



*Roberto Mandile*

# **Tra mirabilia e miracoli**

**Paesaggio e natura  
nella poesia latina tardoantica**

## INTRODUZIONE

### 1. IL PAESAGGIO NELLA POESIA TARDOANTICA: OLTRE LA POETICA DELL'EKPHRASIS

Il tema del paesaggio, nella sua varietà amplissima di approcci e prospettive di studio, che coprono settori disciplinari diversi e spesso distanti tra loro, dalla geografia all'estetica, dalla letteratura alla storia dell'arte, dall'urbanistica all'economia, è stato oggetto, specie negli ultimi decenni, di un'attenzione notevolissima. A un grado sempre maggiore di specializzazione degli studi corrisponde, tuttavia, la difficoltà di obliterare l'ambiguità di fondo connessa al concetto di paesaggio. Tale ambiguità, che dipende innanzitutto dalla compresenza di aspetti soggettivi e aspetti oggettivi, andrebbe peraltro, come ha osservato di recente Carlo Tosco, salvaguardata, in quanto testimonianza della ricca polisemia di cui il paesaggio, considerato nella sua complessa natura di fenomeno storico, è portatore nella cultura contemporanea <sup>1</sup>.

Pieno di insidie e refrattario a ogni rigido inquadramento si presenta anche lo studio del paesaggio letterario, terreno fertile non solo per indagare le modalità più tipiche di raffigurazione dello spazio, ma, in prospettiva allargata, anche per esplorare le concezioni della natura e del mondo esterno che, in una data epoca, si delineano come le più ricorrenti. Il tema paesaggistico, nell'ambito della civiltà romana, ha incontrato grande favore nel campo delle arti figurative con lo studio della pittura parietale di età tardo-repubblicana e protoimperiale <sup>2</sup>. Questo genere pittorico è

---

<sup>1</sup> Cfr. Tosco 2007, pp. 11-15, le cui condivisibili osservazioni propongo a integrazione di quanto ho argomentato in un mio articolo (Mandile 2010, specie pp. 5-9).

<sup>2</sup> Un inquadramento della questione, di recente, in Tosco 2007, specie pp. 16-18, cui si rinvia per i riferimenti bibliografici.

stato messo in relazione con alcune delle tipologie più comuni di raffigurazione del paesaggio letterario, a partire dal *locus amoenus*. Si tratta, però, di un rapporto sfuggente, soprattutto per la difficoltà di definire con precisione confini e caratteristiche di un paesaggio letterario, che solo in alcuni casi si presenta come quadro isolato e puramente decorativo, mentre nella maggioranza dei casi è inserito in un contesto più ampio, nel quale assolve funzioni anche molto differenti, determinate dai vincoli di genere e dagli intenti che l'autore, di volta in volta, si prefigge<sup>3</sup>.

Difficoltà di questo tipo invitano, dunque, a non restringere troppo il campo d'indagine del paesaggio letterario, bensì ad allargare la prospettiva d'osservazione. È per questo che, nell'analizzare le costanti della concezione e della modalità di raffigurazione della natura nella poesia latina tardoantica (la nostra analisi sarà circoscritta agli autori attivi nel IV e nella prima metà del V secolo), ricorreremo alla categoria di paesaggio nel senso più ampio possibile, paghi di raccogliere sotto questa fluida etichetta ogni genere di accenno, più o meno sviluppato, più o meno coerente, più o meno esplicito, a luoghi, ambienti e porzioni di territorio.

In mancanza di studi di carattere complessivo sul paesaggio nella poesia tardoantica, si può partire dai lavori incentrati sull'analisi delle tecniche compositive degli autori di quest'epoca per ribadire come, tra gli elementi più tipici della poesia tarda, si sia individuata la tendenza a conferire un ruolo centrale alle descrizioni. Tra questi studi, che si sono concentrati soprattutto sull'indagine della relazione tra descrittivo e narrativo<sup>4</sup>, merita di essere menzionato un importante lavoro di Donato Gagliardi dedicato all'individuazione delle linee evolutive della poesia tardoantica, nel quale si propone la definizione di «poetica dell'ἔκφρασις», «intendendo il termine nel senso di descrizione fine a sé stessa»<sup>5</sup>. «Elemento base di tale poetica – osserva lo studioso – diviene necessariamente il procedimento digressivo perseguito per sé stesso, anche al di fuori di un rapporto essenziale con la *res*, in un'abile polifonia che arricchisce il tema di molteplici variazioni, nell'intento di assecondare (e di ostentare, al tempo stesso) un mero gioco di fantasia»<sup>6</sup>. I procedimenti ecfraistici insomma diventano, secondo Gagliardi, talmente preponderanti da costituire il vero «asse portante di tutta la costruzione poetica»<sup>7</sup>. Non può,

<sup>3</sup> Quale peso abbiano questi aspetti in relazione alla concezione e alla rappresentazione del paesaggio, limitatamente alla poesia latina composta tra I secolo a.C. e I secolo d.C., ho illustrato nell'articolo già menzionato (Mandile 2010).

<sup>4</sup> Cfr. Gualandri 1994, p. 301 nota 1 per indicazioni bibliografiche.

<sup>5</sup> Cfr. Gagliardi 1972, p. 65 ss.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 67.

tuttavia, sfuggire – e in realtà anche Gagliardi lo nota – come il problema di fondo, con cui si deve fare i conti parlando di «poetica dell'ἔκφρασις», è quello di definire quale relazione le digressioni (se è ancora possibile considerarle tali) intreccino col contesto, anzi con i (diversi) contesti nei quali si collocano. Bisogna, cioè, interrogarsi sulla funzionalità delle ἔκφρασεις, nella convinzione che riconoscere la loro importanza nella poesia tarda sia un punto di partenza necessario, ma non sufficiente.

Sotto questo profilo occorrerà fare alcune precisazioni, anche alla luce dello studio che di recente Ruth Webb ha dedicato alla categoria dell'ἔκφρασις, a partire dalla sua definizione nell'ambito della trattatistica retorica<sup>8</sup>. Un dato costante che pare emergere, in questo genere di scritti, è la stretta connessione che l'ἔκφρασις deve intrattenere, secondo le raccomandazioni dei retori, con il contesto nella quale è inserita. Si potrà, però, osservare che, pur in presenza di indicazioni di questo tenore, la pratica delle esercitazioni scolastiche favorì di fatto un processo di isolamento dell'ἔκφρασις, la quale finì per rendersi progressivamente autonoma<sup>9</sup>. È possibile, insomma, affermare che in età tardoantica, sulla scia anche della pratica invalsa nelle scuole di retorica, l'ἔκφρασις da tecnica compositiva finisce per diventare un vero e proprio genere, anche se si tratta di un genere certamente anomalo, in quanto non definito sulla base di comuni parametri strutturali, linguistici e nemmeno contenutistici (ogni ἔκφρασις ha, infatti, caratteristiche proprie non necessariamente valide per altre ἔκφρασεις<sup>10</sup>).

Il quadro interpretativo è poi notevolmente complicato dalla «mancanza di dichiarazioni programmatiche e di formulazioni teoriche»<sup>11</sup> che caratterizza nel suo complesso la poesia tardoantica. Tale carenza potrebbe sorprendere, visto il lavoro di classificazione e sistemazione del sapere che contraddistingue gli ultimi secoli dell'Impero e che dà frutti importanti anche, e forse soprattutto, nel campo degli studi letterari e retorici, sebbene tale produzione risponda, per lo più, non a esigenze di ordine teorico, ma a motivazioni di natura pratica, risultando, in genere, carente di precisione formale<sup>12</sup>. È pertanto comprensibile che nella categoria di

<sup>8</sup> Anche in questo caso rimando, per una trattazione del problema, a Mandile 2010, pp. 8-9.

<sup>9</sup> Cfr. Webb 2009, p. 194: «The manuals seem to have encouraged a certain formalistic conception of ekphrasis as a detailed presentation that was not necessarily vivid. At the same time, the habit of proposing all the concrete elements of narration as subjects for ekphrasis encouraged the development of ekphrasises of subjects such as places and persons as independent entities rather than as elements of a narrative».

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 195. Ma considerazioni analoghe già in Gualandri 1994, pp. 305-306.

<sup>11</sup> È anche questa un'osservazione di Gagliardi 1972, p. 67.

<sup>12</sup> Cfr. ancora Webb 2009, p. 195.

ἔκφρασις si trovino raccolte tipologie di descrizioni molto differenti, sia sotto il profilo dell'ampiezza sia per quel che riguarda il rapporto con la narrazione<sup>13</sup>.

Nell'ambito della poesia tardoantica l'interpretazione delle descrizioni (e in particolare delle descrizioni di paesaggio, delle quali ci occupiamo) si rivela, dunque, decisamente complessa. La già ricordata tendenza, comune a tutta la letteratura tardoantica, «ad inserire nella struttura compositiva parti descrittive sempre più numerose»<sup>14</sup> soltanto in taluni casi si può spiegare facendo riferimento al contesto e, in prospettiva allargata, alle convenzioni di un genere letterario tradizionale<sup>15</sup>; in molte occasioni occorrerà ammettere che la descrizione si giustifica, per così dire, con sé stessa. Affermare questo è però sufficiente per parlare, con Gagliardi, di una «poetica dell'ἔκφρασις»? Il problema è delicato non solo perché gli autori di quest'epoca sono avari di esplicite dichiarazioni programmatiche, ma soprattutto per il fatto che, nella letteratura antica, almeno a partire dall'Ellenismo, il concetto di 'poetica' implica il riferimento a una tradizione consolidata, rispetto alla quale si assume una posizione di continuità e, spesso, anche di rottura e superamento. Il rapporto con i predecessori, che di frequente è ambiguo e allusivo, è certamente di fondamentale importanza anche nella letteratura tardoantica, ma in taluni componimenti, come la *Mosella* e l'*Ordo urbium nobilium* di Ausonio, alcuni carmi minori di Claudiano e il *De reditu suo* di Rutilio Namaziano, tale relazione si rivela particolarmente ambigua.

Non è in discussione la presenza in questi testi di tecniche di imitazione e ripresa di testi precedenti; il punto è che, quando si analizzano nel

---

<sup>13</sup> La medesima varietà si osserva, per esempio, nelle annotazioni dei commentatori di Virgilio, Servio e Tiberio Donato, alle descrizioni presenti nell'opera del poeta mantovano: cfr. ancora Gualandri 1994, pp. 305-306. Tale varietà non deve comunque far dimenticare il carattere sostanzialmente tecnico che il termine possiede, nell'ambito della trattatistica retorica greca, «all'interno di un sistema organico 'normativo' da cui ha origine e a cui in realtà, almeno in una prima fase, appartiene in esclusiva» (così Ravenna 2006, p. 22: lo studioso si sofferma, in un denso articolo, sulla problematicità della categoria dell'ἔκφρασις, rilevando, a fronte del valore tecnico che il vocabolo possiede in riferimento al mondo antico, la fertile molteplicità di prospettive di studio che esso ha prodotto presso la critica moderna).

<sup>14</sup> Così Gualandri 1994, p. 307.

<sup>15</sup> Si pensi, ad esempio, agli epitalami di Claudiano o di Sidonio Apollinare, che, pur proponendo profonde innovazioni (e tra queste proprio il sensibile aumento delle sezioni descrittive), sono chiaramente riconducibili a una tradizione (quella iniziata in ambito latino da Stazio) che ha mantenuto intatte nel tempo le principali caratteristiche. Sul tema cfr. Gualandri 1994, p. 307 ss. Alle molte descrizioni non solo degli epitalami, ma anche della grande poesia panegiristica, può essere attribuita la «funzione sociale di autorappresentazione che costituisce il senso ultimo della poesia (e dell'oratoria) celebrativa» (*ivi*, p. 315).

loro complesso opere come quelle menzionate, s'incontrano non poche difficoltà nel ricavare dall'esame dei più significativi elementi strutturali (il metro, l'estensione, la suddivisione interna) l'appartenenza dell'opera stessa a una certa tradizione: si fatica, cioè, a indicarne il genere letterario<sup>16</sup>. Rilevare, come dice Gagliardi, che in molti testi poetici tardoantichi la natura «non è più elemento decorativo della poesia, ma la poesia stessa»<sup>17</sup>, non risolve del tutto la questione di fondo. Resta da discutere quale sia l'interpretazione da dare di questa 'nuova' poesia essenzialmente descrittiva: una volta ammesso che la descrizione del paesaggio è un tratto caratteristico di questi testi, possiamo anche riconoscere in tale aspetto l'essenza di una 'poetica' (nel senso di una tendenza, di un modo di fare poesia), ma, se ci interroghiamo sul vero significato, sulla funzione ultima di questo tipo di componimenti, la risposta rischia di essere incerta e balbettante. Per affrontare il problema in termini più chiari, è indispensabile, credo, ripartire dal rapporto con la tradizione e considerare quali novità i poeti tardoantichi esprimano nella considerazione e nella rappresentazione del paesaggio nella letteratura.

La prima di queste novità è costituita proprio dal fatto che il paesaggio possa assurgere, nella poesia tarda, al ruolo di protagonista, caratterizzandosi spesso come unico motivo ispiratore di un componimento. Il precedente più significativo, sotto quest'aspetto, è offerto dalle cosiddette *Silvae* descrittive di Stazio<sup>18</sup>. Se, tuttavia, alcuni testi del poeta flavio presentano affinità innegabili con opere tarde, al punto da poter essere riconosciute come modello di riferimento dei componimenti posteriori<sup>19</sup>, occorre ricordare che nelle *Silvae* le *descriptiones loci* sono sempre riconducibili al valore occasionale dei componimenti, mentre questo non vale (o almeno non è sempre facilmente dimostrabile) per molti dei testi tardoantichi, che pure condividono con le *Silvae* il carattere sostanzialmente ecfrastrico. Sarà allora opportuno ribaltare la prospettiva d'osservazione, provare, cioè, a partire dai testi nel tentativo di stabilire se c'è qualcosa

<sup>16</sup> Sulle modificazioni che i generi letterari subiscono in età tardoantica cfr. Fontaine 1977 (cui si deve la celebre definizione di «mélange des genres») e 1988 (sulla poesia cristiana); Brocca 2003, p. 234 nota 12, ha ricordato, tuttavia, richiamando Cairns 1972, p. 158, come la nozione di «mescolanza di generi» risulti equivoca, in quanto gli elementi dei vari generi, pur fondendosi, sarebbero mantenuti separati. Secondo Cavarzere 2003, p. 9, che si rifa ad alcune osservazioni di Antonio La Penna, è lo stesso concetto di genere ad essere messo in discussione in epoca tarda.

<sup>17</sup> Così Gagliardi 1972, p. 69; l'osservazione è riferita dallo studioso a proposito della *Mosella*, ma si può, credo, applicare anche ad altre opere.

<sup>18</sup> Cfr. Mandile 2010, pp. 23-24.

<sup>19</sup> Si pensi alla *Mosella* di Ausonio (sul rapporto con le *Silvae* cfr. Newlands 1988), ma anche, ad esempio, al *carm. min.* 26 (*Aponus*) di Claudiano (sul rapporto tra questo testo con l'opera di Stazio cfr. Cazzuffi 2009, pp. 142-144 e 149-150).

che accomuna le rappresentazioni della natura nella poesia di quest'età e che può rappresentare una chiave d'interpretazione del ruolo tanto importante che in essa viene attribuito al paesaggio.

## 2. IL PAESAGGIO 'RETORICO': TIBERIANO E REPOSIANO

Un buon punto di partenza per comprendere le trasformazioni nella concezione e nella rappresentazione della natura in epoca tardoantica è offerto da due testi che sono stati oggetto di grande attenzione critica come esempi dell'affacciarsi di una nuova estetica. Si tratta del cosiddetto carme 1 di Tiberiano e del *Concubitus Martis et Veneris* di Reposiano<sup>20</sup>.

