

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LVIII-LIX (2018/1-2)

Pacini Editore

Direttore responsabile

Francesco Stella (Univ. di Siena)

Coordinamento redazionale

Gianfranco Agosti (Sapienza Università di Roma), Cecilia Bello Minciocchi (Sapienza Università di Roma), Alessandro De Francesco (Bruxelles), Antonella Francini (Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di Firenze), Mia Leconte (Univ. Paris III), Niccolò Scaffai (Univ. de Lausanne), Paolo Scotini (Prato), Andrea Sirotti (Liceo Internazionale N. Machiavelli, Firenze), Lucia Valori (Liceo "Pascoli", Firenze), Fabio Zinelli (École Pratique de Hautes Études, Paris)

Comitato di consulenza

Prisca Agustoni (Letteratura brasiliana, Univ. Juiz de Fora), Massimo Bacigalupo (Letteratura angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Gregory Dowling (Letteratura inglese, Univ. di Venezia), Martha L. Canfield (Letteratura ispanoamericana, Univ. di Firenze), Antonio Carvajal (Letteratura spagnola, Univ. di Granada), Francesca M. Corrao (Letteratura araba, Univ. LUISS Roma), Annalisa Cosentino (Letteratura ceca, Sapienza Università di Roma), Pietro Deandrea (Letteratura angloafricana, Univ. di Torino), Anna Dolfi (Letteratura italiana, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romanza, Univ. di Siena), Gabriella Macrì (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Simone Marchesi (Italian Literature, Princeton University), Camilla Miglio (Letteratura tedesca, Sapienza Università di Roma), Pierluigi Pellini (Letteratura comparata, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e mediolatina, Harvard University)

Hanno collaborato anche: Alberto Baracco, Michele Cattaneo, Alberto Comparini, Valerio Cuccaroni, Irene De Angelis, Francesca Del Zoppo, Paola Della Valle, Alberto Fraccacreta, Andrea Giusti, Marie-José Hoyet, Angelica Lo Sauro, Roberto Maggiani, Tommaso Meozzi, Fabrizio Miliucci, Stefano Minotti, Matteo Moca, Cesare Pomarici, Francesca Santucci, Luisa Sarlo, Giovanni Solinas, Carmelo Spadola, Irene Spagnolo, Matteo Saracini, Antonella Sarti Evans, Giovanni Tuzet, Davide Vago, Francesca Valdinoci, Marco Villa, Andrea Volpi, Irene Volpi, Margherita Zanoletti.

Si studiano: Alceo, Homero Aridjis, Giorgio Caproni, Blaise Cendrars, Mário Césariny, cinema italiano contemporaneo, Jorie Graham, Ivano Ferrari, Kathy Jetñil-Kijiner, Michael Longley, Eugenio Monatale, poeti italiani del '900; Valafrido Strabone, Andrea Zanzotto, haiku francesi, Apirana Taylor, Hone Tuwhare, Paolo Volponi

ECOPOETRY Poesia del degrado ambientale a cura di Niccolò Scaffai

Premessa <i>di Niccolò Scaffai</i>	3
Paesaggio degradato come scenario metapoetico nel <i>De imagine Tetrici</i> di Valafrido Strabone <i>di Francesco Stella</i>	6
Dal cuore del miracolo. Poeti italiani di fronte al boom <i>di Alberto Volpi</i>	17
Giorgio Caproni: un itinerario "fra terra e storia nel paese guasto" <i>di Francesca Valdinoci</i>	23
Zanzotto dal simulacro all'oikos <i>di Luigi Tassoni</i>	30
Tori in fuga e parole cercate. Una lettura "zoopoeétique" della poesia di Ivano Ferrari <i>di Davide Vago</i>	36
L'haiku francese e il tema della natura minacciata <i>di Tommaso Meozzi</i>	41
«A cast of characters in an unnegotiable drama»: la voce del vento e il lamento dell'oceano <i>di Antonella Francini</i>	47
Petali d'orchidea selvatica: le eco-elegie di Michael Longley <i>di Irene De Angelis</i>	55
Eco-poesia nel Pacifico, ieri e oggi: il nucleare e i cambiamenti climatici in Hone Tuwhare e Kathy Jetñil-Kijiner <i>di Paola Della Valle</i>	63
«Nada más natural que subir caminos verdes». L'ecopoesia cosmocida di Homero Aridjis <i>di Carmelo Spadola</i>	69
<i>Spira Mirabilis e Bella e Perduta</i> . Eco-poetica del cinema italiano contemporaneo <i>di Alberto Baracco</i>	76
Saggi Il simbolismo autoriflesso in Montale traduttore e tradotto <i>di Alberto Fraccacreta</i>	89
La traduzione di due versi di Alceo nell' <i>Antica moneta</i> di Volponi <i>di Cesare Pomarici</i>	100
Traduzioni Mário Césariny 12 poesie da <i>Manual de prestidigitação</i> <i>cura e traduzione di Roberto Maggiani</i>	109
Blaise Cendrars, <i>Les Pâques à New York</i> <i>riscrittura di Giovanni Tuzet</i>	118
<i>The Pohutukawa Tree</i> ed altre poesie neozelandesi di Apirana Taylor <i>di Antonella Sarti Evans</i>	126
Rassegna di poesia internazionale	134
Riviste / Journals	164
Abstract	166

Si recensiscono opere di: Antonella Anedda, Corrado Benigni, Maria Borio, Giulio Camber Barni, Maria Clotilde Camboni, Alberto Comparini, Margherita Dalmati, Riccardo Donati, Franco Fortini, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Andrea Inglese, Mia Lecomte, Mario Luzi, Oreste Macri, Giancarlo Majorino, Franca Mancinelli, Stéphane Mallarmé, Donatella Manzoli (cur.), Filippo Tommaso Marinetti, Giulia Martini, Niccolò Scaffai, Francesca Sivo, Marija Stepanova, Carlo Tirinanzi De Medici (cur.), Leone Traverso, Hone Tuwhare.

Direzione: piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

e-mail: semicerchiorpc@libero.it

La rivista aderisce al Centro di Studi Comparati
«I Deug-Su» dell'Università di Siena e al
Coordinamento Riviste Italiane di Cultura (CRIC)

Membro dell'Associazione di Studi di Teoria e Storia
Comparata della Letteratura

Amministrazione: Pacini Editore Srl, via Gherardesca, 1
56121 Ospedaletto - Pisa, Italia - tel. +39 50 313011
www.pacineditore.it

Abbonamenti: Pacini Editore
abbonamento annuo: euro 40,00
singolo fascicolo: euro 22,00

ISSN 1123-4075
ISBN 978-88-6995-558-7

Realizzazione grafica



Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacineditore.it

Fotolito e stampa
IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di febbraio 2019

Registrazione Tribunale di Firenze n. 4066 del 4-2-1991

Per immagini, testi o citazioni di competenza altrui riprodotti
in questo numero, o per eventuali omissioni nell'indicazione
dei riferimenti di copyright, l'editore è a disposizione degli
aventi diritto non potuti reperire.

I materiali inviati alla rivista per la pubblicazione
sono sottoposti a blind peer review
(valutazione anonima).

In copertina:
Ha Schult, *Matterhorn People*,
by courtesy of the Artist and
Ha-Schult-Museum.

Illustrazioni interne: altre
opere di Ha Schult.

Redazione: presso il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature
Antiche e Moderne, Università di Siena, via Roma 56 - 53100 Siena
(Italia). Responsabile di redazione Elisabetta Bartoli.

La rivista è parzialmente consultabile in Internet all'indirizzo:
<http://www.unisi.it/semicerchio>

Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a
queste indicazioni:

- i titoli di volume, di singola poesia, ecc.
vanno in corsivo (*Ossi di seppia*, ma anche *I
limoni*);
- i titoli delle sezioni interne dei libri di poesia
fra « ' («Sarcofaghi», in *Ossi di seppia*);
- le virgolette sono **sempre** uncinata (« »), salvo che
nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief*, ove
si usano gli apici semplici (' ');
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio»
19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio
Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 1925, pp. 26-7.
L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata
con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più
economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37,
1054-108);

• le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]).

Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine
con: nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e
anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: MARIO LUZI, **Tutte
le poesie**, Milano, Garzanti 1971 (1983), pp. 758, € 20,00.

L'indicazione della collana non è richiesta: se si ritiene opportuno introdurla, va
dopo l'editore. Delle riviste si specifica ove possibile l'indirizzo della redazione e l'e-
mail. I nomi dei recensori si riportano per esteso nella prima recensione, in sigla fra paren-
tesi quadre nelle successive.

