

Sabato, 11 agosto 2012

*Natura e Letteratura*

Prof.ssa **Rosa Elisa Giangoia**

## **Scrivere la Natura. Il rapporto tra Natura e Letteratura nel corso dei secoli**

La presenza della natura nei testi letterari è costante nel tempo, ampia, ma diversificata per scelte nell'ambito del mondo naturale ed interpretazioni dei diversi elementi.

Agli inizi della nostra tradizione classica, come di quella di quasi tutti i popoli, ci sono i miti, che rappresentano il comune patrimonio di riferimento capace di creare l'unità e la coesione culturale. Nella mitologia greca la Natura è descritta tramite un processo di personalizzazione, secondo cui i vari elementi sono creature divine, maschili e femminili, che interagiscono tra di loro, in rapporti diversi, di alleanza o di conflittualità, e che determinano la varietà degli aspetti naturali e la loro incidenza sulla vita degli uomini. Così Gea è la Terra, Eolo il Vento e Poseidone il mare, mentre il ciclo delle stagioni è spiegato con il rapimento di Proserpina da parte di Plutone, dio dell'Ade.

L'adesione degli uomini a questi miti avviene in un tempo ancora fuori dalla storia, anche se permane nei poemi omerici. Nell'*Iliade* e nell'*Odissea* si aprono, però, forse anche attraverso stratificazioni creative diacroniche, altre prospettive di visione ed interpretazione della Natura. Innanzitutto la descrizione secondo verisimiglianza, soprattutto nei paragoni e nelle raffigurazioni in opere artistiche. Ricordiamo in particolare la terza zona dello scudo di Achille<sup>1</sup>, in cui sono rappresentate tre scene, ispirate alla vita campestre e riconducibili ai momenti più importanti dell'anno agricolo: l'aratura nella stagione primaverile, la mietitura estiva e la vendemmia nel rigoglio dell'autunno; scene che ci fanno capire la predilezione del poeta per la natura coltivata rispetto a quella selvaggia. Nella quarta zona, invece, sono raffigurati due momenti di vita pastorale: un armento assalito da due leoni ed un gregge di pecore al pascolo; anche qui la natura è in rapporto al lavoro e alla vita dell'uomo, con insidie e pericoli. Nell'*Odissea* prevale invece la rappresentazione di una natura fantastica con sfondamento del muro del naturalismo, in luoghi lontani e misteriosi, come l'isola delle Sirene<sup>2</sup>, l'antro del Ciclope Polifemo<sup>3</sup>, il paese dei Lotofagi<sup>4</sup>, oltre all'ipotizzare luoghi nel mondo fuori dal ciclo del tempo, come l'isola di Calipso<sup>5</sup> ed il giardino di Alcino<sup>6</sup>. Ma soprattutto il vero protagonista del poema è il mare, che domina tutta la vicenda con l'immensità della sua presenza, con la furia delle sue tempeste, con il placido splendore della sua calma. Di conseguenza le terre sono soprattutto isole: Itaca, Ogigia, Eea, l'isola dei Ciclopi, quella delle Sirene, Trinakria, l'isola del Sole e Scheria.

---

<sup>1</sup>*Iliade* XVIII, 671 - 843

<sup>2</sup>*Odissea* XII

<sup>3</sup>*Odissea* IX

<sup>4</sup>*Odissea* IX, 82 - 102.

<sup>5</sup>*Odissea* V

<sup>6</sup> VII, 81 - 131

Dal punto di vista letterario tutto questo mondo reale o immaginario, diventa importantissimo come bagaglio imprescindibile per la produzione letteraria successiva, greca, latina e delle lingue europee moderne, che proprio per il fatto di avere questa base comune costituiscono un sistema culturale unitario e continuativo.

Successivamente si affermano nella Grecia classica altri due modi di rapportarsi alla Natura con significative ripercussioni letterarie. Infatti tra l'VIII e il VII secolo a. C. il poeta Esiodo, con il suo poema *Le opere e i giorni*, introduce l'idea che l'uomo con il suo lavoro, l'impegno e la fatica personale possa trasformare la Natura a suo vantaggio, attraverso la coltivazione, per produrre quanto a lui utile. In questo spirito diventano importanti gli astri, personaggi mitologici mutati in stelle o costellazioni, che, con il sorgere e tramontare, scandiscono il succedersi delle occupazioni agricole secondo le stagioni.

In seguito, a partire dal VI secolo a.C., vengono abbandonati i miti cosmogonici e si inizia a cercare l'origine di tutto in un principio naturale. Ha così inizio la filosofia che, proprio con quegli autori che poi impropriamente verranno chiamati Presocratici, si pone nella prospettiva di un'indagine critica nei confronti della Natura, di cui cerca di individuare il principio primo, l'*arché*, nei diversi poemi intitolati *Peri phýseos*, ritrovandolo di volta in volta nell'acqua (Talete), nell'aria (Anassimene), nel fuoco (Eraclito) o nel numero (Pitagora). In questo momento la letteratura rappresenta il terreno di elaborazione e di espressione del sapere in quanto tale, in una concezione unitaria, senza contrapposizione tra sfera scientifica e umanistica.

Nello stesso lasso di tempo inizia con Alceo e Saffo la poesia lirica monodica che, proprio per l'impostazione sentimentale e soggettiva, stabilisce il primo rapporto tra individuo e Natura fatto di consonanza personale, che si esplicita soprattutto nei paragoni e negli elementi esornativi del testo poetico. Saffo soprattutto avvertì con straordinaria intensità il fascino della Natura, di cui seppe cantare i particolari in un'atmosfera di incantata osservazione.

Con Socrate e successivamente con Platone, tra il V ed il IV secolo a.C., l'interesse della filosofia si sposta dalla ricerca dell'*arché* ad altri argomenti, ma, per quanto riguarda la percezione e la descrizione della Natura in letteratura, fondamentale è la creazione, da parte di Platone, del *tópos del locus amoenus*<sup>7</sup>, un luogo suggestivo e felice per l'uomo, caratterizzato da una fonte o da un corso d'acqua e da una rigogliosa vegetazione, di lunga e vasta ripercussione letteraria in tutta Europa. Platone prende spunto dalla valle di Tempe in Grecia<sup>8</sup>, ma forse quello che ancora oggi si può ammirare come *locus amoenus* rimasto immutato dalla classicità è rappresentato dalle Fonti del Clitumno<sup>9</sup>. Successivamente con Aristotele, che separa la Fisica dalla Metafisica, avviene la distinzione tra la descrizione della Natura, propria della letteratura, e l'indagine conoscitiva su di essa, affidata alla scienza.

