino, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, le voci dell'*Enciclopedia Oraziana* «natura» (curata da Danielewicz 1997), «paesaggio» (compilata da Gagliardi 1997, che rimette in discussione, forse con eccessivo ardimento, molte delle acquisizioni precedenti) e «locus amoenus» (della quale si è occupata la Brescia 1997).

³⁷) La tesi classica di Pasquali 1920 (pp. 521-553), ripresa e condivisa nelle linee essenziali anche da La Penna 1969 (p. 131) e da Danielewicz 1997 (p. 587), secondo cui Orazio ricercerebbe nella natura essenzialmente *amoenitas*, è stata messa in discussione da Gagliardi 1997, che, in verità in modo un po' confuso, sostiene che «il *Naturgefühl* del Venosino sa plasmarsi anche in forme diverse» (p. 596). Ha forse ragione la Petrone 1998, pp. 184-185, nel rilevare come Orazio proceda ad una «modifica in senso lirico del *locus amoenus*», che «concede tuttavia parecchio alla convenzione».

³⁸) Cfr. Pasquali 1920, p. 528.

³⁹) Così Danielewicz 1997, p. 587.

⁴⁰) Cfr. La Penna 1969, p. 130.

⁴¹) Danielewicz 1997, p. 588, ricorda, oltre all'interpretazione simbolica, su cui si è esercitata molta critica, anche una funzione «pragmatica» per quei paesaggi con i quali Orazio intende «convincere il destinatario ad assumere un determinato atteggiamento rispetto ai problemi della vita» e una funzione «propagandistica», laddove il poeta vuole promuovere un determinato modello di vita.

certo è che «in Orazio il paesaggio quasi mai resta decorazione esterna»⁴², presentandosi invece costantemente come proiezione dei sentimenti, delle aspirazioni, degli ideali dell'io lirico.

Elementi virgiliani e oraziani si riscontrano anche nella produzione elegiaca, in particolare nelle poesie di Tibullo: la fuga in un mondo agreste dipinto coi tratti dell'età dell'oro e pervaso da un forte sentimento religioso, è parte integrante di un ideale di vita semplice, la cui possibilità di realizzazione tuttavia appare costantemente minacciata dalla violenza della guerra e dagli incerti della relazione amorosa⁴³. Al paesaggio è dunque affidato ancora una volta il compito di farsi interprete del mondo interiore del poeta.

La riflessione sul mondo naturale è elemento centrale della poesia didascalica: in conformità con le finalità di ammaestramento che si pone, il poeta espone una propria visione della realtà fisica, nella quale, va da sé, occupa un ruolo di primo piano la natura. Questa non è tuttavia presente come quadretto esornativo, bensì, potremmo dire, come dimostrazione dell'idea di natura che l'autore intende proporre. È pertanto comprensibile che Lucrezio, ad esempio, non assegni un posto di rilievo al paesaggio in senso stretto (il *De rerum natura* è di fatto privo di vere e proprie *descriptiones loci*, anche se non mancano qua e là bozzetti naturalistici di una certa efficacia⁴⁴); non possiamo però esimerci da qualche considerazione sull'importanza, segnalata fin dal titolo, che nel poema è assegnata, conformemente alle convenzioni appena ricordate del genere didascalico, alla *natura*. Questa è sì il corrispondente della φύσις greca⁴⁵, ossia l'essenza, l'intima struttura delle cose, il principio costitutivo dell'universo (quell'ἀρχή che la filosofia, fin dalle sue origini, ha eletto a oggetto della

⁴²) Così La Penna 1969, p. 131.

⁴³) Cfr. in part. il testo proemiale (1.1), ma il motivo è ricorrente: vd. p. es. anche 1.3.35-50, 1.10.7-14, 2.1.37-66 e 2.3.38-46.

⁴⁴) Scarseggiano cioè nel *De rerum natura* ἐκφράσεις dedicate a luoghi specifici, poco importa se reali o stilizzati, ma individuati dall'autore con una certa precisione e considerati pienamente funzionali nel contesto poetico; le uniche, parziali eccezioni, mi sembrano contenute nel VI libro, laddove Lucrezio, nello spiegare le cause di alcuni fenomeni naturali, chiama in causa, a titolo di esemplificazione, alcuni casi concreti: si vedano ad esempio i riferimenti all'Etna, menzionato in 6.639 ss. per illustrare il vulcanesimo, o alle piene del Nilo, ricordate in 6.712 ss. per dimostrare che non di tutti i fenomeni si può dare una causa certa, o ancora all'*Aradi fons*, citato in 6.890 come esempio di sorgente d'acqua dolce che scaturisce in mezzo al mare. A questi passi, che tuttavia non offrono descrizioni accurate del paesaggio, si possono aggiungere i quadretti naturalistici che l'autore tratteggia nel corso del poema: si pensi al *locus amoenus* abbozzato in 2.29-33 o alla dimora degli dei, dipinta con i tratti dell'Olimpo omerico (*Od.* 6.42-45) in 3.18-22, ma anche alla descrizione, nel proemio del I libro (vv. 6-20), del modo in cui la natura reagisce, in primavera, all'arrivo di Venere.

⁴⁵) Si ricordi che Περὶ φύσεως, oltre che dei poemi di Parmenide, Senofane ed Empedocle, era il titolo del perduto trattato di Epicuro, a noi noto solo attraverso frammenti.

propria indagine), ma al contempo, proprio in quanto tale, è anche l'insieme degli elementi, dei fenomeni e degli esseri che formano la totalità del reale. In questo senso l'intento didascalico e il progetto filosofico che stanno alla base del *De rerum natura* fanno sì che l'attenzione del poeta per il mondo naturale assuma i tratti di una ricerca in esso di conferme alla dottrina epicurea.

È facile capire pertanto le ragioni per cui, in un sistema, qual è quello messo a punto dal filosofo del Giardino, in cui fisica ed etica sono strettamente e indissolubilmente connesse, anche il legame tra il paesaggio, nel senso lato di "rappresentazione e concezione della natura", e la poesia sia tanto profondo: mosso dall'ambizione di trasmettere, mediante i suoi versi, il credo epicureo, Lucrezio accentua così il carattere di funzionalità dei singoli elementi, paesaggio *in primis*, nel contesto generale del poema, col risultato che, come già anticipato, alla natura è affidato il compito di farsi veicolo di una precisa concezione della Natura. La cornice didascalica, nella quale, com'è stato dimostrato, Lucrezio inquadra consapevolmente il suo testo⁴⁶, mentre da un lato fornisce la più chiara giustificazione del ruolo (pienamente funzionale) della natura nel poema, dall'altro finisce per ridimensionare notevolmente il peso complessivo del paesaggio: il fatto cioè che quest'ultimo, laddove compare, sia chiamato in causa, per lo più, a titolo di mera esemplificazione dell'idea di natura che Lucrezio mira ad affermare, ne sancisce in conclusione la sostanziale marginalità nell'ambito del discorso poetico. Quando, ad esempio, negli ultimi due libri, l'autore si sofferma a illustrare le cause di alcuni dei più importanti fenomeni naturali⁴⁷, dagli eventi meteorologici ai terremoti, dalle maree al vulcanesimo⁴⁸, dietro gli sguardi paesaggistici, che pure qua e là si aprono interrompendo il flusso didattico, non si può non avvertire la ferma e costante esigenza di universalizzare il discorso, di passare dal piano fenomenico a quello speculativo: il paesaggio risulta così sommamente funzionale nel contesto poetico in quanto parte integrante della tesi filosofica illustrata nel poema, ma anche evidentemente periferico rispetto ad esso in quanto privo non solo di una sua autonomia ma soprattutto di una chiara specificità.