Poesia ed ecologia: una premessa

Niccolò Scaffai

La poesia è portatile, esposta alle intemperie, può essere imparata a memoria, può essere incisa su un sasso, nascosta in un bosco. È accaduto. Ha bisogno di mezzi minimi, neanche della scrittura a rigore, è capace di sopravvivere ovunque, come gli scorpioni, con la stessa implacabile natura che alla fine riemergerà
(Laura Pugno, *In territorio selvaggio*)

Nel brano in epigrafe, tratto da un suo libro recente¹, Laura Pugno parla della poesia come di un essere vivente; tenace al pari degli scorpioni, è dotata di una sua 'natura' e di un habitat ideale: il bosco, il «territorio selvaggio» che vale anche come emblema e metafora di una scrittura libera dalle regole e dalle imposizioni cui spesso devono sottostare altri generi letterari, primo fra tutti il romanzo. La resistenza della poesia non è in sé un'idea nuova: «non c'è morte possibile per la poesia», diceva già Montale nel discorso per il Nobel. Originale e notevole è però nelle frasi di Pugno l'adozione di una figura ecologica per definire la poesia: forma che diventa 'specie', vitale anche se esposta ai rischi del degrado di un ecosistema letterario.

L'esempio di Pugno, peraltro, conferma l'importanza e soprattutto la capacità di adattamento dell'immaginario ecologico, cui sempre più spesso si ricorre per definire fenomeni e relazioni che riguardano vari campi del sapere e dell'esperienza. Possiamo dire perciò che nel mondo contemporaneo l'ecologia è una 'struttura di senso', cioè un insieme di idee, conoscenze, valori, rappresentazioni che non riguardano solo la cultura in senso stretto, ma la vita in comune nei suoi vari aspetti: dalle scelte politiche, alle strategie di mercato, dai provvedimenti sociali all'elaborazione dell'immaginario. L'importanza e la pervasività delle questioni ambientali contribuiscono a fare dell'ecologia il contesto di una *grande narrazione* collettiva.

In quest'ambito, il ruolo della letteratura è cruciale;

nei secoli, infatti, la configurazione dell'idea di ambiente e la struttura della relazione tra umano e naturale si sono formate attraverso la letteratura, che ha saputo ricevere e trasmettere contenuti religiosi, filosofici e scientifici. Nella modernità il tema acquista una specifica fisionomia, destinata a precisarsi ulteriormente in età contemporanea, per l'urgenza delle stesse questioni ambientali. Ai giorni nostri, letteratura ed ecologia trovano così elementi di reciproca implicazione. Da un lato, infatti, il discorso ecologico ha adottato forme di rappresentazione tipicamente letterarie; dall'altro lato, la letteratura ha trovato nell'ecologia sia argomenti direttamente legati alle questioni ambientali del nostro tempo (il tema dei rifiuti, per esempio); sia elementi per rinnovare temi classici come quello della fine del mondo.² Lo studio della letteratura in chiave ecologica ha preso piede, soprattutto negli Stati Uniti, a partire dagli anni Novanta; è in quel decennio, infatti, che si è affermato il cosiddetto *Ecocriticism*, oggetto negli ultimi anni di ripensamenti profondi³ che ne hanno messo in luce alcuni limiti. Tre in particolare: 1) la scarsa attenzione al nesso tra i temi e la struttura delle opere, con i procedimenti formali che la caratterizzano; 2) la debolezza della prospettiva storica, spesso sostituita da un'idea acronica dell'ambiente come natura incontaminata e selvaggia (*wilderness*); 3) la subordinazione del discorso critico e letterario alla portata etico-civile dei problemi ecologici.

Nel dossier sull'*ecopoetry* che pubblichiamo in que-

sto numero di «Semicerchio» si riflette appunto sulla relazione tra letteratura ed ecologia privilegiando tali elementi, vale a dire:

1. il nesso tra il tema e la struttura, ovvero tra l'ecologia e una testualità letteraria che trova la sua forma più esplicita e più elaborata proprio nella poesia;
2. la prospettiva storica, che si svolge qui lungo un arco temporale molto ampio, dal medioevo latino (cui ci introduce il saggio di Francesco Stella sul «paesaggio degradato come scenario metapoetico» nel poeta e teologo Valafrido Strabone) fino alla contemporaneità più recente. Tale estensione non suggerisce l'idea che il tema possa essere trattato indistintamente, cioè senza cogliere le grandi differenze storico-culturali che corrono tra un'epoca e un'altra, tra una letteratura e un'altra. L'intento non è infatti quello di interpretare il passato alla luce, talvolta ingannevole, del presente; al contrario, si vuole mostrare come l'attuale discorso ecologico e la letteratura che vi s'ispira si basino anche su prospettive e modelli che hanno un'origine più antica;
3. le possibilità della critica letteraria, e della letteratura stessa, di fronte alla questione ecologica.

La struttura della poesia le permette di esercitare un effetto di straniamento⁴ rispetto al codice della lingua di comunicazione e allo standard della prosa. I valori sonori del verso e la possibilità di accostare in modo inatteso le immagini fanno dell'*ecopoetry* una forma espressiva ideale per rappresentare l'ambiente e riflettere sulle urgenze ecologiche. Linguaggi e assetti della poesia possono così far reagire i temi ecologici con le forme della tradizione, rivelando per esempio come il degrado dell'ambiente non sia uno tra i tanti oggetti dell'attualità, una tra le tante note che producono il rumore della contemporaneità. Quel degrado, invece, una volta che entra a far parte del discorso poetico, una volta che ne impiega o ne forza i codici, rimette in discussione i presupposti dell'intera cultura che li ha prodotti. Li sottopone a un processo straniante, che incide sulla nostra percezione del mondo proprio perché questa si basa spesso su paradigmi e stereotipi, su 'effetti di natura' ereditati dalla tradizione letteraria, specialmente da quella poetica. Basti pensare all'antico motivo del giardino, che continua a essere adottato come metafora per 'leggere' il paesaggio italiano. Ma è precisamente nella poesia, quella del secondo Novecento in questo caso, che si trovano alcune delle

più importanti demistificazioni e forme critiche di rappresentazione di quel *topos*, pur così importante come elemento di una vera o presunta 'identità' italiana.

Gli articoli riuniti nel dossier, dedicati tra gli altri a Pasolini (ne parla qui Alberto Volpi nel saggio sui poeti italiani negli anni del boom, che tratta anche di autori come Giudici, Pierro, Roversi, Risi), a Caproni e a Zanzotto (al centro rispettivamente dei contributi di Francesca Valdinoci e Luigi Tassoni), mostrano come i temi del paesaggio e dell'ambiente siano stati essenziali per i poeti del Novecento, per i quali l'ecologia ha assunto la funzione di una formula o di una metafora attraverso cui esemplificare e descrivere anche dinamiche di tipo storico o antropologico-sociale. Spesso infatti gli autori che hanno assistito, e variamente reagito, al passaggio dalla società rurale a quella industriale del secondo dopoguerra interpretano quelle dinamiche come alterazioni di un ecosistema naturale, storico e culturale.

Se il contesto italiano offre ottimi esempi di relazione tra poesia ed ecologia, gli autori di altre lingue e letterature non sono meno rappresentativi. Dalla Francia (dove ci porta il saggio di Tommaso Meozzi su *L'haiku francese e il tema della natura minacciata*) al Nord America (da dove proviene Jorie Graham, l'autrice di cui scrive qui Antonella Francini) all'Irlanda del Nord (la terra di Michael Longley, le cui eco-elegie sono oggetto del saggio di Irene De Angelis); dal Messico (il paese di Homero Aridjis, autore che unisce l'impegno ambientalista alla scrittura ecopoetica, come illustra qui il saggio di Carmelo Spadola) al Pacifico (l'area in cui l'eco-poesia rielabora il trauma del cambiamento climatico e le conseguenze degli esperimenti nucleari sull'ambiente, come spiega Paola Della Valle), mutano le forme e le idee stesse di 'natura' e 'paesaggio', determinate dalle peculiari stratificazioni culturali delle diverse regioni del mondo. Ma se la materia tematica può conoscere distinte configurazioni, costante è la prospettiva di analisi che tutti i poeti e i testi del nostro corpus richiedono: una prospettiva, cioè, rivolta verso uno studio dell'*ecopoetry* che non consideri il tema come un oggetto per così dire assoluto, ma come un elemento implicato con gli eventi storici, le trasformazioni sociali, le circostanze politiche e le elaborazioni dell'immaginario (non limitate quindi alla sola poesia, ma estese anche ad altre forme e generi letterari, oltre che al cinema, di cui tratta il saggio di Alberto Baracco, che delinea un'ecopoetica del cinema italiano intorno a film come *Spira mirabilis* e *Bella e perduta*).

È proprio per mettere in luce tali implicazioni dell'*ecopoetry*, sia rispetto ai contesti storico-sociali sia rispetto ad altri generi, che si è scelto qui di privilegiare uno dei possibili significati della parola 'ecologia', quello più legato a un'idea ibrida di natura: non di idilli, dunque, si parla in questi saggi, ma di ambienti che accolgono, e più spesso subiscono attraversamenti di soglia, come quelli tra l'umano e l'animale (evocato nel saggio di Davide Vago, che propone una lettura della poesia di Ivano Ferrari in chiave 'zoopoetica'), tra il rurale e l'urbano, tra il naturale e l'artificiale.