Il carme 1 di Tiberiano offre, in venti versi, quella che, per l'estrema stilizzazione, è stata definita da Curtius «la più bella descrizione di *locus amoenus* della poesia della tarda Antichità latina»<sup>21</sup>. Siamo di fronte a un quadretto paesaggistico assai composito, come dimostrano i parallelismi che si possono istituire con testi contemporanei e posteriori, corrispondenze che, in mancanza di una cronologia certa, dicono di una sintonia tra il carme e alcuni degli indirizzi prevalenti nella poesia di età tarda, oltre che di una sua fortuna presso autori sicuramente successivi<sup>22</sup>. È soprattutto nel condiviso gusto per le descrizioni della natura, com'è comprensibile, che si è individuata la manifestazione di un comune

---

<sup>20</sup> Per i problemi di cronologia e di identificazione di Tiberiano cfr. Mattiacci 1990, pp. 7-14. Fo 1991, p. 303, riassume così la questione: «Ciò che di più solido ci resta è che Tiberiano visse presumibilmente tra il III e il IV secolo». Ancora più intricata si presenta la datazione di Reposiano, per la quale gli studiosi hanno oscillato tra il II e il VI secolo; un quadro delle varie ipotesi avanzate in Smolak 1989, p. 248, Zuccarelli 1997 e Gagliardi 1998, pp. 3183-3184; negli ultimi anni, del problema si sono occupati ancora Traina 2000, che ha congetturato, sulla base di indizi linguistici, una datazione tarda, e Cristante 2002, che ha invitato alla cautela nel presumere di ricavare informazioni basandosi su «elementi di lingua o stile quasi impercettibili, tanto esigui quanto diffusi in ogni area della latinità o nell'arco di alcuni secoli» (p. 89). Dal nostro punto di vista, quel che interessa è la presenza nel *Concubitus*, indipendentemente dalla sua precisa collocazione cronologica, di alcuni elementi nella descrizione del paesaggio che appaiono in sintonia con molti dei tratti che si riscontrano nei poeti maggiori del IV e del V secolo; proprio i dubbi sull'autore e le difficoltà d'inquadramento della sua opera consigliano di trattare Reposiano preliminarmente, senza che questo implichi, di necessità, anteriorità cronologica rispetto a poeti meglio noti, come Ausonio, Claudiano o Rutilio Namaziano.

<sup>21</sup> Curtius 1995, p. 220.

<sup>22</sup> Tra i testi con i quali Mattiacci 1990 (pp. 71-83) individua affinità ci sono il *Pervigilium Veneris*, il *Concubitus* di Reposiano, i frammenti del *poeta novellus* Sereno, la *Mosella* di Ausonio, il *carm. min. 27 (Phoenix)* e il *De raptu Proserpinae* di Claudiano, epigrammi ecfraistici dell'*Anthologia Latina* su orti e *viridaria* (come il *De laude horti*

sentimento idealizzante ed essenzialmente 'retorico' del paesaggio: nella tendenza a cedere al descrittivismo, nel fare del procedimento digressivo «il cardine della prassi poetica, anche al di fuori della narrazione»<sup>23</sup> e di conseguenza nell'impianto retorico del carme<sup>24</sup>, nel gusto pittorico, nell'attenzione per il particolare si sono trovate, di volta in volta, le chiavi di lettura di un testo tanto trasparente e facile quanto ambiguo e misterioso.

Sui giudizi che il carme ha suscitato (a partire dalla menzionata esemplarità che in esso vedeva Curtius) ha sicuramente pesato il fatto – non unico, ma di certo particolare – di avere a che fare con un brano di descrizione pura, non inserito, a differenza di quanto accade in genere nella poesia classica, ma anche in molta poesia tarda, nel contesto di un'opera più ampia. A tal proposito l'ipotesi, avanzata da Mattiacci, che il carme facesse parte di un prosimetro d'argomento etico-filosofico «dove poteva servire a delineare lo sfondo di un dialogo»<sup>25</sup>, non muta, al di là della sua plausibilità, la natura di questa descrizione paesaggistica. In essa colpisce innanzitutto una certa tendenza catalogica che, per quanto tenuta a freno e sviluppata con una certa sobrietà relativamente ai singoli elementi della descrizione, diventa a ben vedere elemento strutturale che lascia trapelare, al di sotto delle tecniche compositive, una visione della natura come quadro o, se si preferisce, come collezione di bellezze paesaggistiche.

Se nel carme di Tiberiano, insomma, siamo invitati a ravvisare il modello perfetto del *locus amoenus* è anche perché l'*amoenitas* è riconoscibile come categoria interpretativa della realtà<sup>26</sup>, in un contesto in cui distinguere tra influenza retorica e ispirazione poetica non ha senso, perché la raffigurazione del paesaggio passa attraverso la mediazione di paradigmi già codificati o in via di definizione. Si può anzi affermare, capovolgendo il discorso, che Tiberiano fornisce uno dei primi esempi

---

di Asmenio, *AL* 635) e sul tema della primavera (come il *De adventu veris* di Pentadio, *AL* 235). I testi dell'*Anthologia Latina* sono citati secondo l'edizione di Riese.

<sup>23</sup> Così Mattiacci 1990, p. 73.

<sup>24</sup> Già Curtius 1995, p. 220, individua nella scelta dei sei elementi paesaggistici della descrizione, riassunti nel verso conclusivo (*ales amnis aura lucus flos et umbra*), un punto di contatto con la precettistica retorica (cfr. Libanio, I, p. 505 Förster).

<sup>25</sup> Cfr. Mattiacci 1990, p. 82. La studiosa avanza tale ipotesi, che Fo 1991, p. 304, reputa «molto convincente», per tutti i carmi di Tiberiano. Il confronto più interessante nella letteratura latina è, in questo senso, con il brano poetico descrittivo un quadro naturale presente nel *Satyricon* di Petronio: 131.8 (l'accostamento è segnalato già da Curtius 1995, p. 219).

<sup>26</sup> Si ricordi, tra l'altro, la connessione paraetimologica, segnalata da Maltby 1991, p. 31, che Isidoro (*orig.* 23.21.3) istituisce tra *amoenitas* e *amnis* (l'*amnis* è l'elemento paesaggistico da cui prende le mosse il carme): *Amnis fluvius est nemore ac frondibus redimitus, et ex ipsa amoenitate amnis vocatus*; cfr. anche Isid. *diff.* 244.35.

nella poesia tarda di una concezione 'ammirativa' del paesaggio; si considerino, a titolo d'esempio, i versi finali (15-20):

*Has per umbras omnis ales plus canora quam putes  
cantibus vernis strepebat et susurris dulcibus;  
hinc loquentis murmur amnis concinebat frondibus,  
quas melos vocalis aerae, musa Zephyri, moverat.  
Sic euntem per virecta pulchra odora et musica  
ales amnis aura lucus flos et umbra iuverat.*

Tutto appare deliziosamente bello, piacevole, meraviglioso, come disposto o messo in posa in vista della pura contemplazione. Pur in un'esaltazione di tutti i sensi, in omaggio alla tradizione del *locus amoenus*<sup>27</sup>, la preminenza è certamente assegnata alla vista, non solo per l'insistenza sugli effetti coloristici, ma anche perché il carattere stilizzato della descrizione ha l'effetto di richiamare costantemente l'attenzione del lettore sulla mediazione poetica<sup>28</sup>: anche il passante (*euntem*) di v. 19, che trae godimento dalla natura, è in realtà parte del quadro tratteggiato.

Tiberiano produce un'impressione di piacevolezza sul lettore attraverso la sua capacità di creare la realtà; la staticità del quadro non è solo il risultato della calma che caratterizza i singoli elementi del paesaggio (il fiume scorre lento, il vento è una brezza che muove leggermente le fronde, ecc.), ma è l'inevitabile conseguenza della visione stessa della natura che Tiberiano esprime: non un organismo che vive di vita propria e che il poeta semmai prova a riprodurre o a imitare, ma un quadro già dato, un mosaico che il poeta si limita a comporre secondo schemi di volta in volta diversi.

Discorso simile si può proporre per la descrizione del bosco contenuta nel *Concubitus Martis et Veneris* di Reposiano (vv. 33-51). In questo caso siamo in presenza di una pausa digressiva di 19 versi, all'interno di un poemetto di 182 versi. Il brano non è utile soltanto per ricostruire (o per confermare) l'importanza dei procedimenti digressivi nelle opere di quest'età, ma si rivela prezioso, soprattutto se considerato in rapporto al contesto dell'opera di cui fa parte, anche per le indicazioni che se ne possono trarre in merito alla visione della natura degli autori tardoantichi.

<sup>27</sup> Schönbeck 1962, pp. 15-60, riprendendo Grimal 1943, parla, a tal proposito, di «Sensualität». Sul *locus amoenus* vd. anche Hass 1998, che riprende le definizioni e le tipologizzazioni di Curtius 1995 e di Schönbeck 1962; per un confronto tra *locus amoenus* e *locus horridus* cfr. Petrone 1998.

<sup>28</sup> In questo senso, il carne è denso di reminiscenze e di echi classici. Mattiacci 1990, nel ricco commento (pp. 87-109), cui si rimanda per indicazioni più precise, individua echi da Lucrezio, Virgilio, Ovidio e Stazio.

Gli studiosi hanno messo in luce, non senza dissensi, la ricchezza di influssi e l'intricata trama di rapporti fra il brano di Reposiano e la letteratura precedente o contemporanea. Al tema topico del *locus amoenus*, che richiama alla mente il carme 1 di Tiberiano, si aggiungono suggestioni di paesaggi elegiaco-erotici<sup>29</sup> e, molto probabilmente, elementi della tradizione epitalamica<sup>30</sup>. La consonanza tra il passo reposiano e alcuni testi, più brevi e quasi sicuramente di età posteriore, dell'*Anthologia Latina*<sup>31</sup> chiarisce, infine, quanto ampia fosse, nel Tardoantico, la circolazione di certi temi e quanto convenzionale l'immaginario poetico.

C'è, però, nel brano di Reposiano, al di là dell'influsso evidente e assai importante di tali tradizioni, un che di tipico e addirittura di originale che rende i versi che ci interessano significativi sotto il profilo della concezione e della rappresentazione del paesaggio. Innanzitutto colpisce la centralità che il bosco assume nel contesto del *Concubitus*. Il poemetto rielabora il racconto, già omerico (e ripreso, in ambito latino, da Ovidio e da Stazio)<sup>32</sup>, della scoperta da parte di Vulcano del tradimento della moglie Venere con Marte. La novità maggiore che Reposiano introduce rispetto alle precedenti versioni letterarie del mito risiede proprio nel cambio d'ambientazione: la vicenda è, infatti, trasferita dal talamo dei due coniugi a un bosco. Il ruolo che a quest'ultimo assegna l'autore è tale che il *lucus* si qualifica come «elemento centrale nella costruzione dell'intero carme, quello a cui sono affidati i segnali caratterizzanti dell'ampliamento e della novità del genere letterario»<sup>33</sup>: in altri termini il significato che il paesaggio acquista nel *Concubitus* sembra, per molti aspetti, espressione della tendenza, comune alla poesia tardoantica, a fare della natura il motivo ispiratore di intere opere.

La descrizione del bosco di Venere diventa così qualcosa di più che mero spunto digressivo; d'altra parte la sua presenza come scenario è talmente invadente da travalicare i confini della già ampia ἔκφρασις. In

<sup>29</sup> Un esemplare, già retoricamente atteggiato, è offerto, in tal senso, dal frammento poetico del *Satyricon* di Petronio, che Mattiacci 1990 individua tra i modelli anche del carme di Tiberiano. Vd. *supra*, p. 15 nota 25.

<sup>30</sup> Su tale questione non c'è accordo tra gli studiosi: a favore è Pieri 1979 (p. 210), di parere opposto è Gagliardi 1998 (p. 3193 nota 52). Mi sembra innegabile la presenza di tracce del genere epitalamico nel *Concubitus* (cfr. Cristante 1999, p. 8), anche se il dato forse più interessante è, per riprendere un giudizio dello stesso Cristante (*ivi*, p. 12), il fatto che il carme proponga, attraverso una citazione diretta dal brano poetico di Petronio (*dignus amore locus* a v. 44), un'«identificazione tra il *locus amoenus* e il *locus amoris*».

<sup>31</sup> Cfr. *AL* 86, anonimo, *AL* 202, anonimo e tramandato col titolo *De luco amoeno*, e *AL* 272, attribuito a Regiano. Cfr. Pieri 1979, p. 210, e Cristante 1999, p. 12.

<sup>32</sup> Cfr. Hom. *Od.* 8.266-355; Ov. *ars.* 3.561-569 e *met.* 4.169-189; Stat. *silv.* 1.2.59-60.

<sup>33</sup> Così Cristante 1999, p. 12.

particolare al *lucus* Reposiano affida il compito di far risaltare la bellezza e la grazia della dea dell'amore, con l'obiettivo, altrettanto evidente, di creare un contrasto con la rude violenza di Marte. Si vedano, ad esempio, i seguenti versi (44-51)<sup>34</sup>:

*Dignus amore locus, cui tot sint munera rerum.  
Non tamen in lucis aurum, non purpura fulget:  
flos lectus, flos vincla toris, sub gramine flores.  
Deliciis Veneris dives natura laborat.  
Texerat hic liquidos fontes non vilis harundo,  
sed qua saeva puer componat tela Cupido.  
Hunc solum Paphie, puto, lucum fecit amori,  
hic Martem expectare solet.*

Si coglie qui un'idea occasionale della natura, che si offre e si mostra, come in posa, al massimo del suo splendore. Il paesaggio è considerato e dipinto come un quadro, i cui singoli elementi interessano al poeta-pittore in quanto utili a trasmettere quel piacere sensoriale che ben si addice a Venere: quasi programmatica sembra a tal riguardo l'affermazione di v. 50, *hunc solum Paphie, puto, lucum fecit amori*. In essa, oltre alla volontà dell'autore di «dichiarare la propria autonomia nell'uso della tradizione»<sup>35</sup>, si segnala la sostanziale indipendenza tra la natura e la divinità. Venere non ha creato o modificato attraverso un'azione prodigiosa il bosco; esso preesiste alla dea<sup>36</sup> che, da quel che Reposiano lascia intendere, si è limitata a farne il luogo degli incontri amorosi<sup>37</sup>: in questo senso, il bosco è *dignus quem Cypris amaret* (v. 35), è un *dignus amore locus* (v. 44)<sup>38</sup> in quanto lì la natura, con la profusione dei suoi doni, «attende ai piaceri di Venere» (v. 47)<sup>39</sup>.

Neanche questo luogo incantato, toccato dalla grazia della dea, è peraltro esente da pecche. Reposiano non manca, anzi, di sottolinearne l'am-

<sup>34</sup> Per un commento a questi versi cfr. Zuccarelli 1972, pp. 111-116, e Cristante 1999, pp. 55-61.

<sup>35</sup> Così Cristante 1999, p. 13, che segnala un analogo intervento dell'autore a vv. 146-147: *compressit habenas / Phoebus et ad lucos tantum, puto, lumina vertit*.

<sup>36</sup> La descrizione inizia, infatti, a v. 33, con *lucus erat*, variante dell'archetipico *est locus* e formula tradizionale nelle ἐκφράσεις τόπων (nella poesia latina s'incontra, in posizione incipitaria, in Prop. 4.4.3; Ov. *fast.* 6.503; Lucan. 3.399; Claud. *rapt. Pros.* 3.332; *Aegr. Perd.* 25), che segnala anche l'esistenza del bosco come un dato oggettivo.

<sup>37</sup> Ancora più esplicito Zuccarelli 1972, p. 113: «[...] all'opera della *dives natura* [...] è completamente estraneo il genio creativo della dea». E infatti in esso, come si dice a v. 45, sono assenti elementi preziosi ma non naturali, come l'oro e la porpora, che pure ci si potrebbe aspettare di trovare in un luogo scelto da una dea.

<sup>38</sup> Il nesso è nel passo di Petronio già menzionato (131.8).

<sup>39</sup> Così traduce Cristante 1999, p. 27. Zuccarelli 1972, p. 98, invece rende il verso in questo modo: «per i piaceri di Venere si adopera l'inesauribile natura».

biguità: il bosco, per quanto delizioso, splendido, ameno <sup>40</sup>, non riuscirà a proteggere la dea dal marito. La perfezione del *lucus* è in qualche modo incrinata, come si deduce fin dall'inizio della descrizione (vv. 34-35): *si Phoebi lumina desint / tutus adulterio* <sup>41</sup>. Non potrà perciò stupire che il poeta dipinga il bosco come un luogo eccezionale e, al contempo, del tutto ordinario. Se da un lato Reposiano insiste nel sottolineare, nell'ambiente scelto come alcova da Venere, la mancanza di elementi comuni <sup>42</sup>, d'altra parte osserva che la sua bellezza non dipende dalla presenza di materiali preziosi, ma dai fiori (vv. 45-46). Lo splendore è del tutto naturale; la straordinarietà del bosco non risiede nella presenza di tratti davvero paradossali: se c'è qualcosa di ameno, di degno di essere ammirato, questo non sta nella realtà del paesaggio, se così ci si può esprimere in relazione a un paesaggio chiaramente letterario, ma nell'occhio (e nella penna) del poeta.