Quanto detto per il *De rerum natura* si applica anche alle *Georgiche* virgiliane, dove il paesaggio, inteso in senso meramente descrittivo, è «pressoché inesistente»⁴⁹. Non mancano, ovviamente, isolate notazioni paesaggistiche, ma il loro significato va sempre messo in relazione con

⁴⁶) Sul tema dell'autoconsapevolezza («self-consciousness») della poesia didascalica cfr. Volk 2002, pp. 6-24 (in generale) e 73-83 (per Lucrezio).

⁴⁷) Come Lucrezio stesso afferma, all'inizio del VI libro (vv. 50-55), la non conoscenza delle cause dei fenomeni naturali (*ignorantia causarum*) è all'origine del timore degli dei.

⁴⁸) Cfr. Lucr. 6.96 ss.

⁴⁹) Così Serpa 1996, p. 924. Sul paesaggio delle *Georgiche* cfr. anche Serpa 1983.

la volontà del poeta di far emergere un'immaginazione naturalistica (si potrebbe dire, in senso lato, filosofica) più ampia, alla quale è affidato persino il compito di reggere l'impalcatura dell'intero poema⁵⁰.

Un esempio servirà a chiarire: le *laudes Italiae* (*Georg.* 2.136-176), che alcuni annoverano, almeno per certi aspetti, tra le più estese descrizioni di luoghi dell'intera opera virgiliana⁵¹, sono al contempo una delle più chiare espressioni del valore ideologico delle *Georgiche*. Certo, il paesaggio italico è presentato attraverso una serie di elementi concreti, il cui grado di aderenza alla realtà è stato peraltro oggetto di perplessità⁵², ma quel che conta è che il vero scopo del passo è la celebrazione di quel nuovo equilibrio tra uomo e natura, che è il nucleo concettuale e poetico dell'intera opera. Un equilibrio che, a differenza che nelle *Bucoliche*, è fondato sul lavoro e che d'altro canto è possibile solo in presenza di condizioni ambientali particolarmente favorevoli come quelle riscontrabili in Italia⁵³. In questo senso, se, com'è stato detto, il paesaggio "spirituale" delle *Bucoliche* lascia il passo nelle *Georgiche* a un paesaggio più concreto⁵⁴, non bisogna dimenticare che nel poema didascalico Virgilio, aderent-

⁵⁰ Riprendendo alcune osservazioni di Serpa 1996 (p. 924), si può osservare come nel passaggio dalle *Bucoliche* alle *Georgiche* il mutamento di funzione della natura, da «scenario» a «contenuto principale» sia da leggere innanzitutto come conseguenza del cambiamento di genere letterario. Se nelle ecloghe il paesaggio era lo sfondo su cui venivano proiettate le aspirazioni ideali di un'umanità dolente di pastori-cantori, le *Georgiche* vanno analizzate considerando la tradizione della poesia didascalica, all'interno della quale s'inseriscono (cfr. Volk 2002, pp. 119-156): l'ampio ventaglio di modelli letterari, dai poemi ellenistici (di Arato di Soli e di Nicandro di Colofone) al *De rerum natura* di Lucrezio, passando per la produzione latina di scritti in prosa incentrati sull'agricoltura (i trattati di Catone e di Varrone; cfr. Thomas 1988, pp. 4-11), spiega il valore sostanzialmente ambiguo che la natura possiede nell'opera virgiliana (belle pagine sul tema in Gale 2000).

⁵¹ Di questo parere sono Serpa 1996 (p. 922) e Ravenna 1996 (p. 183 s.), che fornisce un elenco delle principali ἐκφράσεις presenti nell'opera del Mantovano (tra queste anche le *descriptiones loci*), sottolineando tuttavia con forza la funzione diegetica delle digressioni virgiliane: «Nell'*ekphrasis* di Virgilio il contenuto delle rappresentazioni è dappertutto in rapporto con quello del poema» (p. 184). È questo d'altra parte un punto fermo della critica che si è occupata di tale aspetto, fin dallo studio di Heinze 1915. Ricordiamo però anche l'opinione di Thomas 1988 (p. 180) che considera le *laudes Italiae* non un *excursus* o una digressione, «but rather a demonstration, on a different and more poetical level, of the only way in which the ethics of *labor* can "succeed"».

⁵² La Gale 2000, pp. 215-216, ricorda come alcuni dei dettagli del passo virgiliano (la primavera perpetua – v. 149; la straordinaria produttività di piante e animali – v. 150; la presenza di fiumi d'oro e d'argento – vv. 165-166) abbiano causato problemi ai critici fin dai tempi di Servio, che così chiosa *ver adsidium* di v. 149: *verna temperies; nam ver adsidium esse non potest*. Per ulteriori chiarimenti cfr. Thomas 1988, p. 184, e Mynors 1990, p. 121.

⁵³ Non a caso infatti la lode dell'Italia è costruita anche attraverso il contrasto con gli eccessi che caratterizzano invece le terre esotiche, eccessi ai quali sono dedicati i versi introduttivi del passo in questione (vv. 109-135). Thomas 1988, p. 180, richiama anche il contrasto tra questo luogo e le descrizioni della Libia e della Scizia nel III libro (vv. 339-383).

⁵⁴ Così Bauzà 1996, p. 668.

do in questo alla tradizione del genere, sente costantemente la necessità di giustificare la presenza stessa della natura su un piano universale. Sotto quest'aspetto è decisivo il rapporto tra le *Georgiche* e il *De rerum natura*⁵⁵, un rapporto fatto di omaggio e di ripresa, ma anche di rovesciamento e superamento: è noto che il poema di Lucrezio è in più punti oggetto di imitazione da parte di Virgilio, ma, mentre l'autore epicureo proponeva un'idea del mondo che escludeva il sentimento della meraviglia di fronte all'inspiegabile a favore dell'interpretazione razionale dei fenomeni naturali che ha fornito Epicuro⁵⁶, il poeta mantovano, che pure suggerisce in alcuni passi una visione della natura come un insieme regolare, ordinato da leggi costanti⁵⁷, reintroduce il senso dello stupore, grazie al quale conferisce al mondo fisico una patina di sacralità del tutto assente (e non poteva essere altrimenti) in Lucrezio.

