

Corso di Laurea magistrale

In Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

# **Il tema della selva nella letteratura volgare dalle Origini al Trecento**

## **Relatore**

Ch. Prof. Tiziano Zanato

## **Correlatori**

Ch. Prof. Eugenio Burgio

Ch. Prof. Serena Fornasiero

## **Laureando**

Elena Ciccarello

Matricola 832918

## **Anno accademico**

2014/2015

# INDICE

<b>PREMESSA</b> .....	<b>4</b>
<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>6</b>
<i>Selva, bosco, foresta</i> : etimologie e significati.....	6
I boschi dell'Europa occidentale nei secoli del Medioevo .....	11
I concetti di “spazio” e “natura” secondo l'uomo medievale .....	17
<b>1) PERDERSI NELLA SELVA: UN <i>TOPOS</i> RICORRENTE</b> .....	<b>22</b>
1.1) La perdita di sé nella selva in una novella del <i>Decameron</i> .....	23
1.2) Dante nella «selva oscura» .....	27
1.3) Il madrigale 54 di Petrarca.....	45
<b>2) L'ATTIVITÀ VENATORIA NEI PRIMI SECOLI DELLA LETTERATURA IN VOLGARE</b> .....	<b>50</b>
2.1) Il genere della caccia .....	50
2.2) Le battute di caccia nella produzione giovanile del Boccaccio .....	56
2.3) La caccia infernale nella selva dei violenti.....	59
2.4) La caccia (e le selve) nelle novelle del <i>Decameron</i> .....	65
2.5) La metafora venatoria nel <i>Canzoniere</i> di Petrarca .....	71
<b>3) LA SELVA AMOROSA</b> .....	<b>83</b>
3.1) Attraverso i boschi del <i>Canzoniere</i> .....	83
3.2) Altri luoghi selvaggi nella lirica del Trecento .....	105

3.3) Alcune selve nelle opere di argomento amoroso di Giovanni Boccaccio .....	110
3.4) Il <i>boschetto</i> cavalcantiano.....	119
<b>CONCLUSIONI.....</b>	<b>124</b>
<b>BIBLIOGRAFIA GENERALE.....</b>	<b>134</b>

## PREMESSA

Il *topos* della selva è da sempre uno dei più mutevoli della letteratura. Così come nell'immaginario comune, anche in ambito letterario si raccolgono attorno al concetto di "bosco" spunti e suggestioni differenti, che si muovono da un'idea positiva dell'ambiente in quanto rigoglioso, lontano dalla vita cittadina e idilliaco, ad una negativa di luogo spaventoso, oscuro e abitato da creature pericolose.

Sin dall'*Odissea* l'ambiente selvaggio conosce diverse funzioni e valenze simboliche: se da una parte esso è lo spazio deputato alla caccia da re e giovani aristocratici<sup>1</sup>, oltre che uno dei punti in cui si forma l'identità del protagonista (Ulisse va a caccia del cinghiale nella foresta - *hýle* - del monte Parnasso quando viene ferito alla coscia da uno di quegli animali, provocandosi la cicatrice che consentirà ad Euriclea di riconoscerlo), dall'altra è il *locus amoenus* che rispecchia la bellezza divina (come la selva di ontani, pioppi e cipressi che circonda la spelonca di Calipso). Anche gli innumerevoli boschi della letteratura latina assumono di volta in volta caratteri nuovi e spesso contrastanti: in parte sacri, in parte profani, a volte ameni, altre inamici, essi si pongono agli antipodi del polo oppositivo *locus horridus/locus amoenus* a seconda del contesto di utilizzo. *Horrida* è la selva in cui si inoltra Enea prima di fare il suo ingresso nell'Ade, *amoenus* è il bosco isolato dei Campi Elisi in cui scorrono le acque del fiume Lete.

Spazio archetipico di miti e fiabe, la foresta è anche il paesaggio in cui hanno inizio le avventure cavalleresche, dove i prodi cavalieri entrano per superare prove e difficoltà e ritrovare se stessi. La letteratura romanza, dunque, fa del bosco una tappa obbligata e fondamentale del proprio intreccio: nel *Lancelot* le vicende prendono avvio in una foresta in cui Galvano incontra il Cavaliere della Carretta; nell'*Yvain* il protagonista, dopo essere stato respinto dall'amata, si inoltra nella selva che costituisce il luogo dell'abbandono allo stato di natura, per poi diventare in un secondo tempo lo spazio della reintegrazione; infine nel *Perceval*, altro romanzo di Chrétien de Troyes, l'eroe cresce, guidato dalla madre vedova, all'interno di una foresta. Ogni romanzo

---

<sup>1</sup> Itaca era ricoperta di *hýle* in cui Ulisse aveva cacciato insieme ad Argo finché non era partito per la guerra.

cavalleresco ha pertanto una sua foresta che svolge, all'interno della narrazione, una funzione ben precisa, ben al di là del semplice sfondo inanimato.

Suggerimenti e tendenze classiche e romanze confluiscono, in modi e tempi diversi a seconda dell'autore e del genere letterario, nelle opere liriche e in prosa volgari fin dalle Origini, fissando dei modelli che rappresenteranno un nuovo punto di partenza per la letteratura successiva fino ai giorni nostri. L'obiettivo che questo elaborato si propone è quello di individuare, attraverso l'analisi e il confronto dei testi del Due e Trecento in cui le voci *selva*, *bosco* e *foresta* assumono una precisa valenza, i principali *topoi* che si diffondono agli albori della nostra letteratura in relazione al paesaggio boschivo, in che modo e in quali forme essi si presentino, e quale dialogo instaurino con la letteratura passata e contemporanea. Si presterà attenzione sia all'aspetto linguistico che a quello socio-culturale, cercando di delineare le diverse sfaccettature di questo *topos* letterario. Il lavoro è strutturato in tre capitoli che corrispondono ai principali motivi e filoni tematici che si sviluppano attorno al luogo selvaggio nella letteratura del XIII e XIV secolo: lo smarrimento nella selva, l'attività venatoria praticata dall'uomo nella foresta e il bosco come luogo della passione amorosa. Ciascun capitolo, a sua volta, mette in luce le differenze tra testi lirici e testi in prosa e distingue le occorrenze in cui lo spazio selvaggio ha natura referenziale da quelle in cui il bosco si carica di significati simbolici e metaforici.

## INTRODUZIONE

### ***SELVA, BOSCO, FORESTA: ETIMOLOGIE E SIGNIFICATI***

*Selva, bosco e foresta* sono i termini con cui l'italiano designa «l'associazione vegetale di alberi su un'estensione notevole di terreno»<sup>2</sup>. Queste tre voci, tuttavia, non possono essere considerate sinonimi perfetti: ciascuna di esse possiede sfumature diverse e contesti di utilizzo differenti. Lo scopo di questa introduzione è analizzare la loro etimologia e i loro significati e ripercorrerne brevemente la storia<sup>3</sup>.

*Selva*, attualmente voce dotta dell'italiano e impiegata quasi esclusivamente in ambito letterario<sup>4</sup>, oltre al significato di 'bosco' possiede numerose accezioni in senso figurato. Il termine, infatti, secondo il *Grande dizionario della lingua italiana* è utilizzato anche per indicare: «grande quantità di elementi disparati, ammassati confusamente in un luogo ristretto», in riferimento ad esempio ad una capigliatura folta e disordinata, ad una dentatura irregolare o ad una selva di stati<sup>5</sup>; «folla densa e confusa che gremisce un luogo», come quella dantesca di «spiriti spessi»<sup>6</sup>; «gran copia di pensieri, di ricordi, di riflessioni, di notizie, di argomenti, di questioni (per lo più tutti intricati, complicati, lunghi)»<sup>7</sup>; «insieme di azioni empie, di vizi, di intrighi, di errori»<sup>8</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. *Il vocabolario Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

<sup>3</sup> Per le forme analizzate in questo primo capitolo si vedano: S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961 e sgg; M. Cortellazzo, P. Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* (DELI), Bologna, Zanichelli, 1979-1988, voll. 5; M.G. Arcamone, *La terminologia del bosco fra Romania e Germania*, in *Il bosco nella cultura europea tra realtà e immaginario*, a cura di G. Liebman Parrinello, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 41-54.

<sup>4</sup> Alcuni dialetti italiani utilizzano *selva* correntemente, ad esempio il toscano con la particolare accezione di 'bosco di castagni' e il sardo con il significato di 'luogo di caccia comune'.

<sup>5</sup> Pirandello (8-417): «Le faceva notare che, se il babbo non si persuadeva prima a farsi tagliare quell'aspra selva di capelli riccioluti e quel barbone mostruoso, arruffato...era meglio che non si lasciasse vedere»; si cita secondo il *Grande dizionario della lingua italiana*.

<sup>6</sup> Dante, *Inf.* IV 65: «Non lasciavam l'andar perch'ei dicessi, | ma passavam la selva tuttavia, | la selva, dico, di spiriti spessi».

<sup>7</sup> Banti (9-117): «Una selva di sospetti bloccò la mente di Denise».

L'idea che accomuna queste diverse valenze di *selva* è sicuramente quella di confusione, irregolarità, disordine, applicabile appunto a contesti diversi (dalla folla di persone a quella di pensieri). In ambito letterario il termine indica un genere di derivazione classica, il cui modello è rappresentato dalle *Silvae* di Stazio, caratterizzato da eterogeneità dell'argomento e varietà del metro. Infine, pur scomparendo dal lessico di uso comune, *selva* rimane tuttora in moltissimi toponimi, quali *Selva del Montello*, *Selva Candida*, *Selva di Mezzo*, *Selvetole*, ecc.

Il termine deriva dal latino *silva*, la cui accezione non era solamente quella di 'bosco, foresta, macchia' ma anche 'gran quantità di cose' e 'miscellanea di scritti vari' (significati che appunto conserva tuttora anche in italiano); inoltre, se si pensa che il dio latino *Silvanus*, protettore delle *silvae*, era anche il dio dei confini, anticamente si doveva associare all'idea di bosco anche il significato di 'zona di confine'<sup>9</sup>. La voce *silva* viene ricondotta alla radice *suar-*, *sual-*, *sul-* ('splendere', 'rilucere'), da cui deriverebbe il senso proprio di 'legna da ardere' e, per influsso invece dal greco *hýle* ('materia')<sup>10</sup>, quello di 'materiale da costruzione'<sup>11</sup>.

Oltre a *silva*, il latino possedeva altri termini per designare il concetto di 'bosco': *lūcus*, da intendere per lo più come 'bosco sacro', raramente e solo in ambito poetico come generico 'bosco'<sup>12</sup>; *nemus*, usato con la stessa accezione di *lūcus* o con il significato di 'bosco ricco di pascoli' (in contrapposizione a *silva* che invece designava

---

<sup>8</sup> Galileo (4-2-582): «Conoscete...una volta in qual selva di confusioni e di errori vi bisogna andar vagando, mentre volete sostenere la falsità».

<sup>9</sup> Le selve delimitavano spesso zone confinanti tra loro; il tema germanico \**markō* – serviva proprio a designare un'area boschiva con funzione demarcativa, di confine (da cui l'italiano *marca* o *marcare* o il toponimo *Le Marche*).

<sup>10</sup> I termini per indicare il bosco in greco erano *hýle* (ὕλη) e *álsos* (ἄλσος), entrambi di etimologia sconosciuta: il primo indicava sia una regione boschiva sia il legname ricavato dagli alberi e col tempo assunse il significato più generico di 'materiale' e 'materia'; il secondo designava una zona forestale di minore estensione caratterizzata dalla presenza di una divinità.

<sup>11</sup> In ambito romanzo, conservano il termine *selva* il portoghese, con il valore di 'foresta equatoriale', e lo spagnolo, che utilizza il termine sia con il significato di 'bosco' che di 'cosa intricata'. Il francese moderno, invece, preferisce i sinonimi *bois* e *forêt*; tuttavia il termine, presente in francese antico, è attualmente conservato in alcuni toponimi (ad esempio *La Séauvé-sur-Semène* in Alta Loira o *La Selve* nel dipartimento Aisne).

<sup>12</sup> Alcuni sostengono che *lūcus* derivi da *lūx* e che dunque vada interpretato come 'radura nel bosco', un luogo aperto adatto al pascolo degli animali e allo svolgimento di incontri religiosi.

un bosco ricco di alberi)<sup>13</sup>; *saltus*, ‘regione montuosa e boscosa’ o ‘terreno boscoso adatto al pascolo’, ma anche ‘gola’ o ‘misura da 800 iugeri’. Nessuno di questi termini è conservato nell’italiano moderno, se non a livello toponomastico<sup>14</sup>.

Le parole maggiormente utilizzate al giorno d’oggi per indicare il concetto di ‘area boschiva’ sono invece *bosco* e *foresta*.

Il primo possiede, come *selva*, diversi significati: nella sua accezione principale si differenzia dalla voce *dotta* in quanto indica una boscaglia composta prevalentemente da alberi di alto fusto (e non da arbusti come la selva); anch’esso, inoltre, viene utilizzato in senso figurato per indicare uno stato di confusione, una moltitudine di cose intricate tra loro<sup>15</sup>. Il *Vocabolario della Crusca* registra in corrispondenza della voce *bosco*: «luogo pieno di piante salvatiche, come di querce, cerri, castagni e simili»; l’attenzione è quindi posta sulla continuità alberata del terreno e sulla tipologia di vegetazione. Il termine può anche designare il mucchio di frasche sopra le quali il baco da seta costruisce il proprio bozzolo oppure, soprattutto in poesia, viene utilizzato al posto di *legna*. Un breve accenno, infine, al termine *boschetto*: diminutivo di *bosco*, esso perde il tratto del disordine e della confusione in quanto generalmente viene coltivato «per decorazione di un giardino, di un parco» (*GDLI*).

La storia della parola *bosco* è alquanto complessa: essa è il risultato dei contatti linguistico-culturali tra mondo germanico e mondo italo-romanzo in epoca altomedievale, la cui ricostruzione ha comportato diverse problematiche e divergenze. Nel saggio *Etimologia e storia di «bosco»*<sup>16</sup> Carolina Stromboli, avvalendosi dei maggiori studi precedenti sul tema, avanza una propria proposta interpretativa: il termine è un prestito germanico che ha fatto il suo ingresso nelle parlate romanze d’Italia nel corso del Medioevo. Tale passaggio sarebbe avvenuto in due fasi differenti:

---

<sup>13</sup> Cfr. E. Malaspina, *Nemus Sacrum? Il ruolo di “nemus” nel campo semantico del bosco sino a Virgilio: osservazioni di lessico e di etimologia*, in *Quaderni del Dipartimento di filologia linguistica e tradizione classica*, A. 1, n. 1 (1995), pp. 75-97.

<sup>14</sup> Per quanto riguarda *lūcus*, lo ritroviamo nel sardo *luo*, ‘pergola’, come voce *dotta* dell’italiano, *luco*, e in diversi toponimi (ad esempio *Montelucio* o *Luco dei Marsi*); anche le altre lingue romanze ne conservano la memoria solo a livello dialettale o toponomastico. *Nemus* è anch’esso testimoniato solo dai toponimi (si ricordi il famoso *Lago di Nemi*, anticamente bosco sacro in cui sorgeva il santuario preposto al culto della dea Diana Nemorensis) e lo stesso si può dire di *saltus* (da cui i toponimi *Saltino*, *Saltocchio*), conservato però nel portoghese *souto* e nello spagnolo *soto*.

<sup>15</sup> Tasso (8-17): «E intorno un bosco abbiám d’aste e di spade».

<sup>16</sup> Cfr. C. Stromboli, *Etimologia e storia di «bosco»*, in «Filologia germanica», 2 (2010), pp. 221-50.

in un primo momento il gotico<sup>17</sup> *\*būsk-*, ‘zona cespugliosa’<sup>18</sup>, è entrato nei dialetti settentrionali; successivamente una forma francona o galloromanza, *\*bōsk-*, è giunta attraverso il latino medievale *boscum* in Toscana, per poi diffondersi nell’Italia meridionale. Le attestazioni di *bosco* sono infatti, secondo uno studio condotto da Aebischer nel 1939<sup>19</sup>, molto più tarde per quanto riguarda il Sud d’Italia: mentre nel Centro e a Nord della penisola *boscus* e derivati quali *boscalias* e *boscusus* si leggono già tra il IX e il X secolo (nel 895 una carta di Asti riporta: «cum omnia ibidem pertinente totum ex integrum quod sunt inter boscus et vineas»), nel meridione *bosco* compare per la prima volta nel 1258, a Bari, in una bolla papale di Alessandro IV. La conclusione dello studioso, condivisa anche dalla Stromboli, è che la diffusione areale da nord a sud e il ritardo del meridione nell’acquisire la voce dimostra l’origine settentrionale della parola<sup>20</sup>. Rimane però da spiegare la diversa base etimologica (*\*būsk-* o *\*bōsk-*). La presenza dello strato gotico giustifica l’alternanza del vocalismo tonico nei vari dialetti italo-romanzi: in Italia settentrionale, infatti, *ū* > *o* nella gran parte dei casi, dando vita alla forma del tipo *bosk*; tuttavia, *o* può chiudersi in *u* in sillaba chiusa, ragione per la quale in alcune aree è registrata anche la forma del tipo *búsk* (Liguria, Piemonte, Istria e parte della Lombardia e dell’Emilia)<sup>21</sup>. Se sul piano fonetico l’origine germanica spiega la maggior parte degli esiti italo-romanzi<sup>22</sup>, su quello semantico il significato di ‘cespuglio’ sembra stridere con quello più generico di

---

<sup>17</sup> Non tutti concordano sulla lingua germanica di partenza: mentre la Stromboli ipotizza il gotico, sia Söll che Hubschmid avevano precedentemente attribuito *\*būsk-* al longobardo. Tale origine, tuttavia, non spiegherebbe, secondo la studiosa, come mai la parola sia giunta più tardi in Italia meridionale rispetto che al Nord; era normale, invece, che i vocaboli gotici non si spingessero a sud della Toscana ma rimanessero a settentrione.

<sup>18</sup> Il significato di ‘cespuglio’ è mantenuto anche oggi dal tedesco *Busch* e dall’inglese *bush*.

<sup>19</sup> Cfr. P. Aebischer, *Les origines de l’italien “bosco”*. *Étude de stratigraphie linguistique*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 59 (1939), pp. 417-30.

<sup>20</sup> L’analisi della toponomastica del Sud Italia conferma la scarsa diffusione iniziale di *bosco*.

<sup>21</sup> Infine, sebbene meno diffuse, nell’Italia settentrionale esistono forme con *ü*, giustificabili solo a partire da una *ū*; anche in questo caso sono state formulate ipotesi differenti, che la Stromboli esamina per poi appoggiare la tesi gotica e quindi l’esistenza di una variante *\*būsk-*. Tale forma presenta inoltre una specializzazione semantica, motivo per cui le forme italo-romanze in *ü* hanno il significato di ‘fucello, pezzetto di legno’.

<sup>22</sup> Ad esclusione di quelli con vocale aperta, per i quali è necessario ipotizzare la derivazione dalla forma *boscum*.

‘bosco’ assunto dalle varietà parlate in Italia. La stessa accezione di ‘insieme di alberi’ è condivisa invece dal francese *bois*<sup>23</sup>: per queste ragioni la Stromboli, riprendendo Castellani<sup>24</sup>, ipotizza un prestito dal francone *\*bōsk-* entrato però per tramite del latino medievale *boscum* (non si spiegherebbe altrimenti l’evoluzione fonetica della voce francese *bois*)<sup>25</sup>; il mutamento semantico da ‘cespuglio’ a ‘bosco’ si sarebbe poi esteso anche alle forme settentrionali derivate da *\*bŭsk-*. La voce mediolatina costituisce dunque la base della forma volgare toscana (*bosco*), che si è diffusa nel resto d’Italia nel tardo Medioevo grazie alla fortuna della lingua letteraria (la prima attestazione scritta di *bosco* all’interno di un testo italo-romanzo risale al 1219, nel *Breve di Montieri*).

Per quanto riguarda il termine *foresta*, esso indica nell’italiano moderno sia «l’insieme di alberi che ricoprono una vasta estensione di terreno», quindi un bosco di maggiore ampiezza, sia una moltitudine fitta ed intricata (si pensi ad esempio all’espressione ‘foresta di capelli’). Il *Vocabolario della Crusca* la definisce «campagna salvatica, e piena di selve, boscaglia». Come *selva* e *bosco*, dunque, *foresta* possiede sia un significato più letterale, quello di area naturale in cui crescono piante spontanee, sia un significato “allegorico”, che dall’idea di una vegetazione fitta, intricata, in cui l’uomo può facilmente perdersi, ricava un generico senso di disordine, complicatezza. *Foresta* deriva da *forestis* o *forestum*, termine che deve il suo largo impiego alla politica carolingia (è documentato in Italia a partire dal 778) e la cui etimologia è estremamente dibattuta. Una possibile origine è rappresentata dal ceppo germanico: taluni riconducono *forestis* al tedesco *Fohre*, ‘pino silvestre’, o a *First*, ‘sommità’, ma si tratta di proposte poco convincenti per la lontananza dal significato più generico di ‘foresta’. La seconda possibilità è invece costituita dal latino, per cui il termine medievale deriverebbe o da *foris*, ‘fuori’, ad indicare quelle terre boschive lontane dalla città, o da *forum*, ‘tribunale’, a designare ‘il luogo dove il re tiene il suo giudizio’<sup>26</sup>. Adelia Noferi,

---

<sup>23</sup> Il francese antico si serviva, oltre a *bois*, dei termini *bos*, che poteva significare anche ‘colpo di bastone’, e *boscage*, forma in uso dal XII secolo ad indicare un piccolo bosco o anche attributo nel senso di ‘agreste’, ‘selvaggio’. Per il provenzale, invece, sono attestate le voci *bosc* (da cui il *bosque* spagnolo e portoghese) e *boscage* (o le varianti grafiche *boscatge*, *boschatge*).

<sup>24</sup> Cfr. A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 93.

<sup>25</sup> *Boscum*, oltre all’italiano *bosco* e al francese *bois* (anche ‘legname’), è attualmente conservato nello spagnolo/portoghese *bosque*, nel friulano *bòsc* e nel catalano *bosc*.

<sup>26</sup> *Forestis* o *forestum*, da cui l’italiano *foresta*, è rimasto nel francese *forêt*, nello spagnolo/portoghese *floresta*, e anche in lingue non romanze come nell’inglese *forest* e nel tedesco *Forst*.

che sostiene quest'ultima ipotesi, scrive a proposito della foresta: «appartenente alla giurisdizione del *forum*, luogo perciò riservato, sorta di riserva di caccia»<sup>27</sup>. *Foresta* è attestato dal XIV secolo mentre in francese antico e in provenzale si registravano rispettivamente le forme *forest* o *foreste*<sup>28</sup> e *forèsta*.

In conclusione, nonostante la questione etimologica di *boscus* e *forestis* sia alquanto complessa, entrambi i termini sono attualmente conservati nelle lingue romanze e hanno colmato il vuoto linguistico lasciato da *silva*, *lūcus*, *nemus* e *saltus*; diverso risulta invece il quadro se si prende in considerazione la lingua letteraria delle origini, che ricorreva molto frequentemente anche a *silva*<sup>29</sup>.

*Selva*, *bosco* e *foresta* erano dunque i termini impiegati dai primi letterati italiani per rievocare l'immaginario boschivo nelle sue diverse sfaccettature. Uno degli obiettivi che si propone questo elaborato è analizzare, attraverso l'esame di testi volgari composti tra la fine del Duecento e il Trecento, i diversi significati che queste tre voci hanno assunto a seconda del periodo, del genere letterario, dell'autore o del contesto.

## I BOSCHI DELL'EUROPA OCCIDENTALE NEI SECOLI DEL MEDIOEVO

Prima di passare all'ambito letterario è necessario inquadrare a grandi linee le caratteristiche dei paesaggi incolti dell'Europa occidentale e la percezione da parte dell'uomo medievale della realtà boschiva dal punto di vista socio-storico. Nei secoli del Medioevo la presenza di spazi non destinati all'agricoltura o all'insediamento era assai maggiore rispetto all'epoca attuale: le zone costiere erano coperte da boscaglie di pini e lecci mentre quelle montane da faggi e conifere; lungo i corsi d'acqua crescevano salici, pioppi, ontani e tigli; infine, nella media e nella bassa pianura si estendevano

---

<sup>27</sup> A. Noferi, *Il bosco: traversata di un luogo simbolico*, in «Paragone», 8 (1988), pp. 35-64, a p. 38.

<sup>28</sup> *Foreste* compare per la prima volta nel 648 all'interno di un documento merovingico sulla concessione di alcune terre ad un abate per la costruzione di un monastero nella foresta delle Ardenne.

<sup>29</sup> La Stromboli attesta, servendosi della banca dati del TLIO, 1480 occorrenze ca. di *selva* fino al XIV secolo; cfr. Stromboli, *op. cit.*, pp. 230-31.

foreste in cui la quercia era la specie più diffusa, accompagnata da frassini, carpini, cornioli, aceri e olmi<sup>30</sup>.

Così Grand e Delatouche definiscono la foresta nella loro *Storia agraria del Medioevo*<sup>31</sup>:

È la più evidente traccia restata dei tempi primitivi, quando la terra non era ancora diventata di proprietà privata. Ridotta, diminuita nei suoi contorni, travagliata all'interno dai tanti terreni dissodati che nel corso dei secoli lo sforzo incessante di dissodamento le ha fatto subire, essa ha dato malgrado tutto un appoggio capitale, di tutela e di beneficio, ai contadini, per le loro abitazioni, il loro nutrimento, il loro riscaldamento, i loro strumenti di lavoro, il loro mobilio, la recinzione dei loro campi, il sostegno delle loro culture, l'allevamento e la manutenzione del loro bestiame.

Sin dall'inizio del Medioevo la foresta ha svolto quindi un ruolo di fondamentale importanza sia per gli abitanti delle campagne che delle città. Essa rappresentava innanzitutto una fonte essenziale per la raccolta di numerose materie prime: la legna e il cibo, costituito da frutti, bacche e carne animale; le piante officinali o coloranti come la robbia, la ginestra e il guado<sup>32</sup>; infine il miele, prodotto dagli alveari spesso nascosti nelle cavità degli alberi. Inoltre, dalle foglie secche e dalle ghiande di quercia si produceva il foraggio; con la resina si realizzavano torce, pece e colla; dalla corteccia si ricavano tegole o altro materiale utile alla costruzione di capanne o barche. Infine, largamente praticato nei boschi era l'allevamento brado dei maiali, così importante per l'uomo medievale che la superficie di queste aree era misurata in base al numero di bestie che vi si potevano allevare (*boscum ad signandum porcos...*: e si specificava il numero)<sup>33</sup>. Il bosco costituiva dunque una risorsa essenziale per l'economia medievale; anche se sotto tanti aspetti poteva essere considerato poco ospitale, era indispensabile

---

<sup>30</sup> Cfr. M. Montanari, *Uomini, terre, boschi nell'Occidente medievale*, Catania, c.u.e.c.m., 1992, p. 173.

<sup>31</sup> R. Grand, R. Delatouche, *Storia agraria del Medioevo*, Milano, Il Saggiatore, 1981, pp. 380-381.

<sup>32</sup> Già i romani sfruttavano queste piante selvatiche per la colorazione dei tessuti; ne parla ad esempio Virgilio nella IV delle sue *Bucoliche* quando, nel descrivere il ritorno all'età dell'oro con la nascita del *puer*, fa riferimento al colore del manto di agnelli e montoni, che spontaneamente si tingerà di giallo o rosso. Cfr. *Ecl.* IV 42-45: «Nec varios discet mentiri lana colores, | ipse sed in pratis aries iam suave rubenti | murice, iam croceo mutabit vellera luto; | sponte sua sandyx pascentis vestiet agnos».

<sup>33</sup> Cfr. Montanari, *op. cit.*, pp. 173-82.

per il sostentamento della popolazione<sup>34</sup>. Il diffondersi di questo sistema economico basato principalmente sullo sfruttamento delle risorse silvo-pastorali è frutto dell'acquisizione da parte delle società medievali di modelli di stampo germanico e continentale, fondati sull'utilizzo degli spazi incolti e boschivi (a differenza della civiltà greco-romana, in cui cerealicoltura e arboricoltura svolgevano un ruolo di primo piano mentre le terre incolte venivano scarsamente sfruttate).

