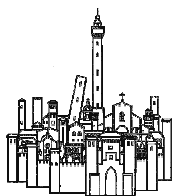


CONVERSAZIONI NATURALI
In memoria di Gianni Scalia

A cura di Laura Ricca





LABORATORIO DI RICERCA SULLE CITTÀ E I PAESAGGI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'EDUCAZIONE
ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
SEZIONE NARRATIVA

I quaderni di PsicoArt

Vol. 8, 2018

Conversazioni Naturali. In memoria di Gianni Scalia

A cura di Laura Ricca

Responsabile editoriale Cristina Principale

ISBN - 9788890522475

Editi da *PsicoArt - Rivista di arte e psicologia*

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

ISSN 2421-079X

www.psicoart.unibo.it

psicoart@unibo.it

Volume pubblicato con la collaborazione del Laboratorio di ricerca sulle città e i paesaggi, Dipartimento di Scienze dell'Educatione dell'Università di Bologna e di SER.IN.AR. Forlì-Cesena

Indice

- 5 *Presentazione* di RAFFAELE MILANI
- 11 *Prefazione* di LAURA RICCA
Sulla natura e la poesia
- ANTICHI PAESAGGI
- 31 Dario Del Corno
L'ambiente naturale nel mondo greco: funzione economica e qualità estetica
- 43 Maurizio Bettini
Il paesaggio di Alcmena
- MODERNI PAESAGGI
- 53 Rosario Assunto commenta pagine scelte da
Convivium religiosum di Erasmo da Rotterdam
- 65 Raffaele Milani commenta pagine scelte da
An Analytical Inquiry di Richard Payne Knight
- 73 Franco Farinelli commenta pagine scelte da
Kosmos di Alexander von Humbolt
- NATURE A CONFRONTO
- 97 Giuliano Boccali
Il mare nei paesaggi letterari dell'India antica
- 111 François Cheng
Una pietra sull'acqua
- 121 Watsuji Tetsurō
Fūdo. Uno studio filosofico
- 133 ESERGHII

ANTICHI PAESAGGI

DARIO DEL CORNO

L'ambiente naturale nel mondo greco: funzione economica e qualità estetica

Nel significato primario il sostantivo greco *chora* indica uno spazio definito, che può corrispondere tanto a un territorio o a un luogo quanto a una posizione; ma in questo valore generico si inserisce un'accezione specifica, che connota la campagna in opposizione alla città, a cui peraltro la *chora* appartiene come parte integrante di un medesimo insieme.

Nel solenne proemio dell'arringa *Contro Leocare*, l'oratore ateniese Licurgo invoca le statue degli dèi e degli eroi che sorgono nelle città e nella *chora* attica, palesando con tale calcolato nesso tanto la separazione quanto la complementarità fra due modelli spaziali. Aristotele¹ definisce la *chora* come "possesso comune", nel senso che ogni cittadino può averne parte; e passi di Tucidide² e Senofonte³ accertano che per *chora* s'intendeva propriamente la zona contigua alla città, che era riservata alla produzione agricola. Città e campagna si integrano a costituire i fondamenti dell'economia antica, a cui come terzo fattore si aggiungeva il mare; ma l'ambiente naturale della terraferma includeva aree immense, che si estendevano al di fuori del territorio occupato dagli uomini.

Nei viaggi, nelle battute di caccia, nelle spedizioni militari i Greci percorrevano questi spazi liberi, che apparivano loro come la sede di una vitalità spontanea: ne affrontavano le incognite e i pericoli, ma avevano anche appreso a considerarli come parte essenziale di una realtà, che si raccoglieva nell'immagine totale della terra. La campagna s'identificava con l'ambiente che l'uomo aveva assoggettato alle proprie necessità, destinandolo alla produzione dei mezzi di sostentamento, ossia l'agricoltura e l'allevamento; e tuttavia, per così dire sull'altro versante dell'opposizione con la città, c'erano panorami che presentavano rapporti d'affinità e di differenza con lo spazio naturale della campagna.