Dal mondo greco si passa a quello latino, dove Lucrezio con il poema *De rerum natura* riprende, adattandola alla filosofia epicurea, la tradizione presocratica dei *Peri phýseos*, impegnandosi a spiegare l'origine del cosmo, della realtà fenomenica e dei fenomeni naturali, al fine di liberare, grazie alla teoria degli atomi, gli uomini dalla paura della morte e degli dei. La Natura viene vista come matrigna (*praeditā culpā*<sup>10</sup>), non Madre degli uomini, a cui, fin dalla nascita, infligge difficoltà e sofferenze e a cui riserva anche situazioni molto drammatiche, come la grande epidemia di peste che dilagò ad Atene nel V secolo, con la cui descrizione<sup>11</sup> il poema si conclude, creando nello stesso tempo il tema letterario della malattia capace di sconvolgere la vita e

---

<sup>7</sup> Curtius E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992

<sup>8</sup> Celebrata dai poeti come uno dei luoghi favoriti di Apollo e delle Muse, è una gola nel nord della Tessaglia, tra il Monte Olimpo, a nord, e il Monte Ossa, a sud. E' lunga 10 km, stretta circa 25 m e con dirupi anche di 500 m. Al centro scorre il fiume Peneo, che sfocia nel vicino mare Egeo.

<sup>9</sup> Virgilio (*Georg.* II, 146 – 148); Propertio (XIX, 2); Silio Italico (*Pun.*, IV, 543); Stazio (*Eclog.* IV, 139); Giovenale (XII); Claudiano (*Cons. Hon.*, 506); Thomas Macaulay (*Orazio*); Byron (Aroldo, I. IV); Ladislao Kulczycki (*Una passeggiata alle sorgenti del Clitumno*); Giosue Carducci (*Alle fonti del Clitumno*).

<sup>10</sup> T. Lucrezio Caro, *De rer. Nat.* V, 199.

<sup>11</sup> *De rer. Nat.* VI, 1145 – 1196.

la storia degli uomini, che avrà grandi ripercussioni da Virgilio a Paolo Diacono a Boccaccio a Manzoni a Camus.

Ma a determinare un rapporto letterariamente imperituro tra la Natura e la letteratura sarà nel volgere di pochi decenni Virgilio con la sua poesia delle *Bucoliche* e delle *Georgiche*. Con le dieci egloghe delle *Bucoliche* il poeta inventa e fissa il paesaggio dell'Arcadia, come ha ben dimostrato lo Snell<sup>12</sup>. Questa era in realtà la regione centrale della penisola del Peloponneso, montuosa, divisa in molte valli e separata dal resto del paese. Il poeta, sulla scorta dello storico Polibio, che di essa era originario e che molto l'amava, tanto da evocarla come una terra particolare in cui gli abitanti venivano fin dalla prima giovinezza esercitati al canto e si impegnavano in gare musicali, e del poeta Teocrito, che nel III sec. a.C. aveva fatto conoscere i luoghi della sua vita (gli uliveti egei, i campi di grano egizi, i vigneti ed i pascoli siciliani), riportando tutto all'Arcadia, le diede una fama imperitura, facendo di questa regione non un luogo della Natura, ma un luogo della Letteratura creato con l'accostamento voluto di singoli elementi naturali. Di conseguenza divenne il luogo ideale in cui i pastori vivono, dedicandosi alla poesia e al canto, gratificati dall'amore, in comunanza con gli dei, per cui s'intrecciano fatti mitici e dati reali in un paesaggio che ha tutte le caratteristiche del *locus amoenus*, ma che per di più diventa patria d'elezione della poesia, che solo in esso può nascere e prosperare.

Virgilio, però, si appropria anche di un altro atteggiamento della poesia nei confronti della Natura ed è quello che gli deriva dalla conoscenza di Esiodo e dall'osservare con occhio amoroso le pianure ubertose delle sue terre mantovane, quelle terre amate e perdute, poi forse in parte recuperate, terre generose, capaci di ripagare con l'abbondanza del loro prodotto, la fatica degli uomini che sapevano abilmente lavorarle. Di tutta questa esperienza, personale e letteraria, Virgilio fa tesoro per la composizione delle *Georgiche*, in cui fissa con intento didascalico quelle che sono le competenze in ordine all'agricoltura e all'allevamento a cui si è giunti nel suo tempo, rendendole patrimonio duraturo ed utile per gli uomini dei secoli seguenti, in versi di grande armonia e ricercatezza formale, adornati da riferimenti mitologici e geografici.

Accanto alle posizioni di Lucrezio e di Virgilio si evidenzia, sempre nell'età augustea, un altro atteggiamento della poesia nei confronti della Natura. E' rappresentato dai poeti elegiaci del circolo di Messalla Corvino, che si contrappongono a quelli, come Virgilio e Orazio, appartenenti al circolo di Mecenate e quindi sostenitori delle guerre di conquista fulcro della politica augustea. Questi poeti, tra cui primeggia Tibullo, vedono la Natura come la campagna quieta e ridente, in contrapposizione al mondo della città e soprattutto come l'ambiente in cui rifugiarsi per sfuggire al pericolo di dover partecipare alle sanguinose e funeste guerre di conquista. A questo atteggiamento si lega il rimpianto per la mitica età dell'oro, in cui la terra dava tutto all'uomo, senza richiedere la fatica del lavoro ed in cui soprattutto non c'erano guerre di conquista. E' un mito di contrapposizione di tempi e stili di vita, ma anche tra Natura e Cultura, che avrà lunga ripercussione nella storia della letteratura (Tasso, Monti, ecc.), ma è anche un'interpretazione della vita che crea attesa e rinnovamento, favorevole quindi alla diffusione del Cristianesimo.