Da quanto detto, risulta chiaramente come le notazioni paesaggistiche abbiano, nella poesia latina del periodo in esame, una chiara valenza funzionale. È però indubbio che, in alcune opere, lo spazio concesso alla natura da parte dell'autore si dilati notevolmente: è il caso ad esempio di alcune opere ovidiane, come le *Metamorfosi* e le elegie dell'esilio, e delle *Silvae* di Stazio, che meritano pertanto particolare attenzione.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, opera che in realtà non contiene – in linea, sotto quest'aspetto, con la tradizione epica – che poche descrizioni dettagliate del paesaggio⁵⁸, l'interesse di Ovidio è concentrato su quegli aspetti dell'ambiente naturale che maggiormente possono caricarsi di un valore simbolico (spesso anticipatorio) rispetto all'evento centrale del suo racconto⁵⁹: lo stretto legame tra descrizione e narrazione, che abbiamo

⁵⁵ Riprendo qui alcune interessanti considerazioni della Gale 2000, e in part. del capitolo «The wonders of natural world» (pp. 196-231), al quale rimando per un quadro più ampio.

⁵⁶ La Gale 2000, pp. 196-201, parla di una contrapposizione tra *miratio* e *ratio*, accettabile a patto di precisare che il sostantivo *miratio* non solo non ricorre mai in Lucrezio, ma è piuttosto raro (si contano in tutto una decina di attestazioni da Cicerone fino all'VIII secolo d.C., nessuna delle quali in poesia); molto frequenti, per contro, nel *De rerum natura* altri vocaboli dalla stessa radice *mir-*, come gli aggettivi *mirus* e *mirabile* e il verbo *mirari*, spesso utilizzati in espressioni (*nec mirum, quid mirum, non est mirabile, mirari mitte, mirari multa relinquas*) con le quali il poeta invita il lettore a deporre un atteggiamento di stupore di fronte alla natura: cfr. Gale 2000, pp. 196 nt. 1 e 197 nt. 2.

⁵⁷ La Gale 2000, p. 201, cita a tal proposito i vv. 50-61 del I libro, rilevando l'eco lucreziana del vocabolario qui impiegato da Virgilio (cfr. a vv. 60-61 termini come *leges, foedera* e *natura*).

⁵⁸ Lo osservano Segal 1969, p. 5, e Hinds 2002, p. 136 («as with any other ancient poet [...] the topography, however attractive, remains generic, specifications of light, color and spatial relation are conventional»); quest'ultimo individua anche nell'«invitation to view» la caratteristica principale delle descrizioni paesaggistiche delle *Metamorfosi*.

⁵⁹ Cfr. Segal 1969, cap. I «Landscape as symbol», pp. 4-19; l'interpretazione simbolica del paesaggio nelle *Metamorfosi* è alla base dell'intero studio; una ripresa di questa prospettiva di lettura è offerta, più di recente, da Hinds 2002, pp. 130-136.

già rilevato a proposito dell'*Eneide*⁶⁰, serve peraltro a conferire maggiore unità interna al poema. I singoli episodi di metamorfosi che formano l'intelaiatura dell'opera possono infatti essere messi in relazione tra loro anche per mezzo di corrispondenze tra gli elementi naturali: il ricorrere di determinati tratti paesaggistici e dei correlati significati simbolici⁶¹ porta a una generale stilizzazione del paesaggio stesso⁶².

Gli studiosi hanno rilevato come Ovidio manifesti una visione della natura molto più ambigua rispetto ai suoi predecessori. Se nella tradizione epica (ma non solo⁶³) tra i paesaggi e le azioni che in essi si collocavano o i personaggi che in essi si muovevano c'era spesso una corrispondenza di segno⁶⁴, nelle *Metamorfosi* la natura perde tale caratteristica. In un mondo dominato dall'instabilità, dalla continua trasmutazione, nulla è come sembra: il paesaggio si carica di un'ambiguità che solo il poeta, dall'esterno, può cogliere (e lasciare intendere al lettore). Ovidio trasforma nel profondo i significati simbolici connessi a ciascuna rappresentazione del paesaggio; tipicamente ciò che si presenta come un paradigma di pace, serenità, amenità (anche in virtù della codificazione letteraria e retorica) può mutarsi nel suo contrario, diventando teatro di azioni violente e irreversibili⁶⁵. Conseguenza immediata di tale stravolgimento è la mancanza

⁶⁰ Cfr. ancora Segal 1969, pp. 7-8 e, soprattutto, 19: «as one would expect, the landscapes of the *Metamorphoses*, with their more serious and more deeply symbolic overtones, are closer to the epic tradition of the *Odyssey* and *Aeneid*».

⁶¹ Su tre di questi elementi (le grotte, le acque e i fiori) si sofferma accuratamente Segal 1969, cap. II «Symbolic elements in Ovid's landscape: caves, waters, flowers», pp. 20-38.

⁶² Si badi però che tale processo va in una direzione diversa da quella seguita da Virgilio o da Orazio: le *Metamorfosi* cioè non si caratterizzano per il rigoroso risparmio di mezzi espressivi che abbiamo rimarcato in questi due poeti, ma tendono piuttosto all'amplificazione retorica e alla *variatio*. Questo non vuol dire che le descrizioni ovidiane siano ricche di dettagli o, tanto meno, che tendano a un maggior realismo: viceversa Ovidio opera su pochi elementi ripresi più e più volte con piccole variazioni. Cfr. Segal 1969, p. 6: «his [*scil.* di Ovidio] landscapes [...] are impressionistic rather than realistic»; lo studioso sottolinea anche, sotto questo profilo, la distanza che separa l'autore delle *Metamorfosi* dai poeti ellenistici.

⁶³ Segal 1969, p. 71, riconosce un modello importante per Ovidio anche nei *carmina docta* di Catullo.

⁶⁴ Alcuni esempi dalla letteratura greca sono indicati da Segal 1969 (p. 71 con nt. 101 per rimandi ad altri studi che hanno evidenziato tale corrispondenza); cfr. anche Del Corno 1998, che sottolinea con forza la valenza simbolica del paesaggio anche nella tragedia (si pensi, ad esempio, al bosco del finale dell'*Edipo a Colono*).