La parola 'ecologia' può avere infatti tre significati principali: è innanzitutto lo studio delle relazioni tra gli esseri viventi e il loro ambiente; è poi l'insieme delle attività – come l'agricoltura e l'industria – attraverso cui l'uomo modifica il proprio habitat; infine è la tutela dell'ambiente contro il degrado. A tali accezioni corrispondono altrettante prospettive tematiche, sviluppate nella letteratura antica e moderna. La tematica ecologica, nel senso più ampio, può così riguardare la contemplazione del paesaggio e la compenetrazione dell'uomo nella natura; il rapporto tra ambiente e lavoro; la rappresentazione del rischio ambientale, in chiave realistica o attraverso l'immaginario distopico e apocalittico.

In questo numero di «Semicerchio» abbiamo scelto la terza declinazione del tema, per riflettere sulle rappresentazioni di una natura non trionfante ma minacciata, di 'ecosistemi' in cui il relitto e il detrito assumono un rilievo emblematico. Abbiamo voluto cioè guardare oltre o 'dietro il paesaggio', collocando il punto di osservazione nel territorio ancora poco battuto della poesia. Gli studi di ecologia letteraria, infatti, si rivolgono in prevalenza alle narrazioni; meno frequenti sono gli approfondimenti sui testi poetici che descrivo-

no, in vario modo, un paesaggio degradato e perciò distante dalle convenzioni liriche legate al tema della natura. È tempo insomma che l'ecopoesia riceva l'attenzione che merita, da parte dei lettori e dei critici. Come mostrano gli autori di cui si parla nei saggi qui raccolti (e altri casi recenti)⁵, la poesia ecologica può rappresentare l'ambiente non solo nei suoi aspetti ideali, ma anche nei suoi tratti più realistici e inquietanti. Spesso ritenuta priva della capacità di incidere sulla società, la poesia può trovare invece nell'ecologia un terreno adatto per rinnovare la sua funzione: non solo come espressione lirica di un soggetto che parla di sé, ma anche come 'voce' degli oggetti, come parola della *Umwelt* che abitiamo.

Note

- ¹ Laura Pugno, *In territorio selvaggio. Corpo, romanzo, comunità*, Milano, Nottetempo 2018.
- ² Riprendo qui, e integro, alcune osservazioni che ho sviluppato in *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017.
- ³ Tra gli studi recenti che propongono nuove modelli di relazione tra letteratura e ecologia, mi limito qui a citare Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden-Oxford-Victoria, Blackwell Publishing 2005; Serenella Iovino, Serpil Oppermann (a cura di), *Material Ecocriticism*, Bloomington&Indianapolis, Indiana University Press 2014; Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Paris, Wild Project 2015.
- ⁴ Per il concetto di straniamento, mi richiamo al celebre studio di Viktor Borisovič Šklovskij, *L'arte come procedimento* (1929), leggibile in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, trad. it. Torino, Einaudi 2003, pp. 75-94.
- ⁵ Si veda in particolare Massimo D'Arcangelo, Anne Elvey, Helen Moore, *Intatto/Intact. Ecopoesia. Ecopoetry*, cura e traduzione dall'inglese di Francesca Così e Alessandra Repossi, prefazione di Serenella Iovino, Milano, La Vita Felice 2017.

Paesaggio degradato come scenario metapoetico nel “De imagine Tetrici” di Valafrido Strabone (829)

Francesco Stella

Paesaggio e poesia mediolatina

Il paesaggio, se si eccettuano alcune opere sui giardini letterari¹, non è mai stato oggetto di studio sistematico nella pur immensa letteratura del medioevo latino, né ad opera di medievisti né ad opera degli storici “generalisti” di letteratura del paesaggio, le cui suggestive ricostruzioni² abitualmente saltano dall’antichità all’umanesimo e all’età moderna, puntando, dietro le orme di Burckhardt, sulla lettera del Ventoso di Petrarca come *turning point* e anzi prima scoperta di una letteratura dell’osservazione naturale. Naturalmente la tematica non è nuova in senso assoluto: da Piero Camporesi de *Le belle contrade: nascita del paesaggio italiano* (Milano, Garzanti 1992) a Simon Schama (*Landscape and Memory*, 1995, trad. it. *Paesaggio e memoria*, Milano: Mondadori, 1997) risalendo ai saggi classici di M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965 e *L’occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989) e altri, l’idea di analizzare e talora storicizzare formazione, persistenza ed effetto della percezione dello spazio esterno ha una sua piccola storia ma, dal punto di vista letterario, oltre al modello, per l’antichità romana, di E. Winsor Leach, *The rhetoric of space: literary and artistic representation of landscape in Republican and Augustan Rome*³, al bel lavoro di Giorgio Bertone⁴ e alla panoramica di Jakob viene in mente, per il medioevo, soltanto il capitolo «Lo spazio dei testi» che Paul Zumthor dedica alla documentazione letteraria nel suo *La misura del mondo. La*

rappresentazione dello spazio nel medioevo (trad. it. Bologna, il Mulino, 1995)⁵.

Un contributo⁶ sperimentale abbiamo cercato di portare in qualche ricerca sulla grammatica dello sguardo del Petrarca latino (specialmente nelle *Epistole*, cioè le cosiddette *Metriche*, nell’*Itinerarium* e nell’*Africa*), che si innestava su un esile filone di innovativi esperimenti di Karlheinz Stierle⁷ e dello stesso Bertone. Nel lavoro del 2004 (pubbl. 2006) osservavo che “Se nella poesia volgare di Petrarca il paesaggio diventa *Reflexionsraum* del soggetto e insieme sguardo esterno che gli dona una nuova oggettività, in quella latina (...) questa operazione è realizzabile solo entrando in dialogo intertestuale con la tradizione che ne ha generato il linguaggio, col repertorio retorico che ne consente la comunicabilità”⁸. Questo processo di filtro della memoria poetica come condizione di dicibilità e dunque di condizionamento del proprio sguardo sul paesaggio è già attivo in epoche più remote della storia poetica, e raggiunge un suo ancora inesplorato apice nell’età carolingia, quando l’autore della prima visione in versi dell’aldilà (*Visio Wettini*) e del più celebre poema su un giardino reale (*Hortulus*), quel Valafrido Strabone universalmente riconosciuto come il più elegante e innovativo poeta del secolo IX, elegge il paesaggio a ipersegno letterario per rappresentare e stigmatizzare un cambio di poetica che è, ai suoi occhi, un momento di grave declino spirituale dell’epoca che sta vivendo.

Il “De imagine Tetrici” di Valafrido Strabone (809-849)

Questa elaborazione si colloca come scena di apertura del poemetto più enigmatico di Valafrido, il *De imagine Tetrici*, cioè “la statua di Teodorico”, rappresentazione in 268 esametri latini del momento, collocato all’inizio della primavera dell’829, in cui il poeta ventenne viene ammesso alla corte dell’imperatore Ludovico il Pio in Aquisgrana, verosimilmente per diventare precettore del figlio Calvo (destinato a diventare l’imperatore Carlo il Calvo), e saluta i principali personaggi con brevi panegirici simbolici o parabolici. Prima di entrare, il poeta descrive lo spazio esterno in modo da crearne un correlativo simbolico del clima politico che avverte intorno a sé ed eleggere la statua del re Teodorico, che si trovava nel parco della residenza imperiale ed è poi stata distrutta, verosimilmente durante le devastazioni normanne del secolo successivo, a occasione di dibattito intellettuale giocando sulle valenze allegoriche, spesso estese per contiguità, del personaggio centrale (il re goto, di fede ariana e dunque eretico) e di quelli di contorno (un servo di pelle nera e un corteo di figure danzanti), dei materiali utilizzati e dei relativi colori, del contesto architettonico. La figura del re, eretico perché ariano, è dorata e accompagnata da un servitore nero (non presente nella descrizione di Agnello: v. infra p. 11 e n. 32) che suona una campanella: l’oro simbolo di corruzione è messo a contrasto con la purezza, e il rumore della campanella con la musica dell’organo, meraviglia tecnica della corte ludoviciana che dimostra la superiorità dell’impero carolingio su quello romano e bizantino. Segue una serie di ritratti di personaggi della famiglia imperiale (Ludovico e la memoria di suo padre, Lotario, Ludovico il Germanico, Pipino, Giuditta, suo figlio Carlo e l’arcicappellano Iluino, simbolo di lotta religiosa all’idolatria del denaro, rappresentato dall’oro di cui è ricoperto Teodorico, con riferimento possibile ai tentativi di insubordinazione e cospirazione di parte dell’aristocrazia familiare⁹). Il poema si conclude con l’augurio di vittorie di Ludovico sui popoli esterni rappresentati come bestie di un giardino zoologico che richiama la natura bucolica dell’inizio, e lancia un’invettiva contro l’empietà di Teodorico, la cui malvagità è responsabile degli eventuali errori di composizione di Valafrido.