La consapevolezza di tale complessa realtà è antichissima, tanto che se ne ritrovano le tracce già nell'*Odissea*. Nel canto V del poema, ai

vv. 63-75, Hermes arriva all'isola di Calipso con l'incarico di dare inizio al ritorno di Odisseo in patria; ma prima il divino messaggero si arresta ad ammirare la selva che circonda la grotta della dea. Nel folto di ontani, di pioppi e di cipressi hanno il nido selvatici uccelli: civette, sparvieri, cornacchie di mare. Una grande quercia sovrasta la caverna; nei pressi sgorgano quattro sorgenti, e si aprono radure fiorite di viole e di sedano. La vegetazione e la fauna evocano l'immagine di un ambiente immune dall'intervento dell'uomo; e solo a un dio è dato di contemplarlo con felicità. Nell'ultima fase della sua avventura, giunto all'isola dei Feaci, Odisseo si reca alla reggia di Alcino, da cui avrà inizio il suo ritorno fra gli uomini; e si ferma a contemplare il giardino che si stende presso il palazzo. Peri, melograni, meli, fichi, ulivi prodigano frutti in ogni stagione; una vigna si riempie perennemente di grappoli; e ai margini si stendono airole curate, che contengono ogni sorta di piante domestiche.⁴ Quest'iperbolica fertilità viene ascritta a un dono divino, secondo l'ambivalente statuto che contrassegna il paese dei Feaci; ma indubbiamente il modello della rappresentazione è un ambiente sottoposto all'opera dell'uomo, qual è colui che lo ammira.

Entrambi i passi rientrano in una comune tipologia descrittiva, che si potrebbe definire "naturalistica"; e peraltro essi sono distinti da uno scarto fondamentale, che oppone la vegetazione spontanea e quella programmata. È probabile che tanto nella convergenza quanto nella diversità si debba riconoscere un calcolo artistico, dove a sua volta si precisa la rispettiva funzione delle due descrizioni – tanto più che essa viene ribadita da una simmetria che non può essere fortuita. Entrambe sono messe in rapporto con un arrivo; provocano nel personaggio un indugio e una contemplazione; costituiscono una sorta di prologo al nucleo tematico dell'episodio; e segnano l'inizio di due distinte fasi di ritorno di Odisseo. Ma all'interno di questo sistema di corrispondenze risulta altrettanto significativa l'opposizione fra i due ambienti, in cui si riflette la particolarità delle situazioni narrative del poema. La selva incolta di Calipso è la soglia estrema di quel mondo pervaso di potenze primordiali, da cui Odisseo sta per prendere commiato. L'assetto produttivo del giardino di Alcino accoglie nuovamente l'eroe nella civiltà degli uomini, dove egli si appresta a riconquistare la propria

condizione. Il raccordo programmato fra i due passi comporta la consapevolezza di una situazione intermedia sostanzialmente omogenea, al cui interno si attua lo scarto. Per una finalità artistica l'autore mette a partito l'idea di un ambiente "naturale", che si configura diversamente a seconda che esso si sviluppi in modo spontaneo oppure sia il risultato dell'azione umana. Ma anche in questo caso la produttività e il carattere stesso dell'ambiente risultano in prima istanza determinati dal principio organico e universale, in cui trova origine la vita sulla terra. Con tale energia primigenia l'uomo viene a trovarsi in un rapporto, che si configura essenzialmente come assenza/opposizione o rispettivamente come intervento/integrazione. I due passi odissiaci attestano la presenza di questo duplice modello dell'ambiente "naturale" ai primordi della cultura greca - sebbene in essa non sia possibile identificare una precisa corrispondenza lessicale sia per l'idea di "ambiente", sia per quella di "natura" nell'accezione richiesta dai nostri passi. Ma, in linea di massima si può ritenere che, in qualsivoglia cultura, la mancanza di vocaboli specifici per una nozione non comporti necessariamente la mancanza della nozione stessa, o almeno di un ambito di idee ad essa affini. Nel mondo greco esiste una sorta di precognizione del modello che noi esprimiamo con la formula "ambiente naturale"; e tuttavia tale modello è relegato ai margini di un'esplicita definizione, soppiantato dalla centralità che la mente greca conferisce all'agire dell'uomo e alla sua storia.