In questo senso, la tradizione (anche quella retorica) svolge sicuramente un ruolo non trascurabile nel fornire all'autore gli strumenti più opportuni per trasmettere tale concezione <sup>43</sup>: la già riscontrata insistenza di Reposiano sui contrasti (ben visibile anche, a livello formale, nella contrapposizione tra una sorta di descrizione 'in negativo' del bosco, a vv. 45-48, e la rappresentazione 'in positivo', segnalata dal *sed* di v. 49) diventa così il mezzo più efficace per conferire al paesaggio quella paradossalità di cui, in sé e per sé, esso appare privo <sup>44</sup>. A ciò si aggiunge una certa tendenza catalogica <sup>45</sup>, qui applicata soprattutto ai fiori, in un gioco

<sup>40</sup> Si ricordi la paraetimologia varroniana dell'aggettivo *amoenus* riportata da Isid. *orig.* 14.8.33: *amoena loca Varro dicta ait eo quod solum amorem praestant et ad se amanda alliciant.*

<sup>41</sup> L'incertezza delle avventure d'amore è, d'altronde, sottolineata già nell'*incipit* del carme: *discite securos non umquam credere amores* (v. 1); sempre all'inizio dell'opera Reposiano afferma che neppure Venere *sibi securas valuit praebere latebras* (v. 5). E sarà proprio il filtrare dei raggi del sole attraverso i rami del bosco a rivelare il tradimento (cfr. vv. 135-137).

<sup>42</sup> Cfr. vv. 37: *vilia non illo surgebant gramina luco* e 48: *texerat hic liquidos fontes non vilis harundo*. La stessa espressione *illo ... luco*, i cui due elementi sono disposti nei due *cola* del verso, è indizio, come rileva già Cristante 1999, p. 57, dell'unicità del luogo ideale.

<sup>43</sup> Come dice Cristante 1999, p. 10, «il testo presuppone dichiaratamente la letteratura precedente come tradizione consolidata e costitutiva del testo stesso (anzi, senza di essa non potrebbe esistere come tale)».

<sup>44</sup> Un amore per i contrasti percorre l'intero carme, giocato sulla contrapposizione tra la grazia amorosa di Venere e la brutale forza di Marte; se della dea si sottolinea l'ambigua fragilità derivante dall'incapacità di trovare un rifugio sicuro per l'amore, anche il dio della guerra si rivela un personaggio contraddittorio, vincitore in battaglia, ma vinto in amore (cfr. vv. 77-78: *post proelia victor / victus amore*).

<sup>45</sup> Osserva giustamente Gagliardi 1972, p. 57, anche la prevalenza, nell'intero poemetto (e pure nella sezione da noi riportata), della paratassi.

di colori che, come nel carme 1 di Tiberiano, evidenzia un interesse spiccatamente pittorico<sup>46</sup>.

Se analizzato sotto questa prospettiva, il testo di Reposiano testimonia, dunque, un sentimento della natura che, lungi dall'esprimere «una partecipazione esterna, incapace di vibrazioni intime»<sup>47</sup>, trova nella rappresentazione minuta e retoricamente atteggiata del paesaggio uno strumento per raffigurare la realtà e al tempo stesso, implicitamente, una ragione per continuare a fare poesia<sup>48</sup>.



---

<sup>46</sup> L'unica notazione sensoriale di diversa natura è data dall'aggettivo *redolentia* di v. 41, che introduce una nota olfattiva in un paesaggio dominato dagli aspetti visivi. Sul carattere pittorico del *Concubitus* cfr. Gagliardi 1972, specie pp. 57-58.

<sup>47</sup> Ancora Gagliardi 1972, p. 55.

<sup>48</sup> Mi paiono, a tal riguardo, piuttosto condivisibili le conclusioni cui Gagliardi 1972 arriva al termine di un'analisi del *Concubitus* che pure lascia spazio, qua e là, a qualche perplessità; lo studioso, a p. 62, afferma: «Il processo del gusto e della tecnica del poeta ci documenta insomma che, seppure chiusa nei limiti di un'esperienza puramente descrittiva, questa poesia non è la manifestazione di uno squallido isolamento, ma la testimonianza d'una coscienza inquieta, che oscilla tra la tradizione accettata nella sua veste esteriore e le novità consapevolmente ricercate in altre prove di struttura e di stile». Mi permetto soltanto di annotare che parlare di «esperienza puramente descrittiva» sembra riduttivo, tanto più se si riconosce, credo giustamente, un valore così preciso all'opera di Reposiano.

## II

### ACQUE

Piuttosto frequente è la rappresentazione di paesaggi acquatici nella poesia tardoantica. Nei confronti di fiumi, laghi e fonti due sembrano gli atteggiamenti più ricorrenti da parte degli scrittori: essi, da un lato, manifestano una sensibilità religiosa, evidenziando il carattere sacro dei corsi d'acqua, elemento di antico retaggio nel mondo classico, dall'altro mostrano una curiosità scientifica, che li porta, in più occasioni, a sottolineare aspetti mirabili o fenomeni singolari legati all'acqua, in linea, anche sotto questo profilo, con una tradizione particolarmente fiorente in ambito paradossografico<sup>1</sup>. Punto comune a questi due atteggiamenti è la tendenza a vedere nella natura la presenza di un mistero degno di essere indagato o, quanto meno, descritto e celebrato.

#### 1. AUSONIO

Esemplare la caratterizzazione delle acque nella poesia di Ausonio, nella *Mosella*, ma anche nell'*Ordo urbium nobilium*, dove di molte città è menzionato e, talvolta, rappresentato nel dettaglio, il corso d'acqua (fiume o fonte) che le attraversa o sgorga al loro interno. Rimandando l'analisi dell'*Ordo* alla sezione dedicata alle città, concentreremo qui la nostra atten-

---

<sup>1</sup> L'interesse per i *mirabilia aquarum* è testimoniato, ad esempio, dall'opuscolo di età imperiale *De aquis mirabilibus* noto come *Paradoxographus Florentinus* (sul quale cfr. Öhler 1913), ma anche dall'ampio spazio che essi occupano nella *Naturalis historia* di Plinio (cfr. 2.212-234 e 31.4-72). Sul tema dei *mirabilia aquarum* nella prosa scientifica latina cfr. Callebat 1988.

zione sulla *Mosella*, poemetto che si pone, quasi programmaticamente, sotto il segno della meraviglia. Ribadita la centralità, già debitamente richiamata dai commentatori <sup>2</sup>, della vista nell'intero componimento, non è superfluo insistere sul rapporto, cruciale anche se di difficile definizione, tra visione reale e visione artificiale della natura che la *Mosella* propone.

Primi elementi degni di nota sono il fatto che il paesaggio della *Mosella* fosse familiare all'autore, e la circostanza che, all'altezza del periodo in cui Ausonio compone la sua opera <sup>3</sup>, la Mosella fosse un fiume privo di una tradizione letteraria <sup>4</sup>, marginale sia nella storia sia nell'immaginario culturale (e poetico in particolar modo) dei Romani; tale condizione di 'perifericità' persisteva anche in epoca tarda nonostante la collocazione del fiume sul confine di un Impero sempre più minacciato dall'esterno <sup>5</sup>.

Il poemetto di Ausonio è, quindi, delle prime testimonianze del fenomeno che Alessandro Fo ha denominato l'irruzione nel circuito della poesia di una «geografia privata» <sup>6</sup>. Ma quale peso ha la scelta dell'autore di dedicare un lungo componimento (quattrocentottantatré versi) a un luogo pressoché sconosciuto, almeno alla tradizione poetica? E soprattutto quale rapporto instaura Ausonio, professore di retorica, con tale tradizione? Il problema chiama in causa la questione, assai dibattuta, della definizione stessa del poemetto nel sistema dei generi letterari. Il punto in discussione è la relazione tra osservazione personale, derivante da una conoscenza diretta dei luoghi (che si ricava dalla sezione iniziale del poema <sup>7</sup>), e rielaborazione poetica. Affermata, con Green, la necessità di non cadere nella tentazione di assegnare al primo polo un ruolo assai inferiore a quello che realmente riveste <sup>8</sup>, le difficoltà incontrate nel valutare il 'realismo' della descrizione ausoniana sono, però, chiara spia dell'importanza che la fantasia poetica possiede nel componimento. La forte impronta

<sup>2</sup> Fondamentale sotto quest'aspetto l'articolo di Fuoco 1993, dal quale trarremo alcune preziose osservazioni.

<sup>3</sup> La *Mosella* fu composta intorno al 371; per un quadro dei problemi di datazione cfr. Green 1991, p. 456, e Mondin 2003.

<sup>4</sup> Le uniche menzioni della Mosella anteriori al poemetto di Ausonio si trovano nell'opera di Tacito (*ann.* 13.53.2; *hist.* 4.71.4 e 4.77.1) e nell'epitome di Floro (1.108), ma nessuno dei due autori descrive il fiume. Cfr. Consoli 1998, pp. 7-8.

<sup>5</sup> È un motivo ricorrente nelle analisi della *Mosella* la sottolineatura del «contrasto tra la condizione di decadenza della regione nella realtà storica e la rappresentazione idealizzata che invece ne dà Ausonio nella sua poesia» (così Cavarzere 2003, p. 16, che rinvia, per un quadro equilibrato della questione, a Wightman 1985, pp. 257-286, e a Marcone 1991, p. 207 ss.).

<sup>6</sup> Così Fo 1994, p. 289.

<sup>7</sup> I vv. 1-22 sono, infatti, la narrazione in prima persona di un viaggio (probabilmente il viaggio di ritorno dal paese degli Alemanni, dove il poeta aveva accompagnato l'imperatore Valentiniano nella sua spedizione contro quel popolo).

<sup>8</sup> Cfr. Green 1989, pp. 314-315.

retorica della *Mosella*, la cui originalità va comunque riconosciuta nella scelta del soggetto della celebrazione<sup>9</sup>, segnala, peraltro, la necessità, che Ausonio, come i suoi colleghi contemporanei, avverte costantemente, di porre un filtro tra la realtà e la sua rappresentazione.

La visione della natura che emerge dalla *Mosella*, come ha messo in luce Ornella Fuoco, è dominata da un senso di meraviglia, che, aggiungiamo, non ha però nulla di veramente paradossale, ma si risolve in una capacità di contemplare e di raffigurare in termini di incanto il paesaggio. Lo spettacolo della natura – sono sempre osservazioni di Fuoco<sup>10</sup> – è, agli occhi di Ausonio, pervaso da un’ingannevole illusorietà, ben evidenti, ad esempio, nell’attenzione prestata ai giochi di riflesso prodotti dalle acque del fiume<sup>11</sup>. Ma l’ambiguità della rappresentazione si esprime su due livelli: alla natura stessa delle immagini, ingannevoli in quanto riflesso della realtà, si sovrappone, come secondo e decisivo piano di falsificazione, la rappresentazione operata dalla poesia.

Anche il rapporto tra la natura e l’uomo si rivela non privo di contraddizioni e di incertezze, come dimostra l’oscillazione delle posizioni critiche a riguardo<sup>12</sup>. Al di là della questione in sé – personalmente credo, con Green, che il mondo naturale abbia la precedenza e che l’uomo risulti sostanzialmente subordinato al paesaggio<sup>13</sup> – è notevole, ancora una volta, come la concezione della natura che Ausonio porta avanti in questo singolare poemetto sia sostanzialmente inclusiva.



<sup>9</sup> Cfr. Green 1991, pp. 458-459: si osservi, peraltro, che mancano, nella trattatistica retorica, indicazioni sulla lode di fiumi. Vd. anche Roberts 1984.

<sup>10</sup> Cfr. Fuoco 1993, pp. 339-342: ricorrono nel poemetto termini, come *spectaculum* (vv. 152 e 200), *spectare* (usato nove volte: vv. 6, 55, 150, 186, 206, 218, 234, 308, 422), *theatrum* (v. 156), *scaena* (v. 169), che configurano l’assimilazione del paesaggio a un teatro. Sul significato di tale rappresentazione cfr. anche Charlet 1988, p. 79, e Gualandri 1994, pp. 326-327.

<sup>11</sup> Cfr. Auson. *Mos.* 189-197, versi sui quali vd. Fuoco 1993, pp. 342-349, e Posani 1962, pp. 61-63: entrambe le studiose sottolineano la nota di meraviglia che caratterizza la descrizione di Ausonio. Questi versi possono essere confrontati con quelli dedicati alla descrizione del fondale del fiume, che sembra nascondere un segreto religioso che si svela alla vista (vv. 55-67, sui quali cfr. Fuoco 1993, pp. 334-338), e con quelli incentrati sullo specchiarsi dei marinai nelle onde della Mosella (vv. 223-239, sui quali cfr. ancora Fuoco 1993, pp. 349-353).

<sup>12</sup> A quanti, come Newlands 1988 e Green 1989, evidenziando la marginalità dell’uomo nel paesaggio della *Mosella*, hanno interpretato il poemetto come una decisa celebrazione dell’opera della natura in contrapposizione a quella umana (vd. anche Cavarzere 2003, p. 143, che invita, tuttavia, a non leggere nell’esaltazione della natura «una condanna moralistica dell’opera civilizzatrice dell’uomo»), si sono opposti coloro, come Kenney 1984 e Fuoco 1993, che hanno visto nella presenza nel componimento di esplicite riprese dalle *Silvae* di Stazio un punto di contatto tra Ausonio e il poeta flavio nell’esaltazione dell’intervento umano sul paesaggio (sul tema vd. anche Szelest 1987).

<sup>13</sup> Così Green 1989, p. 304.

### III

## BOSCHI

L'immaginario del bosco presenta, com'è stato dimostrato<sup>1</sup>, un'ambiguità di fondo che si riflette anche nella sua rappresentazione letteraria: componente essenziale del *locus amoenus*, scenario ideale della riflessione filosofica da un lato, luogo inquietante e ostile dall'altro. Gli stessi elementi (la frescura, l'appartata solitudine) che ristorano l'animo invitandolo alla meditazione possono diventare fonte di angoscia e di trepidazione: il bosco sembra sempre nascondere un segreto che in particolari circostanze e a pochi iniziati pare rendersi accessibile, ma che, in molti altri casi, può essere invece assai pericoloso avvicinare.

#### 1. CLAUDIANO

Una delle più estese e articolate descrizioni di boschi si trova all'interno dell'ampia ἔκφρασις dedicata al palazzo di Venere a Cipro nell'*Epitalamio di Onorio e Maria* di Claudiano (vv. 49-96)<sup>2</sup>. Il brano procede dall'universale al particolare, con una tecnica affine allo zoom cinematografico particolarmente cara al poeta alessandrino<sup>3</sup>: Claudiano parte con un'indicazione di tipo cartografico che fornisce le coordinate del luogo

---

<sup>1</sup> Cfr. Petrone 1988; Malaspina 1995 e 2004b.

<sup>2</sup> Analisi dettagliata dell'ἔκφρασις (allargata all'intero 'episodio di Venere' dell'*Epitalamio*, ossia fino a v. 179) con attenzione particolare ai rapporti con la tradizione retorica e letteraria, e con l'intento di illustrare i procedimenti compositivi adottati da Claudiano, in Gualandri 1968, pp. 17-27.

<sup>3</sup> Lo stesso procedimento, che, come osserva Bertini Conidi 1988, p. 85, «lo contraddistingue, unico nel mondo antico», si riscontra anche nell'ἔκφρασις del I libro del

(vv. 49-51)<sup>4</sup>, per poi passare a una descrizione sempre più particolareggiata, a mano a mano che Amore si avvicina alla dimora materna. Dopo averci fatto vedere Cipro dall'alto, con una prospettiva quasi cartografica, il poeta introduce un'osservazione sul clima del luogo, caratterizzato da un'eterna primavera' (vv. 52-55)<sup>5</sup>, quindi circoscrive la sua attenzione al paesaggio circostante il palazzo di Venere.

La descrizione si apre con un'indicazione orografica e, dopo un accenno a Vulcano, costruttore del palazzo (vv. 56-59)<sup>6</sup>, si sofferma sui fiori e finalmente sul bosco (vv. 60-71):

*Intus rura micant, manibus quae subdita nullis  
perpetuum florent, Zephyro contenta colono,  
umbrosisque nemus, quo non admittitur ales,  
ni probet ante suos diva sub iudice cantus:  
quae placuit, fruitur ramis; quae victa, recedit.  
Vivunt in Venerem frondes omnisque vicissim  
felix arbor amat: nutant ad mutua palmae  
foedera, populeo suspirat populus ictu  
et platano platanus alnoque adsibilat alnus.  
Labuntur gemini fontes, hic dulcis, amarus  
alter, et infusus corrumpunt mella venenis,  
unde Cupidineas armari fama sagittas.*

Sono versi da confrontare con quelli del *Concubitus Martis et Veneris*<sup>7</sup>: a differenza di Reposiano, Claudiano non fornisce un elenco dettagliato dei fiori, ma ne sottolinea la spontaneità, attribuendo loro, così, uno dei tratti tipici della natura dell'età dell'oro. Il bosco, che il poeta alessandrino qualifica qui come *nemus* e più avanti come *lucus* e come *silva* (v. 85)<sup>8</sup>, è

*De raptu Proserpinae*, per la Sicilia (vd. *infra*, p. 71 ss.), e nel *carm. min.* 26 per il *fons Aponi* (vd. *supra*, p. 39 ss.).