⁶⁵ Come osserva ancora Segal 1969, p. 93, l'epica di Ovidio è in senso lato un'epica del rapimento. Sul tema cfr., oltre a Segal 1969 (cap. IV «Ovidian landscape and the tradition: the transformation of pastoral», pp. 71-85), anche Parry 1964. Hinds 2002, p. 131, ha rilevato, precisando tali posizioni, come la mancanza di sintonia tra paesaggio e azioni sia attestata già, in ambito latino, nel paesaggio pastorale per eccellenza, quello delle *Ecloghe* virgiliane, dove all'idillio della natura non corrisponde sempre un'altrettanto armonica disposizione d'animo dei pastori (ma, come visto, rispetto alla tradizione più propriamente epica, il paesaggio ovidiano presenta indubbiamente motivi di novità). Ciò che comunque,

in Ovidio di una considerazione della natura come insieme di leggi, come mondo ordinato e razionale: siamo ben lontani dai principi-guida di “dimostrabilità della natura” che abbiamo indicato come base della poesia didascalica, da Lucrezio al Virgilio georgico ⁶⁶.

Si può quindi dire con Segal che la natura tende con Ovidio a ritrarsi al ruolo di sfondo decorativo? In parte è così, anche se occorre precisare che tale processo non è ancora completato nelle *Metamorfosi* ⁶⁷. La natura è sì un elemento primario nel poema in questione, ma – si badi – tale centralità è pienamente giustificabile (e giustificata) nella complessa trama di relazioni che legano le *Metamorfosi* alla tradizione letteraria (quella propriamente epica *in primis*, ma, come visto, non solo ⁶⁸). Non si può insomma affermare che Ovidio apporti radicali modificazioni in merito alla funzione del paesaggio: le ἐκφράσεις continuano ad essere subordinate al racconto e i tratti descrittivi servono soprattutto a creare un’atmosfera ⁶⁹.

All’interno della produzione ovidiana, il paesaggio ricopre un ruolo importante pure nelle opere dell’esilio (*Tristia* ed *Epistulae ex Ponto* ⁷⁰): il poeta, dalla sperduta località sul mar Nero nella quale è stato relegato da Augusto, eleva il lamento sulla propria condizione anche attraverso la sottolineatura dell’insospitalità e dello squallore del paesaggio che lo circonda. Si tratta, per dirla con Federico Borca, di un tipico «paesaggio marginale» ⁷¹: è innanzitutto il clima rigido a determinare l’insofferenza di

a giudizio dello studioso, risulta innovativo nelle *Metamorfosi* è il fatto che Ovidio trasformi le caratteristiche del desiderio amoroso dei personaggi, non più nobile e idealizzato motivo ispiratore di canti gentili, ma istintivo, passionale e violento impulso.

⁶⁶) Cfr. su questo Segal 1969, cap. V «Metamorphosis and the natural order: Ovid’s view of nature», pp. 86-93, in part. 88.

⁶⁷) *Ivi*, pp. 88-89.

⁶⁸) I rapporti con tale tradizione sono indagati, con particolare riferimento al motivo del *locus amoenus*, da Hinds 2002, specie pp. 122-130: lo studioso riflette con attenzione sui confini labili che nel poema ovidiano emergono tra l’omaggio a una tradizione (sia letteraria sia retorica) già esistente e il contributo personale che l’autore offre alla fissazione di una nuova linea di tradizione, destinata per di più a lunghissima fortuna.

⁶⁹) Secondo Segal 1969, anche dal punto di vista della rappresentazione, il paesaggio ovidiano mostra legami forti con la tradizione, caratterizzandosi essenzialmente come paesaggio pastorale. Lo studioso, a p. 74, ricorda l’influenza di modelli come Teocrito e Virgilio sul paesaggio delle *Metamorfosi*, spiegando che la predilezione per l’ambientazione pastorale deve essere messa in relazione con la tematica amorosa, prevalente nel poema. Anche il canto, la cui presenza nell’opera di Ovidio, specie nella forma del conflitto tra arte e natura, è notevole, era elemento tipicamente bucolico.

⁷⁰) Il testo più significativo è senza dubbio *Trist.* 3.10. Considerazioni su quest’elegia e, in termini più ampi, sui luoghi dell’esilio ovidiano, in Besslich 1972; Evans 1975; Della Corte 1976; Gahan 1978.

⁷¹) Cfr. Borca 1995 e 1997; in questi due articoli lo studioso si occupa dell’ambiente palustre e del paesaggio germanico dal punto di vista della percezione culturale che di essi manifesta la letteratura antica: mi sembra che lo stesso paradigma possa essere riconosciuto anche per il paesaggio dell’esilio di Ovidio.

Ovidio; alla desolazione ambientale si aggiunge poi la monotonia derivante dalla mancanza delle attività e delle attrattive culturali e mondane che caratterizzano l'ormai lontana Roma. Il confronto che il poeta istituisce tra l'Urbe e la periferica località dell'Impero in cui è stato confinato, se per certi versi può richiamare alla mente, su un piano più soffertamente drammatico, la classica antitesi città-campagna (ma con un significativo cambiamento di prospettiva che conferisce al primo polo il segno positivo⁷²), sotto altri aspetti rimanda a un paradigma culturale la cui espressione più nota è quella presente nelle *Georgiche* di Virgilio⁷³, ma che possiamo ritrovare in molti autori della tarda Repubblica e del primo Impero⁷⁴. È la contrapposizione tra l'εὐκρασία o *temperies* (la mitezza climatica) dell'Italia⁷⁵ e gli eccessi delle regioni estreme.

Il freddo, la neve, i ghiacci, che ricorrono nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto* come elementi tipici del paesaggio di Tomi⁷⁶, sono i contrassegni ambientali di un paese che Ovidio, rimarcando, in sintonia con una costante della cultura geografica antica, una relazione “deterministica” tra clima e popolazione, caratterizza esplicitamente come “barbaro” (basti pensare alle difficoltà linguistiche che il poeta incontra nel comunicare con gli uomini del luogo). Aderendo a quella forma di pensiero secondo la quale «punto di riferimento implicito restano sempre e comunque il paesaggio mediterraneo e lo spazio soggetto al duplice controllo politico e culturale»⁷⁷ di Roma, nelle elegie dell'esilio Ovidio ci dà, rispetto alle *Metamorfosi*, un quadro non oggettivo, ma certamente più sentito (e, si direbbe, meno ambiguo) della natura: è questo anche uno dei rari casi, nella poesia latina (prima dell'epoca tardoantica), in cui il paesaggio reale può essere considerato il punto di partenza per l'elaborazione artistica e

⁷² L'idealizzazione della campagna, tipica di certa poesia (si pensi al genere bucolico, all'opera di Orazio o alle elegie di Tibullo), era forse meno forte nella percezione reale dello spazio dei Romani, che sempre oscillarono tra un atteggiamento di religioso rispetto della natura selvaggia e un sentimento di ripulsa nei confronti degli *inculta loca*, accompagnato tuttavia in molte occasioni anche da una lotta aggressiva contro i paesaggi inviolati (si pensi alla forsennata attività edilizia che, a partire dall'età tardo-repubblicana, cancellò angoli di natura per fare posto a sontuose ville). Sul tema pagine interessanti si possono leggere in Borca 1995, in Traina 1986 (sulle trasformazioni del paesaggio delle paludi) e, in una prospettiva più ampia, in Fedeli 1998.