Con il Cristianesimo la Natura viene vista in una dimensione nuova, in quanto frutto della creazione divina, concesso per generosità da Dio agli uomini come luogo di vita dopo la caduta conseguente al peccato originale, *habitat* da cui raccogliere i frutti, ma anche da far prosperare con il lavoro e la fatica personale. Tra i vari elementi della Natura con il Cristianesimo assume una valenza particolarmente forte l'acqua, vista come occasione di purificazione in rapporto al rito del battesimo, con la conseguenza di valorizzare anche i fiumi, a partire dal Giordano, in cui sarebbe avvenuto il battesimo di Gesù. Ma a determinare un forte cambiamento di mentalità è la sacralizzazione di alcuni elementi della Natura, in particolare l'agnello, con la conseguente immagine del "buon pastore", nonché la vite, che assumono un forte valore simbolico, portato ad altissimo livello significante con la consacrazione e la conseguente transustanziazione del pane e del vino, che da elementi della realtà naturale diventano il Corpo e il Sangue di Gesù. Questo

---

<sup>12</sup> B. Snell, *L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale*, in *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 1963.

procedimento mentale, fortemente innovativo e senza precedenti nella tradizione culturale, riverbera una luce nuova su tutti gli elementi della Natura che lungo i secoli della cristianità e con forte accentuazione nel Medio Evo, assumono un'intensa configurazione simbolica, capace di trascendere la loro semplice realtà naturale per diventare immagine e raffigurazione di qualche cosa al di fuori del mondo fenomenico. Investito di particolari valori simbolici ed escatologici è anche l'albero, non tanto poiché già oggetto di culto in tradizioni romane autoctone e celtiche, quanto piuttosto come legno morto, cioè albero della croce, che da elemento naturale morto diventa fonte di vita nuova, cioè di salvezza eterna.

Possiamo inoltre pensare che la bipartizione del mondo ultraterreno in Inferno e Paradiso (la nascita del Purgatorio avverrà solo nel XIII secolo) determini uno schema mentale che si trasferisce nel mondo creato, producendo la contrapposizione tra 'luogo del male', la selva, che non è più la *silva* classica, abitata da benefiche divinità inferiori (dio Pan, ninfe e satiri), ma diventa la foresta (da *foris*), cioè luogo "al di fuori", insidioso, non protetto, abitato da eremiti, infestato da animali feroci e briganti, in contrapposizione alla città protetta e sorvegliata, e soprattutto all'*hortus*, il giardino dei monaci, che proprio in concomitanza con la fondazione dei monasteri benedettini inizia a fiorire per opera di quei monaci che, seguendo i precetti delle *Georgiche* di Virgilio, si fanno giardinieri del mondo creato, preservando le specie naturali ed incrementandone la produzione. È un giardino chiuso, ben protetto da mura, proprio perché la forza naturale della foresta non lo sommerga ed annienti.

Nei secoli del Medioevo le conoscenze della natura sono scarse e limitate, anche se qualche contributo alla classificazione viene dato, ad esempio con l'*Hortulus* di Valfrido Strabone, ma la percezione della Natura è piuttosto generica, come possiamo vedere dal *Cantico delle creature* di San Francesco, in cui la flora è del tutto indeterminata, mentre gli elementi della Natura (il Sole, la Luna, l'acqua) vengono percepiti solo come oggetti della creazione divina.

In questo periodo è importante l'assunzione di valori simbolici da parte di alcuni elementi della Natura. Gli esempi che si potrebbero fare sono molti, ma per brevità soffermiamoci solo su uno: la rosa<sup>13</sup>. Questo fiore, che nel mondo classico era legato al sensualismo paganeggiante, essendo sacro a Venere e per la funzione decorativa e festiva che aveva nei banchetti, era andato scomparendo con l'affermarsi del Cristianesimo proprio per queste sue connotazioni, ma successivamente era stato recuperato e utilizzato in rapporto alla Madonna (*Rosa mystica*). Sembra che anche la sua coltivazione fosse andata progressivamente limitandosi ai giardini dei conventi benedettini, non accessibili al popolo, tanto da assumere una connotazione di inaccessibilità, come possiamo ricavare anche dal *Roman de la Rose*, in cui rappresenta la verginità femminile, difficile da raggiungere e violare. Con le Crociate la rosa fa la sua ricomparsa in Europa, in una specie semplice e piatta (*Rosa di Provins*, ovvero *rosa gallica semplice*), portata dal Medio Oriente nella Francia Meridionale, dove si acclimata e diffonde in tutta l'Europa con grandi ricadute in ambito artistico.

Innanzitutto, attraverso la produzione poetica dei Provenzali, dei Siciliani e degli Stilnovisti, molto probabilmente su suggestione della poesia persiana, la rosa viene assunta come elemento assoluto di paragone della bellezza femminile. D'altro lato diventa il modello per l'elemento architettonico del rosone, che si apre sulla facciata delle cattedrali gotiche e che assume grande importanza anche simbolica, in quanto consente il passaggio della luce del sole nella navata centrale per raggiungere direttamente l'altare, stabilendo un legame tra cielo e terra attraverso l'elemento della luce, sentito come materializzazione del divino. Altra ricaduta di grande rilievo si ha nel Paradiso dantesco, in quanto a questo luogo viene dato l'aspetto di una rosa (*candida rosa*<sup>14</sup>), anche per il fatto che il fiore ha rapidamente assunto una configurazione più ricca di petali e più complessa. Nel mondo dell'oltretomba dantesco gli elementi della natura che assumono valenze simboliche particolarmente forti sono due, il buio che caratterizza l'inferno, privandolo di ogni colore, a cui si aggiungono l'acqua nelle sue diverse forme (fiume, pioggia, palude, lago ghiacciato) ed il vento, mentre la luce, progressivamente crescente, fino a non essere più tollerabile per l'occhio

<sup>13</sup> R.E. Giangoia, *La santità della rosa*, in *La poesia, il sacro, il sublime*, Fara Editore, Rimini 2009, pp. 197 – 214.