<sup>4</sup> *Mons latus Ionium Cypri praeruptus obumbrat, / inivius humano gressu, Phariumque cubile / Proteos et septem despectat cornua Nili.* Cfr. Gualandri 2004, pp. 415-417, per i problemi, anche testuali, posti da questi versi.

<sup>5</sup> *Hunc neque canentes audent vestire pruinae, / hunc venti pulsare timent, hunc laedere nimbi. / Luxuriae Venerique vacat. Pars acrior anni / exulata; aeterni patet indulgentia veris.* Il motivo, tipico delle descrizioni poetiche delle dimore degli dei (cfr. Hom. *Od.* 6.43 ss.; Lucr. 3.18 ss.; ma si veda anche, per la dimora della Fenice, ps. Lact. *Phoen.* 21 ss.), torna in epoca tardoantica applicato al paradiso terrestre nella poesia cristiana (cfr. Prud. *catb.* 3.103, vd. *infra*, p. 147, con nota 42; Mar. Vict. *aleth.* 1.228, vd. *infra*, p. 154).

<sup>6</sup> *In campum se fundit apex; hunc aurea saepes / circuit et fulvo defendit prata metallo. / Mulciber, ut perhibent, his oscula coniugis emit / moenibus et tales uxorius obtulit arces.*

<sup>7</sup> Vd. *supra*, p. 16 ss.

<sup>8</sup> *Lucus* e *nemus*, come ricorda opportunamente Petrone 1988, pp. 14-15, sono i termini maggiormente provvisti di una connotazione sacrale nella definizione del bosco,

dipinto, al pari dell'intero paesaggio, con alcuni degli elementi caratteristici del *locus amoenus* (l'ombra o il canto degli uccelli, solo però di quelli prescelti dalla dea). Ma anche qui, come in Reposiano, a questa immagine si sovrappone fino a fondersi con essa una connotazione amorosa, che Claudiano rende ancora più esplicita, rispetto all'autore del *Concubitus*, raffigurando la vicendevole «rapsodia di sospiri»<sup>9</sup> delle piante, le quali vengono nominate singolarmente (palme, pioppi, platani, ontani) in versi caratterizzati non solo dal consueto gusto catalogico, ma anche dall'insistita ricerca di effetti fonici (ottenuta con allitterazioni e poliptoti<sup>10</sup>).

Il quadro che Claudiano rappresenta è dominato da un senso di armonia prodotto da un'esaltazione dei sensi (alle sensazioni visive, che restano in primo piano, si aggiungono anche notazione olfattive e tattili, nella presenza dei fiori e del vento, e soprattutto uditive, nel canto degli uccelli e nel sospirare degli alberi) e, al contempo, dall'abilità del poeta nel cogliere i particolari paesaggistici, inserendoli, altrettanto armonicamente, nel tessuto della poesia. In questa direzione va anche la sottolineatura della concordia dei due *fontes* (vv. 69-70), le cui acque, dolci e amare, si mescolano<sup>11</sup>: il gusto, tipicamente claudiano, per i paradossi si unisce qui alla topica caratterizzazione del sentimento amoroso (che già Saffo definiva γλυκύπικρος).




---

più forte nel primo, ma presente anche nel secondo, connotazione che appare più debole in *silva*. Così una nota di Servio definisce i tre vocaboli: *lucus ... est arborum multitudine cum religione, nemus vero composita multitudo arborum, silva diffusa et inculta* (Serv. auct. *Aen.* 1.310). «Tuttavia – come aggiunge la studiosa – spesso *lucus* / *nemus* / *silva* compaiono insieme e l'indicazione del grammatico latino non va interpretata come un rigido spartiacque». Si consideri, infatti, che, come ha dimostrato Malaspina 2004b, p. 112, «dopo Virgilio, all'interno del campo del bosco la scelta tra *lucus*, *nemus*, *silva* e *saltus* non ha valore distintivo e costante per le opposizioni semantiche principali»: viene così neutralizzata l'opposizione tra *lucus* come bosco 'sacro-culturale' e *silva* come bosco 'profano' che si registra, secondo lo studioso (cfr. anche Malaspina 1995), in età arcaica.

<sup>9</sup> Così Bertini Conidi 1988, p. 84.

<sup>10</sup> Cfr. vv. 65-68 (mi limito a segnalare le allitterazioni più vistose, rilevando che i suoni sembrano richiamarsi l'un l'altro, spesso anche da verso a verso, all'interno di un *continuum* i cui confini non sono di agevole definizione): *VtVunt in Venerem frondes omnisque Vicissim / felix Arbor AmAt: nutAnt Ad mutuA pAlmae / foedera, PoPUleo sUsPirat PoPUUs ictU / et pLAtAno pLAtAnus ALnoque AdsibiLAt ALnus*.

<sup>11</sup> In queste acque Amore intinge le sue frecce; il riferimento si trova anche nel *Concubitus* di Reposiano (vv. 48-49), ma in termini più generici.

## PORTI

Il tema della descrizione dei porti, luoghi cari soprattutto alla poesia epica che tratta di peregrinazioni per mare<sup>1</sup>, trova una sua illustrazione prescrittiva nell'ambito della trattatistica retorica: Menandro di Laodicea, ad esempio, dedica ampio spazio all'argomento all'interno della sezione della sua opera incentrata sull'elogio di una città, affermando che, nell'occuparsi dei porti, si deve prestare attenzione alla loro posizione (al centro o all'ingresso della città) e alla loro natura (porti naturali o artificiali, singoli o multipli). I porti devono essere lodati, secondo il retore greco,

o perché liberi dalle onde o perché privi di venti e riparati, o perché capaci di accogliere molte imbarcazioni, o perché in grado di far uscire le navi contro ogni vento, o perché protesi davanti ai grandi mari, o perché profondi vicino alla costa.<sup>2</sup>

Di questa duplice matrice, letteraria e retorica<sup>3</sup>, è bene tenere conto nell'analizzare le descrizioni di porti presenti nella poesia tardoantica.

---

<sup>1</sup> Il modello può essere riconosciuto nella descrizione del porto della terra dei Le-strigioni in Hom. *Od.* 10.87-94; in ambito latino punto di riferimento imprescindibile è la descrizione del porto africano che accoglie Enea e compagni dopo la tempesta in *Aen.* 1.159 ss., ma, nel poema virgiliano, specie nella prima parte, molti sono i porti nei quali l'eroe troiano entra o dai quali esce (cfr. p. es. *Aen.* 3.533 ss. e 570 ss.).

<sup>2</sup> Cfr. Men. *Rhet.* tr. I, 351.20-352.5, pp. 42-45 Russell - Wilson.

<sup>3</sup> Oltre che in Menandro Retore, indicazioni sulle qualità tipiche dei porti si rinvengono in Vitruvio (5.12.1-2), Seneca (*dial.* 6.17.4), Ulpiano (*dig.* 50.16.59) e Isidoro di Siviglia (*orig.* 14.8.40). Sul tema riferimenti più precisi in Borca 1993, specie pp. 557-558.

## 1. CLAUDIANO

Nell'opera di Claudiano si segnalano innanzitutto due brevissimi componimenti in esametri, compresi tra i carmi minori, interamente occupati da descrizioni di porti: il primo (*carm. min.* 2), di soli cinque versi, è dedicato, sulla base di quanto riportato nel titolo trasmesso dai codici<sup>4</sup>, a quello di Smirne; il secondo (*carm. min.* 5), ancora più conciso (quattro versi), parla di un *portus* non meglio precisato<sup>5</sup>. I carmi sembrano in tutto e per tutto esercizi letterari (tali li considerava già Birt<sup>6</sup>): i porti descritti non presentano, infatti, caratteristiche distintive del luogo in cui si trovano, al punto che nel primo caso è solo l'indicazione del titolo trasmesso dai manoscritti a dirci che si tratta del porto di Smirne, mentre nel secondo manca qualunque indizio interno al testo per poter avanzare congetture fondate.

Nel tratteggiare i quadretti portuali, Claudiano saccheggia a piene mani la tradizione letteraria, usata come filtro nella raffigurazione del paesaggio. Si consideri, a titolo d'esempio, il carme minore 5:

*Est procul ingenti regio summota recessu,  
insula qua resides fluctus mitescere cogit  
in longum producta latus, fractasque per undas  
ardua tranquillo curvantur bracchia portu.*

L'abilità dell'autore si dispiega nello sfruttare il patrimonio poetico relativo ai porti (e non solo) in un gioco di scomposizione e ricomposizione che richiama da vicino la tecnica centonaria<sup>7</sup>: alla quantità di reminiscenze letterarie, specialmente virgiliane<sup>8</sup>, s'unisce un certo sforzo stilistico (evidente nella cura con cui i vocaboli vengono scelti e in alcuni casi

<sup>4</sup> Il titolo con cui il carme è pubblicato dagli editori moderni (cfr. Birt 1892, p. 287, e Hall 1985, p. 342) è *Descriptio portus Smyrnenis* o *Zmyrnenis* (le due varianti, insieme ad altre forme isolate, ricorrono nei manoscritti).

<sup>5</sup> Anche i titoli con i quali gli editori moderni lo pubblicano oscillano. Birt 1892, p. 288, seguito da Ricci 2001, p. 40, accetta il titolo *Est in conspectu longe locus*, presente nel Mediceo 33,9, mentre Hall 1985, p. 344, lo corregge, sulla base di Verg. *Aen.* 1.159, in *Est in recessu longo locus*. Sull'identificazione del porto ricordiamo l'ipotesi, non suffragata da indizi, di Gesner 1759, II, p. 701, che si tratti di quello di Siracusa.

<sup>6</sup> Cfr. Birt 1892, p. 288, che richiama le descrizioni di porti di Libanio.

<sup>7</sup> Ricci 2001, p. 40, considera il *carm. min.* 5 «quasi un 'centone virgiliano'».

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 40-41. Queste le reminiscenze più evidenti riscontrabili nel *carm. min.* 5: per l'*incipit est procul* (v. 1) cfr. Lucr. 4.194, Verg. *Aen.* 5.124, Ov. *Pont.* 4.10.44 e Val. Fl. 3.398; *summota recessu* (v. 1) è in clausola in Verg. *Aen.* 8.193 e Manil. 2.84, 677; per *longum ... latus* (v. 3) cfr. Ov. *ars* 3.780, Sen. *Phaedr.* 1045 e, in età tarda, Paul. Nol. *carm.* 27.484; per *fractas ... undas* (v. 3) cfr. Verg. *Aen.* 10.291, Sil. 2.453, 3.36, 5.398, Stat. *Theb.* 9.465 e, in età tarda, Cypr. Gall. *gen.* 424. Ma, al di là di singole riprese, sull'intero carme 5 agisce la memoria di più luoghi virgiliani: *Aen.* 1.159 ss. (descrizione

disposti nel verso <sup>9)</sup>, non in grado, ad ogni modo, di sollevare i componimenti dal livello di descrizioni vaghe e artificiali. Che siano mere esercitazioni retoriche o testi composti in vista del loro inserimento in opere di più ampio respiro, i due carmi restano significativi esempi, sebbene in tono minore, di quella poesia efrastica che tra IV e V secolo conosce ampia diffusione.

Più interessante risulta la descrizione del porto di Cagliari che chiude il *Bellum Gildonicum* <sup>10</sup> (vv. 520-524):

*Urbs Libyam contra Tyrio fundata potenti  
tenditur in longum Caralis tenuemque per undas  
obvia dimittit fracturum flamina collem;  
efficitur portus medium mare, tutaque ventis  
omnibus ingenti mansuescunt stagna recessu.*

In questi versi, inseriti a conclusione della più ampia ἔκφρασις della Sardegna, iniziata a v. 507, Claudiano oscilla tra un intento realistico, evidente nella volontà di rendere la descrizione il più possibile esatta (si veda, ad esempio, la notizia, di gusto erudito ed enciclopedico, relativa alla fondazione fenicia della città <sup>11)</sup>, e l'omaggio alla tradizione letteraria e retorica che metteva a disposizione una quantità di τόποι specifici.




---

del porto africano che accoglie Enea e compagni dopo la tempesta), 3.533 ss. (descrizione del *castrum Minervae*) e *georg.* 4.418 ss. (descrizione dell'antro di Proteo).

<sup>9</sup> Si veda il v. 4 del *carmin. min.* 5, costruito secondo lo schema del *versus aureus*.

<sup>10</sup> L'ipotesi, avanzata da molti critici, dell'incompiutezza del poema, che sarebbe privo di un secondo libro, è da considerarsi superata, secondo Cuzzone 2006-2007, p. LXXXVII, alla luce della complementarità tra l'*In Gildonem* e la *Laus Stilichonis*: il primo testo sarebbe, a giudizio della studiosa, un abbozzo contenente i motivi centrali sviluppati più analiticamente nella *Laus*.

<sup>11</sup> La notizia è riportata esplicitamente, nell'ambito delle fonti letterarie a noi pervenute, solo da Pausania (10.17.9), anche se non è da escludersi che facesse parte del patrimonio di conoscenze storiche di base di più ampia circolazione.

## VI

### CITTÀ

Se le descrizioni di città trovano spazio nella letteratura fin dalle origini, esse acquistano una vera e propria autonomia nella trattatistica retorica d'età imperiale, dove la città è fatta oggetto di un'attenzione particolare nell'ambito dei discorsi encomiastici<sup>1</sup>. I paesaggi urbani occupano un posto di tutto rilievo nella poesia tardoantica, e in particolare nell'opera di Ausonio e di Rutilio Namaziano, presso i quali il connubio fra tradizione retorica e conoscenza diretta dà esiti sicuramente originali.

#### 1. AUSONIO

L'*Ordo urbium nobilium*, la singolare classifica delle città famose compilata da Ausonio, rappresenta, in virtù di quella che Fo ha efficacemente definito «l'irruzione di una 'geografia privata' nella presunta gerarchia oggettiva da manualetto epitomatorio»<sup>2</sup>, uno dei più significativi esempi della contaminazione, tipica dell'epoca tardoantica, tra percezione diretta e rappresentazione letteraria dei paesaggi<sup>3</sup>. Gli studiosi hanno di volta

---

<sup>1</sup> Si veda la sezione del trattato di Menandro intitolata πῶς χρῆ πόλεις ἐπαινεῖν (Men. Rhet. tr. I, 346.26-367.8, pp. 32-74 Russell - Wilson). Sul rapporto tra Menandro e l'*Ordo urbium nobilium* cfr. Szelest 1973, pp. 280-281, e Della Corte 1986-1988, che ha tra l'altro illustrato in uno schema la presenza dei motivi della *laus urbis* nell'intero poemetto (pp. 82-84). Cfr. anche, per il tema dell'elogio delle città, Quint. *inst.* 3.7.26-27 (sul quale vd. ancora Della Corte 1986-1988, p. 80).

<sup>2</sup> Cfr. Fo 1994, p. 289.

<sup>3</sup> Per uno studio storico delle città menzionate da Ausonio nel poemetto in epoca tardoantica cfr. Marcone 1991.

in volta posto l'accento sul ruolo che visione autoptica (e dato realistico) da un lato e rielaborazione poetica (e dato erudito o retorico) dall'altro assumono nell'opera. Se appare nel complesso condivisibile l'opinione di Green secondo il quale nel poemetto «clearly there is an input of personal observation» e «literary sources play a small part»<sup>4</sup>, il lungo elenco di modelli dei quali Di Salvo ha riconosciuto l'influsso più o meno esplicito<sup>5</sup> invita a meditare sul carattere composito dell'opera, sul cui impianto di base, derivato da freddi schemi scolastici, Ausonio monta «il filtro di un punto di vista fortemente personale»<sup>6</sup>. Per ragioni di spazio limiteremo qui la nostra analisi delle città dell'*Ordo urbium nobilium* a tre casi, fortemente indicativi del modo di procedere di Ausonio: Milano, Catania e Siracusa, Bordeaux, rimandando per un commento puntuale all'intero poemetto all'edizione curata da Lucia Di Salvo.