⁷³ All'interno delle *laudes Italiae* (*Georg.* 2.136-176).

⁷⁴ Ad esempio in Varrone, Properzio, Strabone, Vitruvio, Dionigi di Alicarnasso, Plinio il Vecchio. Per indicazioni più precise si rimanda a Thomas 1988, p. 180; Mynors 1990, p. 119; Gale 2000, p. 215 nt. 53.

⁷⁵ Si ricordi la primavera perenne (*ver adsiduum*) di cui parla Virgilio, *Georg.* 2.149.

⁷⁶ In realtà molti studiosi hanno osservato che Ovidio tende ad accentuare la rigidità del clima di Tomi, estendendo alle regioni costiere del Ponto Eusino le caratteristiche ambientali che, tradizionalmente, erano tipiche della Scizia settentrionale. Cfr. André 1968, p. XXIV, e Fedeli 2007, pp. 1325-1326.

⁷⁷ Così Borca 1997, p. 59.

annoverato tra i motivi ispiratori della poesia⁷⁸. Ma, a ben vedere, si può ancora una volta rilevare la profonda funzionalità del paesaggio: pur rinnovando nel profondo il codice elegiaco, Ovidio s’inserisce comunque a pieno titolo nel solco di questa tradizione, facendo della natura l’elemento intorno al quale articolare il lamento sulla propria condizione di esule.

Discorso a sé meritano, da ultimo, le *Silvae* di Stazio, che, non potendosi ricollegare ad una tradizione letteraria consolidata e precisa, costituiscono una significativa novità anche rispetto alla considerazione del paesaggio. È risaputo che le *Silvae* rappresentano il primo esempio di “poesia retorica”, nel senso che la maggioranza dei componimenti che formano la raccolta possono essere ricondotti ai generi classici dell’oratoria epidittica⁷⁹; proprio questo legame con quei discorsi che la codificazione retorica introdurrà tra i προγυμνάσματα (“esercizi preliminari”) spiega la presenza, all’interno dell’opera, di alcuni testi spiccatamente descrittivi: l’ἔκφρασις era infatti una delle prove più tipiche e, anche se le *Silvae*, come è stato ormai dimostrato, non possono essere considerate esercitazioni scolastiche⁸⁰, non stupisce che Stazio si cimenti anche in componimenti di carattere ecfrastico⁸¹. È proprio in alcuni di questi testi che emerge chiaramente la visione della natura del poeta flavio, che manifesta, in contrasto con il sentire più diffuso negli scrittori romani, una predilezione per il paesaggio artificiale⁸². È notevole peraltro in questi componimenti il fatto che alla

⁷⁸) Questo non vuol dire che il paesaggio dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto* sia realistico (anzi, è chiaro che l’elaborazione letteraria gioca un ruolo decisivo, anche in ragione degli scopi che Ovidio intende perseguire con queste elegie); semplicemente la funzione che esso riveste è più decisiva, per così dire, a definire il senso dell’intera opera. È difficile, ad esempio, sostenere che qui il paesaggio sia puro sfondo o che possieda essenzialmente un valore simbolico-allusivo.

⁷⁹) Già Vollmer 1898, p. 27, aveva riconosciuto nelle *Silvae* la presenza di quasi tutti i λόγοι ἐπιδεικτικοί; cfr. anche Newmeyer 1979, pp. 16-18.

⁸⁰) Cfr. Newmeyer 1979.

⁸¹) Si pensi ad esempio a *Silv.* 1.3 (sulla villa tiburtina di Manilio Vopisco), 1.5 (sul bagno di Claudio Etrusco), 2.2 (sulla villa sorrentina di Pollio Felice), 4.3 (sulla Via Domiziana). Sulle *Silvae* descrittive cfr. Newmeyer 1979 (pp. 38-40) e Szelest 1966 e 1972, che concordano nel sottolineare come l’originalità di tali componimenti derivi dalla capacità di fondere *descriptio* (o ἔκφρασις) e *laudatio* (o ἐγκώμιον).

⁸²) Mentre autori come Lucrezio, Orazio, Seneca, Marziale esprimono moralisticamente una ferma condanna per la ricerca del lusso che passa attraverso il sovvertimento dei limiti della natura, Stazio, esaltando le meraviglie architettonico-ingegneristiche delle ville dei suoi committenti, manifesta soddisfazione e ottimistico entusiasmo per la capacità dell’uomo di piegare a sé la natura e di trasformare il paesaggio. A questo si associa la capacità del poeta di riprodurre nei suoi versi la bellezza della natura artificiale, in un gioco d’illusione tra la realtà e la sua rappresentazione letteraria, tra *natura* e *ars* che, inaugurato da Ovidio, verrà poi recepito e portato a nuovi sviluppi dagli autori tardoantichi. Del tema s’è occupata la Pavlovskis 1973 (a Stazio sono dedicate le pp. 1-21); cfr. anche Goguy 1982, che però, in maniera non del tutto convincente (perché non sostenuta con adeguati esempi) considera «le goût d’une nature façonnée, arrangée, ornée, solidaire de

ricchezza di dettagli descrittivi s'accompagna talora la sottolineatura dello stupore che si prova di fronte alla contemplazione di tante meraviglie⁸³.