A livello giuridico, la foresta veniva considerata già nell'antichità *res nullius*, terra di nessuno. La società medievale, rifacendosi soprattutto alla consuetudine germanica secondo la quale il bosco era patrimonio della comunità<sup>35</sup>, sfruttava le risorse forestali e adibiva tali zone al pascolo. Tuttavia, queste attività non venivano praticate del tutto liberamente: lo studio delle consuetudini messe per iscritto dimostra che sia il consumo della legna che il pascolo degli animali erano già nell'Alto Medioevo regolamentati da leggi precise riguardanti ad esempio la quantità di legname da raccogliere o il periodo dell'anno in cui era consentito far pascolare una determinata specie<sup>36</sup>. Tuttavia, le limitazioni riguardavano solo il come e il quando, non il chi: tutti i ceti, anche i meno abbienti, avevano accesso alle risorse del bosco.

La foresta dell'Europa occidentale aveva anche i suoi abitanti: fuorilegge o banditi che in essa trovavano rifugio, monaci ed eremiti che ne facevano luogo di preghiera e meditazione. A tal proposito risulta interessante lo studio condotto da Jacques Le Goff, che istituisce una corrispondenza diretta tra luoghi desertici e aree boschive: secondo lo studioso francese nasce, con il cristianesimo medievale, l'immagine di una foresta-deserto che rappresenta il luogo dell'eremitismo, della solitudine, in cui l'uomo può ritirarsi e trovare la pace interiore<sup>37</sup>.

Tra l'XI secolo e la metà del XIV la popolazione dell'Europa occidentale crebbe quasi del doppio (da 22 milioni di persone nell'anno Mille a 54 milioni); il conseguente aumento della domanda di cibo e la maggiore necessità di aree destinate all'agricoltura

---

<sup>34</sup> M. Bloch, *Une mise au point. Les invasions. Deux structures économiques*, in «Annales d'Histoire Sociale», 1 (1945), pp. 33-46.

<sup>35</sup> Nella società romana, invece, il bosco rientrava automaticamente nei domini dello Stato.

<sup>36</sup> Si tenga tuttavia presente che ogni regno aveva le proprie abitudini: mentre in Inghilterra alla fine dell'XI secolo le foreste rientravano nel demanio reale, nello stesso periodo in Francia esse facevano parte del feudo in cui si trovavano.

<sup>37</sup> Cfr. J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma, Laterza, 1988, pp. 27-44.

portarono a una drastica diminuzione delle zone forestali e ad un progressivo mutamento del loro ruolo. I boschi vennero per buona parte sostituiti da monasteri o villaggi: nel primo caso furono abbazie e conventi ad occupare le aree boschive o a bonificare i terreni per destinarli alla coltivazione<sup>38</sup>; nel secondo furono i feudi laici a fondare nuove comunità, offrendo ai coloni che vi si trasferivano maggiore autonomia nella gestione del proprio appezzamento di terra. Questi villaggi *ex novo* si autogovernavano eleggendo dei rappresentanti che facevano da tramite tra comunità e feudatario e si occupavano della riscossione dei tributi. La lotta contro l'incolto ha dunque caratterizzato i secoli XI-XIII; non si è trattato, tuttavia, di una distruzione massiccia e imponderata ma di un processo di corrosione lento e portato avanti nei limiti del necessario. Il disboscamento, inoltre, non fu omogeneo ma colpì maggiormente le zone di insediamento meno recente, le aree collinari e l'alta pianura: boschi e paludi furono eliminati sistematicamente e confinati nei monti e nella bassa pianura, determinando il graduale passaggio a quella società di tipo agrario che dall'Età moderna si manterrà sino ai giorni nostri<sup>39</sup>. Altre regioni invece conservarono fino al tardo Medioevo i propri spazi incolti e la loro economia basata su caccia, pesca ed allevamento.

La riduzione del manto forestale comportò dunque per l'uomo la perdita di quelle risorse che fino ad allora aveva liberamente ottenuto dai boschi: terreno per il pascolo, cibo, miele e soprattutto legname. Si cercò di ovviare al problema in diversi modi, adibendo ad esempio le praterie al pascolo, allevando le api, spostando i maiali dai boschi alle stalle o coltivando quelle colture che in origine si ricavano dalle foreste. Per quanto riguarda la legna, invece, la soluzione non fu così semplice: si iniziò ad importare il materiale anche da molto lontano ma la progressiva deforestazione causava a sua volta la morte degli alberi che rimanevano poco protetti e facilitava l'accesso a coloro che entravano con lo scopo di abbattere la vegetazione. Si resero necessari pertanto alcuni provvedimenti: fu vietato ad esempio l'uso della sega sia perché si pensava esponesse il ceppo alle malattie sia perché, più silenziosa rispetto

---

<sup>38</sup> Diverso fu l'atteggiamento di benedettini e francescani nei confronti delle aree forestali: i primi non disdegnavano il commercio del legname, grazie al quale potevano vivere senza ricorrere all'elemosina; i secondi invece si limitavano a soddisfare i propri bisogni e ad aiutare i contadini in difficoltà, pertanto si servivano del bosco in modo contenuto ed "ecologico", allo scopo di favorirne il rinnovamento.

<sup>39</sup> A tale cambiamento contribuì anche la chiusura degli spazi incolti rimasti, ovvero l'esclusione dei ceti rurali dallo sfruttamento delle risorse silvo-pastorali.

all'ascia, rendeva difficile il controllo del disboscamento; in alcune zone inoltre furono sanzionate o proibite le segherie. La deforestazione non danneggiava solo gli abitanti dei villaggi che perdevano un'importante fonte di sostentamento, ma anche i nobili feudatari che vedevano ridotta la loro disponibilità di legname e di aree ricche di selvaggina in cui praticare la caccia. Col passare del tempo, dunque, aumentarono gli editti volti a tutelare queste zone, alcune delle quali divennero di proprietà esclusiva dei nobili: ai contadini, che fino ad allora avevano potuto cacciare (anche se solo alcune specie), fu proibito l'accesso alle foreste a fini venatori, pena l'impiccagione<sup>40</sup>. Fu l'inizio della privatizzazione dei terreni e della protezione delle risorse. Scrive Massimo Montanari nel suo *Uomini, terre, boschi nell'Occidente medievale*: «La storia della caccia nel Medioevo, in Italia come altrove, è la storia di un'espropriazione, compiuta dalle classi dominanti ai danni dei ceti subalterni e in particolare dei ceti rurali»<sup>41</sup>; mutò di conseguenza, insieme alla disponibilità di boschi, anche il ruolo della selvaggina, che da alimento primario per la popolazione divenne del tutto marginale e riservato a pochi privilegiati. Boschi privati esistevano, come testimonia l'espressione *dominus silvae* nell'editto di Rotari, già in epoca longobarda; tuttavia, possedere un bosco non significava avere l'esclusiva sul diritto di caccia in quel territorio (che al contrario non era soggetto a particolari restrizioni), ma semplicemente essere considerati giuridicamente proprietari di una determinata zona non coltivata. In epoca carolingia l'attività venatoria continuava ad essere praticata da tutti, compresi i ceti rurali: ne sono testimonianza alcuni placiti in cui le *venationes* all'interno di aree circoscritte erano sottoposte a canone o a decima come qualsiasi altra attività economica; addirittura il re apriva ancora il proprio bosco, previ specifici accordi, allo sfruttamento comune. Dopo il X secolo, quando la pressione demografica iniziò a farsi sentire, la riduzione degli spazi incolti determinò una privatizzazione dei pochi boschi rimasti e la necessità da parte dei signori locali di assicurarsi lo sfruttamento esclusivo dei propri territori; le forze imperiali *in primis* iniziarono ad elaborare piani di accaparramento delle risorse economiche dei territori posti sotto il proprio controllo. A partire dal XIII secolo cominciarono inoltre ad essere emanati statuti volti a tutelare le terre incolte e l'eccessivo sfruttamento di risorse, onde evitare la definitiva scomparsa di quelle aree in

---

<sup>40</sup> Il primo editto di questo genere risale al 1396, quando il re Carlo VI vietò ai suoi coloni la caccia nel demanio reale. Altrove tali provvedimenti furono applicati con maggiore difficoltà: in Provenza, ad esempio, la legge fu rispettata solo a partire dal 1452.

<sup>41</sup> Cfr. Montanari, *op.cit.*, p. 139.

cui la natura non era ancora stata messa al servizio dell'uomo attraverso la coltivazione dei campi. Nei secoli successivi, nonostante i numerosi cambiamenti a livello ambientale, la caccia continuerà ad essere considerata un privilegio, il simbolo di appartenenza ad una determinata classe sociale (quello che oggi definiremmo uno *status symbol*) e una concessione che i ricchi potevano fare ai poveri, soprattutto allo scopo di assicurarsi l'appoggio e il sostegno dei ceti inferiori.

Al di là dei cambiamenti socio-economici, la diminuzione delle foreste e il progressivo allontanamento dell'uomo da esse portarono alla perdita dello stretto legame che si era creato un tempo: nel XIII-XIV secolo il bosco non era più un luogo familiare in cui far pascolare gli armenti o raccogliere frutti, ma un mondo marginale e per lo più sconosciuto ed estraneo<sup>42</sup>. La foresta assunse quindi una duplice valenza: la prima, in fase di decadenza, di bosco come “luogo dell'inclusione”, integrato cioè nello spazio comunitario attraverso le varie attività praticate dall'uomo; la seconda, al contrario, di “luogo dell'esclusione” in quanto selvaggio, spaventoso e contrapposto a «ciò che è costruito, coltivato e abitato»<sup>43</sup>.

La visione di una foresta ostile tuttavia non durò a lungo: con l'avvento dell'Umanesimo e del Rinascimento si sviluppò una nuova concezione di bosco e si fece luce nella selva oscura. Il paesaggio forestale iniziò a rappresentare per l'uomo rinascimentale non solo un luogo di riflessione, meditazione e rifugio dalle preoccupazioni quotidiane, ma anche un oggetto di curiosità, piacere e dominio. Tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, infatti, il bosco mutò connotati e divenne un luogo “addomesticato”: nella maggior parte dei casi esso fungeva da avamposto delle ville rinascimentali e costituiva occasione di divertimento e svago. Estensione vegetale del mondo chiuso e acculturato della villa, la natura-foresta si trasformava in natura-cultura e il bosco assumeva quasi le caratteristiche di un giardino ordinato la cui funzione principale era quella di essere gradevole alla vista. La foresta rinascimentale perdeva dunque gran parte della sua utilità in ambito economico e veniva sfruttata

---

<sup>42</sup> Questo cambiamento rispetto all'Alto Medioevo viene messo in evidenza anche nei saggi di Bruno Andreolli e Massimo Montanari, i quali osservano lo stesso processo di estraniamento da parte dell'uomo nei confronti di un abitante della foresta, l'orso. Se in epoca altomedievale è un animale che spaventa l'essere umano ma può anche diventare suo compagno di mensa (così appare in alcuni testi agiografici), nei documenti tardomedievali l'orso viene sempre connotato negativamente (brutto, goffo e crudele) ed estraneo all'uomo. Cfr. B. Andreolli, M. Montanari, *Il bosco nel Medioevo*, Bologna, Clueb, 1990.

<sup>43</sup> J. Le Goff, *op. cit.*, pp. 25-44.

principalmente per ospitare le battute di caccia organizzate dai signori. Anche l'aspetto venatorio, pur costituendo un elemento comune tra Medioevo e Rinascimento, subì dei cambiamenti nel passaggio tra le due epoche: mentre la caccia medievale era un'attività selvaggia, che portava l'uomo quasi ad assumere tratti animali, quella praticata dagli uomini rinascimentali era cortese, civilizzata, regolata da norme precise e dai principi del decoro<sup>44</sup>.

## I CONCETTI DI “SPAZIO” E “NATURA” SECONDO L’UOMO MEDIEVALE

Prima di prendere in esame il luogo selvaggio nei testi letterari è necessario fare un passo indietro e comprendere in che modo l'uomo di quel tempo avvertisse la dimensione spaziale, parametro astratto che il Medioevo non aveva ancora teorizzato<sup>45</sup>, e l'elemento naturale in generale. Secondo lo storico Gurevič, il comportamento dell'uomo dipende dall'interpretazione attribuita alle diverse categorie astratte che costituiscono il mondo in cui vive; è fondamentale, pertanto, prima di intraprendere un qualsiasi studio relativo al periodo medievale, comprendere le categorie che stanno alla base di quella cultura, cercando di assegnare loro il proprio significato originario senza imporre al passato il nostro modo di vedere. Scrive in un capitolo intitolato *Le idee di spazio e tempo nel Medioevo*:

La società umana è in continuo movimento, mutamento e sviluppo; nelle varie età e in culture diverse gli uomini recepiscono e assimilano il mondo a modo loro, organizzano in modo specifico impressioni e conoscenze, costruiscono un proprio quadro del mondo, storicamente determinato<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Un dipinto di Paolo Uccello, *La caccia*, conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford, rappresenta questo tipo di caccia praticata a partire dal Rinascimento.

<sup>45</sup> La nozione di spazio era totalmente assente nella cultura medievale: basti pensare al fatto che non esisteva alcun vocabolo per esprimere il concetto, in quanto *spatium* aveva il significato di 'intervallo', 'distanza'; cfr. A. Gurreau, *Structure et évolution des représentations de l'espace dans le Haut Moyen Age occidental*, in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, Spoleto, presso la sede del Centro, 2003, pp. 91-115.

<sup>46</sup> Cfr. A.Ja. Gurevič, *Le categorie della cultura medievale*, Torino, Einaudi, 1983, a p. 5.

Un'idea simile è espressa anche da Lotman nel suo volume *Tipologia della cultura*: è proprio la cultura, definita come «memoria non ereditaria della comunità»<sup>47</sup>, ad organizzare il mondo che circonda l'uomo, creando delle strutture che l'essere umano in modo inconsapevole adopera quotidianamente nel pensare e nell'agire.

La percezione della struttura dello spazio, che tra tutte le categorie analizzate nell'opera di Gurevič è quella maggiormente applicabile ad uno studio sui boschi, è una questione assai complessa ed articolata: essa innanzitutto non può essere la medesima per tutti i secoli che compongono il *medium aevum*, per le varie classi sociali, per i vari popoli e per le diverse aree d'Europa; tuttavia è possibile, secondo lo storico, individuare un sostrato comune a partire dal quale si sono prodotte le differenze, createsi soprattutto nel corso del tardo Medioevo, nel momento in cui ha iniziato a formarsi la classe della popolazione urbana. Limitandoci dunque a questa base comune, si può affermare che in generale lo spazio fosse percepito come una forma tridimensionale, estesa in modo uniforme e suddivisibile in più parti; ciò che mancava all'uomo medievale era il concetto di compressione: oggi è possibile coprire in breve tempo distanze che nei secoli passati erano considerate incommensurabili, per cui il mondo appariva molto più grande di oggi. La percezione dello spazio era inoltre influenzata dalla costituzione del paesaggio: si è già visto che nell'Alto Medioevo la gran parte del territorio dell'Europa occidentale era ricoperto da ampi boschi; dove non c'erano foreste si estendevano paludi e acquitrini. I villaggi generalmente si collocavano tra un bosco e l'altro e raramente erano collegati tra loro da vie di comunicazione agibili (quelle romane erano ormai diventate impercorribili); il viaggio era dunque avvertito come un'impresa lunga e pericolosa, soprattutto a causa dei banditi che popolavano le strade, e lo spazio era molto più dilatato di quanto non lo sia per l'uomo contemporaneo.

Per quanto riguarda invece la natura, nell'Alto Medioevo essa era percepita dall'uomo come fonte primaria del proprio lavoro e quindi parte integrante di sé. In epoca barbarica il legame era talmente imprescindibile e indissolubile che l'uomo assimilava le parti del proprio corpo a fenomeni naturali (ma anche nel tardo Medioevo non mancano rappresentazioni di uomini-bestie o uomini-piante o viceversa di nature personificate). Pur limitando l'analisi agli elementi comuni a tutto il Medioevo, bisogna

---

<sup>47</sup> Cfr. J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, a p. 43.

distinguere, tuttavia, le società barbariche da quelle cristianizzate: nel «quadro del mondo» cristiano, la natura era prima di tutto opera di Dio, immagine del creatore e portatrice di un universo simbolico nascosto. Scrive Gurevič sul rapporto uomo-natura:

L'atteggiamento dell'uomo verso la natura non è l'atteggiamento del soggetto verso l'oggetto, quanto piuttosto la ricerca di sé nel mondo esterno, la percezione del cosmo come soggetto. L'uomo vede nell'universo le qualità che egli stesso possiede. Non esistono limiti precisi tra l'individuo e il mondo. Trovando in esso il proprio prolungamento, egli nel contempo rinviene l'universo in sé: è come se si guardassero l'un l'altro<sup>48</sup>.

Nel passaggio all'Età moderna il rapporto con la natura cambierà inevitabilmente: nel momento in cui l'uomo non si sentirà più parte di essa ma estraneo ed intento a trasformarla, si spezzerà quel legame di comunione formatosi nel corso dei secoli.

Un altro aspetto su cui riflettere è l'evoluzione del rapporto tra le nozioni di natura e cultura nel corso dei secoli del Medioevo. In età romana lo spazio della foresta era avvertito come 'non-culturale'; pur essendo fondamentale per la sussistenza, l'uomo, accecato dal pregiudizio che alla nozione di *civiltà* doveva coincidere quella di *città*, non riusciva ad ammettere la sua importanza<sup>49</sup>. Per questa ragione, dunque, all'idea di foresta venivano associate quelle di non-civiltà, anti-città e anti-cultura e all'uomo civile abitante dell'*urbs* veniva contrapposto quello selvatico abitatore delle selve. Tale prospettiva si mantiene inalterata sino agli inizi del Medioevo, quando si verifica una netta inversione di marcia: la foresta, parte integrante del sistema produttivo, diventa compatibile con i concetti di cultura, civiltà e città; l'acquisizione dei modelli produttivi germanici di tipo silvo-pastorale aveva portato ad un'integrazione dei valori legati alla città e all'agricoltura con quelli relativi alla foresta e alle attività in essa praticate. Qualsiasi forma di territorio dalle potenzialità produttive viene quindi valorizzata ed inclusa nello stesso ambito concettuale; *saltus* e *ager* guadagnano finalmente un pari trattamento e si equivalgono sia sul piano ideologico che produttivo. L'opposizione tra foresta e città, tra selvatico e civile, elaborata dalla cultura antica, diventa dunque inattuale: «La 'cultura del selvatico' appare il necessario complemento

---

<sup>48</sup> Cfr. Gurevič, *op. cit.*, p. 58.

<sup>49</sup> Cfr. M. Montanari, *La foresta come spazio economico e culturale*, in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, Spoleto, presso la sede del Centro, 2003, pp. 301-45.

della 'cultura che addomestica il selvatico'»<sup>50</sup>. Attività come l'allevamento, il taglio della legna e la caccia creano un legame indissolubile e una forte integrazione tra i due mondi: i greggi, nei mesi invernali, escono dalla città per pascolare nel bosco; la legna, da tronco o ramo dell'albero, si trasforma in materiale da costruzione o da ardere; la selvaggina da fiera pericolosa diventa cibo privilegiato. Il bosco è dunque indispensabile per la sopravvivenza e lo sviluppo della città e viceversa. L'equilibrio tra attività agricole e silvo-pastorali si altera nuovamente nel momento in cui il boom demografico verificatosi a partire dal X secolo porta ad una riduzione degli spazi incolti, accrescendo la distanza tra uomo e realtà forestale; l'opposizione natura/cultura ritorna così progressivamente in auge nei secoli del tardo Medioevo.

Bisogna tenere presente, infine, che spazio reale e spazio letterario non sempre coincidono e che il secondo assume spesso tratti convenzionali o comunque dipendenti da categorie proprie, non in linea con il «modello del mondo» della società del suo tempo; il modo di percepire la dimensione spaziale non era dunque necessariamente legata al sentire dell'epoca ma variabile in base all'intento ideologico dell'autore. La natura, in particolare, era generalmente rappresentata secondo una duplice prospettiva (che, generalizzando, potremmo definire positiva o negativa) a seconda delle esigenze artistiche o letterarie. Le descrizioni naturali del Medioevo sono prive di particolari, banali e ripetitive, spesso stereotipate, così come astratte erano le rappresentazioni dei paesaggi in pittura. Ciò non significa che l'uomo altomedievale non sapesse cogliere le bellezze della natura, ma che considerandosi parte di essa non la trovava attraente al punto da descriverne i particolari più minuti e da trasformarla in oggetto delle proprie osservazioni esterne. A variare da un'opera ad un'altra non è pertanto la raffigurazione del paesaggio da parte dell'autore, appunto scarna, ma la funzione simbolica e metaforica esercitata dal luogo naturale. L'ambiente, inoltre, non occupa ancora un proprio posto indipendente nella dimensione letteraria, ma è ricordato, il più delle volte, in funzione delle gesta degli eroi nelle opere in prosa e dei sentimenti del poeta in ambito lirico. Prendiamo ad esempio i romanzi cavallereschi della letteratura romanza: in essi le indicazioni topografiche hanno il solo scopo di fornire delle coordinate circa il luogo dell'azione; il bosco, in particolare, è il luogo della peregrinazione, della *quête*, ed è solo in quanto tale che l'autore rivolge ad esso la propria attenzione. Nell'*Yvain* di

---

<sup>50</sup> Cfr. Montanari, *La foresta come spazio economico e culturale*, p. 336.

Chrétien de Troyes<sup>51</sup> un cavaliere della corte di re Artù, Calogrenant, narra un'avventura da lui vissuta sette anni prima; partito per mettere alla prova se stesso, senza un compito preciso, Calogrenant intraprende un cammino a destra all'interno di una foresta fitta. L'indicazione topografica della direzione non ha significato assoluto bensì metaforico: si tratta di una «diritta via» (anche se il percorso è aspro, irto di spine e sterpaglie), del lato buono del cammino. Il luogo, identificato con Brocéliande, è astratto e quasi per nulla descritto. Dove Calogrenant fallisce, nel vincere cioè Esclados il Rosso, padrone di una fonte magica, riuscirà invece il cugino Yvain: egli, ripercorso il medesimo cammino di Calogrenant, porta a compimento la propria impresa e ottiene in sposa Laudine. Diverse foreste prenderanno parte alle avventure successive del protagonista; prima fra tutte quella in cui il cavaliere, scoperto il rifiuto da parte della moglie e abbandonata la corte, si addentra, eleggendola a luogo della sua follia (il *topos* dell'uomo selvaggio trova diversi esempi non solo nella letteratura cavalleresca romanza ma anche in quella volgare; si ricordi l'episodio dell'*Orlando furioso* di Ariosto, in cui il protagonista Orlando perde il senno dopo aver trovato le prove, proprio all'interno di un bosco, dell'amore tra Angelica e Medoro). Nelle foreste dell'*Yvain* il cavaliere fa diversi incontri significativi e necessari alla sua evoluzione: un uomo selvaggio che diventa la sua guida, un eremita che lo riporta alla condizione umana, un leone che verrà da lui addomesticato. Secondo l'analisi proposta da Le Goff di questo romanzo cortese, la foresta non esiste mai in se stessa ma solo in relazione di ciò che non è foresta; se prima della follia di Yvain essa rappresenta il mondo selvaggio e dell'avventura, in seguito è il protagonista stesso ad incarnare la selvatichezza, rendendo così più complesso lo statuto della foresta, determinabile appunto solo in base ad un'analisi più ampia delle diverse parti in gioco.

La stessa considerazione è applicabile alla gran parte dei boschi della letteratura volgare di cui si occupa questo elaborato; nei capitoli che seguono si è cercato di prendere in considerazione il luogo selvaggio da molteplici punti di vista, cercando di comprendere quali significati si celino di volta in volta all'ombra delle selve letterarie. Le prime ad essere prese in esame sono proprio le più oscure, insidiose e disorientanti non solo per il viaggiatore che le attraversa, ma anche per il lettore che le ripercorre a distanza di secoli.

---

<sup>51</sup> Per un'analisi approfondita dell'episodio di Calogrenant cfr. E. Auerbach, *La partenza del cavaliere cortese*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, voll. 2, Torino, Einaudi, 1981, pp. 136-56.

# CAPITOLO 1

## PERDERSI NELLA SELVA: UN *TOPOS* RICORRENTE

La selva è questa vita, piena di ombre, di percorsi erronei e di cammini intricati e incerti e abitata da fiere, cioè da difficoltà e pericoli molteplici e occulti, infruttuosa e inhospitale, che col verde delle erbe, il canto degli uccelli e il mormorio delle acque, vale a dire con la breve e caduca bellezza delle cose transeunti e labili, di giorno riempie di dolcezza e allietta gli occhi e le orecchie di chi vi abita, ma allo spegnersi del giorno diviene orribile e paurosa e coll'arrivo dell'inverno brutta di fango, squallida nel suolo, orrida di tronchi, spogliata di fronde<sup>52</sup>.

Nei primi secoli della letteratura in volgare il tema della selva è spesso legato al concetto di smarrimento, sia fisico che spirituale. L'ambiente boschivo, fitto, buio e popolato da animali feroci, richiama una situazione da cui è difficile uscire: la mancanza di sentieri segnati e di certezze porta infatti l'uomo a perdere l'orientamento e ad uscire dalla strada maestra.

Questo primo capitolo prende in esame i testi volgari del Duecento e del Trecento in cui il luogo selvaggio implica una deviazione, reale o simbolica, dal percorso prestabilito, e proprio sull'opposizione referenziale/metaforico è basata la disposizione dei testi. Al primo nucleo appartiene la terza novella della V giornata del *Decameron*: caso unico nel panorama letterario preso in esame proprio per la mancanza di implicazioni morali nella scelta dell'errata direzione, la selva in cui si inoltrano Pietro e l'Agnolella è un luogo reale e lo smarrimento un'effettiva perdita del cammino determinato da uno sbaglio di valutazione iniziale. Il secondo nucleo di testi comprende

---

<sup>52</sup> *Sen.* IV 5 25: «Silva vero vita hec, umbris atque erroribus plena perplexisque tramitibus atque incertis et feris habitata, hoc est difficultatibus et periculis multis atque occultis, infructuosa et inhospita, et herbarum virore et cantu avium et aquarum murmure, idest brevi et caduca specie et inani ac fallaci dulcedine rerum pretereuntium atque labentium accolarum oculos atque aures interdiu leniens ac demulcens, lucis in finem horribilis ac tremenda adventuque hiemis ceno fedata, solo squalida, truncis horrida, frondibusque spoliata». Cfr. F. Petrarca, *Res Seniles: libri 1-4*, a cura di S. Rizzo, Firenze, Le lettere, 2006.

invece delle selve con significato metaforico, che non solo rappresentano fisicamente lo spazio dell'errare umano ma che rimandano anche ad uno smarrimento morale e spirituale. A questo gruppo appartiene innanzitutto la *selva oscura* dell'*Inferno* dantesco, che per la sua carica simbolica non può non essere considerata il modello per eccellenza dei luoghi selvaggi della letteratura italiana. Proprio in relazione alla perdita della *diritta via* di Dante *viator* è condotta l'analisi sugli antecedenti letterari della selva proemiale, che per quanto concerne l'ambito volgare si sofferma in particolar modo sul *Tesoretto* di Brunetto Latini. Infine, sempre al nucleo metaforico appartiene lo smarrimento di Petrarca nella selva del madrigale 54 del *Canzoniere*.

Da una parte sta dunque Boccaccio, i cui personaggi si perdono nella selva perché intraprendono una via errata che non ha nulla a che vedere con il peccato o con la deviazione spirituale; è assente infatti qualsiasi condizionamento di natura religiosa e la selva è concepita solo in qualità di luogo fisico in linea con una visione della vita tipica della civiltà comunale e borghese, non influenzata dal cristianesimo. Dall'altra vi sono Dante e Petrarca, i quali, pur con le dovute differenze, attribuiscono alla selva dei significati che vanno oltre il piano puramente referenziale.

Queste le affinità e le differenze più evidenti che hanno portato all'individuazione di due tendenze principali nel trattare la tematica dello smarrimento della selva. Nei paragrafi successivi ogni testo è analizzato in riferimento al contesto più ampio in cui si inserisce il luogo selvaggio, all'autore e al genere letterario; l'immagine della selva, infatti, assume di volta in volta un profilo diverso, consono alla soggettività dello scrittore, figlio del suo tempo e funzionale all'opera letteraria. Si è posta infine attenzione alla descrizione del luogo, alle riprese intertestuali ed interdiscorsive rispetto alla letteratura precedente e alle scelte linguistiche operate dall'autore.