Il testo è formalmente un dialogo, conservato nel solo codice Sangallense 869¹⁰ di poco posteriore all’autore, fra il personaggio *Strabus*, ipostasi formale dell’autore, e *Scintilla*, la sua misteriosa “ispirazione”¹¹, talvolta erroneamente identificata con un personaggio influente

ma estraneo alla corte, più probabilmente un alter ego come la *Ratio* nei *Soliloquia* di Agostino, Agostino stesso nel *Secretum* di Petrarca, che da Agostino dipende.

Il codice iconologico e la statua di Teodorico

Nel suo complesso il poemetto è stato oggetto di molteplici attenzioni, sia per la sua unicità tipologica sia e soprattutto per la sua importanza come fonte storica e storico-artistica. Secondo l’ultimo editore e traduttore Michael Herren¹² (ma non secondo altri studiosi, come Peter Godman¹³) il panegirico associato alla polemica contro ciò che rappresenta Teodorico (avidità e arroganza) viene trasformato in critica costruttiva a Ludovico, il quale sarebbe velatamente accusato di non riuscire a realizzare le promesse di paradiso in terra, e invitato a distaccarsi dall’eredità del padre e a liberarsi dall’idolatria dell’oro rappresentata dalla statua di Teodorico. Unica speranza per lui sarà riprendere il progetto affidandosi ad Iluino-Aronne, la cui veste è agghindata dei *tintinnabuli* sacrali, e in generale alla Chiesa, rappresentata dal tempio di Salomone. Altri interpreti ritengono invece che non ci sia alcuna riserva su Ludovico né contro suo padre, e che i velati accenti



Statuetta di Carlo Magno, Metz, IX s., Louvre

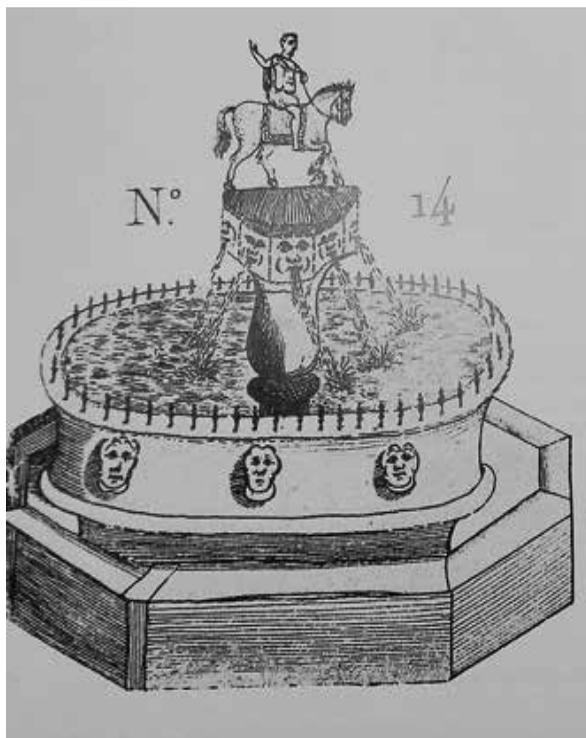
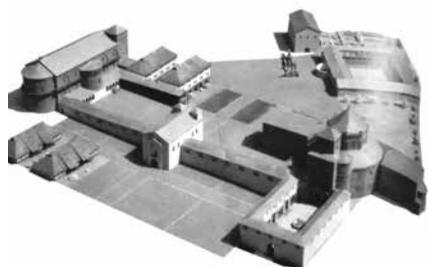


Dittico Barberini, VI sec., Louvre, possibile modello della statua di Aachen

polemici siano rivolti contro il partito antiludoviciano, i nobili e i vescovi in combutta per rovesciarlo o esautorarlo¹⁴.

Gli studi che non si occupano solo del messaggio politico sono per lo più saggi storico-artistici come quello, recente, di Bredekamp¹⁵, che presentano ipotesi sulla collocazione e l'aspetto della statua, ora generalmente considerata come ornamento del fastigio di una fontana, paragonabile all'analogha statua che sovrastava la fontana di Limoges nel IX secolo¹⁶, fondato su un basamento composto di rilievi o bassorilievi di figure in corteo danzante come nel dittico Barberini del Louvre, di fattura bizantina.

La collocazione del monumento in rapporto al parco e palazzo reali è stata disegnata come di seguito da Hugot nel plastico del Museo di Aachen (qui riprodotto



Ricostruzione di una fontana di Limoges del IX sec. (ripr. da Bredekamp)

da Bredekamp):

Le ricerche esistenti affrontano solo cursoriamente il ruolo dell'immaginario naturalistico in questo testo. Smolak¹⁷ ha magistralmente illustrato il ruolo del paesaggio bucolico come *Leitmotiv* positivo, che Valafrido incrocia con l'epos prudenziano come racconto di un conflitto fra bene e male. Helene Homeyer¹⁸ ha fornito un elenco documentato di alcuni dei simboli principali (Teodorico, lo scudiero nero, le colombe, i cigni)¹⁹. Felix Thürlemann ha proposto un tentativo più sistematico di mettere in relazione semiotica il senso ideologico del poemetto con il codice delle immagini²⁰: a suo avviso Teodorico è il contraltare negativo di Ludovico e l'aspetto interessante sul piano semiotico è l'interpretazione di uno stesso oggetto (la statua) in senso diverso in contesti diversi: modello di regalità per Carlo Magno, memoria di un eretico per la chiesa ludoviciana, simbolo dell'avidità di alcuni nobili della corte imperiale, repertorio allegorico di simboli biblici o morali.

Ma nessuna delle analisi finora pubblicate fornisce un'interpretazione unitaria, coerente ed esaustiva (ammesso che il testo lo consenta) di tutto il complesso apparato di immagini, simboli e figure che popolano il

poemetto. La Homeyer ha ipotizzato che il paesaggio positivo, erroneamente identificato da Smolak come bucolico, potrebbe essere legato a quello del chiostro, *hortus conclusus*, la *location* da dove Valafrido proveniva, ragazzino sensibile precipitato nel caos di un parco imperiale. Il poemetto rappresenterebbe dunque lo smarrimento, se non il disgusto, di un giovane e sensibile poeta trasferito da uno spazio sicuro nelle sue coordinate di pace e di rapporto con la natura in uno spazio aperto e confuso, popolato da umanità varia e non ben identificabile, le cui trame sono insidiose e minacciose. Ma se ci si attiene al testo nessun elemento riconduce al monastero: nel quadro iniziale si parla solo di *veteres poetae*, mentre il paesaggio negativo è quello attuale, della folla che usa le terme, chiassosa, sporca, miserabile d'animo, ed è impossibile parlarne (*quia deest locus*), il che impone una comunicazione mediata, la cui decrittazione, come abbiamo visto, sarà delegata alla benevolenza o alla prudenza dell'interlocutore (*argue le-*

nus, "reply quietly" Herren; "sei nachsichtig" Homeyer).

Il paesaggio dei poeti antichi come ipersegno

I 27 versi del prologo contrappongono nelle parole dei due interlocutori due paesaggi e insieme due mondi poetici. *Strabus* descrive il degrado della poesia contemporanea e del paesaggio che la circonda in confronto alla grandezza dei poeti antichi e alle bellezze della loro natura bucolica. Ne riporto, con modifiche minime, il mio vecchio (1995)²¹ tentativo di traduzione in versi, al momento l'unica esistente in italiano, da *La poesia carolingia* p. 143-5:

STRABUS

*Cur non, dulce decus, quoniam se contulit hora,
Et ver floriferis laetum se subrigit austris,
Magnus et ardentem gradibus legit aethera Phoebus,
Iam spatiis crevere dies, dulcescit et umbra,
5 In flores partusque novos et gaudia fructus
Herba recens, arbos datur et genus omne animantum,
Quod mare, quod silvas, quod rura, quod aera tranat,
Quaerere me pateris, te respondere petitis?
Discere namque mihi votum, tibi dicere promptum.*

SCINTILLA

*10 Nec te, credo, latet, veteres quo more poetae
Digna diis terrisque canebant carmina magnis.
Aut etenim abrupti montis iuga sola sequentes,
Aut specubus, fossis aut saltus valle remoti
Omnigenam pharetrata echonem voce ciebant,
15 Hirta suis hederis circum bene tempora cincti.
Triste nemus testesque ferae timidaeque volucres,
Mens secura, procul furibundae crapula curae.*

STRABONE

Bellezza dolce, dato che già l'ora
È giunta e primavera in festa
Si leva al vento in fiore, e forte sole
Traccia l'etere ardente passo a passo,
e già è cresciuto spazio per il giorno
e già si fa più dolce l'ombra, gioia
si apre per i fiori e i nuovi frutti,
l'erba novella e l'albero e ogni genere
di esseri animati (quello che
traversa il mare o i boschi o i campi o l'aria)
lascia che io ti chieda, e tu rispondi.
A me piace imparare, a te parlare.