È dunque assai significativo che alcuni testi della silloge staziana rivelino un interesse per la natura del tutto nuovo: il paesaggio, fatto oggetto di un'attenzione pressoché esclusiva, diventa protagonista della poesia. Karen Sara Myers ha anzi messo in luce nelle *Silvae* la presenza di tratti paradossografici, ravvisabili nel fatto che le descrizioni delle ville siano percorse da un senso di meraviglia al punto da sembrare compilate, talora, come cataloghi di *mirabilia*⁸⁴. Sarà bene, tuttavia, osservare anche che la centralità di cui gode il paesaggio in alcune *Silvae* è in realtà del tutto giustificabile in termini funzionali: non bisogna cioè dimenticare che le *Silvae* nel loro complesso sono un'opera d'occasione, composta su commissione. La descrizione (e anche gli accenti di ammirazione con cui essa è filtrata) è cioè sempre al servizio della celebrazione: attraverso la magnificazione delle ville e dei loro comfort, Stazio intende in realtà esaltare i loro proprietari (e suoi committenti) che, a loro volta, in questo genere di scritti, vedevano un'opportunità per affermare e mettere in mostra sé stessi, i propri gusti, i propri valori. Parimenti, come ha rilevato sempre la Myers, l'autore invita il lettore a considerare come mirabile anche la poesia che di quelle meraviglie si è fatta tramite⁸⁵; tale intento tuttavia viene a fondersi pienamente con lo scopo panegiristico, qualificandosi in ultima analisi come parte di un più vasto programma di celebrazione di un comune ideale di vita basato sulla coltivazione di un *otium* che è al contempo isolamento politico e distacco poetico⁸⁶. Nel rapporto strettissimo istituito in questo modo tra sé e i committenti, l'autore delle *Silvae* finisce pertanto per fornire una giustificazione "nobile", per così dire, anche a un'opera che si presenta, per molti versi, come espressione di disimpegno.

l'architecture et rehaussée par les œuvres d'art» (p. 613) di Stazio in linea con il naturalismo della sua epoca.

⁸³) Cfr. p. es. *Silv.* 1.3.13-14: *O longum memoranda dies! quae mente reporto / gaudia, quam lassos per tot miracula visus!* Cfr., oltre a Pavlovskis 1973, p. 14, anche Myers 2000.

⁸⁴) Cfr. *ivi*, soprattutto pp. 116-117.

⁸⁵) Cfr. *ivi*, p. 137: «By depicting their private lives as spectacles, Statio celebrates his patrons' extravagance and imagination [...] while we are encouraged simultaneously through his frequent exclamations of wonder to view Statio's poems too as *miracula*, like the objects he describes».

⁸⁶) Cfr. *ivi*, p. 138: «In Statio's villa poems, descriptions of landscape and architecture serve both to glorify patron and poet by extolling their respective cultural achievements, yet the retreat represented by these private landscape is suggestive of the withdrawal of patron and poet from political spheres of activity and composition».

3. Conclusioni: alla ricerca delle linee comuni del paesaggio

Con l'analisi condotta in queste pagine abbiamo cercato di mettere ordine in merito a una questione di grande rilievo, ma assai sfuggente: il ruolo del paesaggio nella poesia latina di età tardo-repubblicana e proto-imperiale. Pur nella consapevolezza della molteplicità di prospettive con cui un tema di così vasta portata può essere affrontato, ci è sembrato utile tentare di rintracciare la presenza di linee comuni a partire da una categoria di notevole importanza nella letteratura classica quale quella di genere letterario. Quest'ottica consente, infatti, di vedere quanto significativi siano i rapporti che legano le singole opere ai modelli, ma anche di cogliere, laddove presente, il gioco di rinnovamento della tradizione stessa. Giunti alla conclusione della nostra indagine, avanziamo alcune considerazioni di ordine generale, che, ben lungi dal voler proporre una griglia di inquadramento rigido, si offrono come uno spunto di riflessione sulle modalità più ricorrenti di rappresentazione della natura nelle opere e negli autori presi in considerazione.

Nella poesia epica la rappresentazione della natura è strettamente funzionale all'ambientazione delle azioni che formano l'intelaiatura narrativa dell'opera. In questo senso il ricorso ad inserti descrittivi appare misurato e sempre connesso al contesto nel quale le ἐκφράσεις τόπων sono inserite. È peraltro degno di nota come, anche in questo campo, l'*Eneide* finisca presto per costituire, per gli autori successivi, un modello da imitare o da cui prendere le distanze. Se la sobrietà dei paesaggi del poema virgiliano acquista spesso un valore simbolico, diventando mezzo di espressione di sentimenti e stati d'animo dei personaggi, nel *Bellum Civile* di Lucano la natura, una delle forze operanti in un mondo ormai senza dei, assume risonanze più alte: il suo potere simbolico, nel contesto del poema, è come sublimato, sottoposto a un processo di nobilitazione quasi filosofica che fa risuonare nel testo echi didascalici. Presso i poeti epici di età flavia, Valerio Flacco, Silio Italico e Stazio, infine, l'imitazione di Virgilio produce effetti di intensificazione retorico-letteraria ben visibili anche nell'ambito delle *descriptions loci*: la raffigurazione della natura, pur acquistando uno spazio sempre maggiore, tende a cristallizzarsi in forme sempre più codificate. Tale dilatazione però si sostanzia di un evidente rafforzamento dei legami con la tradizione epica, della quale si rispettano le convenzioni di fondo, *in primis* il carattere narrativo del genere: il paesaggio insomma è ancora parte integrante del racconto, sfondo reale e cornice simbolica delle *res gestae* degli eroi del mito o della storia.

La stilizzazione del paesaggio è il tratto distintivo della raffigurazione della natura nella poesia lirica e bucolica. L'espressione del mondo ideale o sentimentale dell'autore (o dei personaggi messi in scena) trova spesso riflesso nella natura, ma proprio questo simbolismo così manifesto sottrae spazio ad una raffigurazione puntuale, accurata e, talora, persino riconosci-

bile del paesaggio. L'umanizzazione della natura finisce così per conferire alle *Bucoliche* virgiliane aspetti di "spiritualità" che si traducono in una rafferma delle notazioni descrittive speculari, per molti versi, a quella osservabile nelle *Odi* oraziane, dove pure i riferimenti a luoghi reali si fanno più espliciti e, spesso, persino dichiarati. Ma la distillazione e la selezione scrupolosa di elementi propriamente ecfrastrici eleva questi paesaggi al di sopra della dimensione materiale nella quale pure sono calati e li proietta in una sfera ideale nella quale sono in primo piano valori, aspirazioni, passioni dell'io lirico. In questo senso un filo rosso collega la produzione oraziana a quella, precedente, di Catullo: pur in presenza di innegabili differenze morali, ma anche tonali, la funzione assegnata alla rappresentazione della natura trova punti di contatto non trascurabili in ragione della comune ispirazione lirica. In maniera analoga infine, anche l'universo elegiaco, specie quello tibulliano, dominato com'è da ideali non difforni da quelli che animano il mondo bucolico e quello lirico, finisce per sacrificare l'immaginazione paesaggistica all'espressione dell'interiorità.