<sup>14</sup> *Pd XXXI*, 1.

umano, anch'essa capace di annullare ogni varietà cromatica, caratterizza il Paradiso. Quindi questi due elementi creano i poli di un itinerario che va dal massimo di negatività, con la conseguenza di dolore, sofferenza e punizione, al massimo di beatitudine, a cui si correlano felicità e gioia imperitura, legate all'idea del premio eterno. Tra questi due mondi sta il Purgatorio, a cui Dante attribuisce i caratteri positivi del mondo terreno con una luce diffusa e gradevole, con l'alternarsi del giorno e della notte, con la varietà del mare e della natura amena, fino ad arrivare al Paradiso Terrestre, che riprende, cristianizzandoli, gli elementi del *locus amoenus*, lasciandoli, però, generici, senza precisazioni naturalistiche. E' il mondo terrestre positivo per eccellenza, che riprende appunto l'*hortus*, il giardino, in contrapposizione alla *selva oscura* dell'inizio. Pochi gli altri elementi della natura presenti nel poema, pochi i fiori, oltre la rosa, la viola, il giglio, il fiordaliso e la palma, sempre con prevalenza del valore simbolico su quello descrittivo-naturalistico.

Da questo momento, nella produzione letteraria, la rosa, la viola ed il giglio si fissano come i fiori per eccellenza, imprescindibili ed unici ad essere presenti nella poesia, anche se alcune significative innovazioni avvengono con Francesco Petrarca<sup>15</sup>. Egli infatti introduce il *lauro* come materializzazione della donna amata che da esso e da *l'aura* prende appunto il proprio nome, con un ulteriore intreccio significativo con *l'auro*, cioè l'oro, in modo tale che la donna amata viene a materializzarsi nell'incontro di questi tre elementi della natura, l'alloro, albero ricco di tradizione letteraria, in quanto, nella mitologia classica, risultato della metamorfosi di Dafne (nome greco della pianta), fanciulla invano amata dal dio Apollo, albero che per questo diventerà sacro al dio, nonché simbolo della gloria poetica, testimoniata dalla corona d'alloro con cui il Petrarca sarà incoronato a Roma in Campidoglio (1343), per mano di Roberto d'Angiò. Inoltre *l'aura*, l'aria, anch'essa nobilitata dalla tradizione poetica classica, grazie al mito ovidiano di Cefalo e Procri<sup>16</sup>, in cui la donna viene uccisa dal giavellotto lanciato dal marito, essendosi appostata dietro un cespuglio, per sorprenderlo insieme ad *Aura* da lui invocata e da lei supposta una ninfa di cui Cefalo si fosse innamorato. E poi *l'auro*, cioè l'oro, elemento chimico, il più pregiato e nello stesso tempo centrale nella tradizione alchemica. Ma Petrarca innova anche perché ai fiori ormai consolidati nella tradizione letteraria (rosa, viola e giglio), aggiunge gli alberi fioriti nel tripudio primaverile, soprattutto nella canzone *Chiare, fresche e dolci acque*, in cui il *locus amoenus* della tradizione classica si arricchisce della presenza della donna amata nell'incanto di un paesaggio così attraente che il poeta vorrebbe essere lì sepolto per goderne eternamente. Il paesaggio è quello delle sorgenti della Sorge a Vaucluse, vicino ad Avignone, dove Petrarca si trovava a vivere l'intensa stagione d'amore per Laura. In questo modo il poeta crea quello che potremmo definire "il paesaggio del cuore", un luogo prediletto, una piccola porzione di natura che caricata di elementi affettivi e sentimentali, nonché nobilitata dalla poesia, acquista valori assoluti di fascino per sempre. Ma ancora un'altra è la linea d'innovazione che Petrarca dà per quanto riguarda il rapporto tra Letteratura e Natura. Finora infatti nessuna considerazione avevano avuto le montagne (a parte il fuggevole accenno di Orazio al monte Soratte<sup>17</sup>), Petrarca invece guarda con interesse al Mont Ventoux, sempre vicino ad Avignone, solitaria ed impraticabile cima, che in una celebre lettera<sup>18</sup> dice di aver scalato, facendo di quest'avventura alpinistica l'immagine allegorica dell'itinerario personale verso le più alte vette della spiritualità.

Nella produzione letteraria dell'Umanesimo assume rilievo la posizione di Angelo Poliziano, che, escludendo ogni rapporto realistico con la Natura, crea una Natura tutta letteraria, in cui, in base alla sua poetica della *doctavarietas*, mette insieme, al di là delle verisimiglianze stagionali ed ambientali, tutte quelle piante che hanno avuto una nobilitazione letteraria, sia attraverso i poeti

---

<sup>15</sup> R.E. Giangioia, *Il lauro e la rosa. Flora petrarchesca*, in "Satura", n.° 11, 2010, pp. 16 – 27.

<sup>16</sup> *Ars III*, 683 – 746; *Met. VII*, 664 – 865.

<sup>17</sup> *Carm. I*, 9, 2.

<sup>18</sup> *Familiars*, IV 1.

classici sia tramite quelli della tradizione in volgare<sup>19</sup>. Questo ha la sua espressione più completa nella descrizione del giardino di Venere nelle *Stanze per la giostra*<sup>20</sup>, in cui vengono raggruppati in un unico paesaggio, innaturale, ma letterario, quelle piante e quei fiori che già avevano avuto cittadinanza in testi poetici precedenti. Da lui, soprattutto con la *Ballata delle rose*, e da altri autori umanistici, in particolare Lorenzo il Magnifico, viene poi ripresa la centralità tra i fiori della rosa, la quale però si svincola dalle significanze e dalle simbologie religiose, per recuperare quella funzione di rappresentare la giovinezza nella sua fugacità che aveva avuto in età Romana<sup>21</sup> e passare poi ad emblema della verginità femminile con Ariosto<sup>22</sup>, fino all'altissimo elogio che le dedica Marino nell'*Adone*<sup>23</sup>.

Mentre da noi la percezione della Natura in poesia si limitava alla cristallizzazione della flora, qualcosa di profondamente nuovo avveniva nel nord dell'Europa, quando nel Quattrocento fiammingo, soprattutto nella pittura, come ben spiega Simon Schama<sup>24</sup>, nasce il concetto di "paesaggio" (*landskap*), completamente nuovo, come dimostra il fatto che il vocabolo non abbia corrispettivo né nelle lingue classiche, né nei dialetti.