Come abbiamo già avuto modo di vedere, la descrizione di Milano (*ordo urb. nob.* 35-45), che occupa il settimo posto nell'opera ausoniana concludendo la serie delle città che ospitano la sede imperiale, si colloca sotto il segno della meraviglia: *Et Mediolani mira omnia* (v. 35), affermazione alla quale il poeta fa seguire un elenco di monumenti e di opere architettonico-ingegneristiche<sup>7</sup>. Gli studiosi si sono concentrati soprattutto su due questioni: la reale conoscenza di Milano da parte di Ausonio e il criterio di presentazione dei monumenti menzionati. Quanto al primo punto, a chi ha sostenuto, sulla base della precisione della descrizione, una conoscenza personale della città, si è contrapposto chi ha ipotizzato come fonte del poeta il figlio Esperio, che nel 377 fu prefetto del pretorio d'Italia, dell'Illiria e dell'Africa<sup>8</sup>. Relativamente all'ordine in cui Ausonio presenta i luoghi citati, si è osservato che esso «non risponde ai criteri d'importanza dei singoli monumenti»<sup>9</sup>, ma segue un preciso percorso d'ingresso nella città, il che attesta, fuor di dubbio, che il poeta ha qui ben presente, in virtù di una conoscenza diretta o indiretta, la topografia milanese<sup>10</sup>.

Dal nostro punto di vista si deve rilevare come Ausonio, che evidenzia il carattere meraviglioso della città, finisca poi per risolvere la sua descrizione (e il senso di stupore ad essa connesso fin dall'inizio) in un

<sup>4</sup> Cfr. Green 1991, p. 570.

<sup>5</sup> Cfr. Di Salvo 2000, pp. 13-16.

<sup>6</sup> Ancora Fo 1994, p. 289.

<sup>7</sup> Vd. *supra*, p. 31 s.

<sup>8</sup> A favore della conoscenza diretta è Green 1991, p. 573; la seconda supposizione è avanzata, in assenza di «elementi per ipotizzare una diretta autoscopia», da Della Corte 1990, pp. 127-128. Cfr. Di Salvo 2000, p. 170.

<sup>9</sup> Così ancora Di Salvo 2000, p. 170.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

lungo elenco che, per quanto ragionato e costruito secondo un ordine non casuale, tradisce un'impronta retorica e manifesta al contempo quella visione catalogica che abbiamo riconosciuto come componente essenziale della rappresentazione del paesaggio in epoca tarda<sup>11</sup>. L'attenzione di Ausonio è essenzialmente rivolta ai monumenti (anche se non manca un accenno agli abitanti, dei quali vengono esaltati, a vv. 36-37, i *facunda ingenia* e i *mores laeti*, elemento raccomandato nell'elogio di una città dal retore Menandro), ma è soprattutto nella prospettiva iniziale<sup>12</sup> che si coglie l'intento del poeta di elogiare la città per mezzo della descrizione, di per sé abbastanza oggettiva, dei suoi edifici. Intento che diventa esplicito nei versi conclusivi, nei quali lo svettare delle costruzioni è esaltato come pregio in sé, non intaccato nemmeno dalla vicinanza di Roma (vv. 44-45): *Omnia quae magnis operum velut aemula formis / excellunt nec iuncta premit vicinia Romae*<sup>13</sup>.

D'altro canto se, come ha rilevato Di Salvo, *mirus* e i derivati *miror* e *miraculum* ricorrono con notevole frequenza nell'opera di Ausonio<sup>14</sup> (si ricordi anche l'affermazione *naturae mirabor opus* della *Mosella*, sulla cui importanza ci siamo soffermati<sup>15</sup>), non potrà sfuggire come la meraviglia nel nostro caso si trasferisca dal piano dell'oggetto (gli edifici e i monumenti non hanno niente di mirabile, ossia di paradossale, in senso stretto) a quello dell'arte del poeta, capace di crearla e di alimentarla per mezzo della sua parola. In questo senso, è da rilevare il ruolo della tradizione classica (e, come visto, in parte anche di quella retorica), cui è affidato l'abituale compito di fungere da elemento di mediazione nella rappresentazione della realtà: mediante echi precisi<sup>16</sup>, ma soprattutto con

<sup>11</sup> Un interessante confronto, in questo senso, può essere istituito con l'elogio di Narbona in Sidonio Apollinare, *carm.* 23.37-44 (i vv. 39-44 sono occupati da un lungo elenco di elementi e aspetti della città degni di celebrazione).

<sup>12</sup> Un senso di stupore nei confronti di una città è attribuito anche da Ammiano Marcellino (16.10.13) a Costanzo II al momento dell'ingresso di quest'ultimo in Roma nel 357: *obstipuit perque omne latus, quo se oculi contulissent, miraculorum densitate praestrictus* (il seguito del passo presenta altri punti di contatto col brano di Ausonio; per un confronto tra i due testi vd. Di Salvo 2000, pp. 170-171).

<sup>13</sup> Per il senso del confronto Roma-Milano vd. Di Salvo 2000, p. 182.

<sup>14</sup> Cfr. ancora Di Salvo 2000, p. 171. Vd. anche *supra*, p. 31 nota 29.

<sup>15</sup> Vd. *supra*, p. 32.

<sup>16</sup> Per *moles ... theatri* (v. 39) cfr. Stat. *silv.* 3.5.91 (ma i vv. 38-39 presentano punti di contatto con l'intera descrizione di Napoli nel testo citato di Stazio; cfr. Di Salvo 2000, p. 175); per *Palatinae arces* (v. 40) cfr. Hor. *carm. saec.* 65 (dove *arces* è variante autorevole di *aras*); per *moenia ... circumdata* (v. 43) cfr. Verg. *Aen.* 6.549 (la *iunctura* si trova nella medesima sede metrica; una possibile eco di questo verso virgiliano si può cogliere anche a v. 37 nel nesso *duplice muro*); la clausola *circumdata limbo* (v. 43) compare già in Verg. *Aen.* 4.137 e Ov. *met.* 6.127; quanto a *cuneatus* (v. 42) è da ricordare l'unica attestazione poetica in Ov. *met.* 13.778.

il ricorso a uno stile elaborato<sup>17</sup>, Ausonio conferisce al brano un carattere ben lontano dal livello delle esercitazioni scolastiche, facendo della *variatio* lo strumento privilegiato per riscattare sul piano formale il paratattico catalogo che forma il tessuto della descrizione.

Di altra natura la menzione, nel poemetto, di Catania e Siracusa (*ordo urb. nob.* 92-97), giustificabile in termini di esemplificazione della colonizzazione greca, ricordata da Ausonio nei versi dedicati ad Atene che precedono quelli incentrati sulle due città siciliane<sup>18</sup>. Queste ultime non godevano più nel IV secolo «della loro antica fama e autorevolezza»<sup>19</sup> e possono essere annoverate fra le località che Ausonio cita nella sua opera mosso dall'intenzione di rendere omaggio alla loro storia e all'importanza che ebbero nel passato più che dalla constatazione della loro rilevanza nel presente<sup>20</sup>.

Una conferma in tal senso è offerta dai motivi a cui il poeta burdigalense affida la celebrazione: è attraverso reminiscenze della mitologia – e non ricordando eventi significativi della storia recente o affidandosi all'esperienza diretta<sup>21</sup> – che Ausonio esalta le due città. Per Catania viene accennata la vicenda dei due fratelli che salvarono i genitori durante un'eruzione dell'Etna; per Siracusa è ricordata, con maggiore ampiezza di dettagli, la leggenda di Alfeo e di Aretusa (vv. 92-97):

*Quis Catinam sileat, quis quadruplices Syracusas?  
Hanc ambustorum fratrum pietate celebrem,  
illam complexam miracula fontis et amnis,  
qua maris Ionii subter vada salsa meantes  
consociant dulces placita sibi sede liquores,  
incorruptarum miscentes oscula aquarum.*

Entrambe le storie avevano alle spalle una ricca tradizione letteraria<sup>22</sup>; ciò che è notevole e particolarmente interessante per il nostro discorso è la

<sup>17</sup> Notevole, in particolare, l'alternanza tra il ricorso all'*enjambement* (vv. 36-37 e 38-39) e la costruzione per versi isolati (vv. 40-43).

<sup>18</sup> Cfr. *ordo urb. nob.* 91: †*versa*† *Graia manus centum se effudit in urbes.*

<sup>19</sup> Così Di Salvo 2000, p. 218.

<sup>20</sup> Oltre a Catania e Siracusa si possono annoverare tra queste città almeno Capua e la stessa Atene; ma anche Roma, con cui inizia la serie e a cui è dedicato solo un verso, non godeva di ottima salute ai tempi di Ausonio. Sul significato ambiguo dell'omaggio a Roma cfr. Fo 1994, pp. 288-289.

<sup>21</sup> Come osserva giustamente Di Salvo 2000, p. 218, «l'unico accenno alla realtà oggettiva delle due città è contenuto in *quadruplices*» di v. 92, che pure potrebbe, secondo la studiosa, riecheggiare *quadrurbem* presente in un frammento di Accio (XXXVIII, p. 250 Dangel), dove era riferito, secondo Festo (p. 312, rr. 4-7 Lindsay), che lo riporta, ad Atene.

<sup>22</sup> La vicenda dei due fratelli catanesi è ricordata, ad esempio, in ambito latino dall'*Aetna* (624 ss.), da Seneca (*benef.* 3.37 e 6.36), Silio Italico (14.196 ss.), Marziale

capacità di sintesi che Ausonio dimostra nel maneggiare questi dati tradizionali. Capacità che si potrebbe benissimo riassumere nel sostantivo che il poeta impiega a v. 94: *miracula*<sup>23</sup>. Il vocabolo, che nel testo è riferito solo alla leggenda siracusana, si può in realtà assai efficacemente applicare pure all'episodio catanese, che presentava anch'esso, in molta parte della tradizione, un elemento prodigioso: l'improvviso arrestarsi dell'eruzione del vulcano. Non sarà inutile rammentare, a tal proposito, come Claudiano, che a questa vicenda dedicò un carme minore (il 17), sottolinei proprio l'aspetto prodigioso, soltanto alluso dal poeta dell'*Ordo*<sup>24</sup>.

Ausonio dimostra, dunque, non solo di sapere sintetizzare un dato costituzionalmente *mirabile*, in quanto parte del repertorio mitologico, ma di saperlo sfruttare in un contesto 'geografico' come quello dell'*Ordo urbium nobilium*: si potrebbe dire che il poeta, ben lungi dal porsi alcun quesito sull'attendibilità di tali *mirabilia*, si limita a riciclarli per i suoi scopi. Il passo, più che una *descriptio loci*, è un conciso articolo degno di un trattato paradossografico o di un'enciclopedia, o, se si preferisce, una voce da glossario che non sfignerebbe in un'epitome geografica come quella di Vibio Sequestre<sup>25</sup>.




---

(6.24.5), Valerio Massimo (5.4.4), Solino (5.15) e Claudiano (*carm. min.* 17); nella letteratura greca cfr. Strabone (6.2.3), Pausania (10.28.4-5) e *A.P.* 3.17. Per l'episodio di Alfeo e Aretusa basti rammentare il racconto di Ovidio, *met.* 5.572 ss. Si rimanda per più precisi riferimenti a Di Salvo 2000, pp. 218-220.

<sup>23</sup> *Miraculum* qui vale senza dubbio 'prodigio' e possiede quasi una valenza tecnica, essendo riferito alla metamorfosi della ninfa Aretusa e del dio fluviale Alfeo: cfr. Di Salvo 2000, p. 220, per esemplificazioni di tale utilizzo, particolarmente caro all'Ovidio delle *Metamorfosi*, ma già attestato, ad esempio, da Verg. *georg.* 4.41, in riferimento alle trasformazioni di Proteo; vd. anche *ThLL* VIII, col. 1055, r. 41 ss.

<sup>24</sup> A queste conclusioni arriva anche Di Salvo 2000, p. 219. I versi di Claudiano che contengono il riferimento all'elemento mirabile della vicenda dei fratelli catanesi sono i seguenti (*carm. min.* 17.3-4): *iuxta quibus rapidae cessit reverentia flammae / et mirata vagas reppulit Aetna faces*. Sul carme di Claudiano cfr. Ricci 1985-1986.

<sup>25</sup> Anche in questo caso, a riabilitare e a conferire dignità letteraria al passo è il lavoro stilistico, visibile, oltre che nel parallelismo *quis ... quis* del v. 92 (che presenta anche le forme della preterizione e della domanda retorica) e nella presenza di reminiscenze classiche (per le quali si rimanda a Di Salvo 2000, pp. 218-221), nell'affiancamento fuoco-acqua innescato dall'accostamento tra le due vicende e sottolineato dalla contrapposizione tra *ambustorum* di v. 93 e le immagini dei versi successivi, che offrono una pregevole *variatio* di termini indicanti l'acqua (*fontis, amnis, maris, vada salsa, liquores, aquarum*).

## LA CRISTIANIZZAZIONE DEI 'MIRABILIA'

## 1. I MIRACOLI E LA NUOVA CONCEZIONE DELLA NATURA

La riflessione sulla natura occupa un ruolo di primo piano anche in ambito cristiano. Punto di partenza irrinunciabile è la constatazione dello strettissimo rapporto esistente tra la natura e Dio, nei termini in cui esso è presentato nella Bibbia. Il racconto della creazione, che apre il testo sacro, non può lasciare dubbi sul carattere di questo rapporto: la natura è figlia di Dio e in quanto tale obbedisce, nella sua totalità, alla Sua volontà.

Si tratta di un'idea la cui novità risalta in modo assai netto se confrontata con le convinzioni elaborate dalle principali scuole filosofiche classiche: si pensi all'epicureismo, con la sua concezione rigidamente materialistica, ma anche allo stoicismo, che aveva identificato panteisticamente Dio e natura, o all'aristotelismo, che aveva promosso il tentativo di rendere autonoma la natura, facendone l'oggetto privilegiato dell'indagine scientifica<sup>1</sup>. Nel pensiero greco-romano poi, si registra, almeno dall'età ellenistica, un processo di cristallizzazione degli studi naturalistici, che finisce con l'elaborare un'idea della natura come deposito di fenomeni strani, come catalogo di *mirabilia*.

La categoria del *mirabile* rientra per certi aspetti anche nel campo d'interesse dei cristiani, non foss'altro per la quantità di eventi narrati nella Bibbia che ricadono nella sfera dell'eccezionalità. Innanzitutto sarà bene evidenziare, sulla scia di un recente articolo di Perrin, la sostanziale continuità di linguaggio tra cristiani e 'non cristiani': l'aggettivo *mirabilis*,

---

<sup>1</sup> Sul differente atteggiamento dei pagani e dei cristiani nei confronti degli studi naturalistici si è soffermata Piccaluga 2007.

specie nella forma sostantivata al plurale *mirabilia*, e il sostantivo *miraculum*, le cui attestazioni, abbastanza rare negli autori cristiani anteriori a Lattanzio, sono assai frequenti negli scrittori del IV e del V secolo<sup>2</sup>, appaiono utilizzati indifferentemente, senza quella distinzione di significato che si rintraccerà, invece, più avanti e che è, d'altronde, riscontrabile anche nelle parole derivate nelle lingue moderne. Per esprimere la nozione di 'miracolo', nel senso precisamente cristiano con il quale il termine è oggi impiegato, gli scrittori cristiani latini dei primi secoli ricorrono, in ugual misura, a *res mirabilis*, *miraculum* e, al plurale, anche a *mirabilia*<sup>3</sup>, volendo in questo modo sottolineare soprattutto l'idea della meraviglia etimologicamente insita in tali vocaboli. La mancanza di un lessico specifico è, al solito, indizio della difficoltà, comprensibile nei primi pensatori, di definire con precisione il concetto; nel contempo il ricorso a una terminologia di cui forse si percepivano ancora le connotazioni pagane spiega la riluttanza degli autori cristiani dei primi secoli a impiegare vocaboli tanto comuni quanto ambigui<sup>4</sup>.

A fornire una trattazione organica del problema, anzi dei problemi connessi alla nozione del *mirabile*, è, nell'Occidente latino, Agostino<sup>5</sup>. A lui si deve, com'è stato rilevato<sup>6</sup>, l'elaborazione più limpida del basilare

<sup>2</sup> Cfr. Perrin 2004, p. 168.

<sup>3</sup> Un discorso analogo vale in ambito greco: la terminologia in uso per i miracoli è, come osserva, tra gli altri, Remus 1982, p. 535, più fluida di quanto non si creda e comprende vocaboli come *δύναμις*, *σημεῖον*, *τέραξ*, *ἔργον*, oltre a termini come *θαυμάσιος*, *θαυμαστός*, *παράδοξος*; questi ultimi anzi, come rileva Grant 1952, p. 155, a proposito delle ricorrenze nei testi greci dell'Antico Testamento, sono impiegati con minore frequenza. La stessa fluidità lessicale è ravvisabile in latino nell'uso di vocaboli come *signum*, *monstrum*, *prodígium*, *portentum*; è inoltre significativo che *miraculum* compaia nella *Vulgata* solo nell'Antico Testamento (cfr. p. es. *Ex* 11.7; *Nm* 26.10; *I Sm* 14.15; *Iob* 37.14; *Is* 29.14) e non si trovi mai nel Nuovo in riferimento ai miracoli di Cristo.