In contesti affatto diversi, un paio di passi di Platone attestano sia l'idea di "ambiente naturale", sia il suo rapporto con la civiltà umana - configurandolo in entrambi i casi secondo la tipologia dell'opposizione. Il primo appartiene al *Crizia*,⁵ nel quadro di una desolata memoria dello sfacelo che aveva sfigurato il territorio dell'Attica:

Per novemila anni molte e grandi inondazioni hanno reso il nostro paese simile alle ossa di un corpo malato, e di questa terra è rimasto solo lo scheletro. Ma prima le colline erano piene di terra grassa, e le montagne erano coperte di foreste. Ora vi sono monti che danno nutrimento soltanto alle api, ma non è molto tempo che gli alberi furono tagliati per coprire grandi edifici, e questi edifici esistono ancora. C'erano anche vasti pascoli per il bestiame; e non andava perduta

l'acqua che adesso dal nudo suolo fluisce nel mare, ma ogni anno essa si conservava nel seno della terra, e dalle alture si diffondeva nelle valli, formando fonti e fiumi.

Si tratta di una testimonianza a doppia faccia: per un lato il passo accerta la realtà di un dissesto idrogeologico; per un altro ne individua tendenziosamente le cause, poiché Platone lo imputa a remote cause naturali. Ma l'accento obliquo al disboscamento per ottenere legname da costruzione rivela la verità dei fatti: questo sfigurato panorama non era altro che l'esito dello sfruttamento delle riserve naturali a vantaggio di una frenetica urbanizzazione. Ancora sull'antitesi fra la città e l'ambiente naturale si innerva un passo che ricorre nella sezione iniziale del *Fedro*.⁶

Condotto dall'amico che dà titolo al dialogo in una passeggiata fuori dalle mura di Atene, Socrate ammira come una novità lo splendore del paesaggio, e con l'inarrivabile grazia dello stile platonico ne enumera le attrattive: il platano alto e frondoso, l'agnocasto che spande ombra e profumo, la fonte freschissima, il mormorio del vento e il coro delle cicale, il declivio del prato su cui distendersi comodamente. Ma dalla momentanea fascinazione di tanta bellezza, egli prende subito le distanze: in questo luogo ameno lui non è che un forestiero, come spiega a Fedro, stupito della sua sorpresa: "Io sono uno che ama imparare - e la campagna e gli alberi non mi vogliono insegnare niente; gli uomini della città, invece, sì". E Socrate si adagia sull'erba per ascoltare il discorso di Lisia, che Fedro ha portato con sé dalla città. Ma nel breve giro dell'episodio Socrate appare colpito da un'esperienza, che egli non ha mai provato: la percezione del paesaggio come fonte di un'emozione. Ci troviamo nuovamente nella necessità di ricorrere a un anacronismo: il lessico greco non possiede una parola che convogli il significato espresso dal termine "paesaggio" e dai suoi equivalenti nelle lingue moderne; e tuttavia è indubbio che i Greci fossero consapevoli delle valenze estetiche inerenti a una descrizione dell'ambiente naturale. Ma anche per questa nozione essi non coniarono una qualificazione astratta e totalizzante - ed è probabilmente vano chiedersi perché ciò non accadde: se per fedeltà alla concretezza e all'unicità dell'esperienza, o per la rigorosa

aderenza al modello di un pensiero sistematico in cui la molteplicità infinita dei fenomeni riluttava ad inquadrarsi.