Nel Cinquecento e nel Seicento, però, novità di enorme rilievo avvengono, prima con la scoperta del Nuovo Mondo e poi con la rivoluzione copernicana, rinnovamenti che cambiano totalmente non solo il rapporto con la Natura, ma la stessa percezione del mondo. Limitandoci ad un orizzonte più ristretto, possiamo anche notare che, con le scoperte del Nuovo Mondo e con l'infittirsi degli scambi con l'Oriente, a poco a poco nuove specie botaniche entrano in Europa, ma se queste determinano vistosi, seppure non repentini, mutamenti nell'ambito dell'alimentazione (patate, mais, pomodori, fagioli, peperoni, ecc.), scarsa incidenza hanno nella produzione letteraria. Infatti con il cristallizzarsi della teoria dell'imitazione del Petrarca, formulata da Pietro Bembo con le *Prose della volgar lingua* del 1525 ed affermata come regola poetica indiscussa, i fiori presenti nei testi poetici continuano ad essere ripetitivamente la rosa, la viola ed il giglio, anche se dopo la scoperta dell'America giunsero in Europa le zinnie, i girasoli, le gardenie, le magnolie, la passiflora e il tulipano, ed anche se fiori spontanei, come gli anemoni e i narcisi, che si erano persi, quando i primi esemplari coltivati furono portati in Europa, alla fine del '500, vennero accolti come novità. Tra queste nuove introduzioni botaniche ha particolare rilevanza nella letteratura edificante la passiflora, che pure il Marino nell'*Adone*<sup>25</sup> colloca fra le aiuole di Venere. Infatti il nome del genere, adottato da Linneo nel 1753 e che dal latino significa "fiore della passione", gli fu attribuito dai missionari Gesuiti nel 1610, per la somiglianza di alcune parti della pianta con i simboli religiosi della passione di Cristo: i viticci sarebbero la frusta con cui venne flagellato, i tre stili, i chiodi, gli stami, il martello, la raggiera corollina, la corona di spine.

Anche un fiore di grande rilievo in Europa, soprattutto in Olanda, come il tulipano, diffusosi dal Medio Oriente ed assunto a livelli di enorme importanza commerciale, seppure abbia una presenza molto rilevante nella pittura floreale, soprattutto fiamminga, in letteratura ha da noi scarso rilievo, se si esclude la presenza nel poema del Marino<sup>26</sup> e l'elogio che ne fa Daniello Bartoli<sup>27</sup>. Fiore che invece determina qualcosa di importante in letteratura è il girasole<sup>28</sup>, proveniente dal

---

<sup>19</sup>J.Maier J., *Ange Politien. La formation d'un poète umaniste (1469-1480)*, Droz., Genève 1966; *Stanze per un giardino : il paesaggio e il giardino nella cultura umanistica : V centenario della morte di Agnolo Ambrogini detto il Poliziano*, Archivio Italiano dell'arte dei giardini, Editoriale Donchisciotte, San Quirico d'Orcia 1994.

<sup>20</sup> I, 77-81.

<sup>21</sup> A. Fo, *Rose dall' "Antologia latina"*, in *Antologia della poesia latina*, Mondadori, Milano 1993, pp. 1513-1523.

<sup>22</sup> *Orlando Furioso*, I, 42 – 43.

<sup>23</sup> III, 155 – 161.

<sup>24</sup> S. Schama, *Paesaggio e memoria*, Milano 1997, pp. 10-12 (ed. orig. *Landscape and memory*, London 1995).

<sup>25</sup> VI, 138, 5-8.

<sup>26</sup> VI, 134.

<sup>27</sup> Daniello Bartoli, *La ricreazione del savio* I, 12 (1659)

<sup>28</sup> R. E. Giangoia, *Dall'elitropio al girasole*, in "Resine", a. XXX, n. 122, 4° trim. 2009, pp. 66-70

Messico, dove rivestiva funzioni di grande rilievo sia nelle cerimonie religiose che in quelle politiche. Entrato in Europa, si impone a livello letterario, in quanto, avendo la particolarità di volgersi sempre verso il sole, gli vengono attribuite le caratteristiche che nel mondo classico erano tipiche di un fiore di modesta rilevanza ornamentale, cioè l'eliotropo, che, come dice il nome, si rivolge sempre verso il sole e che era legato al mito di Clizia, fanciulla innamorata senza successo del dio Sole e da lui trasformata nel fiore destinato a guardarlo sempre. Non è facile individuare quando questo trasferimento letterario sia avvenuto, in quanto lo troviamo ormai completamente elaborato nella lirica *Ode all'Helianthus* di Ippolito Pindemontedella fine del Settecento. Comunque questo trasferimento avrà poi conseguenze letterarie molto importanti, sia nella poesia inglese con Oscar Wilde che in quella italiana, soprattutto con Montale.

Per quanto riguarda la percezione del mondo naturale, invece, occorre segnalare il fatto che al consolidarsi del tradizionale paesaggio letterario in cui i caratteri del *locus amoenus* combinano con quelli arcadici, soprattutto nell'esperienza poetica che prende il nome di Arcadia e che nella seconda metà del Settecento tenta di ridimensionare in letteratura gli eccessi del gusto barocco, si affianca una certa attenzione al paesaggio marinaresco, soprattutto a Napoli, dove già il Marino aveva fatto dei pesci e della vita di mare il soggetto di sue composizioni poetiche<sup>29</sup>, dove inoltre si compongono delle "egloghe piscatorie"<sup>30</sup>, come variante di quelle bucoliche, in cui ai pastori si sostituiscono i pescatori con il loro mondo, e dove anche la pittura, in particolare con la bottega dei Recco, testimonia questa propensione del gusto.

Il mito dell'Arcadia come luogo felice, ideale per la poesia, era iniziato, in Italia dapprima e nel resto d'Europa poi, sulla metà del XV secolo, quando presero a circolare edizioni a stampa delle opere di Virgilio. Il primo testo che si riappropria di questo clima è l'*Arcadia* di Iacopo Sannazzaro (1504): storie di amori contrastati in scenari di impossibile dolcezza; un'età dell'oro in cui i campi sono in comune, i raccolti sempre abbondanti, non esistono armi, guerra, distruzione. Ma l'*Arcadia* di Sannazzaro non consiste solo in canti di uccelli, miele selvatico e mazzolini di fiori al chiaro di luna, gran parte del suo fascino sta nel fatto che, accanto agli scenari più tradizionalmente bucolici, il poeta introduce elementi diversi e sensazionali per esprimere più oscuri sentimenti. Ci sono infatti cascate spumeggianti e precipizi da cui pastori tormentati da amori infelici minacciano di buttarsi, tema che, ripreso poi dal Tasso nell'*Aminta*, diventerà successivamente molto diffuso, mentre un «non umile monte» torreggia sopra il paese, su cui crescono cipressi giganti e pini.