<sup>4</sup> Come rileva Perrin 2004, pp. 168-169, l'atteggiamento di Lattanzio, il primo autore cristiano a impiegare in modo massiccio vocaboli come *mirabilia* e *miraculum*, potrebbe essere interpretato come la rimozione di una certa censura nei confronti di tali termini. Per un quadro della concezione culturale del miracolo nel tardo Impero (tra III e VI sec.), delle sue connessioni con i vari ambiti della vita pubblica e dei suoi riflessi sulle diverse forme che concretamente assunse il Cristianesimo, sia nell'Occidente latino sia nell'Oriente greco, cfr. Cracco Ruggini 1981.

<sup>5</sup> Come osserva Cipriani 2007, Agostino oscilla tra un atteggiamento di sostanziale disinteresse nei confronti dello studio della natura, che non può offrire alcun aiuto per la salvezza eterna, e la convinzione che l'azione della Provvidenza nel mondo si espliciti proprio attraverso la natura, che, dunque, non appare immeritevole di essere indagata e conosciuta più a fondo. In questo senso, si può rilevare, con Alexanderson 2007, come la riflessione sul mondo naturale, specie nel *De Genesi ad litteram* e nel *De doctrina Christiana*, lungi dall'essere intrattenimento frivolo, si configuri come meditazione sul mondo, i cui meccanismi di funzionamento egli tenta di spiegare operando una sintesi tra pensiero filosofico-scientifico classico e teologia cristiana.

<sup>6</sup> Cfr. Grant 1952, pp. 27-28, Palmer 1989, pp. 50-53, e Bologna 1976.

concetto, già presente nella tradizione ebraica<sup>7</sup>, della conformità del miracolo alla legge di natura. Siamo di fronte a un (apparente) paradosso che, di fatto, scardina l'idea classica del *mirabile*, facendo rientrare nella norma anche ciò che sembra discostarsene. Nel *De utilitate credendi* Agostino, dopo aver fornito una definizione di *miraculum*<sup>8</sup>, provvede a una suddivisione dei miracoli in due categorie: quelli che provocano solo meraviglia e quelli che ispirano anche gratitudine e benevolenza nei confronti di chi li ha realizzati. Solo questi ultimi sono utili e sono di questo tipo quelli compiuti da Gesù. La meraviglia di fronte a eventi eccezionali è legittima, sostiene il vescovo d'Ipbona, ma deve essere superata da un sentimento più nobile come l'amore. Per riscattare e sublimare il senso di stupore che ci colpisce dinanzi a fatti straordinari (come appunto i miracoli), occorre, tuttavia, riconoscere la 'normalità' di quei prodigi, rendersi cioè consapevoli che essi sono stati possibili perché voluti direttamente da Dio, il quale, come dice Agostino altrove, fa miracoli perché è Dio, ossia perché, in quanto Padre della natura, può far sì che in essa accada ogni genere di cosa<sup>9</sup>.

La cosiddetta 'legge di natura' esiste, dunque, solo in quanto noi osserviamo e registriamo una norma, definita dalla regolarità con cui determinati fenomeni si presentano ai nostri occhi. Ma chi sa guardare più in là, chi, oltre alla vista, possiede la fede, dovrebbe meravigliarsi di tutto, visto che tutto è stato creato da Dio: se gli uomini devono recuperare una capacità di stupirsi della natura, capacità che è stata indebolita o soppressa dall'abitudine e dalla regolarità dei fenomeni fisici, è altrettanto indispensabile che essi coltivino una forma di stupore che vada oltre la sbigottita contemplazione del creato per elevarsi a canto di lode per il Creatore.



<sup>7</sup> Cfr. su questo punto Hruby 1977, cap. IV, pp. 73-94 (in part. p. 75).

<sup>8</sup> Cfr. Aug. *util. cred.* 16.34: *miraculum voco, quidquid arduum aut insolitum supra spem vel facultatem mirantis apparet.*

<sup>9</sup> Cfr. Aug. *serm.* 242.1: *praeter consuetudinem facit Deus miracula, quia Deus est.*

## II

### IL PARADISO

#### 1. IL TESTO BIBLICO E L'ESEGESI

La descrizione nel libro della *Genesis* (2.8-15) del giardino in Eden<sup>1</sup> in cui Dio collocò il primo uomo si può considerare un buon esempio della concisione, per non dire della povertà di tratti, che caratterizza i paesaggi biblici<sup>2</sup>. Il testo sacro fornisce poche e asciutte indicazioni: dice che era collocato a oriente<sup>3</sup>, che in esso c'era ogni specie di alberi «belli a

---

<sup>1</sup> Il termine *paradisus* (calco del greco παράδεισος, attestato per la prima volta in Senofonte, *anab.* 1.4.10 in relazione ai giardini dei re persiani e usato nella LXX per tradurre la parola ebraica *gan* 'giardino') deriva dall'antico iraniano *pairi-deiza* ('tenuta, parco'). Anche nell'ebraico tardivo è attestato il vocabolo *paradēs* col significato di 'giardino'. Eden invece, che non compare nella *Vulgata*, ma è attestato sia nel testo greco dei LXX sia in molte versioni della *Vetus Latina*, indicava un luogo geograficamente non localizzabile; nella LXX tuttavia il più delle volte (ma non nel passo della *Genesis*) il termine Eden è tradotto (sulla base della somiglianza con la radice ebraica 'dn 'delizie') con τροφή 'godimento', 'delizia' (in latino *voluptas*, che nella *Vulgata* ricorre anche in *Gn* 2.8). Da qui l'espressione «giardino delle delizie» testimoniata in molte versioni della *Vetus Latina* per il paradiso terrestre. Cfr. per un quadro più analitico Lipiński 1995 e Carrez 1995; vd. anche Bregni 2005, p. 299.

<sup>2</sup> Sul tema brevi annotazioni riguardanti il giardino dell'Eden in Fitter 1995, p. 64; per un quadro più ampio delle immagini del paradiso nei primi cinque secoli dell'era cristiana cfr. Bregni 2005.

<sup>3</sup> Quest'indicazione manca però nella *Vulgata* dove, al suo posto, si legge *a principio*, mentre è contenuta nella LXX (κατὰ ἀνατολὰς) e, in forme differenti (*ad orientem*, *contra orientem*, *iuxta orientem*), in diverse versioni della *Vetus Latina*. Attesterà questa discrasia Beda, *In principium Genesis*, 1.2, CCL 118A, p. 46 r. 1441 ss.; interessante anche l'osservazione di Andrea di San Vittore (XII secolo), *Expositio super heptateuchum*, in *Genesim*, CCL-CM 53, p. 29, rr. 818-820: *Quem designare volens scriptura statim adiungit: Plantaverat autem Dominus Deus paradysum voluptatis a principio, vel potius, ut hebraica veritas habet: «Eden ad ortum sive ad orientem».*

vedersi e buoni a mangiarsi», tra i quali quello della vita e quello della conoscenza del bene e del male; aggiunge che da esso sgorgava un fiume, che si divideva in quattro parti; di queste ultime, infine, indica il nome, precisando, in alcuni casi, le regioni bagnate sulla terra e fornendo solo per il primo di essi, il Phison, una notizia sulla presenza di minerali e pietre preziose nelle zone da esso attraversate.

Il paradiso terrestre, che pure può essere ritenuto un raro esempio di paesaggio biblico, è, a ben vedere, anche uno dei pochi luoghi della Sacra Scrittura non geograficamente determinato: la sua generica collocazione «a oriente»<sup>4</sup> è tale da renderlo un paesaggio sottratto alla storia, aspetto che lo differenzia per l'appunto dalla quasi totalità dei paesaggi biblici, i quali fungono, per lo più, da mera cornice topografica degli avvenimenti narrati. È naturale, pertanto, che la descrizione del paradiso sia stata, fin da subito, oggetto di notevoli attenzioni da parte degli esegeti cristiani. Tale interesse, che s'inserisce nel più generale fervore di studi che, nei primi secoli della Cristianità, si registra intorno alla *Genesi*<sup>5</sup>, si mosse lungo due direzioni: da un lato ci si pose molto presto la questione di come andasse letto e interpretato l'intero racconto della creazione, dall'altro ci si interrogò, più specificamente, sulla natura e sulla collocazione del giardino dell'Eden<sup>6</sup>. Non è difficile capire come, in realtà, i due problemi fossero strettamente dipendenti tra loro.

Una sintesi di questo lungo dibattito, che interessò tanto l'Oriente greco quanto l'Occidente latino, è fornita, nella prima metà del V secolo, da Agostino, il quale dedicò molta cura allo studio della *Genesi*, producendo in tutto tre opere esegetiche sul primo libro della Bibbia (due finite e una incompleta)<sup>7</sup>; nell'ultima di queste, il *De Genesi ad litteram*, Agostino affronta la questione di fondo riguardante la *querelle* sul paradiso: la separazione tra i fautori di un'esegesi letterale (*corporaliter*) e i sostenitori di un'interpretazione allegorica (*spiritualiter*) del brano biblico (e, si potrebbe aggiungere, dell'intero libro della *Genesi*). La possibilità di

<sup>4</sup> In Ambr. *parad.* 3.23 si trova un'interpretazione allegorica anche di questa collocazione, basata sull'assimilazione Oriente = Cristo; il vescovo di Milano è poi il solo a tradurre l'espressione greca κατὰ ἀνατολάς con *secundum orientem*. Per un quadro più chiaro cfr. Siniscalco 1984, pp. 37 nota 1 e 67 nota 32; Savon 1977, pp. 235-239.

<sup>5</sup> Per un quadro della tradizione esegetica e letteraria originatasi a partire dalla *Genesi* cfr. Evans 1968.

<sup>6</sup> Un'analisi più dettagliata in Bregni 2005, pp. 300-320.

<sup>7</sup> Le due opere terminate sono il *De Genesi contra Manichaeos* (composto nel 388-389), in due libri, e il *De Genesi ad litteram* (concluso, dopo un lavoro durato una quindicina d'anni, nel 415), in dodici libri; tra la redazione di questi due scritti si colloca il *De Genesi ad litteram liber imperfectus*, risalente, con buona probabilità, al 393. Cfr. Taylor 1982, pp. 1-4, e soprattutto Di Giovanni e Penna in Carozzi 1989, pp. VII-CIII, nonché Carozzi 1989, pp. 3-46 e 185-194.

un doppio percorso di lettura era, d'altronde, ben nota allo stesso Agostino, che, dopo avere optato in un primo momento, nel *De Genesi contra Manichaeos*, per un'interpretazione decisamente allegorica<sup>8</sup>, approdò alla decisione di una terza via: quella di un'esegesi sia allegorica sia letterale<sup>9</sup>.

L'esegesi *ad litteram* del passo biblico sul paradiso si presentava particolarmente difficile e il lavoro di Agostino può davvero considerarsi come il primo grande tentativo in questo senso; prima di lui coloro che si erano cimentati, in Occidente come in Oriente, con l'esegesi della *Genesi* avevano mostrato una decisa propensione per l'interpretazione allegorica. Le opere di Filone e di Origene<sup>10</sup> sul versante greco e di Ambrogio su quello latino rappresentano bene la solidità di questa tradizione, mentre mancano, prima di Agostino, scritti di ampio respiro che propongano un'attenta disquisizione dei problemi posti dalla lettera del brano sul paradiso.

Un buon parametro per misurare la novità e l'audacia argomentativa delle posizioni agostiniane e per valutare quanto spinosi fossero i problemi posti da un'interpretazione letterale del testo della *Genesi* è offerto, ad esempio, dalla lettura del *De paradiso* di Ambrogio, la cui composizione, pur tra molte incertezze di datazione, è assegnata agli anni 375-378<sup>11</sup>. Il vescovo di Milano, in questo scritto, non nega l'importanza di un'interpretazione letterale del paradiso, che è da lui considerato a tutti gli effetti un luogo reale. L'*incipit* dell'opera indica proprio come necessità primaria il dare risposta ad alcuni interrogativi inerenti alla natura e alla collocazione geografica del paradiso<sup>12</sup>; ben presto, tuttavia, affermata l'impossibilità di sciogliere tali misteri, Ambrogio abbandona la via dell'esegesi letterale in favore di una lettura decisamente allegori-

<sup>8</sup> È Agostino stesso, nelle *Retractationes* (1.18), a ripercorrere la faticosa strada che lo ha condotto dall'interpretazione allegorica del *De Genesi contra Manichaeos* alle posizioni finali del *De Genesi ad litteram*.

<sup>9</sup> Cfr. Aug. *gen. ad litt.* 8.1: *Non ignoro de paradiso multos multa dixisse; tres tamen de hac re quasi generales sunt sententiae. Una eorum, qui tantummodo corporaliter paradisum intelligi volunt, alia eorum, qui spiritaliter tantum, tertia eorum, qui utroque modo paradisum accipiunt, alias corporaliter, alias autem spiritaliter. Breviter ergo ut dicam, tertiam mihi fateor placere sententiam.*

<sup>10</sup> Per una rassegna delle opere di Filone sul paradiso cfr. Grimm 1977, cap. II, pp. 22-32; anche per Origene vd. Grimm 1977, cap. III, pp. 44-54.

<sup>11</sup> Per un quadro del problema cfr. Siniscalco 1984, pp. 10-11: lo studioso propende per una datazione al 375-376. Per le fonti del *De paradiso* e la sua dipendenza da Filone cfr. Sodano 1975 e Savon 1977.

<sup>12</sup> Cfr. Ambr. *parad.* 1.1: *de paradiso adoriendus sermo non mediocrem aestum nobis videtur incutere quidnam sit paradisus et ubi sit qualisve sit investigare et explicare cupientibus.* Che il problema della collocazione geografica del paradiso fosse tra i più spinosi è provato anche dal fatto che sarà oggetto d'infinte discussioni ancora in età medievale e oltre (cfr. sul tema Alexandre 1988 e Daniélou 1953).

ca<sup>13</sup>. Se da un lato, com'è stato osservato, il ricorso all'allegoria di stampo filoniano è un espediente per aggirare le difficoltà dialettiche che l'argomentazione razionale poneva<sup>14</sup>, dall'altro colpisce che l'autore del *De paradiso* non si discosti quasi mai dalla lettera della *Genesi*, evitando di addentrarsi in una vera e propria spiegazione del testo sacro, che si limita a riprendere quasi senza variazioni. Le sue interpretazioni del passo da commentare, quando rimangono sul piano letterale, non sono, in genere, che tautologiche ripetizioni del dettato biblico o, tutt'al più, rielaborazioni appena variate, a livello lessicale, dal ricorso a sinonimi<sup>15</sup>.

Se, dunque, la prevalente tendenza a dare del paradiso una lettura algegorizzante finiva per indebolire ulteriormente la già scarsa 'materialità' della descrizione biblica, gli elementi costitutivi del paesaggio dell'Eden fornivano materiale sufficiente perché si procedesse a elaborare un'immagine e un immaginario paradisiaci, destinati a grande fortuna nelle epoche successive. In questa prospettiva si possono inquadrare alcune sparse osservazioni sul paradiso che si leggono negli scrittori cristiani di II-IV secolo. Il fatto che, ad esempio, il paradiso della *Genesi* venga qualificato da Tertulliano come *locus divinae amoenitatis* (*apol.* 47.13) o da Lattanzio come *hortus fecundissimus et amoenissimus* (*inst.* 2.12.15) ci fa intuire come la scarna immagine del paradiso biblico venga presto a definirsi in termini e colori sempre più precisi grazie alla sovrapposizione con alcune rappresentazioni della natura o alcuni paesaggi tipici della tradizione pagana. Il mito dell'età dell'oro, le raffigurazioni delle Isole dei Beati o dei Campi Elisi, ma anche le descrizioni rientranti a vario titolo nella categoria del *locus amoenus*, come il giardino di Alcinoò nell'*Odissea*, l'*habitat* della Fenice o il bosco di Venere, insomma quella vasta gamma di rappresentazioni del mondo naturale che si sogliono racchiudere nella generica categoria di 'paesaggi ideali'<sup>16</sup>, contribuiscono a fornire una sostanza sempre più solida all'immagine del paradiso terrestre, rendendolo notevolmente più 'materiale' e 'sensoriale'. Non è facile tracciare le linee di questo processo che, com'è stato dimostrato<sup>17</sup>, riguarda sia l'Occidente sia l'Oriente e che, per di più, non è né unitario né univoco.



<sup>13</sup> Ancora Ambr. *parad.* 1.1.

<sup>14</sup> Cfr. Siniscalco 1984, p. 34, e Savon 1977, p. 51.

<sup>15</sup> Cfr. per esempio Ambr. *parad.* 1.3, a proposito degli alberi, o 3.13 ss., riguardo ai fiumi.