Ma entrambe le ipotesi finiscono per confluire nella constatazione che alla mente greca il paesaggio si prospetta tipicamente come una rappresentazione analitica, che si articola lungo la catena paratattica dei dettagli di una singola realtà ambientale. Può darsi che risalga a questa concezione analitica e concreta l'esclusione dei fenomeni del passaggio e dell'ambiente dalla poderosa sintesi, in cui i Greci raccolsero la loro immagine della realtà fenomenica. Ma il paesaggio rientra nelle manifestazioni dell'ambiente naturale; anzi, esso offre una traccia privilegiata per incorporare l'ambiente nella dimensione artistica – e sarà ancora una volta il caso di richiamarsi al postulato che afferma l'esistenza di un'idea prescindendo dal requisito di un referente lessicale. Si tratta di un principio che autorizza ad indagare i connotati con cui il mondo naturale si presentava alla mente dei Greci, ricorrendo soprattutto alle testimonianze letterarie per tracciare le linee di tendenza, in cui tale immagine si manifesta e si evolve. La letteratura è il documento primario, in cui si afferma l'elaborazione intellettuale di una civiltà: laddove l'accumulo dei dati riferibili alla cultura materiale dimostra tutt'al più "come si viveva", l'opera letteraria filtra e contestualizza l'esperienza del vissuto mediante l'interpretazione del rapporto fra soggetto e oggetto, testimoniando "come si pensava, o si sceglieva di vivere". Questo carattere fondativo ed esemplare appartiene ai due passi sopra riportati nell'*Odissea*, che descrivono la selva di Calipso e il giardino di Alcino. Le rappresentazioni dell'ambiente "spontaneo" e di quello "umanizzato" propongono uno schema di pensiero che trova una singolare corrispondenza in un passo dell'*Inno omerico ad Afrodite*.⁷ Nel racconto in cui la dea simula ad Anchise di essere la vergine figlia di Otreo re della Frigia, essa inventa di giungere a lui dopo un prodigioso viaggio compiuto con la guida di Hermes: "Egli mi ha portata per molte terre lavorate da uomini mortali, / e per molte terre non divise né coltivate, dove le belve / voraci si aggirano per le valli buie". La fulminea sintesi di questo percorso immaginario utilizza i due tipi ambientali della vegetazione selvatica e di quella coltivata per esprimere simbolicamente una figura totale della terra, secondo un modulo

che evidentemente riproduce l'immagine corrente nella Grecia arcaica. Nelle due descrizioni odissiache si rintraccia un'ulteriore alternativa, in cui l'elaborazione poetica individua e sancisce una convinzione che era verosimilmente radicata nelle credenze comuni – e che avrà lunga fortuna nella letteratura. Il paesaggio spontaneo è lo spazio dell'epifania divina, mentre l'ambiente organizzato è utilitaristicamente riservato al lavoro, con cui l'uomo provvede al proprio sostentamento. All'interno dell'*Odissea* altre corrispondenze confermano questo sistema: ad esempio, la dimora di Circe sorge in una selva incolta, ripetutamente designata con il medesimo termine *hyle* che introduce la descrizione della selva di Calipso; mentre il podere dove Laerte trasferisce in una grama vita di fatiche la tristezza per l'assenza del figlio è collegato con il giardino di Alcino da un comune sistema di immagini e di lessico.