## **1.1 LA PERDITA DI SÉ NELLA SELVA IN UNA NOVELLA DEL DECAMERON**

Nella terza novella della V giornata (dedicata ad eventi sfortunati con lieto fine), Pietro Boccamazza e l'Agnolella, dopo essere fuggiti a cavallo da Roma per poter coronare il proprio amore, imboccano erroneamente una via a sinistra, entrando così all'interno di una foresta in cui dovranno affrontare diverse difficoltà e prove prima di

potersi ricongiungere. L'ambiente, definito dalla narratrice «selva grandissima»<sup>53</sup> o «salvatico luogo»<sup>54</sup>, è caratterizzato da notevole estensione, vegetazione fitta e mancanza di sentieri segnati. A livello descrittivo vengono dunque forniti ben pochi elementi; anche il particolare geografico sulla direzione intrapresa («dovendo a man destra tenere si misero per una via a sinistra»<sup>55</sup>) non ha tanto lo scopo di individuare con precisione il luogo geografico, quanto di richiamare fin da subito un universo simbolico in cui la sinistra costituisce la via dell'errore<sup>56</sup>. Tuttavia, proprio la verosimiglianza del racconto e la fedele rappresentazione della realtà contemporanea di una Roma in stato di decadimento a causa della cattività avignonese<sup>57</sup> permettono all'autore di rappresentare attraverso la novella «una *Natura* ferina e brutale, da cui il personaggio può essere sconvolto e sopraffatto»<sup>58</sup>; il lettore non rimane stupito della totale mancanza di valori civili e della brutalità dei fanti incontrati nel bosco: essi risultano perfettamente consoni al periodo e al luogo della narrazione. L'intero racconto (fatta eccezione per la breve introduzione sulla storia d'amore contrastata di Pietro e l'Agnolella e il ricongiungimento finale) è incentrato sulle conseguenze derivanti dall'errore iniziale (la direzione del cammino da intraprendere); lo smarrimento nella foresta e i pericoli che si celano al suo interno sono dunque frutto della deviazione dalla strada principale, dell'abbandono della via sicura per un luogo incerto. Al vagabondaggio dei due giovani nella selva corrisponde inoltre l'irregolarità della narrazione, che si sposta da un personaggio all'altro con ritmo incalzante: dopo l'assalto dei dodici fanti e la fuga dell'Agnolella nella «selva grandissima», l'attenzione si sposta sul protagonista maschile che rischia di essere impiccato ma viene salvato dall'irruzione sulla scena di altri venticinque uomini che si scontrano con i suoi assalitori, fornendogli un'occasione di fuga. Fallito il tentativo di rintracciare l'amata all'interno del bosco e scesa ormai la notte, Pietro sale su un albero per timore delle fiere selvagge. Elissa, la regina della giornata, riprende a questo punto il filo delle vicende riguardanti Agnolella: imbattutasi per caso in una casetta nel bosco abitata da un'anziana coppia, la protagonista trova

---

<sup>53</sup> *Dec.* V 3, 11.

<sup>54</sup> *Dec.* V 3, 20.

<sup>55</sup> *Dec.* V 3, 10.

<sup>56</sup> La precisione della collocazione ha comunque consentito alla critica di identificare ipoteticamente il luogo dell'errore con Casale Ciampino e la foresta dell'errare con la Selva d'Aglio, presso Frascati.

<sup>57</sup> *Dec.* V 3, 4: «In Roma, la quale come oggi è coda così già fu capo del mondo».

<sup>58</sup> Cfr. E. Grimaldi, *La notte dell'Agnolella*, in «Misure critiche», XIII (1983), pp. 17-35, a p. 20.

ospitalità per la notte. Poco prima dell'alba un gruppo di briganti irrompe nella casa, ma Agnolella riesce a nascondersi nel pagliaio; una volta fuori pericolo, la giovane viene accompagnata dai suoi "aiutanti" al castello. Nel frattempo Pietro, che ha trascorso la notte in cima all'albero, si dirige verso un fuoco scorto in lontananza; lì incontra dei pastori che lo accompagneranno allo stesso castello in cui ha trovato protezione la sua Agnolella. L'alternanza tra un personaggio e l'altro e il ricorso all'anacronia<sup>59</sup> continuano dunque sino all'arrivo dei due giovani alla meta finale, ricordando il movimento romanzesco dell'*entrelacement* che sarà tipico dei poemi di Boiardo e Ariosto.

Dopo aver ripercorso brevemente la trama della novella è opportuno indugiare sul *topos* della selva, che assume un ruolo centrale nell'economia del racconto: essa è innanzitutto perdita di ogni punto di riferimento razionale («Ma non vedendo per la selva né via né sentiero, né pedata di caval conoscendovi»<sup>60</sup>) e di qualsiasi legame con la realtà. Il luogo, inoltre, non viene mai descritto precisamente: la parsimonia nell'uso degli aggettivi, tipica del Boccaccio nelle descrizioni spaziali in generale, viene qui osservata rigorosamente. Tuttavia, il continuo ripetersi del sostantivo *selva* durante tutto il racconto fa sì che sia i personaggi che il lettore non dimentichino mai il contesto in cui si svolge l'azione e che esso diventi realtà diffusa e vissuta, luogo di una *quête* avventurosa e amorosa dai caratteri non convenzionali. È soprattutto nell'immaginario (e non nella realtà) dei due protagonisti, attanagliati dalla paura, che la selva diventa «grandissima»: uno spazio senza fine, un labirinto privo di vie di fuga in cui essi rischiano di rimanere inghiottiti e di trovare la morte. I pericoli che incombono sono diversi: da un lato le fiere pericolose e selvagge che abitano il bosco («aveva a un'ora di se stesso paura e della sua giovane, la qual tuttavia gli pareva vedere o da un orso o da un lupo strangolare»<sup>61</sup>), dall'altro i fanti che attaccano ripetutamente sia Pietro che l'Agnolella. La selva della V giornata del *Decameron* è come una rete che trattiene ciò che finisce al suo interno e rende vano ogni spostamento; anche in questo senso, dunque, la novella è avvicinabile all'*Orlando furioso* e ai suoi boschi, nei quali dame e cavalieri si muovono in modo casuale e confuso come dentro ad un labirinto di cui non si conosce l'uscita. Il percorso si sviluppa quindi su un piano orizzontale: non c'è

---

<sup>59</sup> Cfr. G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 83 e ss.

<sup>60</sup> *Dec.* V 3, 15.

<sup>61</sup> *Dec.* V 3, 16.

discesa o ascensione come nel caso di Dante dopo l'ingresso nella *selva oscura*, ma circolarità angosciosa; senza volerlo, i personaggi ritornano più volte sui propri passi perché il bosco, nella sua fitta e buia misteriosità, non consente all'uomo di orientarsi<sup>62</sup>. Come lo spazio, anche il tempo sfugge ad ogni percezione: gli eventi si dilatano e solo il calare del sole sembra scandire il passare delle ore, accrescendo la paura e l'agitazione nei due sposi in fuga. Alla pericolosità della selva si aggiunge dunque l'oscurità della «malvagia notte» in cui si sviluppano le vicende successive. La resa finale dell'eroe avviene proprio in prossimità delle ore notturne ed è segnata dall'arrampicamento sui rami di una quercia per trovare rifugio dalle bestie che popolano la foresta<sup>63</sup>: lo spazio selvaggio e nemico assimila così l'uomo che è costretto ad arrendersi e a riconoscere i limiti del proprio essere di fronte alla potenza della Natura. La donna invece, che ha saputo mantenere il proprio raziocinio, riesce a trovare un sentiero e a raggiungere un'abitazione che le offre riparo durante la notte. Infine, l'arrivo della luce solare e l'intervento esterno da parte di alcuni "aiutanti" consentiranno ai due innamorati di uscire dalla selva e di ricongiungersi inaspettatamente in un castello nelle vicinanze.

Nella selva, dunque, sono ambientate tutte le prove e le esperienze negative che i due giovani devono affrontare per conquistare il proprio lieto fine: essa si contrappone sia alla città, in cui il loro amore era ostacolato dalle rispettive famiglie, sia al castello, luogo del ricongiungimento finale e del matrimonio. In particolare, il contrasto selva/città e la fuga dal contesto urbano ripropongono il motivo iniziale dell'opera, che vedeva la brigata fiorentina allontanarsi da una Firenze colpita dalla peste per rifugiarsi tra le bellezze della natura:

Come la brigata fiorentina anche i due innamorati romani fuggono una città, teatro della dissoluzione di un ordine storico; in luogo del rifugio in una natura ingentilita e rasserenante, realtà alternativa sarà per loro quella di una 'discesa' al limite di una panicità primordiale, da cui riemergere alla solarità dell'eros pienamente conquistato<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Cfr. *Dec.* V 3, 15: «Più doloroso che altro uomo cominciò a piangere e a andarla or qua or là per la selva chiamando»; 17: «Andò adunque questo Pietro sventurato tutto il giorno per questa selva gridando e chiamando, a tal ora tornando indietro che egli si credeva inanzi andare».

<sup>63</sup> Cfr. *Dec.* V 3, 19: «trovata una grandissima quercia, smontato dal ronzino a quella il legò, e appresso, per non esser dalle fiere divorato la notte, sù vi montò».

<sup>64</sup> Cfr. Grimaldi, *op. cit.*, p. 35.

Lo smarrimento della V giornata del *Decameron* presenta, in conclusione, caratteristiche ben precise: esso è causato, innanzitutto, da una perdita della retta via che non assume implicazioni spirituali; si tratta invece di un semplice errore di valutazione del percorso, necessario al fine di sottoporre i due protagonisti alle numerose difficoltà che dovranno superare per raggiungere la felicità desiderata. Il vagabondaggio nella selva è una tappa irrinunciabile nel cammino che porta all'unione finale. Inoltre, trattandosi di racconto e non di lirica o poema didattico-allegorico come nei casi seguenti, lo stesso *topos* dello smarrimento si adatta al genere, assumendo tratti romanzeschi e in parte cavallereschi: come Orlando, Rinaldo e i cavalieri di Carlo Magno, anche Pietro e l'Agnolella si muovono nel bosco (che diventa simile ad un labirinto) in modo confuso, quasi avessero perso non solo l'orientamento ma anche le proprie capacità razionali, e solo una volta usciti dalla selva potranno ritrovare la propria umanità.

Da uno spazio meramente fisico, referenziale, qual è la selva *grandissima* di Pietro e Agnolella, si passa all'analisi di paesaggi reali ma allo stesso tempo morali e spirituali: non dei semplici contesti in cui si svolge l'intreccio narrativo bensì delle ambientazioni che diventano riflesso dell'implicita soggettività e sensibilità dell'autore e che contribuiscono a rivelare il complesso messaggio del testo.

## **1.2 DANTE NELLA «SELVA OSCURA»**

### 1.2.1 L'INCIPIT DELLA *COMMEDIA*

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinnova la paura!<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> *Inf.* I 1-6.

Il primo canto dell'*Inferno* si apre con la visione di una selva: Dante, autore e protagonista dell'opera, nel pieno della sua età<sup>66</sup> si perde in un luogo oscuro<sup>67</sup>, selvaggio, aspro e forte. Francesco Buti, incaricato alla fine del Trecento dal Comune di Firenze di commentare il capolavoro dantesco, spiega nel seguente modo gli attributi del v. 4: «...selvaggia, cioè senza abitazione umana e per questo orribile et aspra; cioè malagevole ad andare per essa e per questo si può intendere che voglia significare ch'era involuta et intricata d'arbori salvatichi, pruni e sterpi sì, che per essa espeditamente non si potea andare, e forte quanto allo svilupparsi e liberamente uscire d'essa»<sup>68</sup>. Gli epiteti che qualificano la selva, pur non consentendo l'individuazione topografica del luogo (era preciso intento di Dante non fornire indicazioni sulla collocazione dell'ingresso dell'*Inferno*, per attribuire al suo viaggio oltremondano carattere esemplare), insistono su determinati aspetti del paesaggio che contribuiscono alla rappresentazione dello stato d'animo del poeta: l'oscurità genera smarrimento e impedisce al pellegrino di orientarsi in un luogo non solo sconosciuto, ma anche impervio. La *selva oscura*, inoltre, non manca solo di riferimenti geografici: essa è addirittura priva di alberi, rami, foglie<sup>69</sup>. Gli aggettivi scelti dall'autore, dunque, non favoriscono la delimitazione e figurazione dello spazio ma contribuiscono alla drammatizzazione della situazione psicologica e alla proiezione dei turbamenti del poeta; perdersi in un luogo conosciuto e visivamente definibile sarebbe stato un controsenso. Nemmeno nei versi o canti successivi la selva del proemio viene caratterizzata ulteriormente: è definita «valle» (*Inf.* I 14; XV 50), «pelago e acqua perigliosa» (all'interno di una similitudine: *Inf.* I 23-24), «lo passo | che non lasciò già

---

<sup>66</sup> Così è scritto nella Bibbia: «Dies annorum nostrorum... septuaginta anni» (*Ps* LXXXIX 10); lo stesso Dante afferma nel *Convivio*: «[i]l colmo del nostro arco [della vita] è nelli trentacinque [anni]» (*Cv* IV xxiv 3). La vita umana è divisibile, secondo la filosofia medievale, in quattro età: l'Adolescenza, fino al venticinquesimo anno; la Giovinezza, fino a quarantacinque anni; la Senettute, che dura dieci anni; infine il Senio, che comprende gli ultimi quindici anni. In base a questi dati, la metà della vita dell'uomo si colloca intorno ai trentacinque anni di età e dunque nella fase centrale della Giovinezza.

<sup>67</sup> L'aggettivo *oscura* è una probabile ripresa dall'*Eneide* di Virgilio: «Ibant oscuri sola sub nocte per umbram | ...quale per incertam lunam sub luce maligna | est iter in silvis» (*Aen.* VI 268-71).

<sup>68</sup> Cfr. *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Allighieri*, a cura di C. Giannini, vol. I, Pisa, Fratelli Nistri, 1858, p. 23.

<sup>69</sup> A differenza della selva proemiale, la selva dei suicidi e la foresta dell'Eden saranno caratterizzate sia dal punto di vista topografico (la prima viene paragonata alla boscaglia maremmana tra Cecina e Corneto, la seconda alla pineta di Classe) che figurativo.

mai persona viva» (*Inf.* I 26-27), «là dove 'l sol tace» (*Inf.* I 60), «tanta noia» (*Inf.* I 76), «loco selvaggio» (*Inf.* I 93), «questo male» (*Inf.* I 132), «la fiumana ove 'l mar non ha vanto» (variazione metaforica della selva: *Inf.* II 108). Si ribadiscono dunque sempre le stesse peculiarità: l'assenza di luce, la pericolosità, la sofferenza e il timore che genera in chi l'attraversa. Si ricordi infine che, precedentemente, all'interno del *Convivio*, Dante aveva attribuito alla selva l'epiteto «erronea»<sup>70</sup>, deputandola a luogo del peccato, dell'errare umano.

L'esordio della *Commedia* manca dunque del realismo che invece permea il resto dell'opera e il luogo indefinito in cui ha inizio la narrazione contribuisce a creare l'atmosfera che domina l'intero canto. Per concludere con le parole di un critico dantesco, Guglielmo Gorni<sup>71</sup>, la *selva oscura* è «tautologica», uguale solo a se stessa, ed è questa particolare caratteristica a renderla un *unicum* nel panorama letterario dell'Italia del Trecento e dei secoli a venire.

Nei paragrafi successivi si cercheranno di comprendere i vari significati celati dalla selva proemiale, sia attraverso le interpretazioni più significative avanzate dai commentatori, sia analizzando i possibili ipotesti ripresi da Dante nella creazione dell'immaginario iniziale.

### 1.2.2 LA SELVA OSCURA SECONDO I COMMENTATORI ANTICHI E MODERNI

L'esegesi antica e moderna, riconoscendo all'immagine della selva la fondamentale funzione di chiave di lettura non solo del proemio ma anche di tutto il poema, ha fornito nel tempo diverse spiegazioni ed interpretazioni<sup>72</sup>.

Primo fra tutti Jacopo Alighieri, figlio di Dante, che l'anno successivo la morte del padre si impegnò a chiosare la prima cantica della *Commedia*: il suo commento, trascurando la lettera del testo per soffermarsi sul significato allegorico, si basa sull'idea che il poema rappresenti i tre stati morali dell'essere umano nella vita terrena. Scrive a proposito della *selva oscura*: «Per la quale figurativamente si considera la molta gente che nella oscurità dell'ignoranza permane, colla quale è impossibile di procedere per la

---

<sup>70</sup> Cfr. *Cv.* IV xxiv 12.

<sup>71</sup> G. Gorni, *Dante nella selva. Il primo canto della «Commedia»*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1995, p. 79.

<sup>72</sup> Cfr. S. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi: l'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.

via dell'umana felicità»<sup>73</sup>. Il luogo in cui il pellegrino si perde simboleggia dunque la condizione dell'uomo che vive nel peccato e nell'ignoranza in quanto non conosce Dio, e che per questo non può raggiungere la felicità, la vita eterna. Un'interpretazione simile si ritrova in uno dei più importanti commenti trecenteschi: redatto probabilmente attorno al 1334, è denominato proprio per la sua validità "Ottimo commento" dall'Accademia della Crusca. L'autore delle chiose definisce la 'valle' (qui sinonimo di 'selva': *Inf.* I 14) «bassezza della ignoranza», in contrapposizione al colle che invece tende al cielo e designa le virtù<sup>74</sup>.

Jacomo della Lana<sup>75</sup> e Benvenuto da Imola<sup>76</sup>, due tra i primi commentatori della *Commedia*, sono concordi nel definire la selva come il simbolo di una vita viziosa, dominata dagli istinti e dalle passioni<sup>77</sup>; essa rappresenta il luogo del peccato, della perdizione, dello smarrimento spirituale. Nella selva si trova l'uomo che ha perso il *lumen rectae rationis*, che non agisce più nella grazia di Dio. Jacomo della Lana, chiosando il primo canto, istituisce un paragone tra la selva e la vita viziosa: come la prima è un luogo oscuro e selvatico, così è la vita peccaminosa in quanto conduce

---

<sup>73</sup> J. Alighieri, *Chiose all'Inferno*, a cura di S. Bellomo, Padova, Antenore, 1990, p. 89.

<sup>74</sup> Cfr. *L'Ottimo commento della Divina Commedia*, a cura di A. Torri, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1995, pp. 4-5 (prima Pisa, Niccolò Capurro, 1827-29): «Così l'Autore, essendosi avveduto d'essere stato nella bassezza della ignoranza, la quale chiama valle, dice sé essere pervenuto a piè d'uno colle, cioè a piè delle virtù. Il colle tende al cielo ed è luogo salubre; la valle tende alle parti infime e basse, cioè a piè della cognizione della vera felicità».

<sup>75</sup> Fu il primo chiosatore dell'intera *Commedia*; redasse il suo commento tra il 1324 e il 1328, avvalendosi anche dei lavori di Jacopo Alighieri e Graziolo Bambagioli relativi alla prima cantica. Cfr. G. Casnati, *Della Lana, Iacopo, detto il Laneo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1989, pp. 79-81; Bellomo, *op. cit.*, pp. 281-303.

<sup>76</sup> Compose tra Bologna e Ferrara il suo *Comentum super Dantis Aldighierii Comoediam*, in un latino medievale e scolastico, con frequenti intrusioni in volgare. Cfr. L. Paoletti, *Benvenuto da Imola*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 691-94; Bellomo, *op. cit.*, pp. 142-162

<sup>77</sup> Anche un commentatore moderno quale Vittorio Rossi (1865-1938) interpreta la selva come luogo delle passioni irrazionali: «La selva è nella fantasia quel turbinio di passioni, agitante la società degli uomini e l'anima individuale del poeta». Cfr. V. Rossi, *Commento alla 'Divina Commedia'*, a cura di M. Corrado, vol. I, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 127.

l'uomo all'Inferno e lo priva della luce divina<sup>78</sup>. Similmente la definisce Benvenuto<sup>79</sup>, il quale crea un doppio parallelismo tra selva/mondo e selva/vita peccaminosa:

...sicut enim in sylva est magna diversitas arborum, ita in mundo isto diversa varietas hominum et animorum... Sicut etiam sylva est locus incultus, plenus insidiarum<sup>80</sup>, receptaculum ferarum in nomine diversi mode saevientum, ita in ista vita inculta sunt diversa genera viciorum saevientum in perniciem animarum et corporum.

Anche Boccaccio, nelle sue *Esposizioni sopra la Comedia*<sup>81</sup>, identifica la selva con il peccato e con l'Inferno stesso: «È adunque questa selva, per quello che io posso comprendere, l'Inferno, il quale è casa e prigione del diavolo, nella quale ciascun peccatore cade ed entra, sì tosto come cade in peccato mortale»<sup>82</sup>. Lo stesso Dante utilizza, all'interno del *Convivio*, l'espressione «selva erronea di questa vita»<sup>83</sup> per indicare la vita peccaminosa; la selva non è in questo caso luogo fisico bensì metafora del peccato, dello smarrimento, nel senso di perdita della ragione. Come un adolescente privo di una guida più esperta e matura, Dante si ritrova, senza sapere in che punto ha deviato dalla *diritta via*, nel mondo insidioso e ingannevole dei beni temporali, che conducono l'uomo sulla strada del vizio e dell'errore.

---

<sup>78</sup> Cfr. I. Della Lana, *Commento alla «Commedia»*, a cura di M. Volpi, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 118-19: «Selva sì se intende in vita viciosa, ché sì como la selva è un luogo salvadego, scuro, così la vita viciosa sì è salvadega da la vertudiosa et è scura in quanto conduse l'uomo alla scuritade dello inferno et removello della luxe di paradixo».

<sup>79</sup> Cfr. B. De Rambaldis De Imola, *Comentum super Dantis Aldighierii Comoediam*, Firenze, Barbèra, 1887.

<sup>80</sup> Con termini simili anche Sant'Agostino aveva definito la selva: «in hac tam immensa silva plena insidiarum et periculorum», con dittologia sinonimica di *insidiae* e *periculi* (Agost., *Conf.* X xxxv 56).

<sup>81</sup> Le *Esposizioni* contengono la versione scritta di sessanta lezioni tenute da Boccaccio presso la Badia di Santo Stefano tra l'ottobre del 1373 e il gennaio del 1374 sui primi XVII canti dell'*Inferno*. Cfr. G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di G. Boccaccio*, VI, Milano, Mondadori, 1965; Bellomo, *op. cit.*, pp. 171-183.

<sup>82</sup> *Esposizioni* I II 70.

<sup>83</sup> Cfr. *Cv.* IV xxiv 12: «È dunque da sapere che, sì come quello che mai non fosse stato in una cittade, non saprebbe tenere le vie senza insegnamento di colui che l'hae usata; così l'adolescente che entra nella selva erronea di questa vita, non saprebbe tenere lo buono cammino, se dalli suoi maggiori non li fosse mostrato»; cfr. D. Alighieri, *Convivio. 2, Testo*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, p. 418.

Si è visto, nel paragrafo precedente, come gli epiteti *oscura*, *selvaggia*, *aspra* e *forte* contribuiscano a rappresentare lo smarrimento del poeta, il suo turbamento, ma non a delineare visivamente lo spazio. Alcuni commentatori antichi, considerate la mancanza di una caratterizzazione geografica del luogo, l'atmosfera di paura irrazionale generata dalla perdita dell'orientamento e la successiva apparizione delle fiere, hanno ritenuto che Dante stesse sognando e quindi immaginando la selva. Di questo parere è ad esempio Guido da Pisa, autore delle *Expositiones et glose super Comediam Dantis*<sup>84</sup>. La stessa interpretazione onirica dell'episodio proemiale è data anche da commentatori moderni<sup>85</sup>; scrive Antonino Pagliaro: «con il proemio si è conclusa la rappresentazione di quella sorta di sogno ammonitore e liberatore, in cui il poeta vede se stesso dibattersi nell'angoscia, fra l'orrore della selva e l'anelito al colle luminoso»<sup>86</sup>. Alcuni chiosatori hanno addirittura ipotizzato che l'atmosfera onirica non appartenesse solo al primo canto dell'*Inferno* ma che fosse estesa a tutta l'opera: Dante avrebbe quindi sognato l'intero viaggio<sup>87</sup>.

Altri esegeti<sup>88</sup>, esasperando il fine politico dell'opera, hanno ritenuto che la selva rispecchiasse e simboleggiasse la situazione storica dell'Italia o della Firenze del 1300. A sostegno di quest'ipotesi contribuirebbero alcune corrispondenze interne alla stessa *Commedia* o ad altre opere dantesche: nel *Purgatorio* il poeta definisce Firenze *trista selva* (*Purg.* XIV 64) mentre nel *De vulgari eloquentia* si parla di *ytala silva* (*VE* I xv 1).

Il luogo dantesco della *selva oscura* è tuttavia molto più complesso e implica una pluralità di livelli che non possono essere ricondotti all'unità; qualsiasi tentativo

---

<sup>84</sup> G. Da Pisa, *Expositiones et glose: declaratio super 'Comediam' Dantis*, a cura di M. Rinaldi, Roma, Salerno Editrice, 2013.

<sup>85</sup> Tra questi anche Diotti; cfr. A. Diotti, *Profilo semantico-strutturale di Inferno I-II*, in *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante*, vol. II, Firenze, Olschki, 1972, pp. 1-148.

<sup>86</sup> A. Pagliaro, *Ulisse: ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina - Firenze, D'Anna, 1967, p. 76.

<sup>87</sup> Un commentatore anonimo del codice Laurenziano 40. 2 scrive: «In dimidio itaque itineris nostrae vitae auctor istam comoediam composuit, quia ipsa per revelationem in somno habuit».

<sup>88</sup> Si ricordi ad esempio Giovan Jacopo Dionisi, autore, nella seconda metà del XVIII secolo, di una serie di monografie intitolate *Aneddoti* in cui si raccoglievano i progressi dei suoi studi critici e di un'edizione della *Commedia*. Successivamente, anche Nardi propose una lettura autobiografica e politica del canto proemiale e dello smarrimento nella selva: cfr. B. Nardi, *Il preludio alla «Divina Commedia»*, in *«Lecturae» e altri studi danteschi*, a cura di R. Abardo, Firenze, Le Lettere, 1988, pp. 41-55.

esegetico che si ponga l'obiettivo di definire univocamente ciò che lo stesso Dante ha volutamente lasciato vago e imprecisato è limitante e fuorviante. Porre l'attenzione sul dettaglio non era nelle intenzioni dell'autore, non in questo canto proemiale in cui egli ha cercato piuttosto di creare allusioni, suggestioni e di dar vita ad un'atmosfera onirica; proprio la diversità del canto iniziale rispetto al resto dell'opera costituisce dunque un elemento significativo e una chiave di lettura. Ciò che risulta invece evidente dalla lettura dei primi commenti all'*Inferno* è che la selva dantesca non è solamente uno spazio referenziale: dietro al buio e alla pericolosità del luogo per la presenza delle tre fiere, si nascondono altri ostacoli di tipo spirituale. Lo smarrimento, dunque, non solo fisico ma anche morale, è quello di un uomo di fede che peccando si allontana dalla retta via. Per svelare ulteriormente le verità nascoste all'interno della selva del proemio è opportuno analizzare i possibili antecedenti letterari noti a Dante nella creazione del paesaggio iniziale.

### 1.2.3 ASCENDENZE LETTERARIE DELLA *SELVA OSCURA*

Una delle prime opere letterarie in volgare in cui ricorre il *topos* della selva è *Il Tesoretto* di Brunetto Latini<sup>89</sup>, poemetto didascalico allegorico in settenari a rima baciata composto probabilmente durante l'esilio in Francia tra il 1260 e il 1266 e rimasto incompiuto. La narrazione si apre con la dedica da parte dell'autore a un *valente signore*<sup>90</sup> e con l'invio del protagonista, lo stesso *Mastro Brunetto*, alla corte di Alfonso X di Castiglia per chiedere il suo appoggio alla fazione guelfa; lungo la strada di ritorno, ricevuta notizia della vittoria dei ghibellini a Montaperti il 4 settembre 1260, il poeta, sgomento, si perde in una *selva diversa*<sup>91</sup>. Dopo qualche attimo di smarrimento,

---

<sup>89</sup> Così lo definisce Giovanni Villani: «Fu gran filosofo, e fu sommo maestro in rettorica, tanto in bene saper dire come in bene dittare. E fu quegli che spuose la Rettorica di Tullio, e fece il buono e utile libro detto Tesoro... fu cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini, e fargli scorti in parlare bene, e in saper guidare e reggere la nostra repubblica secondo la politica». Cfr. Villani, VIII 10.