<sup>16</sup> Cfr. Curtius 1995, cap. X, pp. 207-226; vd. anche Elliger 1975, pp. 113-118, e, per la cristianizzazione del tema applicato al paradiso, Bartlett Giamatti 1966, pp. 67-83.

<sup>17</sup> Cfr. Delumeau 1994, specie cap. I, pp. 11-34; Bartlett Giamatti 1966, specie cap. I, pp. 11-93; Bregni 2005, pp. 317-320.

### III

## L'ATTRAVERSAMENTO DEL MAR ROSSO

### 1. IL TESTO BIBLICO, L'ESEGESI E LA TRADIZIONE CLASSICA

L'attraversamento del mar Rosso è uno dei *mirabilia* che segnano la liberazione del popolo ebraico dalla schiavitù egiziana. L'eccezionalità dell'episodio si pone su due livelli: da un lato il miracoloso spalancarsi del mare per consentire il passaggio degli Ebrei, dall'altro il suo subitaneo e altrettanto straordinario richiudersi per travolgere l'esercito del Faraone lanciato all'inseguimento. Il passaggio, momento decisivo della liberazione del popolo eletto, è, al contempo, il punto d'avvio della rinascita della nazione ebraica. La narrazione dell'*Esodo* (14.15-31), pur nella consueta secchezza cronachistica che contraddistingue lo stile biblico, contiene un riferimento al lato mirabile dell'evento nell'accenno al paradosso naturalistico del *mare siccum* (l'espressione ricorre, nella *Vulgata*, due volte<sup>1</sup>), ma è interessata soprattutto a porre in rilievo l'effetto più immediato prodotto dall'avvenimento: il rafforzamento negli Israeliti della fede in Dio e in Mosè, suo servo<sup>2</sup>.

Se il fatto in sé presenta un indiscutibile carattere mirabile, esso appare dotato di molteplici connotazioni simboliche, che riflettono i vari livelli di lettura della Sacra Scrittura<sup>3</sup> e che si trovano attestate nell'ambito della tradizione esegetica: in base a una ben radicata interpretazione allegorica – di natura tipologica – l'attraversamento del mar Rosso è, infatti, visto come un'anticipazione del sacramento del battesimo. Tale

---

<sup>1</sup> Cfr. *Ex* 14.22 e 14.29; il nesso ha il suo corrispondente nel greco *θάλασσα ξηρά* della Bibbia dei LXX.

<sup>2</sup> *Ex* 14.31: *timuitque populus Dominum et crediderunt Domino et Mosi servo eius.*

<sup>3</sup> Cfr. Roberts 1983, pp. 77-79.

accostamento s'incontra già in una lettera di Paolo<sup>4</sup>; lo spunto verrà poi sviluppato da Tertulliano, Cipriano, Ambrogio e Agostino<sup>5</sup>. L'episodio si carica così ben presto di un significato che riguarda, al tempo stesso, la storia della comunità cristiana nel suo complesso e la vita spirituale di ciascun fedele: promessa della Salvezza da un lato e momento cruciale della battaglia individuale contro il peccato dall'altro, il miracolo è, ad ogni modo, chiara prefigurazione dell'azione redentrice di Cristo.

L'interpretazione allegorica del passaggio del mar Rosso, peraltro, va ricondotta nel più ampio quadro dell'esegesi complessiva del racconto dell'*Esodo*, i cui singoli elementi possiedono a loro volta implicazioni simboliche<sup>6</sup>. Quello che si delinea è uno schema esegetico decisamente articolato, ricco di numerose diramazioni e sfumature, che però s'innestano su un testo, quello biblico, decisamente asciutto, giacché, nell'*Esodo*, la vicenda è raccontata con estremo rigore narrativo, senza alcuna concessione al decoro naturalistico dell'ambientazione e senza eccessiva enfasi sul carattere straordinario dell'evento.

La poesia latina cristiana riprenderà con una certa frequenza quest'episodio biblico. Prima di analizzare i testi che trattano dell'attraversamento del mar Rosso, soffermiamoci brevemente sulla tradizione classica relativa a questo luogo, dopo aver, però, precisato che nelle differenti versioni del testo biblico il teatro del miracolo non viene designato come mar Rosso, ma come «mare dei Giunchi» o semplicemente come mare<sup>7</sup>. I Greci e i Romani chiamavano mar Rosso non solo l'odierno mar Rosso, ma tutto il mare intorno alla penisola arabica, ossia anche il Golfo Persico e l'Oceano Indiano<sup>8</sup>. Nel II secolo a.C. Agatarchide di Cnido, che visse e lavorò ad Alessandria, compose un trattato in cinque libri dedicato al mar Rosso, del quale possediamo estratti in Fozio e un compendio

<sup>4</sup> Cfr. *I Cor* 10.1-2: *nolo enim vos ignorare fratres quoniam patres nostri omnes sub nube fuerunt et omnes mare transierunt | et omnes in Mose baptizati sunt in nube et in mari.*

<sup>5</sup> Cfr. per esempio Tert. *bapt.* 9.1; Cypr. *epist.* 69.15.1; Ambr. *sacr.* 1.6.20; Aug. *serm.* 352.1 e 363.2. Sulla lettura tipologica dell'episodio del mar Rosso cfr. Daniélou 1946.

<sup>6</sup> Per la lettura allegorica dell'intera vicenda dell'*Esodo* si confrontino, tra i tanti passi, Tert. *bapt.* 9.1; Ambr. *sacr.* 1.6.20-22 e *myst.* 3.12-13; in ambito greco si può vedere il trattato *De trinitate* di Didimo il Cieco (2.14, PG 39, p. 696, A-B), alessandrino e seguace di Origene. Cfr. anche Rufin. *Orig. in exod.* 5.5. Ma per un quadro più ampio e completo dell'esegesi relativa al libro dell'*Esodo*, in ambito cristiano e non, si rimanda a Daniélou 1969, in particolare coll. 32-39.

<sup>7</sup> «Mare delle Canne o dei Giunchi» (in ebraico *yām sūf*) si legge in *Ex* 13.18 e 15.4 (all'interno del cantico di vittoria degli Ebrei); nel racconto vero e proprio del miracolo (*Ex* 14.21-31) si parla genericamente di mare.

<sup>8</sup> Cfr. Berger 1907.

in Diodoro; l'opera è essenzialmente animata da interessi etnografici<sup>9</sup>. Menzioni del mar Rosso si trovano anche nelle opere di Pomponio Mela, Curzio Rufo, Plinio il Vecchio e, in epoca tarda, in Marziano Capella<sup>10</sup>; si tratta, però, soltanto di brevi cenni che non forniscono informazioni e tanto meno descrizioni. Ad eccezione d'un passo della *Naturalis historia*, in cui Plinio riferisce della straordinaria fertilità che caratterizza, genericamente, le regioni che s'affacciano sul mar Rosso<sup>11</sup>, l'unico dato che s'incontra con una certa frequenza riguarda il nome del mare, che da alcuni è spiegato con riferimento al colore delle acque, da altri, invece, viene ricondotto al re Eritra<sup>12</sup>. Il mar Rosso, quindi, benché conosciuto nel mondo classico, attirò su di sé un'attenzione abbastanza superficiale: anche le ricorrenze in testi poetici, in verità alquanto scarse, non vanno mai al di là della mera citazione e, a differenza di quanto accade, ad esempio, al Nilo o all'Etna, esso non è mai oggetto di una descrizione in versi.

All'altezza del IV secolo, il mar Rosso è un luogo che, dalla marginalità cui era relegato nell'ambito della tradizione classica, assurge, grazie alla Bibbia, a una nuova centralità che non ne oblitera, ad ogni modo, la povertà di elementi descrittivi; su questo sfondo si muovono i poeti latini cristiani<sup>13</sup>.



<sup>9</sup> Cfr. Cordano 1992, pp. 120-121, e Meister 1990, pp. 179-183 (per l'opera di Agatarchide vd. Burstein 1989).

<sup>10</sup> Cfr. Mela 3.70-72; Curt. 8.9.14 e 10.1.13; Plin. *nat.* 6.107-108 e 13.139; Mart. Cap. 6.677.

<sup>11</sup> Cfr. Plin. *nat.* 13.139: lo scienziato romano riprende qui Theophr. *hist. plant.* 4.7.1-2.

<sup>12</sup> Plinio (*nat.* 6.107-108) riporta entrambe le opinioni; Curzio Rufo (8.9.14) si schiera decisamente a favore della seconda interpretazione, condivisa anche da Marziano Capella (6.677). Pomponio Mela non fa invece cenno alla questione.

<sup>13</sup> Uno dei più antichi riferimenti all'attraversamento del mar Rosso nella poesia latina s'incontra nel centone di Proba (vv. 319-330), dove l'episodio in sé è, tuttavia, limitato a un cenno (vv. 327-328: *quae litore rubro / conplerint campos acies*) all'interno della sezione conclusiva della prima parte, quella dedicata all'Antico Testamento, nella quale la poetessa, nella forma retorica della preterizione, annuncia l'intenzione di omettere gli eventi successivi al diluvio universale. Si tratta soprattutto di eventi bellici, come attestano anche il tono e il lessico impiegato dalla poetessa. Un'analisi del passo, che viene messo in relazione con il proemio del centone, nel quale analogamente Proba prendeva le distanze dalla sua produzione precedente, anch'essa dedicata a vicende di guerra, è condotta da Mazzucco 2008, pp. 615-618. Dal nostro punto di vista, ci limitiamo a rilevare che la ritrattazione di Proba del racconto biblico dell'esodo del popolo ebraico reca già le tracce del processo di 'epicizzazione' che caratterizza gran parte delle riprese della vicenda presenti nella poesia cristiana latina.

## IV

### I MIRACOLI DEL LAGO DI TIBERIADE

#### 1. IL LAGO DI TIBERIADE NEL TESTO BIBLICO, NELL'ESEGESI E NELLA TRADIZIONE CLASSICA

Tra i tanti miracoli compiuti da Gesù e narrati dai quattro vangeli, due hanno una relazione stretta con il mondo naturale. Gli episodi, che hanno entrambi come teatro il lago di Tiberiade, sono quello della tempesta sedata e quello dell'attraversamento a piedi delle acque. Un primo ordine di considerazioni che è bene affrontare riguarda proprio la geografia dei miracoli evangelici: quanto già detto a proposito dei fatti dell'Antico Testamento, in particolare riguardo alla loro collocazione in regioni rimaste, per motivi storici e culturali, ai margini dell'universo letterario (e, soprattutto, poetico) greco-latino, è tanto più valido in relazione alle vicende della vita di Gesù, interamente consumatasi entro i confini della Palestina. Molti dei luoghi nominati nei vangeli non potevano che suonare del tutto sconosciuti alle orecchie dei Romani, anche di quelli più colti.

Il lago di Tiberiade, sede dei due miracoli, ma pure di altre vicende narrate nei vangeli<sup>1</sup>, è un perfetto esempio di tale fenomeno: esso non è mai menzionato nella letteratura latina non cristiana, se si eccettuano una citazione in Plinio (che lo rammenta col nome di lago di Genesareth) e un indiretto riferimento in Tacito<sup>2</sup>, mentre comincia ad essere attestato

---

<sup>1</sup> Il lago è il luogo di lavoro dei pescatori tra i quali Gesù sceglie alcuni suoi discepoli (cfr. *Mt* 4.18-22; *Mc* 1.16-20; *Lc* 5.1-11); le sue rive fanno da scenario ad alcune prodigiose guarigioni (cfr. *Mt* 15.29 e *Mc* 7.31) e sempre sulle sue sponde, secondo Giovanni (cfr. *Io* 21.1-23), Cristo risorto apparirà ai discepoli. Cfr. Saulnier 1995.

<sup>2</sup> Cfr. Plin. *nat.* 5.71. e Tac. *hist.* 5.6. Nella letteratura greca menzioni del lago di Tiberiade s'incontrano in Strabone (16.2.16), Giuseppe Flavio (*ant. Iud.* 18.2.3 e *bell. Iud.* 3.10.7 ss., 4.8.2) e Pausania (5.7.4).

tra IV e V secolo presso gli scrittori cristiani<sup>3</sup>. Con il nome di «mare di Tiberiade» (θάλασσα τῆς Τιβεριάδος), derivatogli dall'omonima città collocata sulla sponda occidentale<sup>4</sup>, esso è ricordato soltanto due volte nel vangelo di Giovanni<sup>5</sup>; in una di queste – l'episodio della moltiplicazione dei pani e dei pesci – l'evangelista esplicita l'equivalenza tra tale denominazione e quella di «mar di Galilea» (θάλασσα τῆς Γαλιλαίας)<sup>6</sup>, che ricorre, oltre che in questo passo di Giovanni, anche nei vangeli di Matteo e Marco<sup>7</sup>; in Luca, invece, incontriamo la designazione «lago di Genesareth» (λίμνη Γεννησαρέθ)<sup>8</sup>.

L'oscillazione toponomastica, che persiste tuttora<sup>9</sup>, riguarda non solo il nome, derivato ora dalle più note città costiere (Tiberiade e Genesareth), ora dalla regione (Galilea), ma anche la qualificazione dello specchio d'acqua, talora definito, propriamente, 'lago', talora caratterizzato come 'mare'. In realtà, come spiega Girolamo, tale incertezza è il risultato di un adattamento al greco e poi al latino del termine ebraico *yām* col quale il luogo era indicato e che è impiegato, in quella lingua, indistintamente per i bacini d'acqua dolce e salata<sup>10</sup>.



<sup>3</sup> A fronte di una sola menzione in Ambrogio (*exam.* 3.3.15), che, però, parla abbondantemente delle vicende evangeliche avvenute in quel luogo o nelle sue vicinanze, il nome compare con buona frequenza già in Girolamo e in Agostino, prima di diventare tanto comune presso gli autori dei secoli successivi da dare spazio anche a notazioni sulle varianti che s'incontrano nella Scrittura (cfr. p. es. Isidoro di Siviglia, *orig.* 13.19.5; Eucherio, *instr.* 2, CCL 66, p. 203, rr. 283-284; Beda, *in prim. part. Samubel.*, *Nom. loc.*, CCL 119, p. 277, rr. 163-166, p. 279, r. 244, p. 280, rr. 279 e 295, p. 283, rr. 382-386, *in Marc. evang.* 2.6, CCL 120, p. 516, rr. 1064-1065, e *in Luc. evang.* 2.5, CCL 120, p. 113, rr. 519-521).

<sup>4</sup> Tiberiade fu fondata nel 20 d.C. da Erode Agrippa in onore dell'imperatore Tiberio.

<sup>5</sup> Cfr. *Io* 6.1 e 21.1; un terzo luogo del vangelo giovanneo (6.23) menziona la città di Tiberiade. Questi tre sono gli unici passi biblici che citano questo toponimo.

<sup>6</sup> *Io* 6.21.

<sup>7</sup> Cfr. *Mt* 4.18 e 15.29; *Mc* 1.16 e 7.31.

<sup>8</sup> Cfr. *Lc* 5.1: *stagnum Genesareth* è la traduzione della *Vulgata*. Espressioni analoghe s'incontrano anche nell'Antico Testamento: cfr. *Ios* 12.3 (*yām Kinārōt* – *mare Cheneroth*); *Ios* 13.27 e *Nm* 34.11 (*yām Kinneret* – *mare Chenereth*); *I Mcc* 11.67 (τὸ ὕδωρ Γεννησάρ – *aqua Genesar*).

<sup>9</sup> Il lago è chiamato oggi *Yām Kinneret* (nome ebraico, già attestato nell'Antico Testamento) e *Bahr al-Tabariyya* (nome arabo).

<sup>10</sup> Cfr. Hier. *quaest. hebr. in gen.*, CCL 72, p. 4, rr. 17-20. Si osservi che *yām* è anche il vocabolo impiegato nell'*Esodo* per indicare il mare attraversato dagli Ebrei nella fuga dall'Egitto (cfr. *supra*, p. 164 nota 7).

## CONCLUSIONI

Affrontando il tema della concezione e della rappresentazione della natura nella poesia latina tardoantica, si è osservato come il paesaggio, che nella tradizione poetica precedente risultava sempre strettamente connesso al contesto, rivestendo funzioni differenti a seconda del genere letterario dell'opera in cui era inserito, acquisisca tra IV e V secolo un peso sempre crescente, al punto da diventare, in taluni casi, motivo ispiratore e protagonista d'interi componimenti.