Ma l'ambiente coltivato è anche il contrassegno della civiltà umana, come dimostrano per negativo i sintetici dati ambientali del paese dei Ciclopi.⁸ Essi vivono sui monti; e come ignorano la giustizia e le leggi, né hanno una norma comune per la loro vita, allo stesso modo non lavorano la terra. Questa produce da sé grano, orzo e viti, come un dono degli dèi; ma i Ciclopi attendono solo alle proprie greggi. Nell'ambiente spontaneo l'unica attività economica è la pastorizia; e la tradizione mitica e letteraria accorda questo dato con la prerogativa che a tale ambiente appartiene – di essere lo spazio deputato per l'epifania divina. Infatti l'apparizione della divinità è tendenzialmente riservata a pastori, non certo a contadini: e tanto privilegio tocca, per fare qualche esempio, a Paride e ad Anchise sulle alte vette dell'Ida, a Esiodo sul "divino" Elicona. Il paesaggio degli dèi sulla terra non si configura esclusivamente nell'aspetto di selve e di cime deserte, fra forre e rupi. Nell'*Inno omerico a Demetra*⁹ è un prato ridente e cosperso di fiori che assiste ai giochi di Core e al brutale ratto di Ade: ed esso si trova "nella piana di Nisa", una contrada ai confini del mondo che la tradizione greca rinunciava a localizzare con esattezza. L'evocazione del paesaggio è realizzata nello stile dell'elenco: sono rose, crochi, viole, iridi, giacinti, narcisi a configurare una flora di tipo spontaneo, come precisa anche l'accento alla Terra che ha generato il narciso, "inganno per la fanciulla dal volto di fiore". Alla sua fragranza rilucono il vasto

cielo in alto, e la terra, e i flutti del mare: nella struttura analitica della descrizione naturalistica la poesia greca tende a inserire delle percezioni attinenti a diverse sfere sensoriali, con un risultato che va oltre il puro effetto decorativo. Ai fattori olfattivi, sonori, tattili (come la sensazione del calore, o del vento), luministici sembra conferita una funzione per così dire totalizzante, che fonde i dettagli della rappresentazione in una dimensione d'assieme. Questo procedimento corrisponde a una maniera di stile, in cui si ravvisa una specifica intenzione: come accade per la tecnica "economica" della descrizione, impostata sui criteri della selezione e dell'allusione che trasmettono all'immaginazione del pubblico il compito di integrare le ellissi del panorama rappresentato. In modo analogo i tratti di sinestesia realizzano una sorta di patina globale, in cui le suggestioni di tipo atmosferico sovrappongono alla rigorosa obiettività della descrizione visiva il senso di una partecipazione soggettiva - del personaggio eventualmente coinvolto nella situazione, e soprattutto del poeta e del pubblico.

Si tratta di considerazioni che attengono alla dimensione artistica: ma può darsi che esse offrano la spia per individuare un aspetto della comune attitudine, con cui l'uomo greco dell'età arcaica era avvezzo a percepire il mondo della natura. La sua risposta agli stimoli dell'ambiente naturale non si produce tanto nell'ambito delle emozioni interiori, quanto si dispiega al livello delle reazioni corporee che si esprimono nei riferimenti sensoriali affidati al sistema della sinestesia. Nell'epoca "lirica" la tematica poetica si concentra sui modi e sui moventi dell'agire umano. Questo strenuo antropocentrismo riduce la presenza dell'ambiente naturale a un conciso sistema di riferimenti, che soltanto in rari casi ottengono la relativa autonomia di una descrizione, comunque in genere esposta al repentaglio di ipotetiche contestualizzazioni. Un caso esemplare è l'immagine del cosiddetto "giardino di Afrodite" nel fr. 2 Voigt di Saffo, dove la nota dominante si articola stilisticamente ancora sul fattore della sinestesia, che evoca la malia dell'ambiente nel mormorio delle acque e delle fronde, e nel profumo degli incensi, delle rose e della brezza. Un altro passo cruciale si ha nel fr. 89 Page di Alcmane, dove il quadro di un ambiente naturale di tipo spontaneo si estende ad includere la fauna, secondo una tipologia

già presente nella descrizione della selva di Calipso. Qui l'anafora di *eudousi*, "dormono", collega i membri dell'elenco paratattico in un'embrionale intenzione totalizzante, allusivamente segnalata al livello tematico dell'ambientazione notturna.