SCINTILLA

A te non sfugge, credo, che i poeti antichi
Riuscivano a comporre canti degni
di terre grandi e dèi, e solitari infatti
seguivano i passi di monti scoscesi
oppure si appartavano nelle grotte
o fossi o avvallamenti o nelle gole
muovevan, bene armati, con la voce
Eco potente e vasta, e con le tempie irte
cinte di foglie d'edera all'intorno.
Oscuro li ascoltava i bosco, e belve
e timidi uccellini, anima senza
più inquietudini, lontane sbornie
di furiose angosce.

Nel lavoro del 2001²² Kurt Smolak ha valorizzato, forse anche oltre la consistenza reale, la stilizzazione bucolica di questo inizio, a partire dal verso incipitario *Cur non, dulce decus, quoniam se contulit hora*, che ormeggia Virgilio *Ecl.* 5, 1 (un componimento anch'esso dialogico, connotazione che nel medioevo spesso era sufficiente a collocare un testo poetico nel genere "ecloga"²³): *Cur non, Mopse, boni quoniam convenimus ambo*, traccia poi ripresa e ampliata e raffinata in tutto il corso del poemetto²⁴. Smolak ha ricordato che già in Virgilio il paesaggio (le celebri *myrica*) diviene simbolo di un genere e di un tono poetico, e in fondo anche di una posizione politica defilata, ma soprattutto ha collegato questa scelta all'uso manifestamente metapoetico che di questo genere si era già fatto nella prima età carolingia, in particolare nella prima *Ecloga* di Modoino d'Autun, anch'essa dialogo fra due poeti, l'autore e un anonimo *senex* già stabilizzato a corte (che nella seconda ecloga diventano *Micon* e *Nectylus*), al quale il più giovane contrappone le proprie ambizioni e capacità di comporre poesia politica²⁵ richiamandosi alle carriere brillanti e fruttuose che poeti precedenti, come Alcuino ed Eginardo esplicitamente citati, avevano già percorso con successo. Come ha argomentato Ebenbauer²⁶, il processo messo in scena nell'ecloga è la scelta di questo genere letterario come veicolo di poesia politica attraverso la dialettica interna dell'anziano (identificato da Ebert e van de Vyver con Angilberto detto "Omero"), che prima tenta di inibire il giovane arrivista con il pretesto che la poesia bucolica non può reggere l'impegno pubblico, poi accetta questa possibilità di espansione del genere e dunque di ammissione del novizio nelle complesse dinamiche concorrenziali di una corte multinazionale e quanto mai mobile e competitiva. Quello che non è stato finora osservato è che anche Modoino rappresenta in parte la contrapposizione in forma paesistica: il poeta giovane si rivolge all'anziano in questi termini: "all'ombra di un albero adagiato, o antico vate, / che vesti alloro sulle bianche tempie (...) e vivi in pace nel podere avito" (*Ecl.* 1, vv. 1-3, 6, trad. Walter Lapini)²⁷, con richiamo a Virgilio poi esplicitato.

In realtà, se l'ecloga incombe come ipermodello, il tessuto espressivo del prologo di Valafrido è intarsiato di rinvii a opere di generi diversi ma tutte di età classica come *Georgiche*, *Eneide*, *Metamorfosi*, forse *Amores* e, ha ipotizzato Tino Licht al recente convegno di Heidelberg (settembre 2018)²⁸, perfino al *De rerum natu-*

ra, desaparecido dell'epoca, nascosto dietro l'*expolitio* dei versi 6-7, che usano una formula divenuta comune (*genus omne animantium*, v. 6) ma si tradirebbero lucreziani per la presenza del verbo *tranare* (v. 7) che Lucrezio usa nello stesso passo (il celebre prologo di Venere). Il paesaggio della scena iniziale *non* intende porsi dunque come icona del bucolico, bensì del classico, esplicitamente richiamato con l'espressione *veteres poetae*, i poeti antichi, capaci di comporre carmi per gli dèi e gli uomini, poesia sacra e poesia profana. E quali sono le connotazioni di questi poeti? La più vistosa è appunto la loro associazione a paesaggi solitari come quelli poi amati da Petrarca: passi montani, grotte e valli in cui far rimbombare l'eco²⁹, boschi abitati da fiere ed uccelli. Si tratta di un sistema simbolico di ascendenza remota, come documenta Kambylis³⁰. Ma nel monaco Valafrido questo ipersegno si arricchisce di connotazioni finora sfuggite: natura incontaminata e rapporto spontaneo con gli animali sono gli stessi elementi che nel poemetto sul martire *Mammes* scritto per i chierici di Langres³¹ caratterizza il giovane santo-pastore in una sorta di prefrancescanesimo idilliaco non ancora familiare all'agiografia occidentale.

(cap. 2 ed. Dümmler)
montemque petivit

Mentem carne sequens, mansit quae semper in alto
Contemplata deum, regumque aequabat opimas
Delicias in lacte gregis; has denique solum
 15 *Ad montem perduxit opes, pascebat ovillum*
Ipse pecus, victumque sibi quaerebat ab illo.
Saepius insistens precibus librisque legendis
Otia longa trahens vitam sine crimine duxit.
Quod montem petiit, monitis consensit Iesu,
 20 *Excidii qui signa canens, hoc addit agendum:*
Tunc qui plana colunt, ad summa cacumina tendant,
Maturentque fugam (...).

Oltre questo passo, tutto il cap. 4 descrive la docile sottomissione degli animali al santo, le cui raccomandazioni essi ascoltano in silenzio orfico e seguono con obbedienza, così come durante la prigionia sarà una colomba a portargli da mangiare e durante l'esposizione alle fiere sarà salutato e servito con affetto da un leopardo e da un leone: questo rapporto di comunicazione e collaborazione col mondo naturale fornirà ai pagani il pretesto per l'accusa di magia.

La semantizzazione del paesaggio “classico” sembra dunque assegnare una plus-valenza di simbologia sacrale della purezza all’iconicità di una rappresentazione idilliaca che doveva esser cara a Valafrido come persona, se si pensa alla sua mitizzazione del giardino claustrale nell’*Hortulus*.

La seconda connotazione, ovviamente associata alla prima, è la *mens segura*, la serenità priva di preoccupazioni e lontana dalla furia di gozzoviglie, qui (v. 17) segnate *ex adverso* dalla presenza di quell’aggettivo *furibundus* che anche nella *Vita Mammetis* identifica il negativo, il persecutore romano accecato dall’odio omicida (6, 1 e 17, 6). Questa, che chi frequenta i classici sa essere una condizione mentale più sognata o rimpianta (da Virgilio bucolico e Tibullo) che descritta, sembra ancor più riflettere una predilezione di segno

*At nos pro silvis, hederis, echone, coturno
Immanes omni ferimus de parte tumultus,
20 Et vix ipsa luto subducit pupula sese
Stercoribusque novissima, pro pudor, omnis inhorret.
Hinc detractorum, sonat illinc clamor egentum
Nudaque stercoribus sordescunt crura nigellis.
Has umquam Musae si dilexere nitellas,
25 Stercora, clamores, caenosa fluentia, tumultus,
Respondere tibi nequaquam differo, sed si
Pauca loquar, quia deest locus, argue lenius, oro.*

Il paesaggio attuale, rappresentato come sporco e fangoso, è dominato da una folla che si accalca intorno alla statua del re Teodorico, collocata ad Aachen all’ingresso del viale che porta al palazzo, sopra una fontana. Il trasferimento di questa statua da Ravenna ad Aachen al tempo di Carlo Magno è confermato dal racconto dello storico Agnello di Ravenna (*Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis* cap. 94, SRL p. 338)³².

La breve descrizione ambientale si presenta sintatticamente come contraltare della precedente: *at nos*,

personale: anche l’enigmatico e ironico carme 40 di Valafrido, *fabula admonitoria ad quendam*, descrive uno scenario di caduta, morsi di cani, calci di folla inferocita, lungo una strada che non conosciamo ma che da allora in poi il poeta si propone di evitare per non rimanere sommerso dall’onda della ferocia *furibundi gurgitis* (v. 8).

Il paesaggio attuale come simbolo poetico e politico

La contrapposizione, organica alla struttura dialogica (e ai tratti del genere “ecloga” nel Medioevo) si specifica nella descrizione che *Scintilla* fa subito dopo del paesaggio attuale.