Il genere nel quale il paesaggio parrebbe acquisire una propria autonomia è quello didascalico, visto che la natura ha qui un'indubbia centralità. Ma, ancora una volta, questo non si traduce in un'accentuazione del descrittivismo: nei due maggiori poemi didascalici del periodo considerato, il *De rerum natura* di Lucrezio e le *Georgiche* di Virgilio, le ἐκφράσεις τῶπων non sono soltanto rare (e di breve estensione), ma tendono a quello stesso processo di stilizzazione che abbiamo osservato in altri generi. Ed è comprensibile che sia così, dal momento che interesse precipuo degli autori è, in queste opere, la riflessione sulla Natura come principio (astratto, filosofico) di funzionamento del mondo: le sue manifestazioni concrete, per così dire, ossia i paesaggi reali, devono essere inserite in un discorso più ampio e non possono pertanto essere oggetto di un'attenzione troppo minuziosa. Sono cioè funzionali alla dimostrazione di un'idea della Natura, all'interno di una concezione del mondo più organica, sistematica e razionalistica (come nel *De rerum natura*) o più ambigua, sfuggente e pervasa da un senso di sacralità (come nelle *Georgiche*).

Casi particolari, nel panorama che abbiamo delineato, sono costituiti da alcune opere, come le *Metamorfosi* e, soprattutto, le elegie dell'esilio di Ovidio e alcune *Silvae* di Stazio, nelle quali il paesaggio conquista uno spazio più ampio, tanto da diventare motivo d'ispirazione della poesia. Il dato nuovo è qui offerto dal fatto che ci troviamo di fronte a paesaggi non solo reali (anche se non sempre realisticamente rappresentati) ma tali da configurarsi, almeno in parte, come paesaggi autonomi: essi non sono cioè inseriti nel tessuto poetico per omaggio a una tradizione di genere, bensì come elementi indispensabili alla struttura stessa della poesia. Quest'ultima, tuttavia, neanche in questi casi si risolve interamente nella rappresentazione della natura: la ricchezza di dettagli descrittivi è non già la manifestazione di un'estetica dello sguardo, anche se, senza dubbio, qua

e là affiora un gusto visivo più spiccato, ma risponde a un'esigenza interna all'opera stessa.

Nelle *Metamorfosi*, ad esempio, la presenza della natura, sicuramente di notevole importanza, si carica di sfumature simboliche che, nel trasmettere una concezione del mondo all'insegna del principio di trasmutazione, riconducono l'opera, pur in una prospettiva nuova, nell'alveo della tradizione epica da un lato e didascalica dall'altro. Nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto*, invece, il paesaggio, nonostante l'indubbia centralità di cui gode, assolve la funzione, pienamente consentanea al genere elegiaco, di farsi veicolo del lamento di Ovidio sulla propria condizione di esule desideroso di ottenere il perdono di Augusto e il ritorno a Roma.

Le *Silvae* descrittive di Stazio, da ultimo, se per un verso risolvono la descrizione in un procedimento perseguito di per sé, estraneo a una tradizione di genere, d'altro canto si comprendono, quanto alla loro genesi, alla luce del contesto occasionale del quale sono figlie: l'esaltazione dello stile di vita dei ricchi possidenti romani, committenti del poeta, conferisce dunque anche in questa circostanza una giustificazione, in termini funzionali, alla presenza, pur così considerevole, della natura in questi testi.

In conclusione, lo studio delle molteplici modalità di elaborazione letteraria del tema paesaggistico non solo si presenta come uno strumento di analisi della complessa trama di relazioni che autori e testi differenti intrattengono tra di loro e con i rispettivi modelli, ma aiuta a gettare un nuovo fascio di luce sulla questione del rapporto tra percezione e rappresentazione del mondo esterno, rivelando come la descrizione del paesaggio, almeno in relazione al periodo e alle opere considerati, risulti, di fatto, subordinata agli scopi che, di volta in volta, i poeti si prefissano di raggiungere.

È forse anche per questa ragione che il tentativo di definire i confini dell'ἔκφρασις (e dell'ἔκφρασις paesaggistica, in particolare) si rivela compito così arduo. Ogni accenno descrittivo, più o meno compiuto, più o meno organico, pare infatti dotato di un significato che non è completamente separabile dal contesto. Questo non significa che non sia possibile disegnare un quadro generale e che ci si debba accontentare di osservazioni disparate e disordinate: come abbiamo dimostrato, la scelta di una prospettiva d'osservazione può dare i suoi frutti, ma, per riuscire a cogliere analogie e differenze, per individuare l'esistenza di linee-guida, per provare a proporre un discorso complessivo di fronte a tanta frammentazione, bisogna evitare di porre limiti troppo restrittivi o di ricorrere a definizioni troppo vincolanti, che rischierebbero di occultare la sfaccettata varietà di forme con cui il paesaggio poetico si può presentare.

ROBERTO MANDILE
r.mandile@gmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- André 1968 J. André (éd.), *Ovide: Tristes*, Paris 1968.
- Barbieri 1991 G. Barbieri, *I grandi quadri ambientali: paesaggi terrestri e aree culturali*, in G. Barbieri - F. Canigiani - L. Cassi, *Geografia e ambiente: il mondo attuale e i suoi problemi*, Torino 1991, pp. 33-86.
- Bauzà 1984 H.F. Bauzà, *Il paesaggio simbolico delle «Bucoliche»*, in *Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio*, I, Milano 1984, pp. 195-204.
- Bauzà 1996 G. Senis - H.F. Bauzà, s.v. *Natura*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma 1996, pp. 666-668.
- Besslich 1972 S. Besslich, *Ovids Winter in Tomis. Zu Trist. iii 10*, «Gymnasium» 79 (1972), pp. 177-191.
- Biese 1882-1884 A. Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*, Kiel 1882-1884.
- Borca 1995 F. Borca, *Ai margini del "bel paesaggio": la percezione dell'ambiente palustre nella Roma antica*, «Nuova Rivista Storica» 79, 2 (1995), pp. 245-260.
- Borca 1997 F. Borca, *Per uno studio del paesaggio germanico nella letteratura greco-latina*, «Aufidus» 11 (1997), pp. 41-59.
- Brescia 1997 G. Brescia, s.v. *Locus amoenus*, in *Enciclopedia Oraziana*, II, Roma 1997, pp. 699-701.
- Castiglioni 2002 B. Castiglioni, *Percorsi nel paesaggio*, Torino 2002.
- Coccia 1993 M. Coccia, *La natura e il paesaggio in Orazio*, «Cultura & Scuola» 32 (1993), pp. 53-72.
- Danielewicz 1997 J. Danielewicz, s.v. *Natura*, in *Enciclopedia Oraziana*, II, Roma 1997, pp. 586-589.
- Del Corno 1998 D. Del Corno, *L'uomo e la natura nel mondo greco*, in *L'uomo antico e la natura*, Atti del Convegno nazionale di studi (Torino, 28-29-30 aprile 1997), a cura di R. Uglione, Torino 1998, pp. 93-104.
- Della Corte 1976 F. Della Corte, *Ovidio e i barbari danubiani*, «Romanobarbarica» 1 (1976), pp. 57-69.
- Elsner 2002 J. Elsner, *The Genres of Ekphrasis*, «Ramus» 31 (2002), pp. 1-18.
- Evans 1975 H.B. Evans, *Winter and Warfare in Ovid's Tomis («Tristia» 3.10)*, «Classical Journal» 70, 3 (1975), pp. 1-9.
- Fedeli 1998 P. Fedeli, *L'uomo e la natura nel mondo romano*, in *L'uomo antico e la natura*, Atti del Convegno nazio-