Si è già accennato alla considerazione periferica dei fattori ambientali, che deriva dalla visione eminentemente antropocentrica in cui la mente greca organizza la propria consapevolezza del mondo. È ancora tale prospettiva a indirizzare la forma d'arte che imposta un nuovo modello per coniugare l'esperienza della realtà con l'energia del pensiero: il teatro. Tuttavia nell'orizzonte "umano" della tragedia si aprono spiragli che lasciano intravedere una nuova disposizione dell'uomo greco a interpretare la propria condizione nel quadro di un sistema di riferimenti al mondo naturale. Una prima traccia si collega a una prerogativa essenziale della mimesi teatrale: l'intreccio della comunicazione auditiva con quella visiva. Nel *Filottete* di Sofocle è lo stesso ambiente naturale a costituire la sede dell'azione drammatica, una grotta nella deserta isola di Lemno; e l'interrelazione fra i caratteri spaziali e la vicenda è ribadita lungo tutta la tragedia da una serie di riferimenti. Basta la parola a evocare la presenza di un paesaggio intatto dall'uomo; ed è soprattutto nella conclusione della tragedia, quando l'eroe si avvia a lasciare per sempre l'isola della sua pena, che esso s'illumina di una nuova sensibilità. Filottete saluta la sua grotta, i prati, le rocce, il frastuono del mare, il monte di Ermes che gli rimandava l'eco del suo pianto (vv. 1452-68). Questa vista, questi suoni sono stati la sua unica compagnia nella lunga segregazione: e nella commozione dell'addio traspare infine la risposta all'angosciato interrogativo, che in precedenza aveva commosso il coro: "Come, ascoltando in tanta solitudine l'urlo del mare, come poté reggere questa vita di lacrime?" (vv. 686-90). Comprendiamo ora che Filottete ha trovato la forza per resistere alla disperazione nella sintonia del suo pensiero con la realtà naturale, e che nel rapporto fra l'universo e l'individuo ha intuito l'ardua risposta al senso della sua esistenza. Ma in genere nella tragedia la rappresentazione dell'ambiente naturale appartiene al fuoricena; e spetta unicamente alla scenografia "verbale" la funzione di evocare gli spazi esterni, dove avvengono i segmenti dell'azione che la scena non accoglie. La

mente dello spettatore è invitata a trasferirsi in un "altrove" che esiste solo nelle parole del testo; ma i tratti naturalistici conferiscono concretezza a questo spazio dell'immaginazione. Nell'*Antigone* sofoclea (vv. 249-75 e 407-37) i due racconti del Guardiano trasportano l'azione nella landa dove giace il cadavere di Polinice; e nel suo discorso un parco sistema di dettagli suscita allusivamente l'immagine di questo desolato paesaggio: la terra arida, un rialzo nella vastità della piana, il sole bruciante, il turbine di vento, gli alberi infranti dall'improvviso uragano. Ma all'ambiente naturale del fuoriscena è conferita una valenza simbolica, che si ripete in altri due passi della tragedia: la caverna di roccia entro un colle deserto e lontano (vv. 773-4, 885-6, 1110, 1204-5) che è la prigione dove l'eroina si darà la morte, insieme a Emone; e il "porto degli uccelli" dove Tiresia ascolta lo strepito dei rapaci che si contendono la carne del guerriero insepolto (vv. 999-1004). Il paesaggio che circonda Tebe è una cintura di morte e di violenza – come la storia stessa di Antigone e di tutta la sua razza; e questo segnale sinistro e potente riflette l'ambiguità con cui la natura s'intreccia alla vita dell'uomo.