<sup>90</sup> Questa persona di "alto lignaggio" potrebbe essere Alfonso X di Castiglia, al quale però si rende omaggio in seguito (vv. 125-34); la critica ha quindi proposto l'identificazione con Luigi IX di Francia (ipotesi sostenuta da Zannoni nell'edizione de *Il tesoretto e il favolello*) o con Carlo d'Angiò (tesi avvalorata da Contini; cfr. *Brunetto Latini*, in *Poeti del Duecento*, vol. II, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 169-284).

<sup>91</sup> Cfr. vv. 180-90: «Certo lo cor mi parte | di cotanto dolore, | pensando il grande onore | e la ricca potenza | che suole aver Fiorenza | quasi nel mondo tutto; | e io, in tal corrotto | pensando a capo chino, |

Brunetto torna presente a se stesso ed incontra la Natura, che assume la funzione di maestra e consigliera. Dopo aver istruito il viaggiatore su alcune questioni dottrinali, ella gli fornisce indicazioni su come proseguire il cammino (1125-38):

Da poi ch'a la Natura  
parve che fosse l'ora  
del mio dipartimento,  
con gaio parlamento  
sì cominciò a dire  
parole da partire  
con grazia e con amore;  
e faccendomi onore  
disse: "Fi' di Latino,  
guarda che 'l gran cammino  
non torni esta settimana,  
ma questa selva piana,  
che tu vedi a sinistra,  
cavalcherai a destra"<sup>92</sup>.

Dopo essere giunto alla pianura della Virtù e aver visitato le dimore di Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza, Brunetto arriva in un prato<sup>93</sup> in cui incontra il «Dio d'Amore», dal quale riesce a liberarsi solo grazie all'aiuto del poeta Ovidio. I versi successivi ospitano un'epistola indirizzata ad un amico<sup>94</sup> in cui il poeta condanna i sette vizi capitali, per ultimo proprio quello della sodomia (di cui il Latini, secondo la *Commedia* dantesca, si era macchiato). L'opera si conclude con la ripresa del viaggio da

---

perdei il gran cammino, | e tenni a la traversa | d'una selva diversa». Per l'edizione del testo si fa riferimento a quella proposta da Contini nel citato volume *Poeti del Duecento*.

<sup>92</sup> La scelta della destra è ricorrente in contesti allegorici.

<sup>93</sup> Cfr. *Tesoretto*, 2194-203: « Or voglio intralasciare | tanto senno e savere | quand'io fui a vedere, | e contar mio viaggio, | come 'n calen di maggio, | passati valli e monti | e boschi e selve e ponti, | io giunsi in un bel prato | fiorito d'ogne lato, | lo più ricco del mondo».

<sup>94</sup> Avalle identifica il "fino amico caro" con Bondie Dietaiuti; cfr. D.S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 95-106.

parte del protagonista e il raggiungimento della vetta del monte Olimpo<sup>95</sup>, dove Brunetto incontra Tolomeo.

Selve, boschi e foreste fanno dunque parte del viaggio dell'autore e costituiscono dei luoghi di passaggio, di transizione. È probabile che le tre occorrenze presenti all'interno del poema (*selva diversa* (190), *selva piana* (1136) e *foresta* (2894)) indichino tutte il medesimo luogo: così commenta Contini la *foresta* del v. 2894: «certo la *selva* dell'inizio (190), o più esattamente quella del v. 1336». Tuttavia, mentre la *selva piana* che la Natura suggerisce a Latino di percorrere (v. 1136) e la *foresta* attraversata per raggiungere la meta finale (vv. 2893-99: «Così un dì di festa | tornai alla foresta, | e tanto cavalcai | che io mi ritrovai | una diman per tempo | in sul monte d'Olempo») perdono la valenza simbolica di luogo di smarrimento, significativa risulta invece la *selva diversa* (vv. 189-90) in cui il poeta, ancora all'inizio del suo viaggio, si addentra di ritorno dalla Spagna. Brunetto definisce il paesaggio in cui si trova *diverso* in quanto strano, popolato da animali a lui sconosciuti e da piante mai viste. È certo innegabile la somiglianza con la *selva oscura* dantesca: entrambi gli autori vi si imbattono erroneamente lungo il cammino e non identificano la selva con un luogo reale; inoltre, lo smarrimento dalla *diritta via* dà vita, sia nel *Tesoretto* che nella *Commedia*, ad uno spazio allegorico e metaforico. La selva del Latini, tuttavia, non possiede alcuna implicazione religiosa né funge da nucleo narrativo autonomo: è semplicemente un ostacolo da superare per raggiungere la tappa successiva di un viaggio, è il *passage périlleux* tra due luoghi, già *topos* nella letteratura medievale latina e in quella romanza<sup>96</sup>. Anche gli incontri di Brunetto hanno carattere ben diverso da quelli danteschi: si tratta prevalentemente di entità astratte personificate (ad esempio la Natura), su modello dei poemi didattici mediolatini. Infine le due guide, Ovidio e Tolomeo, come Virgilio sono personaggi storici e figure dei rispettivi libri, ma a differenza dell'autore dell'*Eneide* non sono fantasmi.

In conclusione, quello che si istituisce tra *Commedia* e *Tesoretto* è certamente, pur con le dovute differenze, un rapporto di parentela molto stretto: nonostante il motivo dello smarrimento nella selva fosse alquanto diffuso sia nel romanzo cavalleresco

---

<sup>95</sup> Cfr. *Tesoretto*, 2893-99: «Così un dì di festa | tornai a la foresta, | e tanto cavalcai | che io mi ritrovai | una diman per tempo | in sul monte d'Olempo, | di sopra in su la cima».

<sup>96</sup> Cfr. R. Dragonetti, *Le passage périlleux*, in «Convivium», n.s., XXXIV (1966), pp. 3-38.

francese che nelle visioni mediolatine<sup>97</sup>, è Brunetto a rappresentare l'antecedente più diretto dell'immagine iniziale. Nel panorama della letteratura volgare delle origini, infatti, il Latini è il primo ad attribuire alla selva la valenza di luogo di perdizione e certo non stupisce che Dante, proprio all'inizio del suo viaggio e della sua opera, si rifaccia ad un autore cui egli stesso nella *Commedia* aveva riconosciuto un ruolo magistrale. Infine, al di là della passata fortuna letteraria del *topos*, nessun luogo meglio della selva poteva fungere da punto di partenza di un viaggio sapienziale e allegorico e generare quello smarrimento iniziale da cui prende avvio, con il sostegno di una guida, la ricerca di sé.

La selva *selvaggia e aspra e forte* in cui Dante smarrisce la *diritta via* trova diversi altri riscontri nella letteratura precedente; l'identificazione di un ipotesto di riferimento è fondamentale per comprendere le diverse proposte esegetiche elaborate nel corso dei secoli e il significato più profondo della 'selva' dantesca<sup>98</sup>.

Nel paragrafo precedente si è visto come il luogo della selva ricorresse già in altre opere del poeta fiorentino: nel *Convivio*, in cui si parla della «selva erronea di questa vita» (*Cv.* IV xxiv 12), nel *De vulgari eloquentia*, in riferimento alla selva dei volgari parlati in Italia<sup>99</sup>, e nel *De Monarchia*, in cui si menziona una “selva dei *Proverbi*”, opera che Salomone sta componendo e all'interno della quale deve destreggiarsi<sup>100</sup>. Se le ultime due occorrenze sono metafore probabilmente ininfluenti nella creazione dell'immaginario della *selva oscura*, il riferimento al *Convivio* sembra più calzante in quanto le due selve hanno sicuramente in comune il concetto di smarrimento. Tuttavia, anche in questo caso si può notare una fondamentale incongruenza: la *selva erronea* è quella in cui l'adolescente entra perché privo di una

---

<sup>97</sup> Queste ultime talvolta prendono spunto dall'*Apocalisse* e spesso colui che funge da guida è un saggio dell'Antichità, come Virgilio nella *Commedia*; cfr. E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1995, p. 401.

<sup>98</sup> Cfr. S. Bellomo. “Una selva oscura”: il prologo della ‘Commedia’, in “*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*”. *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 43-57.

<sup>99</sup> *VE* I xi 1: «Quam multis varietatis latio dissonante vulgari, decentiorem atque illustrem Ytalie venemur loquelam; et ut nostre venationi pervium callem habere possimus, perplexos frutices atque sentes prius eiciamus de silva».

<sup>100</sup> *Mon.* III i 3: «Sed quia de trono immutabili suo Veritas deprecatur, Salomon etiam silvam Proverbiorum ingrediens meditandam veritatem, impium detestandum in se facturo nos docet...».

guida, mentre Dante dichiara esplicitamente, già nel primo verso dell'*Inferno*, di trovarsi nel mezzo della sua età.

Oltre ai riscontri autoreferenziali, non mancano nella letteratura precedente esempi di selva avvicinati a quella *oscura*. Oltre alla *selva diversa* del *Tesoretto*, la *selva oscura* ricorda anche le numerose foreste in cui sono ambientate le avventure dei cavalieri della letteratura romanza: anche quella di Dante è una *quête*, un viaggio alla ricerca di sé; il suo cammino, tuttavia, a differenza delle peregrinazioni cavalleresche, ha uno scopo ben definito e nulla viene mai lasciato al caso. Inoltre, mentre nelle «ambages pulcerrime» la permanenza nella foresta è una condizione propria del cavaliere, nel poema dantesco la selva funge da premessa al processo di rinascita dal peccato. Contrario ad una parentela diretta tra *Commedia* e letteratura romanza cavalleresca è Saverio Bellomo, il quale non solo ritiene che quella di Dante non sia un'*aventure* appunto perché priva del tratto della casualità, ma anche che sia difficile dimostrare l'esistenza di un implicito riferimento metaletterario al genere del romanzo in quanto improbabile che l'autore del poema sacro considerasse la sua opera alla stregua di un genere inferiore scritto in prosa<sup>101</sup>. Diversa la posizione di Picone, il quale sostiene che Dante sia per molti aspetti paragonabile ad un cavaliere arturiano: entrambi, infatti, entrano nella selva per ritrovare il senso del proprio destino; l'autore della *Commedia* «è un Lancelot o un Perceval che nella selva ritrova se stesso, si riconosce come un uomo destinato a compiere una grande impresa: un'impresa che lo porterà non a scoprire il santo Graal, ma ad identificare l'essenza divina della natura umana, a trovarsi faccia a faccia con Dio»<sup>102</sup>.

Si consideri ora il modello per eccellenza della *Commedia*, l'*Eneide* di Virgilio. Di selva si parla nel VI libro<sup>103</sup>: essa circonda l'ingresso dell'Ade, pertanto Enea, come Dante, è costretto ad attraversarla. Non c'è dubbio che l'autore del poema didattico-allegorico facesse riferimento alla catabasi dell'eroe troiano («Io non Enëa, io non Paulo

---

<sup>101</sup> Cfr. Bellomo, «Una selva oscura»: il prologo della «*Commedia*», p. 47.

<sup>102</sup> M. Picone, «Ecco quei che le carte empion di sogni»: Petrarca e la civiltà cavalleresca, in «Rassegna Europea di Letteratura italiana», 31 (2008), pp. 11-27, a pp.17-18. Sulla vicinanza tra selva dantesca e cavalleresca si veda anche K. Stierle, *Il mondo cavalleresco nella «Commedia»*, in *La letteratura cavalleresca dalle "chansons de geste" alla «Gerusalemme liberata»*, Atti del II convegno internazionale di studi (Certaldo Alto, 21-23 giugno 2007), a cura di M. Picone, Pisa, Pacini, 2008, pp. 123-38.

<sup>103</sup> Cfr. *Aen.* VI 13 *Triviae lucos*; 118 *lucis...avernis*; 131 *Tenent media omnia silvae*; 154 *lucos Stygis*; 179 *antiquam silvam*; 186 *silvam immensam*; 238 *tuta lacu nigro nemorumque tenebris*.

sono») <sup>104</sup>; di conseguenza, anche l'immagine della selva deve esser stata dedotta, per lo meno in parte, dall'Ade virgiliano. Non è un caso, infatti, che proprio in riferimento alla selva abbondino espressioni già utilizzate dal *maestro* di Dante nell'*Eneide*. Identificare la selva virgiliana come diretto precedente di quella dantesca non è però sufficiente: per una corretta interpretazione del passo è fondamentale comprendere attraverso quale commento Dante abbia letto l'opera latina.

L'ampia ed eclettica cultura dantesca non poteva certo accontentarsi, soprattutto trattandosi di Virgilio, di un'unica chiave di lettura: il poeta fiorentino conosceva sicuramente i commenti di Servio (*Commentarii in Vergilii Aeneidos libros*), Fulgenzio Planciade (*Expositio Virgilianae continentiae*) <sup>105</sup> e Bernardo Silvestre <sup>106</sup> (*Commentum super sex libros Aeneidos Virgilii*) <sup>107</sup>. A questi ultimi, Fulgenzio Planciade e Bernardo Silvestre, appartiene l'idea che nell'*Eneide* siano rappresentate le diverse età dell'uomo, visione per altro condivisa dallo stesso Dante nel *Convivio*. L'età che caratterizza il VI libro è la virilità, la medesima appunto del poeta fiorentino quando entra nella *selva oscura*; è probabile, dunque, che nella lettura della discesa agli Inferi di Enea l'autore della *Commedia* si sia avvalso anche e soprattutto di queste interpretazioni. Bernardo Silvestre, in particolare, sviluppa una lettura allegorica della catabasi di Enea: il viaggio nell'aldilà si configura come un percorso dell'animo umano al fine di conoscere se stesso e Dio, un processo di purificazione cui solo i grandi poeti possono attendere. In realtà la Sibilla cumana dice ad Enea che il ritorno dall'Ade è concesso ai soli figli degli dei, non ai poeti: unico tra gli esegeti virgiliani, Bernardo interpreta l'espressione con "figli di Calliope", Musa per eccellenza della poesia, e Dante riprende tale lettura in un passo del *De vulgari eloquentia* («Et hii sunt quos Poeta Eneidorum sexto Dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos ad ethera deorum filios vocat, quanquam figurate loquatur» <sup>108</sup>). In tale ottica, la selva rappresenta la fase iniziale di un viaggio alla ricerca

---

<sup>104</sup> *Inf.* II 32.

<sup>105</sup> Cfr. F. Planciade Fulgenzio, *Expositio virgilianae continentiae*, a cura di T. Agozzino e F. Zanlucchi, Padova, Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, 1972.

<sup>106</sup> Cfr. P. Dronke, *Bernardo Silvestre*, in *Enciclopedia virgiliana*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 497-500; G. Padoan, *Bernardo Silvestre da Tours*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 606-607.

<sup>107</sup> Cfr. *The Commentary on first six books of the «Aeneid» of Vergil commonly attributed to Bernardus Silvestris*, a cura di J.W. Jones e E.F. Jones, Lincoln, University of Nebraska Press, 1977.

<sup>108</sup> *VE* II iv 10.

delle verità ultime, il luogo in cui l'anima viene messa alla prova: Dante stesso nella selva oscura "incontra" tre fiere che testano il suo coraggio e la sua forza di volontà. Il viaggiatore nella selva è dunque assimilabile in un certo senso all'eremita nel deserto che si impone la solitudine per ritrovare se stesso: la selva-deserto si configura come il luogo della determinazione esistenziale, l'inizio di un percorso introspettivo. Non è un caso se le illustrazioni dei manoscritti antichi della *Commedia* raffigurano Dante nella selva come i santi o gli eremiti nel deserto: impaurito, disarmato e con gli occhi al cielo.

Alla dimensione etica e morale della selva si affianca quella estetica e stilistica: ogni età dell'uomo vuole la sua poesia e la maturità richiede il massimo impegno. Per riprendere le parole di Gorni: «[Dante] è più impaurito dal dover dire della selva, che dalla selva stessa. È un autore spaventato dalla sua impresa»<sup>109</sup>. Si ricordi peraltro che il latino *silva* deriva dal greco *hýle*, 'materia'<sup>110</sup>: allo smarrimento spirituale si aggiunge dunque quello stilistico, la paura di cominciare<sup>111</sup> (perché "chi ben comincia è a metà dell'opera") e di scegliere una materia degna di essere cantata *nel mezzo del cammin* della vita.

Considerato che il luogo selvaggio trova spiegazione non tanto in se stesso quanto alla luce di ciò che è altro da sé, si è ritenuto opportuno estendere l'analisi anche alla foresta descritta da Dante all'ingresso del Paradiso terrestre. *Selva oscura* e *foresta divina*, infatti, possono essere considerate, sia sul piano referenziale che metaforico, allo stesso tempo opposte ma complementari: disposte agli antipodi, all'ingresso di due regni antitetici, esse assumono tratti paesaggistici evidentemente contrastanti (*locus*

---

<sup>109</sup> Gorni, *op. cit.*, p. 64.

<sup>110</sup> Scrive Isidoro di Siviglia nelle sue *Etymologiae* (XIII iii 1): «Hanc ὕλην Latini materiam appellaverunt... Proinde et eam poetae silvam nominaverunt, nec non incongrue, quia materiae silvarum sunt». Anche Cristoforo Landino, nel suo commento alla *Commedia* del 1481, aveva sottolineato la derivazione greca di 'selva'.

<sup>111</sup> Il timore di inadeguatezza nell'atto di cominciare a scrivere e la difficoltà di scelta della materia caratterizzano anche la *Vita Nova* (XVIII 9): «propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta materia quanto a me, sì che non ardia di cominciare; e così dimorai alquanto di con disiderio di dire e con paura di cominciare». Inoltre, nel *De vulgari eloquentia*, Dante si scaglia contro coloro che affrontano tematiche al di sopra delle proprie capacità stilistiche (II iv 2): «confutetur illorum stultitia qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, ad summa summe canenda prorumpunt; et a tanta presumptuositate desistant, et si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari».

*horridus* il primo, *amoenus* il secondo). Tuttavia, nella visione dantesca dell'aldilà si caricano entrambe della stessa valenza metaforica invertita di segno: da una parte una selva in cui l'uomo peccatore si perde per essersi allontanato dalla luce divina, dall'altra una foresta in cui il peccato è stato bandito in eterno e che solo chi è destinato al regno dei cieli può attraversare. Nel momento in cui Dante le percorre, entrambe le selve sono immagine della sua condizione interiore: all'inizio del viaggio l'anima peccatrice si oggettiva e si materializza nella *selva selvaggia, aspra e forte* mentre successivamente, libera e purificata, si riflette nella bellezza del Paradiso terrestre. In conclusione, solo dopo l'ingresso nella foresta divina il viaggiatore realizza la vera pericolosità della selva e il lettore capisce a pieno la molteplicità di significati nascosti nei primi versi.

#### 1.2.4 AGLI ANTIPODI DELLA *SELVA OSCURA*: LA FORESTA DEL PARADISO TERRESTRE

Dopo aver attraversato Inferno e Purgatorio ed essersi liberato dai propri peccati, Dante giunge alle porte del Paradiso: come al principio del suo viaggio lo circonda una selva, una «divina foresta spessa e viva»<sup>112</sup> in cui si odono cantare gli uccelli e soffia un vento soave. Il *locus*, caratterizzato da una bellezza inaspettata, svolge ancora una volta una funzione fondamentale nel viaggio e nel poema dantesco: oltre ad istituire un collegamento spaziale tra due regni, è la tappa iniziale per l'ascesa all'Empireo e per il processo di purificazione, il principio del viaggio nei cieli del Paradiso al fianco di Beatrice. La bellezza e il fascino del luogo sono dovuti *in primis* proprio alla sua collocazione, non completamente terrena ma nemmeno celeste, uno spazio di transizione tra la montagna in cui i peccatori scontano le proprie pene e i cieli dei beati. L'Eden si trova, infatti, sulla cima del monte al centro dell'emisfero meridionale, in posizione diametralmente opposta rispetto a Gerusalemme<sup>113</sup>. È evidente, dunque, la contrapposizione rispetto al luogo oscuro attraversato all'inizio del poema: da un lato una selva che spaventa l'uomo peccatore perché *aspra e forte*, dall'altro una foresta incantevole (per altro descritta nuovamente tramite una coppia aggettivale, *spessa e viva*), che conserva l'antico splendore donatogli da Dio quando creò il mondo e che

---

<sup>112</sup> Cfr. *Purg.* XXVIII 2.

<sup>113</sup> Sulla posizione dell'Eden secondo la Bibbia, Sant'Agostino e i contemporanei di Dante, cfr. Ch.S. Singleton, *Rimpianto per l'Eden*, in *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 291-309.

nell'immaginario dantesco rappresenta la felicità raggiungibile nella vita terrena grazie alle virtù morali<sup>114</sup>. A differenza di altri ambienti felici della letteratura, inoltre, la selva dell'Eden non è fine a se stessa; così la definisce Anna Maria Chiavacci Leonardi nel suo commento al XXVIII canto:

Questa *divina foresta* dantesca è un luogo di arrivo e insieme di partenza di un viaggio che si muove tra la terra e il cielo; essa sta sul limite dell'itinerario narrato, limite dove finalmente si arriva e da dove si riparte, dove si ritroverà dopo tanta attesa il volto di Beatrice, ma dove anche si lascerà con lacrime la dolce guida di Virgilio<sup>115</sup>.

La foresta, dunque, è al tempo stesso *divina* (basti pensare che il paesaggio che la caratterizza, tipicamente primaverile, è immutabile) ma terrena; creata per la specie umana, dopo il peccato originale è diventata un luogo di passaggio transitorio in cui all'uomo è vietato sostare.

L'ingresso nel Paradiso terrestre si preannuncia già alla fine del XXVII canto, quando i due viaggiatori giungono alle porte del nuovo mondo; così le parole di Virgilio descrivono la visuale che coglie di sorpresa Dante una volta arrivato in cima alla scala: «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce; | vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli | che qui la terra sol da sé produce»<sup>116</sup>. Nel canto successivo gli attributi *divina*, 'opera di Dio' (*Gen.* II 8), *spessa*, 'fitta di vegetazione', e *viva*, 'piena di vitalità', conferiscono alla descrizione del luogo grande forza espressiva, anticipando la ricchezza di linguaggio che contraddistingue l'intero canto<sup>117</sup>. Dai versi seguenti apprendiamo che il suolo emana un profumo gradevole (*Purg.* XXVIII 6: «su per lo suol che d'ogne parte auliva») e che un vento uniforme e delicato (7-9: «Un'aura dolce, senza mutamento | avere in sé, mi feria per la fronte | non di più colpo che soave vento») spirando da oriente (come tutto ciò che viene da Dio) muove le fronde e urta piacevolmente la fronte del poeta. Al dato

---

<sup>114</sup> Dante stesso spiega in *Mn* III xv 7 che cosa rappresentino figurativamente il Paradiso terrestre e quello celeste: «Duos igitur fines providentia illa inenarrabilis homini proposuit intendendos: beatitudinem scilicet huius vitae, quae in operatione propriae virtutis consistit et per terrestrem paradysum figuratur; et beatitudinem vitae aeternae, quae consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta, quae per paradysum celestem intelligi datur».

<sup>115</sup> Cfr. D. Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, vol. 2, Milano, Mondadori, 1994, pp. 819-20.

<sup>116</sup> Cfr. *Purg.* XXVII 133-35.

<sup>117</sup> Nel canto XXIX si parla invece di *gran foresta* (v. 17).

visivo segue quello uditivo: durante le prime ore del mattino si odono cantare degli *augelletti*, il cui cinguettio è accompagnato dal rumore delle foglie in movimento. Proprio per la risonanza del vento, la selva viene accostata alla pineta di Classe, presso Ravenna, in cui Dante era solito passeggiare; lo spazio, che fino a quel momento appariva agli occhi del lettore quasi surreale e ultraterreno, viene improvvisamente avvicinato ad una dimensione concreta e conosciuta, divenendo più realistico. Dante continua quindi ad inoltrarsi nella «selva antica»<sup>118</sup> finché un corso d'acqua limpidissimo, il Letè, ostacola il suo cammino. Ancora una volta il viaggiatore si perde ma è uno smarrimento gioioso, privo di angoscia e turbamento; chi ha ritrovato se stesso non può perdersi:

Già m'avean trasportato i lenti passi  
dentro a la selva antica tanto, ch'io  
non potea rivedere ond'io m'intrassi;  
ed ecco più andar mi tolse un rio,  
che 'nver' sinistra con sue piccole onde  
piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo<sup>119</sup>.

Lo sguardo, tuttavia, prosegue oltre il fiume e avverte la presenza di una figura umana, Matelda<sup>120</sup>, l'unica alla quale sembra essere consentita la sosta nell'Eden. L'apparizione della donna richiama alla mente del poeta la figura di Proserpina<sup>121</sup>, la quale, citata esplicitamente, riporta la mente del lettore ad un altro spazio letterario: il luogo in cui si trova costei ricorda il bosco ombroso delle *Metamorfosi* ovidiane all'interno del quale Proserpina camminava prima di essere rapita da Plutone (*Met.* V 385 ss.). Inoltre, l'accostamento alla figlia di Cerere, che secondo il mito raffigurava la perdita della purezza e della spensieratezza tipiche della giovinezza, anticipa e suggerisce il vero

---

<sup>118</sup> Cfr. *Purg.* XXVIII 23. Nello stesso canto la selva è anche *folta* (v.108). Successivamente, nel canto XXXII, l'autore sceglie invece gli attributi *alta* e *vòta* (v. 31) per rievocare la foresta situata sulla vetta del Purgatorio.

<sup>119</sup> Cfr. *Purg.* XXVIII 22-27.

<sup>120</sup> Per un maggiore approfondimento sulla figura di Matelda cfr. Ch.S. Singleton, *Matelda*, in *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 359-75.

<sup>121</sup> La descrizione dei gesti compiuti da Matelda ricorda anche *In un boschetto trova' pasturella* di Cavalcanti, in cui la protagonista è dipinta solitaria (v. 12: «che sola sola per lo bosco gia») nella delicatezza di piccoli gesti quotidiani (tra cui il cantare).

significato di Matelda: essa incarna, infatti, la felicità umana prima del peccato originale<sup>122</sup>. Alla donna Dante, mai sazio di apprendere, chiede spiegazione sulla presenza in quel luogo di acqua e vento, contraria a quanto aveva affermato Stazio nel XXI canto (vv. 40-57): la totale assenza nel Purgatorio di qualsiasi *alterazione* atmosferica e meteorologica affinché non venga turbata la pace dell'uomo. Matelda giustifica tale incongruenza sostenendo che il vento è scaturito dai movimenti dei cieli<sup>123</sup>, mentre l'acqua sgorga, per volere divino e non per cause naturali, da una sorgente perenne.

La fonte prima della foresta dell'Eden dantesco è senza dubbi la Scrittura, in particolare la *Genesi* (II 9: «Produxitque Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu et ad vescendum suave»)<sup>124</sup>, Isaia (LI 3) ed Ezechiele (XXXI 3)<sup>125</sup>. Inoltre, come ha dimostrato Nardi<sup>126</sup>, molti elementi ripresi in questo canto dal poeta della *Commedia* (il monte, l'aura soave) si rifanno alla tradizione teologica cristiana: i testi dei Padri più autorevoli a quel tempo (in particolare Beda, la *Glossa ordinaria*, Pietro Lombardo e Bonaventura) e noti a Dante contenevano gran parte delle informazioni rielaborate in questa descrizione del Paradiso terrestre. Ciò che è proprio dell'invenzione dantesca è aver fornito alla foresta *divina* una collocazione geografica precisa, agli antipodi di Gerusalemme, a simboleggiare l'opposizione tra la prima colpa e il Riscatto, fra il primo Adamo peccatore e il secondo Adamo redentore<sup>127</sup>. La

---

<sup>122</sup> Altri preferiscono vedere nella donna la giustizia naturale, la Filosofia o la Sapienza. Non è da escludere, infine, che Matelda racchiuda tutti questi significati (dal momento che Dante decide di non precisarne nemmeno uno all'interno del poema).

<sup>123</sup> Differentemente, i venti terreni erano generati, secondo la scienza del tempo, dai vapori imprigionati nella terra.

<sup>124</sup> Anche la posizione ad oriente si leggeva già in un passo della *Genesi* (II 8): «Et plantavit Deus paradysum in Eden ad orientem et posuit ibi hominem quem finxit». Nonostante la Vulgata di San Gerolamo tradotta dall'ebraico abbia corretto la lezione *ad orientem*, contenuta nella più antica versione della Bibbia elaborata a partire dal testo greco dai Settanta, con *a principio*, la versione originale era nota a tutta la tradizione esegetica e di conseguenza anche a Dante.

<sup>125</sup> Quest'ultimo nomina anche le specie arboree presenti (cedri, abeti e platani), che Dante invece tralascia nella sua descrizione.

<sup>126</sup> Cfr. B. Nardi, *Il mito dell'Eden*, in *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1967, pp. 311-40.