Intanto nel Settecento giungono in Europa nuovi fiori, che avranno grande diffusione, rinnovando pure il paesaggio. Dapprima in Spagna arrivarono le dalie, poi dal Brasile giunse la buganvillea, mentre nella seconda metà del secolo entrarono le ortensie, le camelie e le peonie. Non tutti i fiori ebbero un uguale rilievo letterario, particolarmente notevole fu quello della camelia<sup>31</sup>.

Ma furono proprio gli elementi arcadici che contribuirono, insieme ad altri di provenienza nord-europea, a determinare quella svolta decisiva nella percezione e nella rappresentazione letteraria della Natura che avviene con il Romanticismo, per il confluire e l'intrecciarsi di esperienze e di sensibilità diverse. Innanzitutto agli elementi del giardino e del *locus amoenus*, di tradizione classica e recentemente riportato in auge dall'Arcadia, si sostituisce la foresta, per il prevalere di influssi anglo-germanici. Sulla base della descrizione della *Silva Hercynia* fatta da diversi autori latini e greci<sup>32</sup>, questo luogo diventa simbolo di una memoria mitica, di una libertà

---

<sup>29</sup> Il testo più noto è il sonetto *Amori di pesci*, compreso ne *La lira* (1614).

<sup>30</sup> Le più note sono le *Piscatoria* di Jacopo Sannazzaro.

<sup>31</sup> R.E. Giangoia, *I fiori alla moda: la camelia*, in Atti del Convegno *La camelia e il giardino in Europa, in Liguria e a Genova*, 28 febbraio 1998, Civico Museo di Archeologia Ligure – Villa Pallavicini in Pegli – Genova, a cura di AGI Garden Club – ITALIA NOSTRA (Consiglio Regionale Liguria – PEGLIFLORA, 1999).

<sup>32</sup> Cesare, *De bello Gallico*, VI, 25; Plinio il vecchio, *Naturalis Historia*, IV, 79; XVI, 5, 6; Tacito, *De Origine et situ Germanorum*, 1; Strabone, *Geografia*, VII, 1, 5; Tolomeo, *Geografia*, II, 11, 3.

tipica dei popoli celti e germanici, che si esprimeva appunto con la vita nei boschi. Il paesaggio stesso sollecitava l'attenzione a questo elemento, vissuto ed osservato direttamente, non più vagheggiato letterariamente. Basta pensare al nuovo contatto diretto con la selva delle Ardenne, teatro di gran parte delle vicende dell'*Orlando Furioso*, ma del tutto sconosciuta all'autore, o a certe città fortemente compenstrate di bosco, come Heidelberg, per capire meglio molti aspetti del Romanticismo nel suo nascere. A presentare il bosco, come luogo di libertà e di eroismo, è soprattutto il romanzo di Walther Scott *Ivanhoe* (1820), di grande successo e diffusione in Europa tra la fine del Settecento ed i primi dell'Ottocento. Soprattutto perché il bosco inglese non è, come la selva oscura di Dante, luogo dove ci si perde, ma l'opposto, spazio dove ci si ritrova, dove si ritrova se stessi. Inoltre, per antica tradizione, ben testimoniata nelle tragedie di Shakespeare, è il contrario della corte, come per noi il mondo pastorale (basta pensare all'episodio di Erminia tra i pastori nella *Gerusalemme Liberata* del Tasso). Il bosco nella cultura anglosassone è luogo dove le convenzioni del sesso e del rango sono temporaneamente sospese e rovesciate in favore della scoperta di verità, amore, libertà e giustizia.

Questa attenzione per il mondo della natura, rinnovato con preciso sguardo al bosco, ha un momento significativo negli *Idilli* del Gessner, pubblicati una prima volta nel 1756 e poi nel 1772.

Ma con il nuovo secolo l'aspetto più importante è il rapporto personale e soggettivo che si viene a stabilire tra il singolo individuo ed elementi della natura che si caricano di motivazioni individuali che li rendono importanti. Possiamo fare due esempi: il significato che assume il fiore della pervinca per Rousseau, come testimonia la pagina memorabile delle sue *Confessioni*, e l'emozione straordinaria che suscita la contemplazione del mare del Nord in tempesta per l'Alfieri, provocandogli quel tumulto dell'animo di cui ci dà conto nella sua *Vita*.

Nasce così un modo completamente nuovo di percepire la Natura: la si guarda, la si osserva e soprattutto si analizzano ed esprimono le emozioni, i cambiamenti di stato d'animo, i ricordi che da questo nuovo rapporto nascono. Proprio per questo nuovi elementi ed aspetti del paesaggio naturale diventano oggetto d'attenzione e di conseguenza letterariamente importanti: soprattutto i monti ed i laghi, mentre nasce il nuovo gusto dell'orrido<sup>33</sup>, che mette in discussione il concetto di sublime di ascendenza classica. Artefice di questa polarizzazione dell'attenzione letteraria è ancora una volta Rousseau, insieme a Lamartine: entrambi portano alla ribalta letteraria la regione della Savoia con il suo paesaggio di laghi, tra cui famosissimo diventerà quello di Bourget, cantato da Lamartine nella sua poesia *Le lac*, e di montagne altissime, quelle Alpi che Rousseau adolescente valica a piedi, andando da Chambery a Torino attraverso il Monginevro, e su cui lascerà pagine memorabili, sempre nelle *Confessioni*, che contribuiranno a creare, insieme ad altri fattori, di derivazione soprattutto inglese, il gusto e l'attenzione per le montagne, aspetto che, però, avrà più rilievo in pittura che in letteratura. Anche Rousseau contribuirà alla fortuna letteraria del lago, in particolare per il suo essersi fatto seppellire in un'isoletta, la famosa *Ile des Peupliers*, in mezzo al lago di Ermenonville, vicino a Parigi.