Ma a reggere le fila di questo confronto è pur sempre il volere della divinità, che genera l'errore dell'uomo e il suo destino. Un fuoriscena paesistico avvolge nelle *Baccanti* di Euripide (vv. 1048 sgg.) la crudele strage di Penteo, operata da Dioniso: l'ambiente spontaneo configura la sede dell'epifania divina, e si carica di arcane suggestioni. Nel racconto del messo bastano pochi dettagli a evocarlo: i prati in una valle, più in alto una gola circondata dalle rocce, un torrente impetuoso, un bosco di pini – e soprattutto il silenzio del luogo deserto, dove prorompe il grido del dio che esalta le sue donne al massacro. Euripide mette a partito la tecnica allusiva ed ellittica, che è un carattere costante della rappresentazione naturalistica della poesia greca, per suscitare un'immagine della realtà, e al tempo stesso distanziarla nell'atmosfera del mistero.

Sulla figura che si potrebbe definire della "realtà distanziata" si fonda un'altra traccia, in cui la tragedia introduce una valenza nuova nel modello poetico dell'ambiente naturale. Esso diventa la proiezione di una nostalgia della mente, dello spasimo verso un'evasione dall'angoscia del presente. Una sorgente di acque pure, un bosco di pioppi, un prato; e poi un monte, una selva di pini, una

muta di cani all'inseguimento dei cervi rappresentano per Fedra l'utopia - il "luogo che non esiste", ed è tuttavia connotato da realistici particolari - del suo amore impossibile.¹⁰ Sono gli spazi di Ippolito cacciatore; ma sono soprattutto il segno di una vita infine libera dal ruolo sociale che impone a Fedra di sopprimere la propria passione. Del tutto reale, e peraltro situato in una distanza attingibile solo con l'immaginazione, è il paesaggio di Delo in un corale dell'*Ifigenia fra i Tauri*, ancora di Euripide (vv. 1098-1105). Il coro delle giovani greche ricorda le pendici del Cinto, la palma, l'alloro, l'olivo, il lago circolare, il cigno. L'elenco è minuzioso - poiché non si tratta tanto di rappresentare allusivamente un ambiente, quanto di esprimere la tensione dell'animo che si attarda quasi ossessivamente sull'oggetto di un impossibile desiderio.

La descrizione della natura rimane comunque a livello di un elemento collaterale, che si integra nella situazione drammatica e vi apporta complementari risonanze - per quanto intenso possa esserne il significato. Ma almeno in un caso, alla fine del suo ciclo, la tragedia seppe equilibrare il ruolo privilegiato della dimensione umana con una visione organica dell'ambiente naturale: e la rappresentazione paesistica raggiunse un'adeguata ampiezza ed autonomia strutturale, sia pur nei limiti che ad essa imponeva la complessità del progetto concettuale e drammaturgico. Il primo stasimo dell'*Edipo a Colono* di Sofocle (vv. 668-719) è un'immensa evocazione del mondo naturale, in cui si succedono le due figurazioni tradizionali dell'ambiente spontaneo, frequentato dagli dèi, e di quello produttivo, dove gli uomini crescono i propri figli. Ma il rapporto fra i due tipi comporta un elemento forte di innovazione: essi non sono più opposti secondo lo schema arcaico, bensì risultano coordinati entro un'intenzione totalizzante, che in entrambi gli aspetti celebra il paese dell'Attica e devotamente riconosce nell'uno e nell'altro la presenza della divinità.

Nel corale dell'*Edipo a Colono* l'energia mimetica della parola e della drammaturgia assorbono la scena e il fuoriscena in una realtà unitaria, dove allo spettatore è imposto di avvertire la presenza di ciò che viene descritto: poiché lo statuto alternativo del teatro si attua pienamente a condizione che la libertà dell'immaginazione infranga le barriere della verosimiglianza. In modo analogo, il sacro

bosco della terra che ospita l'ultimo esilio di Edipo è anche la contrada della morte, dove egli fra poco verrà accolto e sarà liberato dalla sua vita di dolore; e l'alto lirismo della descrizione si carica allusivamente anche di questo simbolo. Nei termini pur sempre oggettivi della raffigurazione paesistica il poeta quasi centenario esprime nella metafora ambientale l'immagine interiore dell'evento estremo che egli sente approssimarsi - e da Edipo la sua emozione si trasmette al Coro, e da questo allo spettatore.