E noi, al posto
Dell’eco, di quei boschi, delle edere
E del coturno sopportiamo immani
rumori che ci affliggono da ogni parte,
e a stento la pupilla riesce sola
a liberarsi dal paesaggio nuovo
di sterco e fango e inorridisce tutta
per la vergogna: da una parte
gridano i detrattori e poi dall’altra
i postulanti e queste gambe nude
si sporcano di escrementi neri.
Se mai le muse amaron questi “ori”,
e sterco ed i clamori,
fiumi di fango e strepito volgare,
non esito a risponderti, ma se
parlassi poco perché non è il caso,
ti prego di obiettare con mitezza. (trad. Stella, 1995)

“noi invece” e riassume gli elementi, qui rimpianti in quanto perduti, che simboleggiano ufficialmente la poesia antica: *silvae, hederae, echo, cothurnus*, con chiaro riferimento ai versi immediatamente antecedenti³³ ma altrettanto chiara paletta di generi (che, grazie al coturno, definito da Modoino *Sophocleus* nella sua ecloga 2, 60, include perfino la poesia scenica). Il nuovo paesaggio è segnato dal fango, che forse sul piano letterale fa riferimento al parco termale di Aquisgrana, mentre su quello allegorico si unisce a *stercum*, ripetuto due volte, per qualificare come rifiuto e sporczia l’ambiente del momento, e



I bagni di Aachen in un'acquaforte di Jan Luyken (1649-1712)

al posto dei *carmina* citati prima descrive *clamores*, urla, attribuendoli a due categorie di produttori: detrattori e postulanti. Non ci sono elementi certi per dire che queste categorie alludono a tipi di poeti e, in caso positivo, è impossibile dire quali, anche se alcune supposizioni di Ebert e Smolak basate sulla *Kontrastimitation* di Ermoldo Nigello, l'autore del poema su Ludovico il Pio scritto forse per essere richiamato dall'esilio a Strasburgo, lo collocherebbero nella schiera degli adulatori, mentre i detrattori sono meglio noti dagli schieramenti politici (Wala, Adalardo, Grimaldo stesso?). Il risultato è la domanda retorica con cui si chiude l'intervento di *Scintilla*: è mai accaduto che le Muse abbiano amato questi "splendori", inteso in senso antifrastrico come "rifiuti", poi dettagliati in "sterco, urla, ruscelli fangosi, confusione"? *Strabus* chiede cioè se si sia mai prodotta poesia, se sia possibile comporre poesia, in condizioni come queste, intendendo ovviamente lamentare l'impossibilità di uno sviluppo delle arti poetiche in un contesto così degradato. E *Scintilla* annuncia una risposta, che per prudenza andrà espressa in forma cifrata, cioè allegorica.

Il serraglio politico e la finestra dall'alto

Tralasciamo per motivi di spazio la prima parte della risposta di *Scintilla* con i simboli, che analizziamo in altra sede, legati alla statua, alle colombe che nidificano nelle froge del cavallo e al servitore nero che suona una campanella. Nella sezione finale della descrizione la foresta di segni, la cui successione qui cerchiamo di semplificare, è enumerata e spiegata da *Scintilla*, talvolta rivolgendosi in seconda persona alla statua, in un catalogo disordinato ma coerente: l'oro è simbolo di avidità, le *frecce* che Teodorico porta nella faretra stimolano alle abituali rapine fianchi altrimenti pigri, il color *nero* della guardia è simbolo della povertà che brucia chi è vittima dell'avidità – anche se resta una forzatura il fatto che la povertà debba *bruciare*, verbo usato spesso per il senso di colpa e per passioni incontrollabili. Le *acque* (termali) che scorrono eternamente sotto la statua significano che l'avidità ha sempre bisogno; le *briglie* mancano, probabilmente in segno di mancanza di freni morali; le *pietre* del basamento figurano la durezza di cuore e il *piombo* e il metallo vuoto (delle tubature che vi scorrono sotto), secondo i *Moralia* di Gregorio 19, 24 l. 14 cap. 25, l'animo pigro e privo di intelligenza.

I nervi visibili sulla superficie percorrono 3 zampe che fanno quasi volare il cavallo e lo faranno apparire fra cigni bianchi (i fedeli cattolici?) che le sue armi macchieranno. Il cavallo ha già sollevato vanamente una³⁴ zampa contro i non meglio precisati “progetti migliori” (probabilmente allusione alla politica di Ludovico il Pio), tanto è vero che quando ha cercato di *coniungere* fra loro (nella congiura antiludoviciana di Bernardo?) qualcuno dei notabili ha incontrato gli ostacoli della nera morte (forse dello stesso Bernardo, morto dopo l’accecamento punitivo inflittogli dall’imperatore) o è stata frenata con moniti oscuri dalla prudenza dei Padri sempre sostenuti dalla *rocca santissima* (cioè dal papato), perché il loro scettro non dirizzerà mai dal seme finché non verrà un re abbagliante su una nube infuocata (cfr. *Gen.* 49, 10 *Non auferetur sceptrum de Iuda... donec veniat qui mittendus est* + *Matth.* 24, 30 e Iuvenc. *Praef.* 23 *cum flammivoma descendet nube coruscans / Iudex*). Qui a coloro che hanno visto un riferimento politico alla congiura di Bernardo o alla morte di Irmingard (von Bezold) si contrappone chi individua segnali della rivolta dell’830 (Godman), mentre altri (Thürlemann) hanno escluso allusioni politiche e limitato il significato all’interpretazione religiosa.

Al verso 89, almeno nel testo edito da Dümmler, la descrizione simbolica si interrompe e comincia l’encomio in termini biblici dei principi e dei notabili di corte: all’interno di questo brano, al v. 128, subito dopo la descrizione del paradiso terrestre con animali ospitato dagli edifici sacri di Ludovico, riprende fino al v. 146 il quadro delle terme, in un passo che secondo la ricostruzione di Herren è finito qui per errore di trasmissione manoscritta e nel testo originale in realtà seguiva il v. 88. Si ritorna infatti al cavaliere aureo, accompa-

specularia subter
dant insigne nemus viridique volantia prato
murmura rivorum; ludunt pecudesque feraeque,
uri cum cervis, timidis cum caprea damnis.
Si quoque deinde velis, saltabunt rite leones,
ursus, aper, panthera, lupus, lince, elephanti,
rinoceros, tigres venient, domitique dracones,
sortiti commune boumque oviumque virectum.
Omnia pacatis animalia litibus assunt,
Aeriae summo quercus de vertice laetis
Commodulantur³⁵ aves rostris et suave susurrant.
 (117-127).

gnato dal soldato a piedi e da persone che suonano alcune un *tintinnus* (‘clochette’, come in Venanzio Fortunato 2, 16 49), altre battono (*pulsant*) degli strumenti (*organa*) in forma tanto dolce che una volta una donna ne è finita in estasi, perdendo la vita. Un organo vero e proprio (l’organo idraulico costruito da Giorgio Veneto di cui riferiscono Eginardo nella *Translatio* I 7, gli *Annales Einhardi* a. 826 ed Ermoldo IV 639-42, come ricorda Dümmler, ma anche Teodolfo nel poemetto 27 sui piaceri della corte), che Valafrido descrive come suonato dall’imperatrice Giuditta in persona, è qualcosa che supera il Colosso di Roma, qualcosa di cui la Grecia andava fiera e che quando suona fa tacere chi batte l’aria col suo plettro.

Se l’interpretazione politica di questi versi, prevalente nella critica, è corretta, la polemica politica si innesta su una contrapposizione morale e religiosa che attacca gli elementi di discordia e di ambizione eccessiva o avidità disonesta, e a questi turbamenti contrappone un quadro ideale di armonia ortodossa il cui slogan, di matrice boeziana e prudenziana, è ben scolpito nel distico finale 256-7: *nunc tandem crevit felix res publica, cum sat / et reges sapiunt et regnant sapientes*.

Questa prospettiva politico-escatologica ha nuovamente un riflesso paesaggistico nel lungo passo (100-127) in cui Valafrido paragona Ludovico il Pio a Mosè e a Salomone. A Mosè in quanto conduce il suo popolo dalle tenebre alla luce e aiuta la comunità, continuando l’opera grandiosa del padre Carlo Magno, la cui eccellenza è paragonabile a quella di Platone. “Fai scorrere latte e miele e fai scaturire acqua dalla roccia, dopo aver ucciso il Faraone”, con parafrasi di *Esodo* 33, 3 e 17, 6. A Salomone, oltre che per la costruzione di templi, per l’associazione a un nuovo assetto naturale:

E sotto, dalle finestre del tempio
vedono un magnifico bosco e sussurri di rivi
che volano sul prato verde; giocano pecore e fiere,
gli uri coi cervi, le capre coi cerbiatti paurosi.
E se poi vorrai, balleranno anche i leoni,
l’orso, il cinghiale, la pantera, il lupo, le linci e gli elefanti,
verranno rinoceronte e tigris, saranno domati i serpenti
condividendo un pascolo comune bovini e ovini.
Tutti gli animali staranno accanto, senza più combattersi,
e dalla cima dell’alta quercia col becco lieto
canteranno insieme gli uccelli in un mormorio di dolcezza.