In questo clima anche nella produzione letteraria italiana comincia a farsi strada un'osservazione più attenta e diretta degli elementi della natura, di cui una testimonianza esemplare si può ritrovare nella famosissima descrizione d'apertura dei *Promessi Sposi*, di ambiente lacustre, di taglio cinematografico, attenta e precisa, modello per molte altre descrizioni successive, ma anche in quella della vigna di Renzo<sup>34</sup>, descritta con la precisione naturalistica di molti elementi, tra cui spicca un bel tasso barbasso. Ma il punto nodale della nostra tradizione poetica è indubbiamente rappresentato nell'Ottocento dalla poesia del Leopardi<sup>35</sup>. Egli, innanzitutto, propone una visione sistematica della Natura, con la sua teoria della Natura matrigna, di derivazione classica, a cui arriva progressivamente attraverso le varie fasi del suo pessimismo, che da storico ed individuale diventa cosmico (dall'*Ultimo canto di Saffo* al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*). Nello

---

<sup>33</sup> La teoria classica (Pseudo Longino, *Del sublime*) viene messa in discussione, a partire da Burke, in un'ampia riflessione che ha i suoi momenti più significativi nella *Critica del giudizio* di Kant e nelle successive prese di posizione di Schopenhauer.

<sup>34</sup> I *Promessi Sposi*, XXXIII.

<sup>35</sup> R. E. Giangioia, *Flora leopardiana*, in "Satura", n.° 9, 2010, pp. 33 – 36.

stesso tempo porta a vette altissime il rinnovato rapporto soggettivo, individuale e meditativo con aspetti del paesaggio (*L'infinito*, *Alla Luna*, *Le ricordanze*, ecc.), contribuendo a polarizzare l'attenzione, secondo il gusto della sensibilità romantica, sul cielo, sulle stelle ed in particolare sulla Luna, elemento centrale del Romanticismo. Ma in Leopardi troviamo anche descrizioni di tipo bozzettistico-naturalistico, in stretta consonanza con il rinnovato gusto pittorico dei Macchiaioli che ha determinato l'archiviazione della pittura accademica di impostazione storica e mitologica (Delacroix), in particolare nei *Grandi Idilli* (*La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*, ecc.). Per documentare questo rinnovamento in direzione realistica, basta soffermarsi sul fatto che finalmente Leopardi infranga quello che era il cristallizzato mondo dei fiori in poesia. Infatti, quando nel *Sabato del villaggio* mette in mano alla fanciulla un quanto mai improbabile (come ha rilevato il Pascoli) «mazzolin di rose e di viole», liquida la tradizione floreale della poesia italiana e successivamente con *La ginestra* inaugura una nuova stagione di attenzione alla realtà naturale e di conferimento di valori simbolici ad elementi della natura, in particolare fiori, anticipando quella forte funzione simbolica che i fiori avranno nella poesia dei Simbolisti francesi, a partire da *Les fleurs du mal* di Baudelaire (1857).

D'ora in poi la flora poetica non sarà più letteraria, ma reale, osservata, scelta ed amata, semplice e naturale nel Pascoli<sup>36</sup>, che anche quando recupera la tradizione classica delle *myrica*, parte dalla sua esperienza personale di uomo abituato a vivere a contatto con la natura, invece ricercata, caricata di valori simbolici, ancora recuperata da memorie letterarie, ma soprattutto inglesi e francesi, in D'Annunzio<sup>37</sup>, che tra tutti i fiori privilegia la rosa bianca a cui dà ampio rilievo ne *Il piacere* come simbolo di seduzione e di purezza insieme.

Intanto in Europa si sono affermate nuove specie floreali che determinano anche vistose introduzioni in letteratura, soprattutto in consonanza con il gusto *liberty*, tutto incentrato sui fiori, come elementi di ornamento, grazia ed armonia, nonché di propensione femminile. Alcuni fiori sono particolarmente significativi in questo contesto: la camelia bianca e rossa, protagonista del famoso romanzo di Dumas, *La signora delle camelie*, l'orchidea, in particolare la *cattleya*, che nelle pagine della *Recherché* di Proust si carica di forti valenze erotiche, il crisantemo, fiore da poco venuto dall'Oriente, ancora nelle pagine di Proust decorativo e ridente, che solo il fatto di fiorire in autunno farà sì che nella nostra cultura assuma progressivamente il ruolo di fiore dei morti, e il glicine, che per la sua flessuosità, ramificazione e fioritura pendente, ha una tipica grazia tutta femminile, particolarmente gradita al gusto *liberty*, che se ne appropria, come da noi testimoniano alcune liriche di Gozzano<sup>38</sup> e molta produzione pittorica.

Bisogna anche considerare che nel corso dell'Ottocento si intensifica l'interesse da parte della letteratura per il mare, visto come campo delle avventure e dell'affermazione della forza dell'uomo, soprattutto nell'ambito della produzione inglese. Questo filone si potrebbe far iniziare con *La ballata del vecchio marinaio* (1798) di Samuel Taylor Coleridge, ma narrativamente si apre con *Le avventure di Gordon Pym* (1838) di Edgard Allan Poe, in cui si snoda il resoconto di un viaggio per mare su una baleniera che naufraga in seguito ad un ammutinamento. Dopo l'apparizione di una nave fantasma affollata di cadaveri in putrefazione, il viaggio prosegue sulla *Jane Guy* facendo rotta verso il Polo Sud, dove una misteriosa gigantesca figura bianca prefigura gli arcani del *Moby Dick* di Melville (1851): pura epopea dove il mare, omerico e biblico insieme, che diventa il regno dei mostri, del terrore. La balena bianca contro la quale lotta ostinatamente e inutilmente il capitano Achab è il simbolo dell'assurdità del mondo. Invece in *Redburn* (1849) e in *White jacket* (1850) prevale l'aspetto sociologico con il resoconto della vita a bordo, come nel

---

<sup>36</sup>M. Pozzi, *La flora pascoliana : presenze botaniche nella poesia di Giovanni Pascoli*, Memoria di licenza presentata alla Facoltà di Lettere dell'Università di Friburgo [Svizzera] 1990; M. Pozzi – L. Notari, *Fiori e piante nella poesia di Pascoli e di Montale : repertori e studi*, Edizioni Universitarie, Friburgo [Svizzera] 1997.

<sup>37</sup>R. Garzia, *Il vocabolario dannunziano*, Stabilimento Poligrafico Emiliano, Bologna 1913; P. Gibellini, *Fiori di carta, la fonte botanica di "Alcyone"*, in "Lettere italiane", 14, 1980.