<sup>127</sup> Uno studioso, A. Graf, evidenzia la vicinanza tra le leggende e le tradizioni popolari medievali e la descrizione dantesca della selva per la posizione limitrofa tra Eden e Purgatorio: «Nelle Visioni il

credibilità e la storicità conferite a questa selva, anche grazie alle spiegazioni di Matelda sull'origine di fiumi e venti, attribuiscono al luogo una concretezza nuova, inedita, che è tra i principali motivi del fascino di questo paesaggio. Vicini al testo dantesco sono inoltre il passo ovidiano sul ratto di Proserpina (*Met.* V 388-91), in cui il bosco ha caratteristiche simili a quello del XXVIII canto, e le pagine dei poeti classici che trattano il mito dell'età dell'oro (in particolare *Met.* I 89 ss.). Troppo vago invece il ricordo del bosco dei campi Elisi, che probabilmente non ha contribuito in modo determinante alla creazione di questo paesaggio<sup>128</sup>. E sarebbe stato forse contraddittorio scegliere Virgilio, che aveva appena proferito alla fine del XXVII canto le sue ultime parole, come modello per questa descrizione che apre le porte non solo ad un cammino al fianco di un'altra guida, ma anche ad un nuovo linguaggio e ad un nuovo fare poetico.

La *divina foresta* chiude dunque il poema del peccato e del pentimento e consente al viaggiatore di osservare dall'alto, col senno di poi, l'inizio del suo percorso.

Si aggiunga infine un'ultima considerazione: in entrambi i luoghi Dante perde l'orientamento ma nella foresta dell'Eden lo smarrimento è solo fisico e non desta nel poeta alcuna preoccupazione; l'anima è stata lavata e purificata, pertanto il buio e la mancanza di sentieri non spaventano più il *viator*. Si può concludere, dunque, che non solo il Paradiso terrestre costituisce il completamento e il rovescio, sia a livello spaziale che simbolico, della *selva selvaggia* dell'Inferno, ma che anche il *topos* dello smarrimento, svuotato di quella carica metaforica che aveva caratterizzato l'*incipit*, subisce nel XXVIII canto del *Purgatorio* un ribaltamento.

---

Paradiso terrestre è, non di rado, posto in regione assai prossima all'Inferno o al Purgatorio, di guisa che l'anima peregrina passa subitamente dai luoghi di tormento, al luogo di beatitudine. Così nella leggenda del Pozzo di San Patrizio, nella Visione di Thurcill, in quella di Frate Alberico ecc...». Dalle leggende, tuttavia, non emerge chiaramente la posizione dell'Eden agli antipodi di Gerusalemme. Cfr. A. Graf, *Il mito del paradiso terrestre*, in *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, vol. I, Torino, Loescher, 1892, pp. 1-126, a p. 22.

<sup>128</sup> Cfr. *Aen.* VI 704: «seclusum nemus et virgulta sonantia silvae».

### 1.3 IL MADRIGALE 54 DI PETRARCA

Lo smarrimento dell'uomo all'interno della selva ritorna, seppur con implicazioni diverse da quelle dantesche, nel *Canzoniere* di Petrarca<sup>129</sup>: nel madrigale 54, uno dei quattro presenti all'interno della raccolta, il poeta, ammaliato dalla bellezza di una donna sconosciuta, si inoltra in una selva; all'improvviso una *vox de caelo* lo ammonisce («Ahi, quanti passi per la selva perdi!»<sup>130</sup>), così egli decide di ritornare sulla retta via. La selva in cui entra Petrarca non viene né identificata con un luogo preciso né caratterizzata da alcun attributo; tuttavia, dopo il rimprovero della voce lontana, il poeta riflette sul suo viaggio e lo definisce pericoloso: «Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio, | tutto pensoso; et rimirando intorno | vidi assai periglioso il mio viaggio: | et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno»<sup>131</sup>. Il bosco dunque, seppur non caratterizzato da epiteti negativi, è considerato come un luogo ostile e inospitale da cui è opportuno fuggire.

Per comprendere il significato che il bosco petrarchesco assume in questo contesto è necessario innanzitutto fornire un'interpretazione generale del componimento. Nel madrigale 54 il poeta si dimostra ancora una volta combattuto tra l'amore terreno e quello divino: da una parte l'istinto lo esorta a seguire una pellegrina che «al viso d'Amor portava insegna»<sup>132</sup>, dall'altra una voce lo rimprovera per aver perso la retta via, per aver distolto la sua attenzione dal vero obiettivo, l'amore per Dio. Parte della critica ritiene che il madrigale testimoni una fase di crisi del rapporto con l'amata, narrando, in forma allegorica, prima l'innamoramento per la donna e successivamente il pentimento per essersi abbandonato alla passione amorosa. In quest'ottica, la conversione di Petrarca sembrerebbe vicina, per l'intervento di una voce divina, a quella di Sant'Agostino o di San Paolo sulla via di Damasco<sup>133</sup>. Tuttavia, oltre

---

<sup>129</sup> Mi avvalgo di F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004.

<sup>130</sup> *RVF* 54, 6; cfr. *RVF* 74, 11: «perdendo inutilmente tanti passi».

<sup>131</sup> *RVF* 54, 7-10.

<sup>132</sup> *RVF* 54, 1.

<sup>133</sup> Diversi critici leggono il madrigale 54 e il momentaneo ritorno a Dio del Petrarca come un' *imitatio vitae* di Sant'Agostino. Proto segnala alcuni punti di riferimento nelle *Confessiones* (II 1 1; X 27 38; XII 10 10; ma soprattutto VIII 12 29: «Et ecce audio vocem de vicina domo cum cantu dicentis et crebro repetentis quasi pueri an puellae, nescio: “Tolle, lege; tolle, lege”»); Martinelli, concorde inizialmente con Proto, in un secondo momento individua come modello petrarchesco San Paolo, che sulla via di Damasco

alla tradizione biblico-patristica che Petrarca conosceva ampiamente, il componimento è intessuto di riferimenti non solo ad altre opere volgari (prima fra tutte la *Commedia*), ma anche ad altri testi del *Canzoniere*. La selva, il viaggio pericoloso e la voce lontana non hanno dunque un unico referente letterario, ma fanno parte di un ampio patrimonio culturale e vengono accolti dal poeta in questo componimento proprio in qualità di archetipi.

Si tenga presente, inoltre, che il genere del madrigale è tipicamente erotico e destinato ad un'esecuzione musicale: secondo Santagata risulta difficile credere che l'autore volesse affidare proprio a questa forma metrica il racconto di una *conversio* tanto importante, seppur non definitiva (anche se in Petrarca la difformità tra contenuto e metro non era inusuale)<sup>134</sup>. L'occasionalità del testo è supportata dalla proposta di datazione del madrigale tra il 1336 e il 1339<sup>135</sup>, periodo in cui Petrarca era in viaggio verso Roma e incontrava alcune "pellegrine" nei grandi centri di pellegrinaggio. Il poeta avrebbe quindi raccontato un episodio galante risalente a quel periodo, per cui la donna menzionata al v. 2 non sarebbe Laura ma appunto una viaggiatrice non identificata. Un'altra possibilità è che il tempo della storia e quello della narrazione non coincidano e che Petrarca stia invece ricordando un episodio passato: se si ritiene veritiera la testimonianza di Agostino Nifo riportata dal cinquecentista Sebastiano da Venafro (il quale riferendosi a Nifo afferma «ch'egli havea veduto et letto la presente Canzonetta scritta di man del P. et vi era scritto di sopra anchor di sua mano: A Madonna Camilla

---

si convertì al cristianesimo (*Act. 22 6-7*: «media die...audiui vocem dicentem»). Contrario all'idea che il madrigale rappresenti un momento di conversione è invece Foresti. Cfr. E. Proto, *Per un madrigale del Petrarca*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», XVI (1911), pp. 97-114; B. Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo, Minerva Italica, 1977, pp. 276-306; A. Foresti, *Dalle prime alle "secondo lagrime". Un capitolo dell'amore di Francesco Petrarca*, in «Convivium», XII (1940), pp. 8-35, a p. 20.

<sup>134</sup> Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, p. 286.

<sup>135</sup> Gran parte della critica è concorde su questa datazione, proposta sulla base dell'ultimo verso del componimento («et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno») in cui il giorno rappresenterebbe metaforicamente la vita dell'uomo; di conseguenza, il "mezzo giorno" della vita di Petrarca si collocherebbe all'incirca in quegli anni, più precisamente nel 1339; Proto, considerato l'avverbio *quasi* dell'ultimo verso, retrodata il testo al 1336, ovvero prima del viaggio romano; cfr. Proto, *op. cit.*, pp. 97-114. Solo Neri propone per il madrigale 54 l'ipotesi di una composizione in età giovanile; cfr. F. Neri, *La canzone di quattro rime*, in «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino», XLIX (1913-14), pp. 305-9.

Cane di Verona»<sup>136</sup>), il madrigale potrebbe risalire al periodo veronese, tra 1340-1350<sup>137</sup>. In entrambi i casi, la donna cantata non sarebbe Laura (la confusione nella lettura del v. 2 è generata soprattutto dalla convinzione che il madrigale 54 vada letto come premessa del componimento 55, in cui Laura è appunto protagonista) ma una viaggiatrice di questo mondo<sup>138</sup>; il testo, pertanto, non va inserito all'interno del ciclo laurano.

Passando ad un'analisi più puntuale dei versi che vedono il poeta smarrirsi all'interno della selva (4-6), è da rilevare innanzitutto la presenza della metafora venatoria («Et lei seguendo su per l'erbe verdi»); la pellegrina viene inseguita dal poeta come una preda in fuga dal suo cacciatore, finché Petrarca non viene ammonito da una *vox* che è stata interpretata dalla critica in diversi modi: la ragione, la coscienza del poeta, Dio, Sant'Agostino o Laura<sup>139</sup>. Il motivo della «voce di lontano», ripreso dall'autore del *Canzoniere* nel v. 5 dal modello agostiniano e paolino, presenta inoltre legami con il capolavoro dantesco<sup>140</sup> (*Inf.* IV 79: «Intanto voce fu per me udita»; *Inf.* IX 50-51: «e gridavan sì alto, | ch'i' mi strinsi al poeta per sospetto») e richiami interni alla produzione dello stesso Petrarca (*RVF* 142, 20: «seguendo ove chiamar m'udia dal cielo»; *RVF* 264, 102-3: «Et questo ad alta voce ancho richiama | la ragione sviata dietro ai sensi»). L'ammonitore sconosciuto redarguisce il poeta per essersi addentrato nella selva, la quale va intesa non solo come luogo fisico vero e proprio ma anche come paesaggio morale, come insieme di passioni e tormenti causati dall'amore per la *pellegrina*. Petrarca decide allora, dopo essersi fermato a riflettere all'ombra di un

---

<sup>136</sup> Cfr. G. Capovilla, *I Madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI)*, in «Lectura Petrarce», III (1983), pp. 36-37.

<sup>137</sup> L'ultimo verso non costituisce un ostacolo ad una datazione più alta; la narrazione va considerata retrospettiva, quindi si fa sempre riferimento al viaggio a Roma e a quella fase della vita del poeta.

<sup>138</sup> Secondo la metafora paolina e cristiana per cui tutti sono pellegrini in terra, la *pellegrina* del madrigale 54 sarebbe una viaggiatrice di questo mondo che Petrarca incontra per caso (non una forestiera o una sconosciuta condiscendente come alcuni interpretano); è questa la lettura proposta ad esempio da Leopardi e Zingarelli.

<sup>139</sup> Cfr. Proto, *op. cit.*, p. 114 e Martinelli, *op. cit.*, p. 277 per l'identificazione della voce con la ragione, la coscienza o Dio; G.A. Cesareo, *Su le "Poesie volgari" del Petrarca*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1898, pp. 224-25 per l'ipotesi di Sant'Agostino; N. Iliescu, *Il Canzoniere petrarchesco e Sant'Agostino*, Roma, Società Accademica Romana, 1962, p. 51 per la teoria secondo cui la *vox* apparterebbe a Laura.

<sup>140</sup> Anche nel sonetto *Per quella via* di Dante una voce interiore richiama Lisetta (v. 7: «odesi voce dir subitamente»).

fuggio<sup>141</sup> (secondo gli esegeti simbolo della vita solitaria<sup>142</sup>) e aver capito la pericolosità del suo viaggio<sup>143</sup>, di tornare indietro.

In conclusione, Petrarca riprende in questo madrigale sia la tradizione patristica che considerava la *silva* come un labirinto abitato da mostri e ladroni e il viaggio nel bosco come un'impresa ad alto rischio, sia quella dantesca, in cui la selva è il luogo dello smarrimento, la prima tappa necessaria di un cammino che porta alla conoscenza di sé e di Dio. La selva, tuttavia, assume in questo caso implicazioni differenti; le è attribuito un ruolo diverso, congruo ad una prospettiva autobiografica di conversione alla vita spirituale. Essa viene accolta nel madrigale 54 non tanto in quanto diretta discendente di un'opera specifica, ma come archetipo culturale ormai privo di un referente letterario.

L'amore è associato alla selva in quanto passione da cui difficilmente l'animo umano riesce a prendere le distanze; è come un labirinto all'interno del quale l'uomo si perde senza sapere poi come trovare una via d'uscita. Il bosco del *Canzoniere* non è tanto il luogo fisico in cui il buio, le piante selvatiche e gli animali feroci impediscono al viaggiatore di avanzare sicuro, quanto piuttosto il paesaggio morale in cui la passione, la bellezza della donna e il desiderio carnale portano l'uomo a vivere l'amore come un impedimento alla vita spirituale. Non importa si tratti di Laura o di una sconosciuta pellegrina: la figura femminile rappresenta sempre un ostacolo nel cammino di redenzione percorso dal poeta, una distrazione che si configura in questo caso come deviazione all'interno della selva. Si vedrà inoltre, nei capitoli successivi, come il luogo selvaggio ricorra altre volte nel *Canzoniere* petrarchesco come riflesso di una concezione pessimistica dell'amore; pur venendo meno il *topos* dello smarrimento, il poeta proietta nei boschi, spesso immaginari ma talvolta anche reali<sup>144</sup>, la sua concezione negativa della passione per Laura, intesa come sviamento dal vero amore per Dio.

---

<sup>141</sup> Il v. 7 rimanda a *Inf.* IX 50-51 («e gridavan sì alto, | ch'ï' mi strinsi al poeta per sospetto»), quando Dante sta per entrare nella città di Dite.

<sup>142</sup> In base al verso virgiliano «patulae...sub tegmine fagi» (*Ecl.* I 1).

<sup>143</sup> I vv. 8-9 richiamano *Inf.* I 24-26: «si volge a l'acqua perigliosa e guata, | così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, | si volse a retro a rimirar lo passo».

<sup>144</sup> Si pensi ad esempio alla foresta delle Ardenne attraversata nei componimenti 176-177.

Perdersi nella selva può avere, in conclusione, diversi significati: il più immediato è quello di deviazione dalla strada conosciuta, di errore di valutazione del percorso; a questo piano puramente referenziale si può sovrapporre quello metaforico, che trasforma il paesaggio da semplice luogo fisico a spazio morale. Ciò che accomuna i testi di Dante e Petrarca, oltre alla valenza simbolica del luogo selvaggio, è la condizione di luogo di passaggio: mentre nella novella della raccolta boccaccesca le avventure dei due viaggiatori si svolgono nella selva e una volta trovata la via d'uscita la storia si conclude, nel I canto dell'*Inferno* la selva è un luogo di transizione in cui l'autore-pellegrino non si intrattiene a lungo; le vicende hanno inizio nella selva ma si sviluppano altrove. Lo stesso Petrarca entra nella selva solo momentaneamente e il passaggio è ancora più immediato: trattandosi di una raccolta di liriche e non di un poema come nel caso della *Commedia*, la storia si interrompe con la fine del madrigale e una volta uscito dalla selva il poeta si addentrerà in nuovi boschi dai caratteri di volta in volta differenti, dimenticando la pericolosità di quell'ambiente. Diversamente, il paesaggio boschivo della novella boccaccesca non è un luogo di transizione ma uno spazio in cui i due protagonisti si muovono confusamente per un'intera giornata finché non riescono a trovare una via d'uscita e ad ottenere il loro lieto fine. Le avventure, dunque, si svolgono all'interno della selva e gli altri spazi, la città e il castello, si spiegano proprio in opposizione all'ambiente selvaggio.

Nel capitolo successivo il luogo selvaggio è considerato in relazione ad un'altra tematica alquanto diffusa nella letteratura delle Origini e del Trecento: l'attività venatoria nel bosco, un'attività in cui l'uomo non è più sottomesso e assoggettato dalla natura ma in cui al contrario diventa egli stesso predatore e dominatore. Vedremo che talvolta tuttavia, in ambito letterario, la caccia perde questi suoi tratti peculiari per colorarsi di sfumature differenti.

## CAPITOLO 2

### L'ATTIVITÀ VENATORIA NEI PRIMI SECOLI DELLA LETTERATURA IN VOLGARE

Che la caccia sia una delle attività più praticate dalle società medievali è dato certo. Non può stupire il fatto che anche la letteratura del Due e Trecento conferisca a questa tematica un ruolo di primo piano: diverse le opere e gli autori che consacrano le proprie pagine alla caccia, fornendo ampi spunti di riflessione sul luogo della selva e sullo sfruttamento dei terreni incolti a scopi venatori.

Come nel capitolo precedente, si è scelto di applicare a questo filone tematico il criterio di suddivisione referenziale/metaforico: il primo gruppo comprende numerosi testi (di cui si riportano solo i più significativi) appartenenti al genere della caccia, all'interno dei quali attività venatoria e bosco, indissolubilmente legati tra loro, sono rappresentati nella loro quotidianità e scelti come tematica esclusivamente per l'adattabilità al canto polifonico; i paesaggi boschivi, dunque, non solo si svuotano di significato ma spesso vengono anche dati per scontati. A questi componimenti si aggiunge uno degli scritti giovanili di Boccaccio, *La Caccia di Diana*. Al secondo gruppo, in cui la caccia funge anche da metafora, appartengono il XIII canto dell'*Inferno* di Dante, tre novelle di Boccaccio e alcuni componimenti del *Canzoniere* di Petrarca.

#### 2.1 IL GENERE DELLA CACCIA

Il termine *caccia* non designa solo l'attività praticata dall'uomo nel bosco; esso rimanda anche ad un genere letterario trecentesco legato alla musica polifonica profana,

caratteristica dell'*Ars Nova* italiana<sup>1</sup>, che può corrispondere metricamente ad un madrigale, ad una ballata o ad un polimetro. Il nome richiama l'inseguirsi della melodia la quale, ripetendosi in momenti diversi, a canone (o ad incalzo), assume le peculiarità di una caccia alla fiera selvaggia in cui animale e uomo si rincorrono incessantemente. Musica e poesia si coniugano dunque in modo raffinato per rallegrare feste, riunioni mondane, pranzi e per sollevare lo spirito dopo faticose battute di caccia; l'intento non è stupire l'ascoltatore con artifici retorici particolari o un linguaggio elevato ma intrattenerlo con musiche e canti piacevoli e spensierati: l'attenzione dell'autore non è perciò rivolta alla struttura e all'eleganza dei versi del componimento, quanto piuttosto all'esecuzione musicale cui il testo deve adattarsi. Il genere inoltre si avvicina, per il suo realismo e la viva drammaticità, alla frottola popolare; tuttavia, a differenza di quest'ultima, la caccia accoglie i costumi e le usanze del popolo non ingenuamente ma in chiave ironica, come materia di divertimento e riso. Le tematiche trattate all'interno di tale forma metrica sono generalmente scene di caccia, di pesca o di mercato, in cui le azioni si susseguono rapidamente in un dialogo continuo e talvolta confuso tra le parti.

Queste poesie per musica sono prevalentemente conservate nei codici musicali trecenteschi e quattrocenteschi: si ricordino il Vaticano Rossiano 215, il più antico, il Panciatichiano 26, il Parigino 6771 e il Laurenziano 87, alcuni tra i più ricchi e famosi in questo ambito. Tali manoscritti conservano generalmente il nome degli «intonatori» ma non mantengono alcuna testimonianza sugli autori dei testi letterari; solo tramite elementi esterni è possibile stabilire con certezza la paternità di questi componimenti, che gran parte delle volte rimangono anonimi; è possibile, infine, che l'autore del testo letterario e l'«intonatore» siano la stessa persona.

Il primo componimento appartenente a questo metro fu composto, secondo Pirrotta, dal musicista Piero con il titolo *Con dolce brama e con gran disio*<sup>2</sup>. Esso è costituito da cinque terzine di endecasillabi, ognuna delle quali presenta un primo verso

---

<sup>1</sup> Con il termine *Ars Nova* si indica la musica del Trecento che, a differenza di quella duecentesca chiamata *Ars Antiqua*, ha prevalentemente carattere profano (non più sacro) ed è dal punto di vista ritmico più flessibile, variabile e complessa, con un movimento delle voci più rapido e un uso delle dissonanze più libero. Tale arte nasce e si sviluppa in un primo momento in Francia: rivoluzionaria e pericolosa per i più conservatori, viene teorizzata nel trattato del vescovo di Meaux, Philippe de Vitry, e attuata dal compositore Guillaume de Machault. Per un'analisi più approfondita cfr. G. Pestelli, *Ars Nova*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. Branca, vol. 1, Torino, UTET, 1973, pp. 154-57.

<sup>2</sup> Cfr. A. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, p. 106.

senza rima e gli altri due in rima tra loro (simile dunque ad un madrigale); dal punto di vista tematico, questa prima caccia non ha nulla a che vedere con l'attività venatoria ma descrive, attraverso esclamazioni incalzanti, le azioni praticate da un gruppo di marinai per far salpare la propria nave. Così scrive Pestelli<sup>3</sup>: «Di struttura simile al madrigale, con una voce strumentale spesso unita alle due vocali, la *caccia*, principalmente per il contributo di Piero, diviene da pretesto di scrittura canonica un compiuto quadro musicale, che con onomatopeica vivezza coglie il senso di movimento in scene di caccia, pesca e mercato, sfruttando l'inseguirsi e l'accavallarsi delle voci».

Sempre al musicista Piero<sup>4</sup> appartiene un componimento che mette in scena un'uccellazione sulle rive dell'Adda<sup>5</sup>:

Con bracchi assai e con molti sparveri  
uccellavam su per la riva d'Ada.  
E qual dicea – Dà, dà! –  
e qual – Va cià, Varin; torna, Picciolo! –  
e qual predea le quaglie a volo a volo,  
quando con gran tempesta un'aqua giunse.

Né corser mai per campagna levrieri,  
come facea ciascun per fuggir l'aqua.  
E qual dicea – Dà qua,  
dammi 'l mantello, – e tal – Dammi 'l cappello –,  
quand'io ricoverai col mio uccello  
dove una pasturella il cor mi punse.

Perch'era sola, in fra me dico e rido:  
– Eco la pioggia, il bosco, Enea e Dido –.

Il componimento, formato da due strofe di egual misura con schema ABbCCD - AEeFFD e da un ritornello, narra lo svolgimento di una caccia interrotto da una forte

---

<sup>3</sup> Cfr. Pestelli, *op. cit.*, p. 156.

<sup>4</sup> Al maestro viene attribuita, dal Carducci, anche la caccia *Segugi a corta e can per la foresta* (*Poesie musicali del Trecento*, a cura di G. Corsi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, pp. 359-60), che presenta molte affinità con il genere della pasturella.

<sup>5</sup> Per l'edizione del testo mi avvalgo di *Poesie musicali del Trecento*, p. 9.

tempesta che obbliga i cacciatori a trovare riparo, fornendo così all'io lirico l'occasione di incontro con una pastorella; il ritornello ricorda invece un'altra pioggia e un diverso incontro, quello di Enea e Didone nel bosco (*Aen.* IV 160-68). Lo spazio in cui si svolge l'azione è delineato solo di sfuggita: la sola informazione fornita dall'autore è la vicinanza alle acque del fiume Adda. Il contesto boschivo, dunque, non è nemmeno citato e il lettore può solo dedurre ed immaginare l'ambientazione silvestre alla luce dell'attività praticata e, in questo caso, del richiamo finale ad un determinato bosco della letteratura classica.

Successivamente, anche Jacopo da Bologna<sup>6</sup>, musicista dell'*Ars Nova*, include nel suo repertorio il genere della caccia: *Per sparverare tolsi el mio sparvero*<sup>7</sup>, composta da due strofe di tredici versi ciascuna cantate a tre voci e da due ritornelli a due voci (senza canone), descrive una battuta di caccia tenutasi nel mese di giugno. Dal punto di vista contenutistico, tali componimenti non presentano sostanziali differenze l'uno dall'altro: il soggetto principale è sempre una cacciagione o un'uccellazione cui il narratore si dedica, talvolta in compagnia di altri cacciatori, con l'aiuto del suo sparviero e dei suoi cani. I versi sono prevalentemente costituiti dalle esortazioni del narratore rivolte agli animali affinché catturino le prede o dai commenti dei diversi partecipanti alla battuta di caccia sul progredire degli eventi; il ritornello contiene solitamente una riflessione o un commento da parte dell'autore; infine, l'attività venatoria viene sempre praticata per diletto, spesso con lo scopo di compiacere una donna. La bravura del compositore di cacce non si misura dunque sull'originalità dei versi dal punto di vista stilistico e tematico, ma sulla sua abilità tecnica e musicale nel creare un canto adatto alla polifonia.

Tra i musicisti che si dedicano nel Trecento alla musica profana, compone una caccia ricca di elementi realistici e rappresentativi sulla cattura delle fiere nel bosco Gherardello da Firenze (*Tosto che l'alba del bel giorno appare*<sup>8</sup>). Infine, noto

---

<sup>6</sup> Cfr. *Poesie musicali del Trecento*, pp. XXIX-L.

<sup>7</sup> Cfr. *Poesie musicali del Trecento*, pp. 52-53; così inizia il componimento (vv. 1-13): «Per sparverare tolsi el mio sparvero. | Bracchi e bracche chiamando | – Eit eit, Baratera –, | – Te', Varin, te' te' –, | zonzemo a la campagna. | Vidi cercar e rinfrescar la cagna: | – Burla qui, te', Varin, fiù. – | – Ve' là, Baratera, fiù. – | – Amorosa, bocca, fiù. – | – Leva, leva, leva là. – | – Guarda, guarda, guarda là. – | Per la mia donna presi quaglie assai; | poi del redire non mi dubitai».

<sup>8</sup> Cfr. *Poesie musicali del Trecento*, pp. 68-69: «Tosto che l'alba del bel giorno appare | isveglia i cacciator: Su ch'egli è tempo! | Alletta i can: – Tè tè, tè tè, Viola. – | – Tè, Primera, tè. – | – Sus'alto al

compositore di ballate, madrigali e cacce nel Trecento è anche Niccolò Soldanieri; *Per un boschetto fra pungenti spine*<sup>9</sup>, intonata dal maestro Lorenzo, rappresenta con toni vivaci l'inseguimento e la cattura di una volpe.

Di argomento differente sono invece le cacce composte da Vincenzo da Rimini (*In forma quasi tra 'l veghiar e 'l sonno* e *Ne l'acqua chiara e dolce pescando*<sup>10</sup>) e da Maestro Zaccaria (*Caciando per gustar de quel tesoro*<sup>11</sup>) che rappresentano scene dialogate di mercato (le grida dei venditori ambulanti occupano la maggior parte delle strofe) e assumono la denominazione «caccia» esclusivamente per l'uso del canone, e quella di Francesco Landini<sup>12</sup> (*Così pensoso com'Amor mi guida*<sup>13</sup>), che descrive un quadro di pesca.

Il genere non godeva nel Trecento di grande popolarità; il pubblico preferiva di gran lunga, per la maggiore semplicità nell'esecuzione e lo scarso interesse per la struttura musicale, la ballata a una voce. Autori e musicisti, pertanto, componevano cacce solo per un pubblico di specialisti, costituito per lo più da ecclesiasti o da uomini appartenenti all'ambiente universitario. La caccia più famosa ai giorni nostri, ma

---

monte con buon cani a mano | e gli brachetti al piano | e nella spiaggia ad ordine ciascuno! – | – Io veggio sentir uno | de' nostri miglior bracchi: sta' avisato! – | – Bussate d'ogni lato | ciascun le macchie, ché Quaglina suona. – | – Aiò aiò, a te la cerbia viene. – | – Carbon l'ha presa e in bocca la tene. – | Del monte que' che v'era su gridava: | – A l'altra, a l'altra! – e suo corno sonava».