Qui l'idillio non è uno sfondo poetico ma un'allegoria politica, esemplata su modello esplicitamente biblico: la celebre visione di *Isaia* 11, 4 ss. (la profezia del regno di lesse): *Sed iudicabit in iustitia pauperes, Et arguet in aequitate pro mansuetis terrae; Et percutiet terram virga oris sui, Et spiritu labiorum suorum interficiet impium. Et erit iustitia cingulum lumborum eius, Et fides cinctorium renum eius. Habitabit lupus cum agno, Et pardus cum haedo accubabit. Vitulus, et leo, et ovis, simul morabuntur, Et puer parvulus minabit eos. Vitulus et ursus pascentur, Simul requiescent catuli eorum; Et leo quasi bos comedet paleas [...].*

Il primo tratto assorbito dal passo biblico in Valafrido è l'isotopia giustizia sociale-pace naturale, che potremmo eleggere a motivo conduttore di tutto il poemetto. Il secondo è l'elenco delle bestie feroci che diventano mansuete o degli animali abitualmente in conflitto fra loro che convivono in pace e condividono il cibo. Qui l'intervento del poeta è l'inserimento di animali più "familiari" come il cinghiale e forse le linci o più "esotici" come la pantera e gli elefanti, i rinoceronti e le tigri³⁶, e insieme l'innalzamento del registro lessicale, come nel caso di *habitare cum* che diventa *sortiri commune virectum*, quasi una descrizione giuridica di condominio. Ma il tocco dell'artista è evidente soprattutto in due elementi sovrani: uno è il fatto che tutto questo sia un paesaggio visto attraverso i pannelli trasparenti delle finestre del palazzo di Lodovico (*specularia*)³⁷ e dunque sia non una visione profetica ma una scena in *Fernlandschaft* del documentario d'attualità che Valafrido sta girando servendosi di due protagonisti; la realtà naturale (ossia ciò che è rappresentato come tale) diventa allegoria (della condizione politica), con il tipico *shift* valafridiano fra realtà e immaginazione, abitualmente non segnalato da marche testuali, che alimenta il fascino e la difficoltà interpretativa della sua poesia. Il secondo è, al di là del tessuto stilistico, l'aggiunta all'elenco faunistico degli uccelli che condividono il loro canto dalla cima di una grande quercia, che è *aeria* come in Virgilio *Aen.* 3, 680 ripreso da Lucano 3, 434 (anche questo un rapporto sicuro, non registrato finora dagli apparati). Valafrido cioè non rinuncia a uno dei suoi motivi conduttori, l'arredo ornitologico, abitualmente giocato nella poesia carolingia come allegoria dei poeti³⁸, e anzi questa sua chiusa così leggera e solenne insieme ci fa pensare che lo scenario biblico-carolingio di giustizia e pace non possa che culminare in una concordia degli uccelli-poeti che nel paesaggio

degradato si dividevano in detrattori e adulatori, entrambi produttori di una cacofonia adeguata al fango circostante.

Ma la zoologia politica di Valafrido non si accontenta della profezia biblica: pochi versi dopo, quando qualcuno (il re?) gli chiede chi lo abbia mandato, risponde che gli basta dire di essere ispirato da un desiderio durevole di vedere e lodare e invoca Dio perché aiuti il potere del sovrano a conservare le sue vittorie su tutti i popoli e mantenere il prestigio dei suoi avi e del senato per essere assunto nel Senato eterno e "come temono i vostri archi nei boschi l'orso, il cinghiale, la lepre paurosa, i cervi che fuggono, il daino, il lupo e l'enorme branco di buoi dei campi, così sottomettano il collo impaurito alle vostre mani il cane³⁹ Bulgaro e Saraceno, l'ospite ingrato d'Iberia, il brutto Britanno, l'astuto Danese e l'orrendo Africano" (250-255). Qui il giardino zoologico che il poeta presenta come realmente visibile dalle finestre del duomo si tramuta in serraglio di popoli, sconfitti da Ludovico, paragonati alle bestie oggetto di caccia, il passatempo preferito dalla cultura franca (come specifica Eginardo nella *Vita Karoli*), che diventa una delle scene preferite della poesia carolingia⁴⁰.

Il senso ideologico finale di questa nuova scenografia è espresso nei versi immediatamente successivi: *nunc tandem crevit felix res publica, cum sat / et reges sapiunt et regnant sapientes*, modellato su Boezio *Consolatio* I 4 e Prudenzio *contra Symmacum* I 30-32 *Esset / Publica re, inquit, tunc fortunata satis, si / Vel reges saperent ve regnarent sapientes*. Tradotto in termini politici, esprime la stessa tensione espressa da altri intellettuali ecclesiastici come Floro di Lione, Incmaro di Reims, Viviano di Tours, Audrado di Sens e tanti altri: l'impero deve restare unito e può farlo solo se si fonda su una compartecipazione delle gerarchie ecclesiastiche al potere, una sorta di diritto/dovere di consultazione permanente e di cogestione, al quale Ludovico – la cui riforma monastica Valafrido sembrava apprezzare – fu costretto in quegli anni dai vescovi. Perciò Ludovico è Mosè con le corna (*ora ... cornuta* 255) che lo collegano a Dio: perché il re dev'essere ispirato dai principi religiosi, mediati dalla Chiesa. Questo è a mio avviso il senso ultimo del carne e questi sono i riferimenti culturali che ne rappresentano il contesto. E non si tratta solo di una interpretazione di Valafrido, perché nel frammento del sarcofago di Ludovico conservato a Metz viene raffigurato (probabilmente come tipologia dell'imperato-



re ivi sepolto) proprio Mosè.

La prospettiva politica di Valafrido dunque è, dopo la guerra civile strisciante degli ultimi anni, un regno pacificato sotto il dominio di Ludovico, ma l'immaginario che lo rappresenta e lo mitizza è, grazie a un sapiente gioco di sponda fra osservazione diretta, generi letterari e riferimenti culturali (i classici, la Bibbia, l'ecloga politica carolingia) un immaginario naturalistico insieme realista e metapoetico, nel quale animali incompatibili convivono pacificamente e gli uccelli (i poeti?) cantano un canto corale, all'unisono, in uno spazio fonico allietato dalla musica armoniosa dell'organo "imperiale", che si richiama all'eco nobile ma irrecuperabile dei poeti antichi e ai *tintinnabuli* della sacra veste di Aronne e si contrappone invece alle lacerazioni partigiane di una poesia al servizio di mire politiche, consentanea a un paesaggio degradato e cacofonico, squarciato dalle urla antimusaiche di poeti asserviti a progetti politici sordidamente sovversivi e dai tintinnii dionisiaci della campanella che l'oscuro scudiero del re eretico agita per guidare le danze scomposte del suo inquietante séguito plebeo. Tre paesaggi, tre tempi: il passato mitico dei poeti antichi e del loro canto solitario, il presente fangoso e chiassoso dei contemporanei divisi per posizioni politiche, il prossimo futuro pacifico della concordia zoologica e musicale che realizza nel parco di Aachen la profezia biblica dell'età dell'oro.

Note

- ¹ Il caso classico è l'*Hortulus* di Valafrido Strabone, descrizione delle piante del suo giardinetto monastico a Reichenau e dei loro significati culturali ed etici, di cui esistono due edizioni in italiano (la migliore è sempre quella di Cataldo Roccaro, Palermo, Herbita 1979) e numerose in tedesco.
- ² Si pensi a Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki 2005. Nella recensione a quest'ultimo in "Semicer-

chio" 23, 2006 scrivevo: "L'eccezionale fascino dei paesaggi nordici dei *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus e della storia ecclesiastica di Adamo da Brema, così come i paesaggi magici di Walter Map, e prima ancora i paesaggi lirici di Valafrido Strabone nel suo incantevole *Hortulus*, e cento altri richiami che si potrebbero fare vengono ridotti al solito schema del paesaggio retorico, che risale a Curtius e ha i suoi fondamenti ma copre solo una parte minimale di un complesso di testi così immenso. La conclusione è ovviamente che 'lo spazio della letteratura medioevale [...] non dischiude alcuna vista sul paesaggio'" (pp. 88-89).