D'altra parte, la generale scarsità, per non dire mancanza, di dichiarazioni di poetica<sup>1</sup>, comune agli autori 'non cristiani' da noi considerati, Ausonio, Claudiano e Rutilio Namaziano (anche se sarà bene non scordare che il *De reditu suo* è privo dei versi iniziali, quelli tradizionalmente vocati ad accogliere dichiarazioni di poetica), contribuisce a rendere più sfumati e difficili da ricostruire i confini del quadro: gli autori stessi sembrano giocare a nascondersi, a non rivelarsi completamente. Dietro quest'atteggiamento, oltre alla considerazione della naturalezza con cui gli scrittori concepivano la propria attività poetica, reputata la logica prosecuzione di una tradizione remota, si può cogliere anche l'affiorare di una nuova visione del mondo nella quale trapelano ansie, incertezze e tentennamenti interpretativi.

Una visione del mondo che non è mai proclamata o sostenuta con vigore, in termini netti e assoluti, ma si presenta quasi sempre media-

---

<sup>1</sup> Il quadro è leggermente diverso se si considerano anche autori come Avieno o Aviano, che invece premettono alle proprie opere proemi, in versi o in prosa, nei quali forniscono indicazioni sulla propria attività poetica; la natura dei loro componimenti, tuttavia, non è sempre estranea al problema, che interessa la poesia tardoantica nella sua complessità, della collocazione all'interno del sistema canonico dei generi letterari. Sui prologhi dell'*Ora maritima* e della *Descriptio orbis terrae* cfr. Santini 1992a e 1992b.

ta, filtrata attraverso mille specchi deformanti, offerta come elemento di riuso, distillata dall'*auctoritas* garantitale dalla tradizione precedente. È per questa ragione che la raffigurazione della natura assume, nella poesia di Ausonio, Claudiano e Rutilio Namaziano, tratti enciclopedici: il fatto stesso che il paesaggio possa assurgere al ruolo di protagonista assoluto della poesia è indicativo di una visione il più possibile inclusiva, in cui, cioè, tutto è meritevole di essere osservato e rappresentato.

Analogamente a quanto accade nell'ambito della letteratura scientifica che, fin dall'epoca ellenistica, tradisce il metodo rigorosamente indicato da Aristotele, fondato sulla meraviglia come punto di partenza dell'indagine sul reale, per redigere, sia in scritti di piccolo peso (testi paradossografici, manuali e compendi) sia in opere più ambiziose (trattati ed enciclopedie), il catalogo della natura, anche i poeti tardoantichi 'non cristiani' propongono una concezione del mondo che, spesso, si risolve in un inventario di *mirabilia*. Poco importa che questi ultimi siano, nella maggioranza dei casi, dati e fenomeni tutt'altro che eccezionali, ossia realmente dotati di caratteri paradossali e fuori dall'ordinario; quel che conta è la capacità del poeta di presentarli come tali. In questo senso, dunque, gli autori 'non cristiani' s'inseriscono, portandolo alle estreme conseguenze, in un processo di allargamento della sfera del *mirabile*, in base al quale la meraviglia non è più un attributo della realtà, nelle sue manifestazioni più bizzarre, insolite e inspiegabili, ma dello sguardo del poeta (e di riflesso di quello del lettore), in grado di stupirsi di ogni cosa, di assegnare un valore a tutto ciò che si offre alla sua vista.

Notevole risulta, sotto questo profilo, la progressiva scomparsa di un atteggiamento didascalico nella poesia tardoantica 'non cristiana': ciò non significa che, in essa, non si rintraccino elementi didascalici. Questi sono, anzi, piuttosto frequenti<sup>2</sup>, ma si presentano come mere componenti di un quadro più esteso e, soprattutto, non sono il risultato di un'autonoma o almeno di un'ampia indagine sul reale. Essi sono, semmai, il frutto di una conoscenza quanto più possibile allargata del ricco insieme di nozioni, dati e informazioni confluiti, dall'ambito degli studi propriamente filosofico-scientifici, nella tradizione letteraria, dove si erano sedimentati in una sorta

---

<sup>2</sup> Si pensi, ad esempio, al cosiddetto catalogo dei pesci nella *Mosella* di Ausonio (vv. 75-149, sui quali cfr. Green 1991, pp. 472-473), sorta di trattato poetico di ittologia, ad alcuni carmi minori di Claudiano, che esplorano fenomeni bizzarri del mondo naturale, come quello dedicato al magnete (vd. *supra*, p. 29 ss.), o a sezioni del *De reditu suo* di Rutilio Namaziano, quale quella sulle saline (vd. *supra*, p. 52 ss.): in nessuno di questi testi, però, la presenza di tratti didascalici assurge a discorso coerente e sistematico sulla natura intesa come organismo unitario, contenente in sé le cause e i meccanismi di funzionamento della realtà; ci si limita, invece, a una presentazione, magari puntuale e non priva di osservazioni personali, di piccoli aspetti del mondo naturale.

di 'enciclopedia del mondo' chiusa in sé stessa, autoreferenziale e continuamente soggetta a limature, riduzioni e compendi. Le istanze didascaliche acquistano così la veste di *excursus* didattici, di divagazioni di sapore squisitamente letterario e, in taluni casi, decisamente scolastico, pretesti che il *poeta doctus* afferra per impreziosire la propria pagina, per fornire nobiltà e decoro ai propri versi, ma non per proporre una propria, specifica visione del mondo. Quasi colti da un'incertezza di fondo nella concezione e nella rappresentazione della realtà, i poeti 'non cristiani' sembrano ricercare nella letteratura quel principio d'ordine che faticano a trovare nella natura.

Il rapporto di stretta dipendenza dalla tradizione precedente, che si riscontra nell'opera di Ausonio, Claudiano e Rutilio, potrebbe allora non essere solo il segno di uno stile, la manifestazione di una tecnica compositiva, bensì l'espressione di un ideale che, faticando a formarsi guardando al presente, si plasma sul passato o, meglio, su un'immagine mitizzata e alquanto allargata del passato. Qual è, dunque, il fine di questa poesia? Considerato il rapporto strettissimo che questi autori hanno con la letteratura, che spesso è la loro professione, si sarebbe tentati di dire che la poesia esaurisca in sé stessa la sua funzione, ponendosi la meravigliata e compiaciuta reazione del lettore come unico obiettivo. Ma tale poetica da un lato resta implicita, dall'altro si basa su un ampliamento dei confini del *mirabile*, elevato a categoria interpretativa, già data e non suscettibile di ulteriori indagini, di una realtà composita e irriducibile a unità.

Ordinare, come si evince dal caso di Ausonio, vuol dire tutt'al più classificare, dare alle tessere e ai frammenti in cui la realtà è scomposta una disposizione diversa, insolita e, a sua volta, mirabile. La poesia entra in competizione con la natura, travalicando i limiti di un mero descrittivismo, di una «poetica dell'ἔκφρασις» (secondo la formula di Gagliardi<sup>3</sup>) per trasformarsi in quella che si potrebbe definire una 'poetica del *mirabile*'. I confini tra il paesaggio oggettivamente considerato e la sua rappresentazione letteraria si fanno sempre più labili: alla realtà subentra l'immagine della realtà, talora come ricerca dell'estremo rifugio consolatorio, talora come implicita, dolorosa ammissione d'impotenza.

D'altronde, nell'individuare le ragioni specifiche che illustrano la genesi e lo sviluppo delle diverse opere, si può valutare la varietà di risposte che, pur in presenza di una prospettiva d'osservazione comune, i tre autori considerati forniscono al problema di come la letteratura si debba porre nei confronti della realtà esterna. A una posizione, quella di Ausonio, di apparente chiusura nei confronti del mondo, spesso rappresentato con un'ottica di pacificata amenità, si potrebbe contrapporre, ad esempio, la concezione di Rutilio Namaziano che, qualche decennio più tardi, dipinge

<sup>3</sup> Vd. *supra*, p. 9 ss.

il declino materiale (e non solo) dell'Impero in termini assai più espliciti, anche se non propriamente realistici. Questo, però, non implica necessariamente una maggiore chiusura o una minore sensibilità nei confronti del reale da parte di Ausonio rispetto a Rutilio. Il tranquillo professore di Bordeaux non assume per principio un atteggiamento di ostinata indifferenza nei riguardi degli stravolgimenti profondi che stanno interessando l'Impero: il fatto è che la sua poesia, occasionale al pari di quella di Rutilio, è prodotta da altro tipo di occasioni, in genere meno drammatiche e penose<sup>4</sup>.

In Claudiano, poi, l'attenzione per la natura (e per i suoi *mirabilia*) è portata agli estremi, bastando a sé stessa come giustificazione poetica e dando vita a un microcosmo chiuso (come l'acqua imprigionata nel cristallo in uno dei suoi cicli di epigrammi più celebri) «nel quale la poesia può anzitutto riconoscere e giudicare se stessa»<sup>5</sup>.

Decisamente differente la prospettiva degli autori cristiani. Per un cristiano, la natura è figlia di Dio, che l'ha creata all'inizio dei tempi, secondo il racconto della *Genesi*: la causa è data *ab origine* e il mondo non può, pertanto, essere teatro di eventi davvero paradossali, cioè incomprensibili e inspiegabili. Il concetto stesso di 'legge di natura' viene stravolto, finendo per essere assorbito entro il piano provvidenziale che il Signore ha stabilito *ab aeterno*: nulla di realmente *mirabile* può trovare posto in una realtà che è profondamente intrisa della presenza divina, che, anzi, esiste proprio in virtù della volontà dell'Onnipotente. Certo, la storia, fin dal principio, ha conosciuto eventi eccezionali, almeno dal punto di vista dell'irregolarità o persino dell'unicità con cui si sono prodotti: la creazione stessa rientra in questa categoria. Ma tali avvenimenti, che i cristiani, con una terminologia abbastanza fluida, denominano *mirabilia* o *miracula* (ma anche *signa*, *monstra*, *prodigia*, *portenta*), non sono che l'ennesima e più alta conferma del carattere divino della natura

---

<sup>4</sup> Quali siano queste occasioni non è sempre facile capire, benché in taluni casi esse possano risultare simili a quelle dell'autore del *De reditu*: anche la *Mosella*, ad esempio, prende le mosse da un viaggio, reale o forse solo immaginato, assai meno travagliato e doloroso certo di quello di Rutilio, ma altrettanto importante, probabilmente, per comprendere la genesi d'un poemetto refrattario a qualsiasi rigido inquadramento (ha carattere odepórico la sezione iniziale dell'opera, vv. 1-22, che descrive in prima persona un viaggio attraverso le terre fra il Reno e la Mosella; sulla questione del genere letterario della *Mosella*, vd. *supra*, p. 35 ss.). Proprio in relazione alla *Mosella* si potrà osservare, con Pastorino 1984, pp. 343-344, come del fiume, descritto in termini idillici nel poemetto omonimo, Ausonio fornisce un'immagine di tutt'altro genere nell'epistola (18.4 Green) in cui racconta la dolorosa partenza del figlio Esperio. Il fatto che, in una circostanza del tutto diversa, il medesimo paesaggio acquisti agli occhi del poeta caratteri foschi in luogo di quelli ameni con cui si presentava in precedenza è indizio di quanto la poesia ausoniana sia legata alle occasioni che la generano.

<sup>5</sup> Così Cristante 2003, p. 47.

stessa: essi testimoniano la presenza costante del Signore nel mondo e, al contempo, recano traccia della Sua superiorità sul mondo stesso.

È per questa ragione che dei *mirabilia* i cristiani danno una lettura assai articolata, considerandoli segni, indizi o, se si preferisce, simboli, dietro i quali si nasconde la risposta sul funzionamento del mondo. Si capisce, dunque, perché i quadretti paesaggistici della poesia cristiana non risultino quasi mai fine a sé stessi, ma si facciano, più o meno esplicitamente, veicolo di questa precisa concezione della natura. L'indagine sulla φύσις non è del tutto destituita di fondamento, ma sicuramente cambia, presso i cristiani, metodi, prospettive e scopi: la meraviglia di fronte al manifestarsi eccezionale di Dio nella storia è un sentimento legittimo, purché non diventi fine, ma sia mezzo per scoprire o riscoprire la fede. Il cristiano è colui che sa andare oltre il *mirabile*, che sa decifrare i segni della natura alla luce della verità che è proclamata, una volta per tutte, nel Libro Sacro.

Assicurata, in questo modo, al reale l'unità che era più ardua da ricostruire per gli autori 'non cristiani', la poesia cristiana in lingua latina, che nasce nel IV secolo e che nel giro di pochi decenni raggiunge, specie con la produzione di Prudenzio e Paolino di Nola, livelli artistici elevatissimi, si pone, però, fin dalle origini un problema teorico di notevole spessore: quello della propria legittimità<sup>6</sup>. La riflessione, che coinvolge anche prosatori come Lattanzio e Agostino, il quale darà un contributo rilevante e, per molti aspetti, decisivo al dibattito<sup>7</sup>, verte essenzialmente sull'opportunità di adottare modalità espressive che, nel corso della loro lunga tradizione, erano state il veicolo privilegiato di trasmissione di un sapere, di una cultura e anche di una visione del mondo assai distanti da quelli cristiani. A differenza dei loro colleghi Ausonio, Claudiano e Rutilio Namaziano, gli autori cristiani affidano, dunque, la propria poetica a dichiarazioni esplicite, collocate in genere, secondo la tradizione (classica), in sede proemiale.

Di questa riflessione si deve tenere conto anche per dare ragione della visione della natura che tali poeti esprimono. Se l'ordine naturale è dato immutabilmente dalla creazione, al poeta cristiano non può che spettare il compito d'interpretarlo e di comunicarlo mediante i suoi versi. Trattando degli scopi che i poeti cristiani si prefiggono, si può richiamare la sintetica ma efficace osservazione di Charlet, secondo il quale il progetto poetico di ogni scrittore cristiano s'inscrive in un progetto spirituale fondato su tre pilastri: difendere la fede, lodare Dio, cantare i suoi benefici<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Sul problematico rapporto tra i cristiani e la poesia si veda l'interessante e riasuntivo contributo di Evenepoel 1978. Utile anche Charlet 1985.

<sup>7</sup> Per un quadro dei tanti punti dell'opera agostiniana incentrati sul tema cfr. Roberts 1989, pp. 123-131, ed Evenepoel 1978, pp. 53-55.

<sup>8</sup> Cfr. Charlet 1985, p. 643.

La preoccupazione, costantemente viva presso i poeti cristiani, di definire i confini della propria opera è indicativa anche del differente ruolo che essi assegnano alla poesia; mossi dalla necessità di giustificare una scelta, quella di scrivere versi, che poteva essere vista come una deviazione dalla retta via, essi concepiscono per la poesia una funzione nuova, ben diversa da quella che, faticosamente, si ricava dalle opere degli autori 'non cristiani'. Come ha scritto Evenepoel:

[...] none of the Christian poets of the fourth or first half of the fifth century wrote Christian poetry merely instead of profane verse or intended his Christian poems merely as literary entertainment for aristocratic circles.<sup>9</sup>

Nella poesia cristiana, in altre parole, sembra affiorare sempre un intento o quanto meno un atteggiamento didattico, che talora si esprime in un'attività di divulgazione poetica della Bibbia (è il caso di Giovenco, Proba, Cipriano Gallo), talora acquista uno spessore propriamente didascalico, assumendo le forme di una raffinata rilettura della vicenda sacra, sottoposta al vaglio dell'esegesi e arricchita di considerazioni teologico-dotttrinali (come nell'opera di Prudenzio, Claudio Mario Vittorio, Sedulio). L'idea di poesia che gli autori cristiani elaborano e mettono a punto è strettamente legata alla loro concezione della natura: mai il gusto per le divagazioni efrastiche diventa, nei loro versi, l'orizzonte di riferimento dell'attività letteraria; prevale, al contrario, la capacità di vedere al di là del paesaggio, di cogliere nella natura, anche, se non soprattutto, nei suoi aspetti più insoliti, la presenza del piano provvidenziale, che unifica la storia e le dà senso.

Il sentimento di meraviglia di fronte alla natura si declina, così, nei poeti latini tardoantichi in forme ben differenti. Presso gli autori 'non cristiani' esso si espande e si moltiplica nei tanti *mirabilia* (veri o presunti) che si offrono alla vista e alla conoscenza degli uomini, configurandosi, da ultimo, come categoria interpretativa e strumento di raffigurazione di una realtà mutevole e avvicicabile soltanto frammentariamente per il tramite della mediazione culturale della tradizione classica. Dagli autori cristiani, invece, la meraviglia è ricondotta costantemente alla celebrazione di Dio e di Cristo che, attraverso i miracoli, manifestano agli uomini il proprio potere di controllo sulla natura, assicurando, al tempo stesso, l'unità del creato e l'adesione di ogni cosa al piano provvidenziale stabilito fin dall'origine dei tempi.



<sup>9</sup> Così Evenepoel 1978, p. 49. Sul problema del pubblico dei poeti epici cristiani cfr. McClure 1981.