- nale di studi (Torino, 28-29-30 aprile 1997), a cura di R. Uglione, Torino 1998, pp. 105-125.
- Fedeli 2007 P. Fedeli (a cura di), *Ovidio: dalla poesia d'amore alla poesia d'esilio*, Milano 2007.
- Gagliardi 1997 D. Gagliardi, s.v. *Paesaggio*, in *Enciclopedia Oraziana*, II, Roma 1997, pp. 595-599.
- Gahan 1978 J.J. Gahan, *Ovid. The Poet in Winter*, «Classical Journal» 73 (1978), pp. 198-202.
- Gale 2000 M.R. Gale, *Virgil on the Nature of Things: the «Georgics», Lucretius and the Didactic Tradition*, Cambridge 2000.
- Goguey 1982 D. Goguey, *Le paysage dans les «Silves» de Stace*, «Latomus» 41 (1982), pp. 602-613.
- Goldhill 2007 S. Goldhill, *What is Ekphrasis for?*, «Classical Philology» 102 (2007), pp. 1-19.
- Gualandri 1994 I. Gualandri, *Aspetti dell'ekphrasis in età tardo antica*, in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*, Atti della XLI Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 15-21 aprile 1993), I, Spoleto 1994, pp. 301-341.
- Heinze 1915 R. Heinze, *Vergils epische Technik*, Leipzig 1915.
- Hinds 2002 S. Hinds, *Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the «Metamorphoses» and its Tradition*, in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 122-149.
- Jakob 2005 M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze 2005.
- Koelb 2006 J.H. Koelb, *The Poetics of Description: Imagined Places in European Literature*, New York 2006.
- La Penna 1969 A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, Firenze 1969 (rist. in A. La Penna, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993, pp. 3-237, da cui cito).
- Loupiac 1998 A. Loupiac, *La poétique des éléments dans «La Pharsale» de Lucain*, Bruxelles 1998.
- Mugellesi 1975 R. Mugellesi, *Paesaggi latini*, Firenze 1975.
- Myers 2000 K.S. Myers, «*Miranda fides*»: *Poet and Patrons in Paradoxographical Landscapes in Statius' Silvae*, «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici» 44 (2000), pp. 103-138.
- Mynors 1990 R.A.B. Mynors (ed.), *Virgil: Georgics*, Oxford 1990.
- Newmeyer 1979 S.T. Newmeyer, *The Silvae of Statius: Structure and Theme*, Leiden 1979.

- Parry 1964 H. Parry, *Ovid's «Metamorphoses»: Violence in a Pastoral Landscape*, «Transactions and Proceeding of the American Philological Association» 95 (1964), pp. 268-282.
- Pasquali 1920 G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze 1920.
- Pavlovskis 1971 Z. Pavlovskis, *Man in a Poetic Landscape: Humanization of Nature in Virgil's «Eclogues»*, «Classical Philology» 66 (1971), pp. 151-168.
- Pavlovskis 1973 Z. Pavlovskis, *Man in an Artificial Landscape: the Marvels of Civilization in Imperial Roman Literature*, Leiden 1973.
- Perutelli 1998 A. Perutelli, *Il pathos della natura nella poesia latina di età argentea*, in *L'uomo antico e la natura*, Atti del Convegno nazionale di studi (Torino, 28-29-30 aprile 1997), a cura di R. Uglione, Torino 1998, pp. 271-287.
- Petrone 1998 G. Petrone, *Locus amoenus / locus horridus: due modi di pensare la natura*, in *L'uomo antico e la natura*, Atti del Convegno nazionale di studi (Torino, 28-29-30 aprile 1997), a cura di R. Uglione, Torino 1998, pp. 177-195.
- Ravenna 1996 G. Ravenna, s.v. *Ekphrasis*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1996, pp. 183-185.
- Reeker 1971 H.D. Reeker, *Die Landschaft in der «Aeneis»*, Hildesheim - New York 1971.
- Romani 1994 V. Romani, *Il paesaggio: teoria e pianificazione*, Milano 1994.
- Santini 1983 C. Santini, *La cognizione del passato in Silio Italico*, Roma 1983.
- Segal 1969 C.P. Segal, *Landscape in Ovid's «Metamorphoses»: a Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden 1969.
- Serpa 1983 F. Serpa, *L'idea di natura nelle «Georgiche»*, Trieste 1983.
- Serpa 1996 F. Serpa, s.v. *Paesaggio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma 1996, pp. 921-926.
- Szelest 1966 H. Szelest, *Die Originalität der sog. beschreibenden Silvae des Statius*, «Eos» 56 (1966), pp. 186-197.
- Szelest 1972 H. Szelest, *Rolle und Bedeutung des P. Papinius Statius als Verfassers des «Silvae» in der römischen Dichtung*, «Eos» 60 (1972), pp. 87-101.
- Thomas 1988 R.F. Thomas (ed.), *Virgil: Georgics*, Cambridge 1988.

- Traina 1986 G. Traina, *Paesaggio e "decadenza". La palude nella trasformazione del mondo antico*, in A. Giardina (a cura di), *Società romana e impero tardoantico*, II, Roma 1986, pp. 711-730.
- Troxler-Keller 1964 I. Troxler-Keller, *Die Dichterlandschaft des Horaz*, Heidelberg 1964.
- Volk 2002 K. Volk, *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford 2002.
- Vollmer 1898 F. Vollmer (Hrsg.), *P. Papinii Statii Silvarum libri*, Leipzig 1898.
- Von Albrecht 2001 M. von Albrecht, *Natura e paesaggio in Catullo*, in F. Bertini (a cura di), *Giornate filologiche «Francesco Della Corte» 2*, Genova 2001, pp. 15-27.
- Webb 1999 R. Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre*, «Word and Image» 15 (1999), pp. 7-18.
- Webb 2009 R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham - Burlington 2009.
- Witek 1980 F. Witek, *Die Landschaft bei Catull*, in J. Dalfen - K. Forstner - M. Fussl - W. Speyer (edd.), *Symmicta philologica Salisburgensia Georgio Pfligersdorffer sexagenario oblata*, Roma 1980, pp. 187-205.
- Witek 2006 F. Witek, *Vergils Landschaften. Versuch einer Typologie literarischer Landschaft*, Hildesheim 2006.