- ³ Princeton University Press, 1988; vd. anche B. König, *Petrarchas Landschaften. Philologische Bemerkungen zu einer neuer Deutung*, "Romanische Forschungen", 92 (1980), p. 231-282.
- ⁴ Giorgio Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea 1999.
- ⁵ Mentre consegniamo le bozze ricevo notizia dei volumi di A. Classen, *Water in Medieval Literature. An Ecocritical Reading*, Lanham, MD-Boulder, CO-New York-London, Lexington Books 2018 e Estes, Heide, *Anglo-Saxon Literary Landscapes: Ecotheory and the Environmental Imagination*. Environmental Humanities in Pre-Modern Cultures, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017, che non ho quindi avuto modo di consultare ma che testimoniano del nuovo slancio del tema negli studi recenti.
- ⁶ F. Stella, *La grammatica dello spazio nel Petrarca latino: le Epistole metriche*, in *Petrarca, la medicina, les ciències. Petrarca, la medicina, le scienze* (Convegno, Barcelona 21/10-23/10 2004), "Quaderns d'Italia" 11 (2006), pp. 273-89; Id., *Spazio geografico e spazio poetico nel Petrarca latino: Europa e Italia dall'«Itinerarium» alle «Epistole» metriche* in *Incontri triestini di filologia classica* (2006-2007). Atti della giornata di studi in onore di Laura Casarsa, Trieste, 19 gennaio 2007, a cura di L. Cristante e I. Filip, Trieste 2008, pp. 81-94; *The Landscape as a memory construction in the Latin Petrarch in Memory Constructions in the Middle Ages*, ed. L. Dolezalova, Praha 2009, pp. 219 - 239.
- ⁷ K. Stierle, *Petrarchas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld, Scherpe, 1979.
- ⁸ F. Stella, *Spazio geografico e spazio poetico* cit., 277-278.
- ⁹ La sintesi di riferimento su quest'epoca è M. De Jong, *The*

- Penitential State. Authority and Atonement in the Age of Louis the Pious, 814-840*, Cambridge, Cambridge University Press 2009.
- ¹⁰ Consultabile all'indirizzo <https://www.e-codices.unifr.ch/it/searchresult/list/one/csg/0869>.
- ¹¹ Per i meno familiari con questo poeta, sarà utile ricordare che, nella dedica della *Visio* a Grimaldo, maestro di Valafrido a Reichenau e poi suo mentore a corte come cancelliere di Ludovico il Germanico, Valafrido diciottenne rivendica specificamente di possedere una qualche *scintilla* che però *egret fomite*, forse con riferimento a Cicerone *De finibus bonorum et malorum* 5, 3 *in pueris virtutum quasi scintillam videmus, a quibus accendi philosophi ratio debet*.
- ¹² M. Herren, *The "De imagine Tetrici" of Walafrid Strabo: Edition and Translation*, "Journal of Medieval Latin" 1 (1991) pp. 118-39 e Id., *Walafrid Strabo's "De imagine Tetrici": an Interpretation in Latin Culture and Medieval Germanic Europe: Proceedings of the First Germania Latina Conference Held at the University of Groningen, 26 May 1989*, cur. R. North-T. Hofstra, Groningen, Forsten 1992, pp. 21-41.
- ¹³ P. Godman, *Poets and Emperors: Frankish Politics and Carolingian Poetry*, Oxford, Oxford University Press 1987, pp. 130-48.
- ¹⁴ Sulle critiche antiludoviciane vd. ancora M. De Jong, *Admonition and Criticism of the Ruler at the Court of Louis the Pious*, in *La culture du haut Moyen Age: une question d'élites?*, sous la direction de F. Bougard, R. Le Jan, R. McKitterick, Turnhout, Brepols 2009, pp. 315-340.
- ¹⁵ Horst Bredekamp, *Theoderich als König der Aachener Thermen*, in *Kaiser und Kalifen. Karl der Große und die Mächte am Mittelmeer um 800*, Darmstadt, Ph. von Zabern 2014 pp. 278-89.
- ¹⁶ Bredekamp, *Theoderich* cit., p. 372.
- ¹⁷ Vd. n. 20.
- ¹⁸ Teodorico come leone rappresenta l'avidità del potente, il cavallo rampante è l'arroganza, il nero nudo la spudoratezza e la povertà d'animo, le colombe i poveri che adulano i ricchi, l'acqua corrente significa l'insaziabilità dell'avidità, i cigni candidi volano nelle altezze del mondo cristiano.
- ¹⁹ Helene Homeyer, *Zu Walafrid Strabos' Gedicht über das Aachener Theoderich-Denkmal*, "Studi Medievali", III^a serie a. XII fasc. II (1971), pp. 899-913.
- ²⁰ F. Thürlemann, *Die Bedeutung der Aachener Theoderich-Statue für Karl den Großen (801) und bei Walafrid Strabo (829). Materialien zu einer Semiotik visueller Objekte im frühen Mittelalter*, "Archiv für Kulturgeschichte" 59/1 (1977) pp. 25-65.
- ²¹ F. Stella, *La poesia carolingia*, Firenze, Le Lettere 1995, pp. 142-5.
- ²² K. Smolak, *Bescheidene Panegyrik und diskrete Werbung: Walafrid Strabos Gedicht über das Standbild Theoderichs in Aachen*, in *Karl der Grosse und das Erbe der Kulturen* (Tagungsakten, Leipzig 1999), cur. Fr. R. Erkens, Berlin, De Gruyter 2001, pp. 89-110.
- ²³ Vd. P. Klopsch, *Mittellateinische Bukolik*, in *Lectures médiévales de Virgile*, Roma, École Française de Rome 1985, pp. 145-56.
- ²⁴ Anche *montis iuga* del v. 12 potrebbe essere risonanza di *Ecl.* 5, 76 *iuga montis*.
- ²⁵ Che a mio avviso si identifica col poemetto *De Karolo rege et Leone papa* del 799: vd. F. Stella, *Fortuna moderna e marginalità medievale del "Karolus magnus et Leo papa" di Mo-*
- doino d'Autun* in "Filologia Mediolatina" 23 (2016) pp. 23-58.
- ²⁶ A. Ebenbauer, *Nasos Eclogae*, "Mittellateinisches Jahrbuch" 11 (1976) pp. 11-27.
- ²⁷ *Tu frondosa, senex vates, protectus opaca / arbore, iam tandem victricis palma potiris*.
- ²⁸ *Tagung "Walafrid Strabo und die politische Literatur des IX Jahrhunderts"*, Heidelberg, Internationales Wissenschaftsforum 27-29.IX.2018.
- ²⁹ L'eco in realtà non è tipica della poesia classica se non nella storia che ne racconta Ovidio nel III libro delle *Metamorfosi*: diventa distintiva del paesaggio bucolico in Nemesiano *ecl.* 1, 73.
- ³⁰ A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik. Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Properz und Ennius*, Heidelberg, Winter 1965.
- ³¹ Cfr. B. Solinski, *Le "De vita et fine Mammae monachi"*. *Texte, traduction et notes*, in "The Journal of Medieval Latin" 12 (2002), pp. 1-77.
- ³² (...) *revertens Franciam, Ravennam ingressus, videns pulcherrimam imaginem, quam numquam similem, ut ipse testatus est, vidit, Franciam deportare fecit atque in suo eam firmare palatio qui Aquisgranis vocatur. (...) In aspectu ipsorum pyramis tetragonis lapidibus et bisalis, in altitudinem quasi cubiti sex; desuper autem equus ex aere, auro fulvo perfusus, ascensorque eius Theodoricus rex scutum sinistro gerebat humero, dextro vero brachio erecto lanceam tenens. Ex naribus vero equi patulis et ore volucres exibant in alvoque eius nidos haedificabant. Quis enim talem videre potuit, qualis ille? Qui non credit, sumat Franciae iter, et eum aspiciet* (p. 338).
- ³³ Il verso 14 sull'eco ha un testo tormentato e sicuramente corrotto su cui ci siamo espressi in *La poesia carolingia*, cit., p. 396.
- ³⁴ Thürlemann confronta questo dettaglio con *Ioh.* 13, 18 *levabit contra me calcaneum suum*
- ³⁵ Segnalo questo verbo, probabile invenzione valafridiana che si ritrova solo in un altro poeta tardo-carolingio, Radbodo di Utrecht (4, 70: *millia symphonii commodulando sacris*).
- ³⁶ Secondo Smolak, *Bescheidene Panegyrik* cit, p. 97 *rinoceros* va inteso come "unicorno" e *serpens* come "drago"; il che sposta la zoologia biblica su un piano anche fantastico, anzi escatologico (se il drago è quello di *Apocalisse* 20, 1-3). Non mi sembra però che il testo autorizzi o richieda questa interpretazione. Certo l'espansione delle specie voluta da Valafrido proietta in uno spazio indeterminato la visualizzazione.
- ³⁷ Unica attestazione del lemma dopo lo spettacolare verso di Venanzio Fortunato, *Spuria* 1, 55 *Trans uterum matris quasi per specularia cernens* (detto del piccolo san Giovanni battista).
- ³⁸ E non solo da lui: si ricordino i cigni e i corvi del carne 27 di Teodulfo, che distingue così i poeti buoni dai cattivi.
- ³⁹ La lettura "cane" rispecchia il testo del manoscritto, che recita *Sic Vulgar Sarraeque cynus*, ma la correzione *Sarracenus* di Dümmler potrebbe avere ottime chances, perché altrimenti i Saraceni sarebbero qui l'unico popolo definito col nome (peraltro greco) di un animale.
- ⁴⁰ Cfr. *De Karolo rege et Leone papa* 137-52 e Ermoldo Nigello *In honorem Hludovici* 583-94. Bello studio di Peter Godman, *The Poetic Hunt. From Saint Martin to Charlemagne in Charlemagne's Heir. New perspective on the Reign of Louis the Pious*, a cura di P. Godman e R. Collins, Oxford, Clarendon Press 1990, pp. 565-89.