<sup>9</sup> «Per un boschetto, fra pungenti spine, | con cani a mano e bracchi, in qua e 'n là | gimo aizzando: “Te' te' te', tette”, | “Ulivo, torna qua”, | “Su su, va su, Donnà.” | E 'n questo: “A te, a te,” gridare, “a te” | udimo. “O del can nero, guarda, guarda: | la fuia: ell'è la fuia; a te, ve' là.” | “In te, in te, in te; o tu sta in te!” | “Lascia, lasciagli il cane!” E la bugiarda, | vedendosi imboccar, prese la volta | e subito ricolta | si fu ad uccellarci ne la tana. | Di giù, di su, di là, a una fontana | giugnemo e chi il suo cane e chi 'l compagno | chiamò e chi cornò. | Così ognun tornò | e, rinfrescati: “Al fuoco, al fuoco, al fuoco” | gridava ognun, gridava | tanto che fummo de la buca al loco. | *Bu bu* i can, *bu bu*; e chi zappava | chi nel foco soffiava | e chi frugava dentro con sua lancia. | Non parendole ciancia | veder punir in tal loco sue colpe, | uscinne e così presi questa volpe». Cfr. *Poesia italiana. Il Trecento*, a cura di P. Cudini, Milano, Garzanti, 1978, pp. 249-50.

<sup>10</sup> Cfr. *Poesie musicali del Trecento*, pp. 83-86.

<sup>11</sup> Cfr. *Poesie musicali del Trecento*, pp. 312-22. In questo caso la scena di mercato viene inserita all'interno di un ambiente ameno che viene descritto nei quattro versi iniziali: «Caciando per gustar de quel tesoro | per aspri monti e boschi perigliosi, d'uno boschetto d'alborselli d'oro | de fiuri trova' assai operti e chiusi».

<sup>12</sup> Fu il più noto e apprezzato musicista del Trecento; cfr. A. Fiori, *Francesco Landini*, Palermo, L'Epos, 2004.

<sup>13</sup> Cfr. *Poesie musicali del Trecento*, pp. 226-27.

probabilmente già a quel tempo, è quella di Franco Sacchetti<sup>14</sup>, *Passando con pensiero per un boschetto* (39)<sup>15</sup>, polimetro libero musicato da Niccolò Perugino che canta la raccolta di fiori da parte di alcune donne e vede il poeta intento ad osservare la scena e per questo colto di sorpresa dal temporale che costringe le fanciulle a fuggire: la scena si spegne con la stessa rapidità con cui si è accesa. Nemmeno le altre due cacce composte dall'autore (36 e 75 de *Il libro delle Rime*) trattano la tematica venatoria: la prima, anche definita da Caretti «piccola caccia» per la sua brevità, descrive una scena di battaglia, un torneo pittoresco che si sviluppa in due fasi, la preparazione al combattimento e il suo svolgimento. La seconda è invece incentrata su una gita al fiume di alcune donne che vengono poi derubate dei loro animali. Pur non trattandosi di caccia alla fiera, l'autore sceglie comunque degli episodi in cui i diversi momenti si susseguono l'un l'altro con celerità, adattandosi dunque al canto polifonico cui il genere era destinato. Così scrive a proposito delle cacce sacchettiane Lanfranco Caretti:

Se nel madrigale canonico il Sacchetti ha dunque cercato soprattutto una misura chiusa di composizione, nella caccia, invece, egli ha perseguito piuttosto un ritmo aperto, una mobile figurazione, una vivace orchestrazione di voci diverse. Non più, dunque, quell'immobile disegno esterno, né quella costanza di temi, appena impercettibilmente variati, né quell'impegno di concentrazione poetica, che caratterizzano in qualche modo il lavoro madrigalesco; bensì libere e mutevoli strutture, invenzioni e scene ricche di movimento e animazione, scrittura saporosa e non aliena addirittura da coloriture popolaristiche e da gustose esibizioni gergali<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Così scrive Natalino Sapegno nelle pagine a lui dedicate nel volume *Il Trecento*, in riferimento a ballate, madrigali e cacce presenti nel canzoniere del Sacchetti: «Qui è la sua arte e la sua poesia: perché qui il gusto del tempo, nelle sue forme più lievi e leggiadre, ben s'accorda con la tenue grazia degli affetti del poeta. Alle effusioni leggere del sentimento, alle fuggevoli e vaghe impressioni, risponde il disegno delicato, grazioso, ma quasi senza rilievo, dei componimenti scritti per musica (e talora "intonati" dall'autore stesso): nei quali tutte le esperienze della lirica realistica e mondana del Due e del Trecento – l'osservazione attenta e la rappresentazione vivace e mossa del mondo esteriore, l'espressione più rapida e snella, la lingua meno preziosa, più ricca e più colorita – si fondono, ingentilite e raffinate, con la vena idillica e sensuale derivata dal Boccaccio, e fan presentire talora l'eleganza e l'arguzia dei madrigali e delle ballate quattrocentesche». Cfr. N. Sapegno, *Il Trecento*, Milano, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1934, pp. 398-410, a p. 404.

<sup>15</sup> Cfr. F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, in *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano, Rizzoli Editore, 1957.

<sup>16</sup> Cfr. Caretti, *op. cit.*, pp. 64-65.

Si può osservare, in conclusione, come il genere trecentesco non affronti sempre la tematica cui il nome in apparenza rimanda; tuttavia, qualora l'attività venatoria sia al centro della narrazione, si tratta sempre di una battuta di caccia organizzata come passatempo. Considerato soprattutto il fine per cui veniva composto, ovvero l'esecuzione musicale, il genere presentava appunto un'attività venatoria dai tratti tipicamente edonistici (le battute cioè che gli uomini praticavano per diletto nei propri boschi), del tutto priva di richiami metaforici o di rimandi al mito classico (non c'è mai il rovesciamento ispirato al mito di Atteone che vedremo affascinare tanto le tre Corone). L'attenzione infine non è posta sul paesaggio, che non viene mai caratterizzato con precisione e a cui spesso non si fa nemmeno riferimento, ma sui momenti salienti e significativi della cattura delle prede e sulle battute più divertenti. Selve, boschi e foreste, dunque, rientrano all'interno di questa tipologia di componimenti solo perché strettamente e implicitamente legati all'attività venatoria, ma vengono totalmente svuotati di significato e privati di valenze metaforiche.

## 2.2 LE BATTUTE DI CACCIA NELLA PRODUZIONE GIOVANILE DEL BOCCACCIO

Tra i primi scritti del Boccaccio è probabilmente la *Caccia di Diana* l'opera che dà avvio alla serie del periodo napoletano; il poemetto in terzine di endecasillabi, che sembra essere stato composto entro il 1334 (così suggeriscono alcuni documenti relativi alle cacciatrici, elementi interni di carattere linguistico, stilistico e metrico e la mancanza del *senhal* di Fiammetta)<sup>17</sup>, narra il contrasto tra Diana e Venere e il finale trionfo di Amore su qualsiasi valore e attività umana. La tematica, già diffusa nella letteratura classica<sup>18</sup>, era cara anche alla letteratura volgare trecentesca, in particolare al genere dei sirventesi, delle visioni d'amore e, come si è visto, alla tradizione delle «cacce»<sup>19</sup>. Il poemetto boccaccesco, composto da diciotto canti di cinquantotto versi

---

<sup>17</sup> Per un'analisi più puntuale delle prove a favore del 1334 come termine *ante quem* cfr. G. Boccaccio, *Caccia di Diana*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 1, Milano, Mondadori, 1967, pp. 3-5. Per uno studio approfondito sull'opera cfr. A. Illiano, *Per una rilettura della Caccia di Diana*, in «Italice», vol. 61, 4 (1984), pp. 312-34.

<sup>18</sup> Cfr. Ovidio, *Metam.* I 483 ss.; XI 305 ss..

<sup>19</sup> Cfr. *Caccia di Diana*, pp. 5-9.

ciascuno (fatta eccezione per il terzo di sessantuno versi), descrive una battuta di caccia indetta dalla dea Diana, alla quale partecipano le più belle nobildonne napoletane, tutte nominate per nome eccetto l'ultima, che rimane anonima per tutta l'opera («La bella donna, il cui nome si tace»)<sup>20</sup>. L'azione venatoria occupa la quasi totalità dell'opera (fino al sedicesimo canto): le giovani, suddivise dalla dea in quattro gruppi, si recano sul monte dove, accompagnate da cani e falconi, devono catturare il maggior numero di prede possibili (conigli, lepri, cervi, orsi, daini, caprioli e molte altre fiere, spesso esotiche). Fattosi mezzogiorno, Diana decreta la fine dell'attività e le donne si radunano ai piedi dell'altura per sacrificare le bestie uccise; tuttavia, la «donna piacente»<sup>21</sup>, stancatasi della dea della caccia invoca Venere, la quale trasforma tutte le fiere in giovani di bell'aspetto e devoti alle fanciulle. La metamorfosi finale si configura dunque come un rovesciamento del mito classico di Atteone: sia le prede cacciate che il cervo, narratore del poemetto e spettatore del bagno iniziale delle cacciatrici nelle acque<sup>22</sup>, mutano le proprie sembianze da animali a umane («e vidimi alla bella donna offerto, | e di cervio mutato in crèatura | umana e razionale esser per certo»)<sup>23</sup>; non è più l'uomo ad essere trasformato in cervo ma viceversa<sup>24</sup>.

Prendiamo ora in esame il tempo e lo spazio dell'azione: la battuta si tiene in una giornata primaverile («Nel tempo adorno che l'erbetto nove | rivestono ogni prato e l'aere chiaro | ride per la dolcezza che 'l ciel move»)<sup>25</sup> all'interno di una selva che si sviluppa lungo le pendici del monte. Il riferimento esplicito al luogo selvaggio ricorre

---

<sup>20</sup> *Caccia* IV 1.

<sup>21</sup> *Caccia* XVI 46.

<sup>22</sup> Anche Atteone aveva osservato di nascosto Diana mentre faceva il bagno e per questo era stato punito con la metamorfosi in cervo.

<sup>23</sup> *Caccia* XVIII 10-12. Anche nel finale della *Comedia delle ninfe fiorentine* Ameto, dopo essere riuscito ad abbandonare un amore carnale per uno nobilitante (XLVI 5: «d'animale brutto, uomo divenuto»), subisce una metamorfosi dal punto di vista morale. Un vero Atteone è invece Cimone che nella prima novella della V giornata del *Decameron*, dopo aver osservato Efigenia nuda, da uomo rozzo e animale diventa «il più leggiadro e il meglio costumato e con particolari virtù che altro giovane alcuno» (*Dec.* V 1 20). Il luogo della contemplazione è per giunta un boschetto, all'interno del quale si trova la fontana in cui si bagna la protagonista.

<sup>24</sup> Cfr. V. Branca, *L'Atteone del Boccaccio fra allegoria cristiana, evemerismo trasfigurante, narrativa esemplare, visualizzazione rinascimentale*, in *Medioevo e Umanesimo. Studi in onore di Gianvito Resta*, Padova, Antenore, 1997, pp. 223-39.

<sup>25</sup> Cfr. *Caccia* I 1-3.

sei volte all'interno del poemetto, alternando *selva* ai sinonimi *bosco* e *foresta* (II 55: «selva»; V 1-2: «la folta | e dilettevol selva»; VII 38: «selva»; X 37: «foresta»; XI 51: «la piacevol selva»; XIII 25: «bosco»). Gli epiteti che le vengono attribuiti (dilettevole e piacevole) la caratterizzano in senso positivo: essendo la caccia un passatempo, un'attività ludica, anche il luogo in cui si svolge non può che avere connotazione positiva. In un'unica occasione Boccaccio pone l'attenzione su una caratteristica imprescindibile della selva, ovvero la mancanza di luce; scrive ai vv. 52-54 del canto X: «Ucciso quel, ritornaron sicure, | ed a Marella presentar la testa, | che lor guida era nelle vie oscure». Al concetto di oscurità è tra l'altro affiancato quello di guida, che rievoca, forse involontariamente, il ricordo di Dante accompagnato da Virgilio per la *selva oscura*.

Anche nella produzione successiva non mancano riferimenti, sebbene cursori, alla cattura di prede nel bosco: nel *Filocolo*, ad esempio, si parla di caccia nelle «selve oscure» a «paurosi cervi» (III 1, 3). Qualche accenno all'attività venatoria è presente inoltre anche nel *Teseida*: nell'ottava 38 del primo libro Boccaccio paragona la situazione di Ippolita, regina delle Amazzoni, alla vigilia dell'attacco di Teseo, a quella del cinghiale che percepisce l'arrivo dei cani e dei cacciatori<sup>26</sup>; nel settimo libro il riferimento ritorna nuovamente attraverso due similitudini, la prima tra guerrieri e cacciatori (ottava 106)<sup>27</sup>, la seconda tra Palemone e un cinghiale (ottava 119)<sup>28</sup>; infine, durante lo scontro tra Arcita e Palemone, si accenna alla presenza di Teseo ed Emilia che stanno cacciando nel bosco quando odono i rumori della battaglia (XI 83, 2-3: «[Emilia] che per lo bosco con Teseo cacciando | s'andava»).

Solo la *Caccia di Diana*, in conclusione, pone al centro della sua narrazione, per altro in modo abbastanza ripetitivo e monotono, l'attività venatoria; per ritrovare nuovi

<sup>26</sup> «Né altramenti il cinghial c'ha sentiti | nel bosco i can fremire e' cacciatori, | i denti batte e ruggia e gli spediti | sentieri a sua salute cerca e, pe' romori | ch'egli ha in qua in là in giù e 'n su uditi, | non sa qua' vie per lui sien migliori, | ma ora in giù e ora in su correndo, | fino al bisogno, incerto, va fuggendo».

<sup>27</sup> «E ciaschedun per sé divenne tale, | qual ne' getuli boschi il cacciatore, | a' rotti balzi accostatosi, il quale | il leon, mosso per lungo romore, | aspetta e ferma in sé l'animo eguale, | e nella faccia giela per tremore, | premendo i teli con forza sudanti, | e li suoi passi trieman tutti quanti».

<sup>28</sup> «Qual per lo bosco il cinghiar ruvinoso, | poi c'ha dietro a sé sentiti i cani, | con le sete levate e isquamoso, | or qua or là per viottoli strani | muggiando va fuggendo furioso, | rami rompendo e schiantando silvani, | cotale entrò mirabilmente armato | Palemon quivi da ciascun mirato». La fuga del cinghiale descritta in questi versi ricorda quella degli scialacquatori danteschi i quali, scappando dalle cagne, rompono i rami delle piante presenti nella selva.

spunti significativi per questa analisi sul tema della caccia nelle opere del poeta di Certaldo bisognerà attendere la conclusione del capolavoro boccaccesco, in cui la cattura di fiere selvagge nel bosco, sebbene sia argomento marginale, assume tratti e peculiarità interessanti. Tuttavia, prima di proseguire nell'analisi delle novelle del *Decameron* legate alla tematica venatoria, è necessario fare un passo indietro e ritornare alla *Commedia*, in particolare al canto XIII dell'*Inferno*, che sarà per Boccaccio un punto di riferimento fondamentale per una delle sue narrazioni (forse la più suggestiva) sul tema della caccia.

### 2.3 LA CACCIA INFERNALE NELLA SELVA DEI VIOLENTI

Qualsiasi lettore della *Commedia* conserva nella propria memoria un ricordo più o meno vivo del XIII canto dell'*Inferno*: il pruno parlante, il lamento di Pier della Vigna «Perché mi schiante?», le nere cagne che rincorrono i dannati. Da questa caccia dalle peculiarità insolite (si pensi semplicemente al fatto che non sono gli uomini a catturare le fiere, ma viceversa) prende avvio l'analisi condotta in questo capitolo su uno dei passatempi prediletti dall'uomo medievale: la venagione<sup>29</sup>, per necessità o diletto, nel bosco; la nostra attenzione sarà dunque rivolta sia all'aspetto paesaggistico che a quello venatorio.

Con queste terzine si apre il canto XIII:

Non era ancor di là Nesso arrivato,  
quando noi ci mettemmo per un bosco  
che da neun sentiero era segnato.

Non fronda verde, ma di color fosco;  
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;  
non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.

Non han sí aspri sterpi né sí folti  
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno

---

<sup>29</sup> Il termine è usato da Dante con il significato di 'attività della caccia'; cfr. *Cv* IV ix 13: «con ciò sia cosa che 'l pescare sia sotto l'arte de la venagione e sotto suo comandare»; cfr. *Convivio*, p. 319.

tra Cecina e Corneto i luoghi còliti<sup>30</sup>.

Dante e Virgilio sono appena giunti, grazie al centauro Nesso, nel secondo girone del settimo cerchio, dove sono punite le anime dei suicidi e degli scialacquatori. Dà avvio al canto la descrizione di un bosco *silvaticus* che si contrappone ai boschi domestici (i «luoghi còliti»), funzionali alla società umana, per la presenza di «folti sterpi» e di sterpaglie a terra che impediscono il passaggio da parte dell'uomo; questo, a differenza della *selva oscura* del proemio, non solo è caratterizzato in modo puntuale, ma trova anche il suo corrispettivo nel paesaggio della Maremma toscana<sup>31</sup>. Sin dai primi versi, dunque, il lettore è in grado di delineare nella propria immaginazione i contorni del luogo: una selva priva di sentieri in cui crescono piante con fronde scure, rami contorti, velenosi e pungenti; le aspettative del poeta su ciò che avrebbe dovuto vedere se si fosse trattato di un bosco comune (*fronda verde, rami schietti e pomi*) vengono subito disattese (*Non...non...non*). Al dato visivo subentra nei versi successivi quello uditivo: «Io sentia d'ogne parte trarre guai | e non vedea persona che 'l facesse»<sup>32</sup>. Dei lamenti echeggiano in tutta la selva ma Dante non riesce a comprendere da dove derivino; il suggerimento proviene ancora una volta dalla sua guida che gli consiglia di recidere un ramo da uno dei cespugli («Se tu tronchi | qualche fraschetta d'una d'este piante, | li pensier c'hai si faran tutti monchi»)»<sup>33</sup>.

Ciò che rende unica la selva del settimo cerchio dell'Inferno è proprio la vegetazione: le piante descritte in apertura del canto, infatti, sono i suicidi stessi, i quali, avendo rinunciato in vita al proprio corpo e rifiutato il prezioso dono della vita concesso da Dio, sono trasformati dopo la morte in piante; privatisi della propria natura, essi assumono il corpo meno nobile per eccellenza, quello vegetale<sup>34</sup>. Secondo la concezione medievale-cristiana, infatti, l'uomo che si spoglia delle proprie membra nega la propria

---

<sup>30</sup> *Inf.* XIII 1-9. Per l'interpretazione del canto mi avvalgo dell'edizione dell'*Inferno* di S. Bellomo (in particolare «Introduzione» e «Nota Conclusiva», pp. 201-04 e 214-17). Tra gli studi danteschi condotti sul canto dei suicidi si ricordano: S. Aglianò, *Lettura del canto XIII dell'«Inferno»*, in «Studi danteschi», XXXIII (1955), pp. 143-86; L. Spitzer, *Il canto XIII dell'«Inferno»*, in *Studi italiani*, Milano, Vita e pensiero, 1976, pp. 147-72; G. Muresu, *La selva dei disperati («Inferno» XIII)*, in «Rassegna della letteratura italiana», XCIX (1995), pp. 5-45.

<sup>31</sup> I cui confini sono segnati da Cecina, località in provincia di Livorno, e Corneto, attuale Tarquinia.

<sup>32</sup> *Inf.* XIII 22-23.

<sup>33</sup> *Inf.* XIII 28-30.

<sup>34</sup> Questa la disposizione gerarchica medievale degli esseri del creato: uomini, animali, piante e minerali.

umanità e per questo si trova intrappolato in un essere vegetale, costretto a rimanere eternamente immobile e a sopportare le offese esterne; le sole peculiarità umane che i suicidi conservano sono il sangue e la voce. Nemmeno dopo il Giudizio Universale i violenti contro se stessi potranno, a differenza degli altri peccatori, riappropriarsi delle proprie spoglie, che verranno invece appese ai rami della selva come degli impiccati al cappio<sup>35</sup>.

Con queste parole l'anima di Pier delle Vigne spiega a Dante in che modo i suicidi assumono dopo la morte sembianze arboree e quale sarà il loro destino dopo il giorno del Giudizio (*Inf.* XIII 94-108):

Quando si parte l'anima feroce  
dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta,  
Minòs la manda a la settima foce.

Cade in la selva, e non l'è parte scelta;  
ma là dove fortuna la balestra,  
quivi germoglia come gran di spelta.

Surge in vermena e in pianta silvestra:  
l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,  
fanno dolore, e al dolor fenestra.

Come l'altre verrem per nostre spoglie,  
ma non però ch'alcuna sen rivesta,  
ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie.

Qui le strascineremo, e per la mesta  
selva saranno i nostri corpi appesi,  
ciascun al prun de l'ombra sua molesta.

Il motivo della trasformazione in pianta ha origini classiche, più precisamente ovidiane<sup>36</sup>; tuttavia, il processo cui sono sottoposte le anime suicide non è metamorfico, bensì generativo: esse, una volta inviate da Minosse al secondo girone del settimo cerchio, rinascono in qualunque posto cadano e crescono con facilità come la *spelta*, una varietà di farro poco pregiata. Afferma Leo Spitzer: «il secondo corpo, il corpo arboreo, non ha legami col primo, ma è il prodotto di una nuova nascita che avviene

---

<sup>35</sup> L'impiccagione rappresenta la forma di suicidio più diffusa e diventa quindi emblema del peccato.

<sup>36</sup> Si pensi alla ninfa Dafne che diventa alloro in *Metam.* I 452-567.

soltanto dopo che la morte ha staccato il primo corpo dall'anima»<sup>37</sup>. L'idea dell'anima-seme che *germoglia* deriva probabilmente da un'epistola di San Paolo ai Corinzi (*1Cor XV 37-44*): «Et quod seminas, non corpus, quod futurum est, seminas, sed nudum granum, ut puta tritici, aut alicuius caeterorum. Deus autem dat illi corpus sicut vult: et unicuique seminum proprium corpus. Non omnis caro, eadem caro... Sic et resurrectio mortuorum. Seminatur in corruptione, surget in incorruptione... Seminatur corpus animale, surget corpus spiritale». Se la rinascita di cui parla la lettera è positiva e per questo paragonata alla crescita del frumento, quella illustrata da Piero in questo canto subisce un rovesciamento in senso negativo e di conseguenza il seme della *spelta* cui Dante fa riferimento appartiene ad una pianta estremamente umile. Si può ipotizzare, inoltre, alla luce del noto principio «nomina sunt consequentia rerum», che l'idea della pena sia stata in parte suggerita all'autore dal nome del logoteta; anche in questo caso Dante avrebbe operato un ribaltamento trasformando la vite, simbolo di vitalità, in pruno, pianta infeconda. È infine innegabile che alla base della narrazione dantesca non vi sia l'episodio di Polidoro riportato da Virgilio nel III libro dell'*Eneide*<sup>38</sup>. Tuttavia, mentre i suicidi danteschi sono le piante stesse, il corpo del figlio di Priamo giace insepolto sottoterra e i rami ne costituiscono un'estensione originatasi casualmente dalle aste delle frecce conficcate nel cadavere; anche la voce, dunque, non proviene dalla pianta<sup>39</sup> ma da sotto la sabbia.

Oltre ad essere popolata dalle piante-anime dei violenti contro se stessi e dalle Arpie (rapaci con volto femminile le quali, nutrendosi delle foglie degli alberi, provocano delle ferite da cui fuoriesce la voce dei dannati mista a sangue)<sup>40</sup>, la selva del

<sup>37</sup> Cfr. Spitzer, *op. cit.*, pp. 147-48.

<sup>38</sup> Cfr. *Inf.* XIII 46-49: «S'elli avesse potuto creder prima», | rispuose 'l savio mio, «anima lesa, | ciò c'ha veduto pur con la mia rima, | non averebbe in te la man distesa». Numerose sono le riprese puntuali tra questo canto e il III dell'*Eneide*; si pensi ad esempio al «Perché mi scerpi?» (*Inf.* XIII 35), indubbiamente modellato sul «Quid...laceras?» virgiliano (*Aen.* III 41).

<sup>39</sup> Cfr. *Inf.* XIII 43-44: «sí de la scheggia rotta usciva insieme | parole e sangue».

<sup>40</sup> Le Arpie sono una chiara ripresa dell'*Eneide*; la descrizione dantesca rispetta infatti i caratteri di quella virgiliana (*Aen.* III 214-18) ma la loro funzione all'interno del canto è giustificabile solo alla luce del commento al poema latino di Servio: egli, infatti, confondendole con le Furie scrive (*ad Aen.* III 209): «apud inferos furiae dicuntur et canes, apud superos dirae et aves, ut ipse [Vergilius] in XII ostendit, in medio vero harpyiae dicuntur». In conclusione, se generalmente questi uccelli erano considerati simbolo della rapacità per aver imbrattato il cibo dei Troiani nelle isole Strofadi, l'associazione alle Furie operata

settimo cerchio fa anche da sfondo alla corsa disperata dagli scialacquatori. Questi ultimi, distinti dai prodighi del quarto cerchio per aver dilapidato consapevolmente e volontariamente il proprio patrimonio (la prodigalità implica invece mancanza di continenza), sono associati ai suicidi perché, anche se in modo diverso, hanno cercato di rovinare se stessi; la tendenza comune, dunque, è l'orientamento all'autodistruzione<sup>41</sup>. La loro pena, tuttavia, è differente: il corpo degli scialacquatori è continuamente sbranato da cagne nere che inseguono le anime all'interno della selva in una caccia senza fine; il bosco, che all'inizio del canto appariva spaventoso nella sua immobilità, è improvvisamente attraversato da un inseguimento frenetico. La pena cui sono sottoposti gli scialacquatori consiste infatti in una fuga cui nemmeno la cattura della preda pone fine: come in vita essi hanno dissipato le proprie risorse economiche, così in morte vengono eternamente privati del proprio corpo; le cagne<sup>42</sup> simboleggiano probabilmente i creditori o le indigenze mentre il nero, colore diabolico, rimanda alla natura di queste anime. La caccia cui Dante assiste mentre sta ancora ascoltando le parole del cancelliere di Federico II viene descritta dal poeta in due momenti (vv. 109-17/124-29): il quadro iniziale di due corpi «nudi e graffiati» in fuga viene interrotto dalle esclamazioni di Arcolano di Squarcia Maconi e di Giacomo di Sant'Andrea, a seguito delle quali riprende la rappresentazione delle fiere che lacerano le due anime. L'immagine proposta dall'autore della *Commedia*, pur nella sua unicità, ha tuttavia dei precedenti: il genere medievale delle cacce infernali con fine edificatorio e moraleggiante e il mito classico di Atteone sbranato dai propri cani (Ovidio, *Metam.* III 143-252)<sup>43</sup>.

Il canto XIII mette dunque in scena vicende e destini diversi: da una parte la rinascita in pianta dei suicidi, condannati a rimanere imprigionati nel nuovo corpo vegetale anche dopo il Giudizio e a vedere il proprio cadavere appeso ai rami, con la conseguente trasformazione del paesaggio in una selva degli impiccati; dall'altra l'eterna cattura dei violenti contro i propri beni in una caccia in cui l'uomo è la selvaggina e le fiere i cacciatori. L'elemento che funge da unione tra le due pene e lega i

---

da Servio giustifica la scelta di Dante di porle nel girone dei suicidi a rappresentare la disperazione; una Furia, infatti, aveva spinto la moglie di Latino a togliersi la vita.

<sup>41</sup> Tale associazione è proposta già da Aristotele nell'*Etica Nicomachea*.

<sup>42</sup> Secondo Benvenuto da Imola Dante parla di cagne e non di cani perché più crudeli.

<sup>43</sup> A tal proposito si tenga inoltre presente l'interpretazione di Fulgenzio Planciade (*Mitol.* III 3), secondo la quale Atteone era un dissipatore dei propri beni che aveva perso tutto per nutrire i propri cani.

vani momenti della narrazione dantesca è proprio il paesaggio<sup>44</sup>: esso è allo stesso tempo l'insieme delle piante-suicidi e il luogo della venagione. La selva, dunque, non è semplice sfondo ma concorre a caratterizzare, con i suoi tratti spaventosi, la negatività della pena; citando le parole di S. Bellomo:

Il bosco stregato funge in qualche modo da correlativo oggettivo del peccato, facendone emergere importanti caratteri. Anzitutto incarna la negatività del gesto autodistruttivo contro l'istinto naturale di conservazione, in quanto è rappresentato dal *topos* rovesciato del *locus amoenus*. Mentre quest'ultimo rappresenta la natura nella sua disponibilità nei confronti degli uomini in quanto è ordinato, pervio e fruttifero, il bosco dei suicidi si distingue per essere privo di frutti, difficilmente penetrabile e contorto, paragonabile alle dimore delle fiere selvagge, che *hanno in odio* i luoghi abitati dall'uomo<sup>45</sup>.