Nel lungo itinerario che porterà la dialettica fra uomo e ambiente naturale all'interiorizzazione del paesaggio, la tragedia è una tappa preliminare - dove traluce non più che il presentimento di una nuova interpretazione. Ma perché questo messaggio fosse inteso, occorre che la mente greca si aprisse gradualmente a un'altrettanta nuova percezione dell'ambiente naturale: ed è verosimile che le testimonianze tragiche vadano intese come un sintomo e al tempo stesso uno stimolo di questa sensibilità. Sono fatti isolati, senz'altro; ma forse non sarà fuori luogo ribadire che il sistema di domanda e risposta pertinente all'attività letteraria porta alla luce i motivi che circolano nello strato profondo di una cultura. Anche nell'idea del mondo naturale, quale si traduce nella forma poetica del paesaggio, la tradizione si integra con l'innovazione; e le strutture collaudate di pensiero si intrecciano con le valenze peculiari ai nuovi tempi. L'ambiente primordiale che fa da sfondo a molte sezioni delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio è pervaso da un senso del numinoso, in cui si riproduce l'antica convinzione che collocava in tali luoghi l'epifania divina; ma questi accenni valgono anche come proiezione dell'intimore, dove il divino appare come il mistero che circonda l'iniziativa umana, e ne sgomenta l'ardire. Attraversando le tetre paludi dell'Eridano, gli Argonauti sono oppressi da un arcano torpore, che riflette la coscienza di una smisurata sfida contro l'ignoto.¹¹ Nella poesia ellenistica l'uomo si appropria dell'ambiente naturale nel quadro di un nuovo progetto, dove l'arte esprime le tensioni della mente. In questo panorama di nostalgie e di aspirazioni domina l'utopia di quel ritorno alla primigenia solidarietà fra il dominio della natura e quello dell'uomo, che già aveva ispirato un motivo conduttore della commedia ateniese: di tale speranza si era valso Aristofane come

strumento di polemica politica, e Menandro l'aveva tradotta nel messaggio sociale di una conciliazione fra gli opposti poli dell'economia cittadina e di quella agricola. Teocrito elimina ogni conflitto nell'immagine di un mondo che si richiama ai due schemi antichi della natura spontanea e di quella coltivata, ma li assorbe e li fonde nel modello di un'autonoma e autosufficiente dimensione di vita. È un gioco dell'immaginazione, il più delle volte; ma nella chiusa delle *Talisie* (vv. 131-147) il paesaggio rivive nel gioioso ricordo di un'esperienza reale. Il bosco di olmi e di pioppi, lo zampillare della fonte, il grido delle cicale e delle rane, il canto degli uccelli si associano alla festa del raccolto, al sentore delle messi, al traboccare dei frutti, al generoso umore del vino. L'uomo ellenistico celebra la sua partecipazione alla vita dell'ambiente naturale; e ne converte i fenomeni in una metafora della felicità interiore.

 NOTE

- ¹ Aristotele, *Politica* III, 31-32, 1283a.
- ² Tucidide, *La guerra del Peloponneso* II, 5, 7.
- ³ Senofonte, *Memorabili* III, 6, 11 e 13.
- ⁴ Omero, *Odissea* VII, 112-32.
- ⁵ Platone, *Crizia*, 111 b-c.
- ⁶ Platone, *Fedro*, 230 a-e.
- ⁷ *Inni omerici* V, 121-3.
- ⁸ Omero, *Odissea* IX, 105 sgg.
- ⁹ *Inni omerici* II, 6-14.
- ¹⁰ Euripide, *Ippolito*, vv. 208-11 e 215-18.
- ¹¹ Apollonio Rodio, *Argonautiche* IV, 595-627.