<sup>38</sup>R. E. Giangioia, *La flora in Guido Gozzano tra tradizione ed innovazione*, in "Satura", n. 16 (2011), pp. 26 – 33.

postumo *Billy Budd* (1924). Negli stessi anni ci sono gli importanti romanzi di Joseph Conrad: *The nigger of 'Narcissus'* (1898), *Lord Jim* (1900), *Typhoon* (1903) e *Twixtland and sea* (1912), accanto al romanzo d'avventura *Captainscourageous* (1897) di Joseph Ruyard Kipling, autore anche delle raccolte poetiche *The seven seas* (1896). Per rimanere nel Mediterraneo, possiamo ricordare anche *Le comte de Montecristo* (1844-45) di Alexandre Dumas padre. Mare e natura esotica sono ancora i protagonisti dei romanzi di Robert Louis Stevenson, che, malato di tisi e desideroso di avventura, nel 1888 parte per una crociera nel Pacifico e nel 1891 si stabilisce nelle Isole Samoa. Frutto di quest'esperienza sono *Treasureisland* (1883), di cui è protagonista assoluto il mare e i racconti d'ambiente polinesiano *The islandnights' entertainments* (1893), nonché il postumo *In the South seas* (1896). In Italia questo filone non ebbe incidenza, se si eccettua il carattere marinaresco de *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga, oltre ad alcune narrazioni, più di viaggi e di attenzione sociale che di mare, di Edmondo De Amicis (*Marocco*, 1876, *Costantinopoli*, 1878/79 e *Sull'Oceano*, 1889), e di Guido Gozzano (*Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, 1917) e il poema *Maia* (1903), primo delle *Laudi* di D'Annunzio, in cui però il mare viene recuperato soprattutto nella sua dimensione classica e mitologica, oltretutto rivisitata alla luce del superomismo di Nietzsche. Dovremo aspettare diversi decenni per avere un romanzo di grande intensità sul mare, come *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo (1975).

Il rapporto soggettivo con il mare entra nella letteratura italiana soprattutto con gli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale, in cui il paesaggio marino di Monterosso, località dove il poeta trascorreva le vacanze estive, diventa protagonista di liriche cariche di significati esistenziali, tramite il correlativo oggettivo, come in *Merigiare pallido e assorto*.

Con il proseguire del Novecento e sino ai nostri giorni tutto è libero e possibile in letteratura, senza schemi, modelli o pregiudizi, per cui ogni singolo autore sceglie della natura ciò che sente maggiormente in consonanza con il suo cuore, il suo stato emotivo, la sua sensibilità, la sua storia e la sua vita. Capita così che tanti, soggettivi ed occasionali, siano i luoghi, gli scorci di paesaggio, gli ambienti naturali che assumono in letteratura una rilevanza particolare. Dobbiamo, però, osservare che, proprio nel tempo in cui è emerso e si è affermato in letteratura il paesaggio come realtà, la Liguria ha acquisito un ruolo determinante, per cui si può dire che la Liguria è la terra della letteratura novecentesca. E' stato l'avvento del turismo dalla seconda metà dell'Ottocento a fare del paesaggio delle Riviere Liguri un luogo letterario privilegiato per tanti viaggiatori europei che silo ricordano ed esaltano (Shelley, Byron, Maupassant, ecc.) o pittori per fissarne gli scorci più suggestivi sulle loro tele (Monet a Bordighera). Quello della Liguria diventa il paesaggio naturale moderno, sfondo del drammatico dialogo del soggetto novecentesco alla ricerca del senso dell'esistenza e con la poesia di Giorgio Caproni definitivo superamento della concezione decadente del paesaggio. Nella sua poesia, infatti, i suoi luoghi privilegiati, Genova e la Val Trebbia, sono lontanissimi "dal pittoresco o dal gusto del ritratto impressionistico ed evocativo" per quella "stupefacente accelerazione intellettuale impressa da Caproni al paesaggio"<sup>39</sup>. Per Caproni la Val Trebbia non è "la valle più bella del mondo" come avrebbe scritto Ernest Hemingway nei suoi diari di corrispondente di guerra, non tanto perché vi ha vissuto vicende di dolore personale (ma anche di gioia) e storico, ma perché nella sua poesia, fin dalle prime prove, avviene il "mutamento dell'idea e della funzione del paesaggio. Propriamente è uso e interpretazione del paesaggio come idea "filosofica", meglio, come figura speculativa evocata e plasmata dal di dentro del materiale poetico."<sup>40</sup> Il paesaggio non serve a Caproni per comunicare sensazioni o sentimenti: per questo si riduce ad una spazialità semplificata, espressa da segni geometrici, funzionale al disvelarsi nel rapporto con il destino visuale e spaziale dell'uomo. E' un paesaggio-immagine, muto, sulla cui consistenza e realtà il poeta si interroga. Questa spazialità di Caproni, in cui le città (Genova, Livorno...) sembrano lasciare sempre più spazio alla campagna, contrassegnata da un luogo preciso (la Val Trebbia) con i suoi borghi e la sua strada (*Statale 45*), rivela il passaggio da una

<sup>39</sup> G. Bertone, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Lecce 2001, p. 122.

<sup>40</sup> G. Bertone, *op. cit.*, p. 126.

configurazione organizzata ad una dimensione più vasta, aperta, senza centro. In definitiva è il passaggio dalle certezze alle domande. Come osserva giustamente Alessandro Rivali, Caproni “ha trasformato la ligure *Statale 45* in uno straordinario cantiere di metafore. Nella sua rielaborazione una strada come tante si è trasformata in un trampolino per le più radicali domande sul destino dell’uomo”<sup>41</sup>. Per questo la dimensione del paesaggio totalmente nuova in Caproni ne fa il poeta del superamento della tradizione. Con lui la visione tradizionale della Natura in poesia si apre a nuove e moderne possibilità, affidate ad altri poeti.

---

<sup>41</sup> A. Rivali, *Statale 45: la musa di Caproni*, in “Luoghi dell’Infinito”, n. 30 ([http://www.cmc.milano.it/Archivio/2012/Articoli/caproni2\\_sls.pdf](http://www.cmc.milano.it/Archivio/2012/Articoli/caproni2_sls.pdf)).