In conclusione, la selva del XIII canto è funzionale, nell'esemplificazione delle pene inflitte e dei peccatori in essa puniti, tanto quanto gli *exempla* dei dannati che i due pellegrini incontrano. L'intero canto è infatti permeato di rimandi lessicali alla realtà boschiva al punto che al lettore non è permesso dimenticare, nemmeno per un istante, il luogo in cui si trovano l'autore e la sua guida; inoltre, l'orrore che la selva suscita in Dante *viator* è sottolineato dalle frequenti rime aspre che caratterizzano il canto: *bronchi* : *tronchi*, *pruno* : *bruno*, *scerpi* : *sterpi*, *adeschi* : *inveschi*, e così via. Infine, anche la prevalenza del termine *selva* rispetto a *bosco* contribuisce a ricordare la pericolosità del girone, richiamando alla memoria del lettore il luogo *oscuro* in cui il poeta si era smarrito all'inizio del suo viaggio. Solo al v. 2 del XIII canto e al v. 139 del XIV<sup>46</sup> Dante sceglie di ricorrere al termine *bosco* (nel primo caso probabilmente per esigenze di rima); successivamente<sup>47</sup> l'autore predilige sempre il sinonimo *selva*,

---

<sup>44</sup> Un altro elemento di unione istituito da Dante tra le due colpe è che le piante novelle vengono colpite dalle cagne *bramose* qualora le anime degli scialacquatori le usino come nascondiglio; cfr. *Inf.* XIII 130-35: «Presemi allora la mia scorta per mano, | e menommi al cespuglio che piangea | per le rotture sanguinanti in vano. | “O Iacopo”, dicea, “da Santo Andrea, | che t'è givato di me fare schermo? | che colpa ho io della tua vita rea?”».

<sup>45</sup> Cfr. *Inferno*, ed. cit., p. 216.

<sup>46</sup> *Inf.* XIV 139-40: «Poi disse: “Ormai è tempo da scostarsi | dal bosco; fa che di retro a me vegne”».

<sup>47</sup> *Inf.* XIII 97: «Cade in la selva, e non l'è parte scelta»; XIII 115-17: «Ed ecco due da la sinistra costa, | nudi e graffiati, fuggendo sì forte, | che de la selva rompieno ogni rosta»; XIII 124-26: «Di dietro a loro era la selva piena | di nere cagne, bramose e correnti | come veltri ch'uscisser di catena»; XIV 76-77:

affiancato da vari epiteti (XIII 106: *mesta*; XIV 10: *dolorosa*) che rievocano la sofferenza dei suicidi.

## **2.4 LA CACCIA (E LE SELVE) NELLE NOVELLE DEL DECAMERON**

### 2.4.1 LA NOVELLA DI NASTAGIO DEGLI ONESTI: UN'ALTRA CACCIA INFERNALE

Non mancano certo, all'interno del *Decameron*, riferimenti più o meno espliciti all'attività venatoria nel bosco; in alcuni casi si tratta di semplici accenni, in altri l'argomento costituisce il fulcro della narrazione, l'elemento portante ed indispensabile per lo sviluppo del racconto. La novella che tra tutte sviluppa maggiormente la tematica della caccia è l'ottava della V giornata, narrata da Filomena, che ha come protagonista Nastagio degli Onesti<sup>48</sup>. Il gentiluomo, innamorato senza essere ricambiato di una fanciulla di alto rango della famiglia di Paolo dei Traversari («troppo più nobile»<sup>49</sup> di lui), su consiglio di alcuni amici decide di allontanarsi da Ravenna e di stabilirsi presso la pineta di Classe. Un venerdì all'inizio di maggio<sup>50</sup>, mentre sta passeggiando per il bosco di pini, Nastagio sente dei lamenti; la scena che poco dopo gli si presenta davanti agli occhi viene così descritta da Boccaccio:

E oltre a ciò, davanti guardandosi, vide venire per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercé; e oltre a

---

«Tacendo venimmo là 've spiccia | fuor de la selva un picciol fiumicello»; XV 13-15: «Già eravam de la selva rimossi | tanto, ch'i' non avrei visto dov'era, | perch'io in dietro rivolto mi fossi».

<sup>48</sup> Per il *Decameron* mi avvalgo delle seguenti edizioni: G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, voll. 2, Torino, Einaudi, 1992; G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, BUR, 2013.

<sup>49</sup> *Dec.* V 8, 5.

<sup>50</sup> La primavera, e in particolare il mese di maggio, era la stagione tradizionalmente consacrata alla visione amorosa: cfr. V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 211.

questo le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano; e dietro a lei vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando<sup>51</sup>.

A questo punto il protagonista, risolutosi di intervenire per salvare la donna assalita dai cani come una «fiera salvatica»<sup>52</sup>, viene fermato dal cavaliere, Guido degli Anastagi, il quale spiega a Nastagio la natura di quella caccia: ogni venerdì<sup>53</sup>, nello stesso luogo e alla stessa ora, la giovane fanciulla viene ferita dal suo inseguitore e le sue interiora vengono date in pasto ai cani; la stessa pena le viene poi inflitta in altri luoghi per tanti anni quanti furono quelli in cui ella rifiutò l'amore di Guido, che per lei si tolse la vita. L'episodio, pur nella sua tragicità, conduce ad un lieto fine: Nastagio, infatti, sfrutta a proprio vantaggio la ripetitività della punizione per organizzare all'interno della pineta un banchetto cui partecipa anche l'amata, la quale, dopo aver assistito all'orribile massacro della giovane condannata per la sua crudeltà, decide di ricambiare finalmente l'amore del gentiluomo.

La prima fondamentale peculiarità di questa caccia riguarda la dimensione in cui si svolge: si tratta infatti di una visione con valore allegorico, di una rivelazione che appare al protagonista per metterlo a conoscenza di verità ultraterrene. Alla coppia "esemplare" costituita da Guido degli Anastagi e la donna anonima corrisponde quella reale formata da Nastagio e una fanciulla anch'essa mai nominata; lega indissolubilmente i due protagonisti non solo il destino di amanti non corrisposti ma anche il gioco paranomastico istituito tra i loro nomi. La differenza tra la coppia vivente e quella condannata all'Inferno è la possibilità, nel primo caso, di cambiare atteggiamento e modificare il proprio destino, nel secondo l'irreversibilità e la ripetitività della pena ultraterrena. Al dinamismo si contrappone dunque la staticità, tipica del genere degli *exempla* ed estraneo invece alla novella.

Un altro elemento distintivo dell'attività venatoria praticata nella pineta ravennate è l'ambientazione: non un bosco qualsiasi bensì uno infernale. Ciò determina un dialogo continuo ed evidente tra la novella e la *Commedia*, non solo con la selva dei suicidi del canto XIII e la pena cui sono sottoposti gli scialacquatori, ma in generale con

---

<sup>51</sup> *Dec.* V 8, 15-16.

<sup>52</sup> *Dec.* V 8, 20.

<sup>53</sup> La scelta del giorno non è casuale ma allude alla Passione di Cristo.

vari luoghi del capolavoro dantesco. La scelta di famiglie realmente esistite e per altro nominate dall'Alighieri nel XIV canto del *Purgatorio*<sup>54</sup> è la prima chiara adesione al modello dantesco; parimenti va considerato il riferimento alla pineta di Classe, cui Dante si era ispirato nella descrizione della foresta dell'Eden<sup>55</sup> (*Purg.* XVIII 20: «per la pineta in su 'l lito di Chiassi»). Dalla prima cantica, invece, Boccaccio riprende sia il concetto generale della ripetitività della pena<sup>56</sup> sia rimandi più puntuali alla caccia infernale del XIII canto. Non è certo casuale se tra la vegetazione del boschetto, accanto alla generale menzione di «albuscelli» compare la pianta del pruno, la stessa in cui è rinata l'anima di Pier della Vigna; si tenga inoltre presente che Guido degli Anastagi si è tolto la vita con uno «stocco», pertanto è stato condannato alle pene infernali per la stessa colpa commessa dal cancelliere di Federico II. D'altra parte anche lo stesso protagonista ha dei caratteri in comune con i dannati del settimo cerchio: all'inizio del racconto, infatti, Nastagio è descritto come uno scialacquatore che sperpera tutto il suo denaro pur di conquistare una donna. Infine, come i violenti contro i propri beni, anche la donna corre nuda e viene graffiata dai rovi, e le fiere che inseguono la fanciulla sono gli stessi cani che sbranano gli scialacquatori, con l'unica differenza che le bestie dantesche sono di sesso femminile.

Il motivo della caccia infernale, tuttavia, era diffuso già prima di Dante: da secoli in Europa circolavano leggende sul tema e già con Cesario di Heisterbach e il suo *Dialogus miraculorum*<sup>57</sup> (XII 20) le visioni ultraterrene avevano assunto carattere esemplare e raffiguravano la punizione di determinati peccati. Il *topos* dell'inseguimento e dello sbranamento del peccatore veniva infatti utilizzato a scopi

---

<sup>54</sup> Così Dante scrive ai vv. 107-08 nel ricordare illustri casate di Romagna: «la casa Traversara e li Anastagi | e l'una gente e l'altra è diretata».

<sup>55</sup> Sia Dante che Boccaccio avevano soggiornato nel corso della loro vita a Ravenna e dalla novella emergono sicuramente impressioni dirette da parte dell'autore del *Decameron*.

<sup>56</sup> Collegata in particolare, secondo alcuni interpreti, alla punizione inflitta ai seminatori di discordie nel XXVIII canto dell'*Inferno*, i cui corpi vengono mutilati da diavoli armati di spada ogni qual volta le ferite si rimarginano. Tuttavia, mentre i dannati danteschi sono destinati a subire la stessa pena in eterno, la condanna della fanciulla protagonista della visione di Nastagio ha un termine (*Dec.* V 8 26: «me la conviene in questa guisa tanti anni seguitar quanti mesi ella fu contro a me crudele») come quelle degli scomunicati del *Purgatorio*.

<sup>57</sup> Si tratta di circa 800 racconti edificanti e agiografie di miracoli narrati in forma dialogica; la raccolta è suddivisa in dodici libri secondo criterio tematico, il che ha favorito, nel corso del Medioevo, la consultazione da parte di autori e oratori sacri.

didattici, come un *exemplum* che doveva incutere timore nell'ascoltatore o nel lettore ed indirizzarlo verso una condotta moralmente impeccabile. Sicuramente nota a Boccaccio doveva essere la caccia infernale narrata da Jacopo Passavanti nello *Specchio di vera penitenza* (III 2)<sup>58</sup>, le cui vicende presentano diversi elementi in comune con l'episodio di Nastagio. Nel racconto di Passavanti un carbonaio di Niversa assiste all'inseguimento e all'uccisione di una donna nuda da parte di un uomo a cavallo; riportato il fatto al conte della città, i due ritornano sul luogo dell'accaduto e il cavaliere spiega loro di essere stato condannato alle pene del Purgatorio perché, pur avendo intrattenuto una relazione adulterina con la donna e avendo ella ucciso il proprio marito, si è alla fine pentito delle proprie azioni. Tuttavia, anche se i due amanti hanno evitato l'Inferno, la punizione che sono tenuti a scontare è comunque estremamente dura e severa. Rispetto a Passavanti e ad altri autori medievali, dunque, Boccaccio introduce una novità: mentre generalmente è l'abbandonarsi all'amore il peccato punito, al contrario nella novella del *Decameron* la donna inseguita da Guido degli Anastagi e sbranata dalle fiere selvagge è condannata per non essersi arresa all'amore. Da un'etica religiosa tradizionale si passa ad una visione laica e terrena e ad un'idea non cortese dell'amore che porta con sé il capovolgimento di determinati valori: l'amore non è più condizione ineluttabile, tant'è vero che la giovane della famiglia dei Traversari rifiuta Nastagio perché appartenente ad una classe inferiore e quando alla fine si arrende alla proposta di matrimonio lo fa solamente per paura della punizione ultraterrena.

A questa vasta produzione di fantasie d'oltretomba Boccaccio aggiunge alcune suggestioni dell'*Inferno* dantesco, estranee alle storie precedenti: sia lo sfondo della selva che la presenza di «due grandi e fieri mastini» mancavano agli altri antecedenti letterari. È probabile inoltre che nell'immaginario lirico boccacesco si affacci anche l'immagine, a lui cara già nella produzione giovanile, di Atteone in fuga e sbranato dai suoi cani<sup>59</sup>. La caccia infernale della novella di Nastagio degli Onesti si riveste tuttavia di un significato nuovo rispetto alle precedenti: essa non ha solamente valore punitivo ed esemplare ma diventa, alla fine del racconto, il mezzo che il protagonista astutamente sfrutta per raggiungere quel lieto fine tanto desiderato. Essa diventa, in conclusione,

---

<sup>58</sup> Passavanti si rifà a sua volta a Elinando di Froidmont (*Flores* I 13).

<sup>59</sup> La raffigurazione della novella proposta da Botticelli nelle spalliere per le nozze Pucci-Bini rievoca proprio il mito ovidiano e la sua rappresentazione. Cfr. Branca, *L'Atteone del Boccaccio*, pp. 235-36.

risoltrice e redentrice e salvatrice, come la vicenda di Atteone nelle interpretazioni del Boccaccio maturo. Risoltrice e redentrice già nella donna fuggitiva e sbranata, che col suo strazio, come Atteone-Cristo, redime, redime la Traversari e la converte da nemica a ancella d'amore; salvatrice perché tutti i contrasti e le avventure e i peccati d'amore nelle novelle del Boccaccio trovano generalmente la loro salvezza e redenzione – come ha puntualmente dimostrato Victoria Kirkham – anzi il loro compimento, il loro ordine naturale nel matrimonio<sup>60</sup>.

#### 2.4.2 LA CACCIA NEI SOGNI PREMONITORI DEL *DECAMERON*

Un'altra novella del *Decameron* in cui nel bosco ha luogo una caccia dai caratteri particolari è la sesta della IV giornata: se con Nastagio si era trattato di una visione, nel racconto di Panfilo su Andreuola e Gabriotto l'attività venatoria si svolge nella dimensione onirica. Entrambi i protagonisti, infatti, hanno un sogno premonitore sulla morte del giovane amante e al racconto della donna segue quello di Gabriotto:

“Se io fossi voluto andar dietro a' sogni, io non ci sarei venuto, non tanto per lo tuo quanto per uno che io altresì questa notte passata ne feci. Il qual fu che a me pareva essere in una bella e dilettevole selva e in quella andar cacciando e aver presa una cavriuola tanto bella e tanto piacevole quanto alcuna altra se ne vedesse giammai; e pareami che ella fosse più che la neve bianca e in breve spazio divenisse sì mia domestica, che punto da me non si partiva. Tuttavia a me pareva averla sì cara, che, acciò che da me non si partisse, le mi pareva nella gola aver messo un collar d'oro, e quella con una catena d'oro tener con le mani. E appresso questo mi pareva che, riposandosi questa cavriuola una volta e tenendomi il capo in seno, uscisse non so di che parte una veltra nera come carbone, affamata e spaventevole molto nell'apparenza, e verso me se ne venisse, alla quale niuna resistenza mi pareva fare; per che egli mi pareva che ella mi mettesse il muso in seno nel sinistro lato e quello tanto rodesse, che al cuor perveniva, il quale pareva che ella mi strappasse per portarsel via”<sup>61</sup>.

Il sogno del protagonista condensa al suo interno un gran numero di luoghi letterari ricorrenti: la battuta di caccia all'interno di una selva definita bella e dilettevole e la conseguente cattura di una capriola; il candore dell'animale, simbolo di purezza, e la

---

<sup>60</sup> Cfr. Branca, *L'Atteone del Boccaccio*, p. 238.

<sup>61</sup> *Dec.* IV 6, 14-16.

catena d'oro, tipica della simbologia amorosa medievale (forse di origine ovidiana)<sup>62</sup>; infine la presenza di una cagna nera che richiama sia i «grandi e fieri mastini» dell'ottava novella della V giornata, sia le «nere cagne bramose e correnti» dell'Inferno dantesco. La selva ritorna, dunque, all'interno di questa novella del *Decameron* come spazio deputato ad un'attività venatoria particolare: Gabriotto, infatti, cattura un animale che poi gli diventa fedele e domestico, e con essa riposa finché una *veltra* non sorprende il loro idillio, strappando il cuore al protagonista. L'incontro all'interno del bosco con la capriola, immaginato in sogno dallo sposo, riproduce il ritrovato reale e segreto con l'amata Andreuola, ambientato invece in un giardino. È come se nella dimensione onirica la donna si trasformasse in fiera a lui devota determinando lo spostamento dell'ambientazione del racconto da un luogo addomesticato come il giardino ad uno selvaggio; in questo spazio immaginario il protagonista va a caccia, ma da predatore diventa ben presto preda sfortunata, anticipando così la morte improvvisa che lo coglierà mentre giace nelle braccia della moglie.

Un altro sogno premonitore in cui è la protagonista femminile ad essere vittima di una bestia feroce è quello raccontato da Talano d'Imolese nella settima novella della IV giornata:

Ora avvenne una notte, essendo Talano con questa sua Margherita in contado a una lor possessione, dormendo egli, gli parve in sogno vedere la donna sua andar per un bosco assai bello, il quale essi non guari lontano alla lor casa avevano; e mentre così andar la vedeva, gli parve che d'una parte del bosco uscisse un grande e fiero lupo, il quale prestamente s'avventava alla gola di costei e tiravala in terra e lei gridante aiuto si sforzava di tirar via; e poi di bocca uscitagli, tutta la gola e 'l viso pareva l'avesse guasto<sup>63</sup>.

La moglie, convinta che il marito voglia tenerla lontana dal bosco per incontrare un'amante segreta e scettica sulla veridicità dei sogni (perché «“Chi mal ti vuol, mal ti sogna”»<sup>64</sup>), si reca di proposito presso il luogo della visione, che ancora una volta diventerà realtà. Il carattere fantastico della novella contrasta con la precisione con cui

---

<sup>62</sup> Evidente il dialogo con il sonetto 190 del *Canzoniere* petrarchesco sulla «candida cerva» con al collo un collare d'oro.

<sup>63</sup> *Dec.* IX 7, 5-6.

<sup>64</sup> *Dec.* IX 7, 8.

la narratrice Pampinea conduce il racconto: lo stesso bosco non è uno spazio generico ma si trova nelle vicinanze di Firenze e della casa dei due sposi. Gli elementi in comune con il sogno di Gabriotto sono diversi: innanzitutto l'ambientazione del sogno in un contesto boschivo; la presenza di una fiera pericolosa, in un caso una cagna, nell'altro un lupo; infine l'attacco repentino dell'animale nei confronti dell'uomo, impotente e disarmato. Per quanto riguarda il paesaggio va sottolineato che in entrambe le novelle Boccaccio attribuisce alla selva aggettivi positivi quali *bella* e *dilettevole*; il lettore rimane dunque ancora più sorpreso all'apparizione delle fiere selvagge: il luogo ameno, generalmente sfondo di vicende a lieto fine, diventa eccezionalmente teatro di cacce in cui l'uomo è vittima sfortunata, dando vita ad un evidente contrasto tra spazio e azione.

Il filo conduttore che unisce le principali cacce nel bosco del *Decameron* è il ribaltamento dei ruoli attribuiti a uomo e fiera rispetto alla normale attività venatoria condotta dall'uomo medievale: non è l'essere umano a dominare l'animale selvaggio e a renderlo una sua preda, ma viceversa. Tale tematica, inoltre, entra sempre all'interno della raccolta di novelle sotto forma di visione o premonitrice e destinata a verificarsi nella realtà diurna (tali sono i sogni di Gabriotto e Talano) o salvifica e portatrice, pur nella sua brutalità, di un insperato lieto fine (come la caccia infernale "vista" da Nastagio degli Onesti).

I prossimi testi di cui si occupa questo capitolo, appartenenti ai *Rerum vulgarium fragmenta*, mettono invece in scena una caccia tra esseri umani in cui l'inseguimento, il tentativo di cattura fisico della preda, rappresenta metaforicamente la ricerca sentimentale dell'innamorato e il desiderio di veder ricambiato il proprio amore. Si vedrà tuttavia che la battuta di caccia di Petrarca, a differenza di quella di Nastagio, pur nella sua insistenza e costante ripetitività, non conduce mai il poeta all'obiettivo sperato.

## **2.5 LA METAFORA VENATORIA NEL CANZONIERE DI PETRARCA**

«Nympha, precor, Penei, mane! non insequor hostis;  
Nympha, mane! sic agna lupum, sic cerua leonem,  
sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,

hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi»<sup>65</sup>.

I *Rerum vulgarium fragmenta* sono intessuti di richiami alle favole classiche e in particolare alle *Metamorfosi* di Ovidio: il poeta sceglie infatti di narrare l'impossibilità del suo amore, tema centrale della raccolta, attraverso l'esempio di personaggi mitici che condividono il suo stesso destino infelice<sup>66</sup>. La coppia-principe che rappresenta, all'interno dell'opera, il desiderio amoroso vano e condannato a non essere ricambiato è quella costituita da Dafne e Apollo: come il dio delle arti, anche Petrarca viene colpito dalla freccia di Amore-Cupido (*RVF* 2) ma il suo sentimento è destinato a rimanere non corrisposto perché Laura, allo stesso modo della ninfa Dafne, fugge incessantemente, rendendo vana la *quête* amorosa. La doppia identificazione Petrarca-Apollo/Laura-Dafne costituisce dunque uno dei temi conduttori e portanti della lirica petrarchesca: il poeta e il dio, entrambi innamorati sfortunati e infelici, sono devoti a una donna-lauro (cui il nome Laura evidentemente rimanda) che simboleggia non solo il rifiuto del sentimento amoroso ma anche la gloria poetica che la divinità concede e che Petrarca desidera.

La ripresa del modello ovidiano non riguarda solo i personaggi ma coinvolge anche il paesaggio: la scelta dello scenario silvestre e il conseguente rifiuto della città dimostra una completa adesione alla lirica del poeta latino, il quale aveva eletto il bosco a luogo metamorfico per eccellenza. L'elemento boschivo diventa inoltre, all'interno della raccolta petrarchesca, un tutt'uno con Laura-Dafne, in quanto la pianta dell'alloro è parte integrante della selva che il poeta percorre quotidianamente alla ricerca dell'amata. In questo paragrafo prenderemo in esame non i rimandi al mito classico in generale ma i luoghi del *Canzoniere* in cui viene messo in scena l'inseguimento dell'amata, che spesso assume le caratteristiche descrittive di una deludente e fallimentare caccia alla fiera selvaggia nel bosco.

Il primo componimento in cui l'io lirico racconta la sua corsa disperata verso l'amata, richiamando alla memoria del lettore la ricerca affannosa di Apollo, è il sonetto

---

<sup>65</sup> Ovidio, *Met.* I 504-07; cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous e E. Pianezzola, Milano, Garzanti, 1995.

<sup>66</sup> Cfr. E. Gambin, *Tra Diana, Dafne e Atteone. I doppi di Laura e del poeta nelle opere di Petrarca*, in *Trivia nelle tre corone*, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 95-175.

6 (datato al periodo avignonese<sup>67</sup>), in cui inizia il racconto della storia d'amore tra Petrarca e Laura:

Sì traviato è 'l folle mi' desio  
a seguitar costei che 'n fuga è volta  
et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta  
vola dinanzi al lento correr mio,

che quanto richiamando più l'envio  
per la sicura strada, men m'ascolta:  
né mi vale spronarlo, o dargli volta,  
ch'Amor per sua natura il fa restio<sup>68</sup>.

Il poeta, smarrita la «secura strada» della razionalità a causa del desiderio carnale, inizia ad inseguire (il «lento correr mio» del v. 4) l'amata, che a sua volta scappa come una ninfa impaurita. Petrarca è come un cacciatore che punta la sua preda, impiega tutte le forze per raggiungerla, ma è destinato a mancare l'obiettivo; anche se talvolta l'innamorato sente il bisogno di interrompere la sua corsa, la sua battuta di caccia, Amore non gli concede tregua. Il motivo dell'inseguimento ricorre dunque più volte all'interno del *Canzoniere* perché Francesco non riesce mai ad ottenere il proprio scopo, a catturare la preda o, fuor di metafora, a vedere il proprio amore ricambiato.

Laura è esplicitamente definita *fera* all'interno della canzone 50, incentrata su un'altra tematica ricorrente all'interno dell'opera: il contrasto tra il riposo notturno di tutti i viventi e la sofferenza implacabile dell'innamorato<sup>69</sup>. Ai vv. 39-42 la metafora venatoria si unisce e si fonde al mito dafneo: «Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi 'nforme | a seguir d'una fera che mi strugge, | la voce e i passi et l'orme, | et lei non stringi che s'appiatta et fugge». L'identificazione di Laura con un animale selvaggio che si rifiuta di essere catturato è un altro dei motivi frequenti dei *Fragmenta*: anche in

---

<sup>67</sup> Tale proposta di datazione è avanzata da Wilkins, secondo Santagata (*Canzoniere*, p. 30) senza argomentazioni valide; cfr. E.H. Wilkins, *The Making of the "Canzoniere" and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, p. 350.

<sup>68</sup> *RVF* 6, 1-8.

<sup>69</sup> La stessa tematica viene sviluppata anche nella sestina 22, in cui per altro Laura è ugualmente definita «fera» (vv. 19-20).

*Chiare, fresche et dolci acque* si parla di «fera bella et mansueta»<sup>70</sup>, mentre al v. 149 della canzone 26 di «fera bella et cruda»; infine, nella seconda parte del *Canzoniere*, nel componimento 304 la donna viene definita ‘fiera errante’. Così scrive Petrarca ai vv. 3-4 del sonetto: «di vaga fera le vestigia sparse | cercai per poggi solitarii et hermi».

Ma torniamo al motivo della fuga: l’inutilità del corteggiamento (o della caccia alla fiera) è riconosciuta anche nel componimento 74, in cui ricorre nuovamente il *topos* dell’inseguimento (vv. 9-11: «et che’ pie’ miei non son fiaccati e lassi | a seguir l’orme vostre in ogni parte | perdendo inutilmente tanti passi»)<sup>71</sup>. Tale motivo non è estraneo nemmeno al resto della produzione petrarchesca, sia volgare che latina; si pensi all’affermazione contenuta nel *Triumphus Cupidinis*: «seguendo lei per sì dubbiosi passi»<sup>72</sup>, o ad alcuni versi del *Bucolicum carmen*: «error Amorque trahunt; sector vestigia dure, | heu michi! sparsa fere; fugit illa, meosque dolores | nescit»<sup>73</sup>.

Tavolta il motivo della fuga si inverte ed è Petrarca a scappare dal desiderio d’amore, il quale diventa a sua volta instancabile inseguitore; nella prima terzina del sonetto 18 ad esempio l’autore scrive: «Così davanti ai colpi de la morte | fuggo: ma non sì ratto che ’l desio | meco non venga come venir sòle»; allo stesso modo, in 209, 9-14 afferma: «Et qual cervo ferito di saetta, | col ferro avelenato dentr’al fianco, | fugge, et più duolsi quanto più s’affretta, | tal io, con quello stral dal lato manco, | che mi consuma, et parte mi diletta, | di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco». La similitudine lega il personaggio del poeta e il suo dolore alla figura di un animale, il cervo, che ricorre spesso nella raccolta petrarchesca; esso, ferito da una freccia, come Petrarca innamorato non trova nella fuga un sollievo dalla pena ma al contrario un aggravamento delle proprie sofferenze.

Non si può a questo punto non ricordare un componimento in cui la figura del cervo e il motivo dell’inseguimento trovano il loro punto d’incontro e fusione:

Una candida cerva sopra l’erba  
verde m’apparve, con duo corna d’oro,  
fra due riviere, all’ombra d’un alloro,

---

<sup>70</sup> *RVF* 126, 29.

<sup>71</sup> Il v. 11 richiama inoltre proprio l’ammonimento del madrigale 54: «Ahi, quanti passi per la selva perdi!» (v. 6).

<sup>72</sup> *TC* III 110.

<sup>73</sup> *BC* III 97-99.

levando 'l sole a la stagione acerba.

Era sua vista sì dolce superba,  
ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro:  
come l'avarò che 'n cercar tesoro  
con diletto l'affanno disacerba.

«Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno  
scritto avea di diamanti et di topazi –:  
libera farmi al mio Cesare parve».

Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno,  
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,  
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve<sup>74</sup>.

Lo scenario di caccia amorosa si fa in questo componimento particolarmente vivo: una cerva bianca, con due corna in fronte (caratteristica insolita per una femmina) appare all'io lirico in un contesto ameno (un prato costeggiato da due fiumi e all'ombra di un alloro); è come se l'animale fosse uscito dal suo *habitat* naturale, la selva, per mostrarsi al poeta. È chiaro che la preda rappresenti Laura<sup>75</sup>: il candore della pelle richiama la purezza e la castità dell'amata, le corna dorate il biondo della sua chioma<sup>76</sup>, mentre lo spazio e il tempo del racconto alludono probabilmente al primo incontro del 6 aprile 1327. Nella seconda quartina Petrarca racconta come l'apparizione della cerva-Laura e il suo inseguimento lo distolgano da qualsiasi altro intento; tuttavia, la cattura della preda è destinata a fallire poiché nel collare incastonato di gemme che la «candida cerva» porta al collo, essa è definita proprietà di Cesare<sup>77</sup>. Nell'ultima terzina, infatti, la

---

<sup>74</sup> RVF 190. Per un approfondimento sul componimento si rimanda ai seguenti studi: B.T. Sozzi, *Per il sonetto: "Una candida cerva"*, in «Studi petrarcheschi», VIII (1976), pp. 213-17; S. Carrai, *Il sonetto «Una candida cerva» del Petrarca. Problemi d'interpretazione e di fonti*, in «Rivista di letteratura italiana», III (1985), pp. 233-51; M.L. Doglio, *Il sonetto CXC*, in «Lectura Petrarce», V (1985), pp. 249-70; Picone, *op. cit.*, pp. 11-27.

<sup>75</sup> L'identificazione Laura-cerva è presente anche in 212, 7-8.

<sup>76</sup> Il motivo, inoltre, ricorreva in diverse raffigurazioni di cervi mitici.

<sup>77</sup> Sulle origini del verso al collo della cerva cfr. Carrai, *Il sonetto «Una candida cerva» del Petrarca*, pp. 242-47; nel saggio si dimostra come quella del *Canzoniere* sia la prima attestazione di un aneddoto sul cervo di Cesare e che anche il motto utilizzato dai commentatori nel riferirlo («Noli me tangere, Cesaris

creatura scompare e il poeta cade nel fiume, risvegliandosi dall'estasi e purificandosi dalla follia amorosa.

È ancora una volta Ovidio il modello principale cui Petrarca si ispira per la composizione di questo sonetto: non solo l'animale descritto assume caratteristiche simili al cervo di Ciparisso (*Met.* X 109-29) ma l'intero episodio riecheggia un altro mito ovidiano, quello di Diana e Atteone (*Met.* III 138-252)<sup>78</sup>. Una traccia di tale memoria poetica è rappresentata dal v. 12, che ricorda le parole del poeta latino: «iamque dies medius rerum contraxerat umbras | et sol ex aequo meta distabat utraque»<sup>79</sup>. Come Apollo, anche Atteone rappresenta l'innamorato sventurato che per di più viene punito per la sua lussuria; un altro mito, dunque, in cui la parabola amorosa del *Canzoniere* trova un diretto antecedente; un'altra storia che, come gran parte degli episodi dei *Fragmenta*, si sviluppa in un contesto naturale.

Non c'è dubbio che Ovidio fosse per Francesco uno dei modelli antichi più letti ed assimilati; lo conferma la sua presenza, accanto a Virgilio, Lucano, Stazio, Orazio e Giovenale, nell'inventario, stilato da Petrarca stesso, della prima biblioteca di Valchiusa<sup>80</sup>. Dell'autore latino egli conosceva i *Fasti*, le *Heroides*, i *Tristia*, ma soprattutto le *Metamorfosi*, lette con una cura e una passione tali da essersi radicate nel profondo del suo animo e da riaffiorare continuamente, assumendo vita nuova,

---

sum») nacque solo a partire dal '400 sulla base del componimento petrarchesco, fondendo due testi biblici (*Io* 20, 17: «Noli me tangere» e *Mt* 22, 20-21: «“cuius est imago haec et superscriptio?” Dicunt ei: “Caesaris”»).

<sup>78</sup> Il cacciatore Atteone, sorpreso dalla dea nell'atto di osservarla a fare il bagno, viene trasformato in cervo e inseguito dai suoi stessi cani i quali, non riconoscendolo, lo sbranano. Tale favola viene narrata più esplicitamente sia nel madrigale *Non al suo amante più Diana piacque*, sia ai vv. 147-60 della canzone 23: «I' segui' tanto avanti il mio desire | ch'un di cacciando sì com'io solea | mi mossi; e quella fera bella et cruda | in una fonte ignuda | si stava, quando 'l sol più forte ardea. | Io, perché d'altra vista non m'appago, | stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna; | et per farne vendetta, o per celarse, | l'acqua nel viso co le man mi sparse. | Vero dirò (forse e' parrà menzogna) | ch'i' senti' trarmi de la propria imago, | et in un cervo solitario et vago | di selva in selva ratto mi trasformo: | et anchor de' miei can' fuggo lo stormo». Si notino ancora una volta, nei versi precedenti, il paesaggio silvestre e la corrispondenza Laura-fiera, *bella e cruda*.

<sup>79</sup> *Met.* III 144-45.

<sup>80</sup> L'assenza di Ovidio tra i poeti citati nella *Familiare* XXII 2 («Legi semel apud Ennium, apud Plautum, apud Felicem Capellam, apud Apuleium [...] Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum apud Tullium») va considerata probabilmente una svista.

all'interno della sua produzione<sup>81</sup>, in particolare nei *Rerum vulgarium fragmenta*; è proprio nella raccolta di liriche volgari che il poeta aretino proietta e fissa la propria esperienza biografica nelle forme eterne di quei miti classici che tanto lo avevano affascinato sin dalla giovinezza. Oltre alla favola di Apollo e Dafne, anche il personaggio di Atteone aveva colpito l'immaginazione di Petrarca; a parte l'esito infelice della vicenda ovidiana così come di quella petrarchesca, l'elemento che avvicina l'invenzione letteraria del mito di Atteone al vissuto del poeta è la vista: come il cacciatore viene punito per aver osservato la dea Diana nuda, anche Francesco è caduto nell'errore amoroso a causa dei propri occhi che non hanno saputo distogliere lo sguardo dalle bellezze di Laura.

A conclusione di questo paragrafo sulla ricorrenza all'interno del *Canzoniere* di miti e simboli di derivazione classica, si è deciso di porre la canzone 323, la "canzone delle visioni": il componimento, oltre a rievocare la dolorosa morte dell'amata<sup>82</sup>, sancisce la definitiva scomparsa di tutti quei valori trasmessi dalla simbologia laurana e l'improvvisa caduta delle illusioni di gloria di Petrarca letterato.

All'inizio del racconto il poeta, affacciatosi ad una finestra<sup>83</sup>, ha sei visioni allegoriche che rievocano la morte di Laura e della poesia ad essa legata; la prima di queste vede l'amata, sotto forma di fiera selvaggia, fuggire due veltri (uno bianco, il giorno, e uno nero, la notte) che in breve tempo la sbranano:

Standomi un giorno solo a la fenestra,  
onde cose vedea tante, et sì nove,  
ch'era sol di mirar quasi già stanco,  
una fera m'apparve da man destra,  
con fronte humana, da far arder Giove,  
cacciata da duo veltri, un nero, un biancho;  
che l'un et l'altro fiancho

---

<sup>81</sup> Petrarca ritorna sul mito di Atteone anche nelle *Epystole* (I 4, 34-35; III 3, 73), nell'*Africa* (III 228-30) e nelle *Familiare*s (XIX 9, 10), senza però quell'originalità e quel colore che caratterizzano i versi del suo capolavoro.

<sup>82</sup> Non è un caso se i quadri allegorici, come le stanze, sono sei, numero sacro sia a Laura che alla storia d'amore con Francesco.

<sup>83</sup> Si tratta di una finestra mentale che, tuttavia, prende spunto da una reale: quella veneziana dalla quale Petrarca assiste, il 4 giugno 1364, all'ingresso in laguna di una galea che porta notizia del trionfo dei Veneziani su Creta.

de la fera gentil mordean sì forte,  
che 'n poco tempo la menaro al passo  
ove, chiusa in un sasso,  
vinse molta bellezza acerba morte:  
et mi fe' sospirar sua dura sorte<sup>84</sup>.

A differenza dei casi finora analizzati a proposito dell'identità Laura-fera, Marco Santagata ritiene che in questa visione Petrarca immagini una bestia vera e propria, probabilmente una cerva con volto umano (l'espressione al v. 5, infatti, va intesa alla lettera), che rimanda a Laura solo simbolicamente (è la cerva, cioè, il referente reale della fiera e non la donna). Nella visione successiva Laura è raffigurata come una nave (generalmente simbolo della vita umana) che viene scagliata contro uno scoglio da una tempesta proveniente da Oriente (fuor di metafora la peste che nel 1348 colpisce Firenze); ad essere rievocata in queste prime due strofe è la morte che coglie Laura con la stessa imprevedibilità che caratterizza gli eventi delle due visioni. Tra la seconda e la terza strofa si colloca un salto sia a livello spaziale che simbolico: mentre la prima e la seconda visione sono colte dall'alto, dalla finestra, tutte le altre prediligono l'ambientazione boschiva, conferendo alle ultime quattro stanze unità di luogo<sup>85</sup>. Inoltre, se nelle prime due Petrarca è spettatore passivo e gli eventi che si verificano, seppur improbabili, sono possibili in natura, nei quadri seguenti egli è attore che si muove all'interno del paesaggio e gli episodi descritti sono del tutto inverosimili (ad eccezione dell'ultimo). Nella terza stanza è il lauro a celare l'identità dell'amata, o meglio della poesia a lei dedicata («In un boschetto novo, i rami santi | fiorian d'un lauro giovenetto et schietto, | ch'un delli arbor' pareva di paradiso»<sup>86</sup>), finché, oscuratosi il cielo all'improvviso, un fulmine colpisce la pianta "sacra" che viene sradicata. Ritorna dunque il mito dafneo, «simbolo di frustrazione, ma anche, e contemporaneamente, di vittoria: il canto risarcisce dell'imprendibilità di una Dafne perennemente in fuga»<sup>87</sup>; la fine del lauro, tuttavia, sancisce il fallimento della poesia

---

<sup>84</sup> RVF 323, 1-12.

<sup>85</sup> Tale differenza è probabilmente dovuta alla stesura del componimento in due fasi distinte; cfr. M. Santagata, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 195-97.

<sup>86</sup> RVF 323, 25-27.

<sup>87</sup> Cfr. Santagata, *Amate e amanti*, pp. 202-03.

petrarchesca di fronte alla morte. La visione successiva è ambientata nel medesimo bosco, identificabile con Valchiusa; al suo interno sorge una fontana attorno alla quale si raccolgono ninfe, muse e lo stesso poeta. Il quadro idilliaco si infrange ancora una volta all'improvviso nel momento in cui una voragine squarcia il terreno e inghiotte «la fonte e 'l loco»<sup>88</sup>. Difficile stabilire, secondo Santagata, quale valore simbolico assuma la fontana: essa non sembra corrispondere alla figura femminile ma appare piuttosto connessa alla pratica della poesia; è certo invece che la descrizione si ispiri alla sorgente della Sorgue a Valchiusa, in quanto il fiume, che scorre sotto terra, nei periodi di magra si ritira, rivelando in superficie una profonda cavità. Infine, anche le ultime due visioni si svolgono nello stesso contesto boschivo: nella quinta una fenice (simbolo del desiderio sempre vivo e rinascendo) sorvola la selva e, dopo aver scorto l'alloro sradicato e la fontana risucchiata dal terreno, si toglie la vita con il becco<sup>89</sup>; ancora una volta l'immagine raffigura la poesia per Laura che, di fronte alla morte fisica, riconosce la propria mortalità e impotenza (non è perciò la donna ad uccidersi, ma la speranza di gloria eterna legata alla lirica che, dopo la morte dei simboli del lauro e della fonte, diventa totalmente vana). Nell'ultima visione, infine, una donna, inoltrata «per entro i fiori et l'erba»<sup>90</sup>, viene punta al tallone da un serpente; evidente la ripresa del mito classico di Orfeo ed Euridice (*Metam.* X 1-85; l'identificazione Laura-Euridice Petrarca-Orfeo duplica in questo componimento quella canonica con Laura e Apollo): come il mitico cantore non fu in grado, con i suoi versi, di salvare Euridice dagli inferi, nemmeno la poesia di Francesco riuscirà a riportare in vita Laura.

Nel boschetto dunque si verificano eventi innaturali ed impossibili, contro natura: il lauro, sacro agli Dei, dovrebbe essere protetto e dunque inviolabile invece, sebbene Giove lo abbia reso immune, viene sradicato da un fulmine; altrettanto improbabile lo sprofondamento di Valchiusa e della fonte in una cavità del terreno; infine irrealistico l'episodio della fenice, mitico uccello immortale, che viene rappresentato nell'atto cruento di togliersi la vita con il becco. Lo spartiacque è inoltre

---

<sup>88</sup> RVF 323, 47.

<sup>89</sup> L'immagine è probabilmente ispirata ad un altro uccello simbolico, il pellicano, che è solito squarciarsi il petto con il becco nel momento in cui vede morire i propri figli. Tuttavia, mentre il sangue del pellicano ha il potere di riportare in vita i figli morti per cui non si tratta di un sacrificio vano, quello della fenice è un atto disperato e inutile in quanto non ha la capacità di far rinascere né gli emblemi valchiusani né quelli poetici.

<sup>90</sup> RVF 323, 61.

valido anche dal punto di vista simbolico: là dove i primi quadri rimandano metaforicamente alla scomparsa di Laura, quelli successivi alla vanità della poesia amorosa di fronte alla morte. Qualche considerazione invece a proposito del *locus amoenus* della canzone: il paesaggio delle ultime quattro stanze, oltre ad avere come referente Valchiusa e ad evocare i corrispettivi della tradizione classica, presenta anche i tratti dell'*amoenitas* per eccellenza, il Paradiso terrestre. La figura del serpente introdotta nell'ultima stanza, infatti, non rimanda solo al mito ovidiano ma rappresenta anche, in ottica cristiana, l'incarnazione del peccato.

Tra la complessità di simboli di cui il componimento è intessuto si nasconde un unico messaggio: l'assoluta impossibilità di vincere la morte, anche attraverso l'arte poetica. Nel boschetto valchiusano l'autore del *Canzoniere* non vede morire fisicamente Laura bensì tutto l'universo di simboli e di miti che, verso dopo verso, aveva ideato e costruito su di lei; così conclude Santagata la sua analisi sul componimento:

Le visioni nel boschetto raccontano la caduta rovinosa e senza compenso di una Laura culturale e artificiale, di un universo di simboli e di segni che il poeta umanista, con un atto di presunzione, aveva ritenuti immortali, come se emanassero dalla divinità stessa. Di fronte alla morte concreta e reale, gli dei denunciano la loro fallacia, la loro impotenza a fare fronte agli eventi, la loro incapacità di consolare. Costretti a confrontarsi con Dio che dona gioia e sicurezza nel momento supremo, si rivelano una illusione<sup>91</sup>.

In conclusione, tornando alla metafora venatoria di cui il *Canzoniere* si fa a più riprese portavoce, essa risulta modellata sull'esempio dei classici e in particolare su quello ovidiano; il dialogo che Petrarca instaura con gli *auctores*, nuovo ed esclusivo, rende la selva dei *Fragmenta* una creazione del tutto originale, uno spazio intessuto di miti e *topoi* ma allo stesso tempo portatore di nuovi significati destinati a diventare un modello per la lirica successiva. Perché *selva* ha anche questo significato: non solo luogo fisico e topico nella letteratura, ma anche dialogo tra i testi. Afferma Loredana Chines a proposito dell'immagine della selva: «fra i molteplici significati allegorici di cui si carica nel discorso letterario, ha, per gli umanisti, anche il senso del complesso, intricato intreccio del testo, in cui la parola, sempre evocativa, fa parte di un sistema,

---

<sup>91</sup> Cfr. Santagata, *Amate e amanti*, p. 221.

dialoga con altre voci in un gioco di rinvii allusivi e di distanze più o meno consapevoli»<sup>92</sup>.

Caccia e bosco sono gli elementi che accomunano i testi esaminati in questo capitolo, i quali presentano, tuttavia, sfaccettature differenti. Alla luce dell'opposizione tra piano referenziale e piano metaforico (se da una parte l'attività venatoria e l'ambiente boschivo della *Caccia di Diana* e del genere della caccia rimandano esclusivamente ad una realtà concreta, dall'altra i testi appartenenti al secondo nucleo si caricano di ulteriori significati), è possibile individuare altre somiglianze e differenze. Mentre il primo gruppo di testi narra l'attività venatoria nel rispetto delle sue caratteristiche e peculiarità reali (a partire dal fatto che è l'uomo a catturare l'animale) e conferisce all'azione verosimiglianza, nelle cacce con valore metaforico è l'essere umano a ricoprire il ruolo di preda: gli scialacquatori, Guido degli Anastagi, Gabriotto e la moglie di Talano vengono tutti sbranati da una fiera selvaggia. Diverso ancora, in questo senso, il caso di Petrarca, in cui egli è allo stesso tempo preda ed inseguitore: talvolta è Laura ad essere definita *fera* e rincorsa dal poeta, pertanto la battuta di caccia ha come protagonisti i due amanti, altre volte è Petrarca stesso ad essere oggetto della caccia di Amore. In ogni caso, l'inversione del ruolo uomo-animale è indubbiamente spia del fatto che la caccia celi un significato nascosto, deducibile di volta in volta dal contesto generale. Nel XIII canto dell'*Inferno* e nella novella di Nastagio degli Onesti, dove ad essere narrata non è una caccia qualsiasi bensì una infernale, l'attività venatoria rappresenta una possibile punizione del peccato dopo la morte. Il fatto che sia l'uomo a subire ciò che egli normalmente infligge agli animali, privato così della sua natura e della sua dignità, rende la cattura e l'uccisione da parte di una fiera selvaggia una degna punizione del peccato e la caccia infernale un motivo adatto e diffuso nella letteratura a fini didattici ed esemplari. Le altre due novelle di Boccaccio hanno in comune il tema del sogno premonitore: la caccia si svolge in entrambi i casi nella dimensione onirica e non vuole rappresentare una battuta di caccia reale ma essere monito della fine infelice cui i protagonisti sono destinati. In un certo senso si potrebbe dunque affermare che per Gabriotto e la moglie di Talano d'Imolese la caccia è metafora del reale. Infine, nei

---

<sup>92</sup> Cfr. L. Chines, «*Di selva in selva ratto mi trasformo*». *Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Roma, Carocci, 2010, p. 11.

componenti presi in esame del *Canzoniere*, la venagione, che non giunge mai alla cattura della preda e che si ripete incessantemente, è metafora dell'amore non corrisposto da parte di Laura.

In generale, dunque, la letteratura delle Origini e del Trecento preferisce rappresentare una caccia modellata sui miti classici e sugli *exempla* tardo-medievali, il cui significato non va ricercato nell'attività in sé o nel paesaggio circostante, ma nel contesto più ampio in cui si inserisce e nei richiami con la letteratura precedente. Ancora poco diffusi i racconti di battute di cacce reali o verosimili che troveranno invece, a partire dal Quattrocento, numerose rappresentazioni in ambito letterario.

## CAPITOLO 3

### **LA SELVA AMOROSA**

Si è scelto di dedicare quest'ultimo capitolo ai boschi legati alla tematica amorosa: da semplici sfondi inanimati a luoghi vivi e partecipi alle sofferenze del poeta, gli ambienti boschivi sono uno degli spazi in cui la passione amorosa trova più frequentemente il suo compimento. La letteratura volgare del XIII e XIV secolo, infatti, in particolare il genere lirico, tende spesso ad eleggere l'ambiente boschivo come luogo dell'incontro tra innamorati e a proiettare nella natura, inclusa quella selvaggia, il sentimento d'amore. L'elemento di discriminazione adottato nella disposizione dei testi e degli autori è stata l'appartenenza o meno all'ambito dell'amore cortese: al primo gruppo, composto da diverse liriche del *Canzoniere*, da alcuni autori minori del Trecento e dalle opere di Boccaccio di argomento amoroso, si contrappone una ballata di Cavalcanti che, rifacendosi al genere della pastorella, presenta un amore ben differente da quello cantato nelle corti provenzali e dalla lirica del dolce stilnovo.

#### **3.1 ATTRAVERSO I BOSCHI DEL CANZONIERE**

Tutti i lettori del *Canzoniere* hanno presente un protagonista intento a camminare per i boschi, a contemplare spettacoli di fonti e fiumi, a osservare i mutamenti delle stagioni, ad ascoltare i canti degli uccelli, ad aspettare lo scendere della notte... un protagonista irrequieto perché l'accompagnano ovunque e lo tormentano la presenza e il ricordo di Laura e le ambizioni di gloria, tanto che neppure gli spettacoli della natura riescono a dargli pace<sup>93</sup>.

Selve, boschi e foreste fanno da sfondo a tutto il *Canzoniere*, come se Petrarca vi fosse entrato e non riuscisse ad uscirne perché incapace di staccarsi dall'amore terreno per Laura; a livello paesaggistico, sono uno dei fili rossi che legano tra loro i diversi

---

<sup>93</sup> P. Cherchi, *Verso la chiusura. Saggio sul «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 131.

componenti della raccolta, conferendole unità. Tali luoghi svolgono all'interno del capolavoro petrarchesco funzioni differenti ma complementari tra loro a seconda del contesto: in alcuni casi essi rispecchiano la concezione pessimistica del poeta di una passione amorosa che non nobilita l'uomo ma che al contrario lo svilisce e lo allontana dalla salvezza eterna; se talvolta si assiste ad un passaggio repentino da un luogo spaventoso ad uno *amoenus*<sup>94</sup> è perché l'io lirico petrarchesco è costantemente combattuto tra impulsi e sentimenti contrapposti e la natura rispecchia il suo stato d'animo. In altri casi il paesaggio boschivo è uno dei tanti elementi della natura in cui Petrarca trova conforto e rifugio dai tormenti che Amore gli infligge; in quest'accezione positiva, la selva non è più oscura e pericolosa ma partecipa, a differenza degli uomini, del dolore del poeta. La natura quindi non è solo semplice tema o sfondo dell'immaginario lirico: essa è personaggio dell'opera tanto quanto Petrarca stesso e l'amata Laura, ha un'anima e vitalità proprie ed è capace di esprimere dei sentimenti.

Si tenga conto, infine, che i paesaggi naturali erano per l'autore del *Canzoniere* il luogo dell'ispirazione poetica, della contemplazione solitaria e della concentrazione assoluta; così scrive il poeta nel *De vita solitaria*: «Nempe supra humanum modum rapiantur oportet, si supra hominem loqui volunt: id sane locis apertissimis expeditius fieri interdum et alacrius animadverti»<sup>95</sup>. E nell'egloga prima del *Bucolicum Carmen* il poeta si attribuisce l'epiteto "Silvanus" non solo perché la scena è ambientata in un paesaggio bucolico ma soprattutto perché il soprannome rispecchia il suo amore per la *solitudo iocundissima* delle selve<sup>96</sup>. Nell'epistola X 4 2 che accompagna il carme nel 1348 Francesco scrive:

Hec summa rerum; intentionis autem mee sensus hic est. Pastores colloquentes nos sumus; ego Silvius, tu Monicus. Nominum ratio hec est: primi quidem tum quod in silvis res acta est, tum propter insitum ab ineunte etate urbis odium amoremque silvarum,

---

<sup>94</sup> I fiumi (la Sorga e il Rodano) in cui la donna è solita bagnarsi osservata dal poeta indisturbato o la stessa Valchiusa.

<sup>95</sup> *De vita solitaria* I 7 10; modelli di questo stile di vita sono Platone, Virgilio, Cicerone e Cipriano. Cfr. F. Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

<sup>96</sup> Cfr. L. Chines, *Lo "stupore" del Petrarca*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, Bologna, Gedit, 2005, pp. 225-33.

propter quam multi ex nostris in omni sermone sepius me Silvanum quam Franciscum vocant.

La natura, dunque, tanto fondamentale nella vita di Petrarca letterato, non poteva non occupare una posizione di primaria importanza anche all'interno della sua raccolta.

Nei seguenti paragrafi si cercherà di fornire un quadro il più esaustivo possibile delle numerose occorrenze di selve, boschi e foreste presenti all'interno del *Canzoniere*, di approfondirne il significato e di individuare eventuali richiami alla letteratura precedente o ad altri luoghi della raccolta petrarchesca.

### 3.1.1 IL LUOGO SELVAGGIO NEI SOGNI DEL PETRARCA

L'espressione *selva amorosa* appartiene alla sestina 22 del *Canzoniere* in cui il poeta, afflitto giorno e notte dal pensiero dell'amata, sogna di poter ottenere l'oggetto del suo desiderio («Con lei foss'io da che si parte il sole | et non ci vedess'altri che le stelle, sol una nocte, et mai non fosse l'alba!»)<sup>97</sup>; il luogo che fa da sfondo a questo lieto fine nell'immaginario dell'io lirico è proprio la selva.

Il termine compare più volte all'interno del componimento come voce rimante insieme a *terra*, *sole*, *giorno*, *stelle* e *alba* (tutte parole bisillabe e appartenenti al campo semantico della natura); prima di approfondirne il significato, che assume spesso sfumature e implicazioni differenti, è opportuno fornire qualche informazione sulla datazione e la collocazione della sestina e soffermarsi brevemente sulle tematiche in essa sviluppate.

Per quanto riguarda il periodo di composizione, le ipotesi avanzate dalla critica non sono del tutto concordi: mentre Martinelli è propenso a collocare la sestina 22 durante il periodo avignonese<sup>98</sup>, Santagata ritiene che il testo sia stato per lo meno revisionato dopo il 1345<sup>99</sup>. Merita qualche considerazione anche la posizione assunta

---

<sup>97</sup> RVF 22, 31-33.

<sup>98</sup> Cfr. Martinelli, *op. cit.*, p. 40.

<sup>99</sup> Considerata la vicinanza tra il v. 32 della sestina e uno di Catullo (VII 7-8: «aut quam sidera multa, cum tacet nox, | furtivos hominum vident amores») e l'ipotesi secondo la quale Petrarca avrebbe conosciuto l'opera del poeta latino durante il suo soggiorno a Verona del 1345, la datazione di Santagata sembra la più probabile. Si tenga presente, inoltre, che lo scatto sensuale della strofa contenente il verso di ascendenza catulliana è riproposto anche nella sestina 237, datata al 1346.

dal testo all'interno dei *Rerum vulgarium fragmenta*: dopo i ventuno sonetti iniziali, la sestina costituisce il primo componimento di metro lungo che fa da premessa alla grande canzone successiva<sup>100</sup>; il discorso si dilata e le tematiche vengono sviluppate più ampiamente. Inoltre, trattandosi proprio di sestina, non poteva mancare un omaggio al padre del metro, Arnaut Daniel, e un richiamo al primo iniziatore in volgare, Dante: mentre il v. 24 («lo mio fermo desir vien da le stelle») è una chiara ripresa del celebre *incipit* «Lo ferm voler qu'el cor m'intra», la scelta della parola-rima *giorno* è un riferimento alla sestina dantesca *Al poco giorno*. Infine, oltre ai modelli canonici, anche le 'albe' profane provenzali hanno esercitato, sia per l'ambientazione notturna che per la ricorrenza del termine *alba* in posizione privilegiata a fine verso, il loro influsso sul componimento.

Il tema principale della sestina 22 è l'insonnia del poeta, il quale, a differenza degli abitanti dei boschi che alternano le fatiche giornaliere al riposo notturno (o viceversa), non riesce a trovare pace dai suoi tormenti. «Papyrus, calamus, atramentum nocturneque vigilie somno mihi sunt et requie gratiores»<sup>101</sup>, scrive Petrarca in un'epistola indirizzata a Pietro abate di San Benigno; la difficoltà nel dormire doveva quindi essere un problema effettivo nella vita del poeta e per questo argomento a lui caro. Anche in ambito letterario l'insonnia era tematica diffusa: si pensi a Didone incapace di abbandonarsi al sonno all'inizio del IV libro dell'*Eneide* o alla seconda elegia del I libro degli *Amores* di Ovidio, che si apre proprio con il motivo dell'insonnia<sup>102</sup>. Lo stesso *Canzoniere* riprende spesso la tematica (anche dopo la morte di Laura), a volte con brevi e frettolosi accenni, altre in modo più sentito e doloroso<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> Per i legami intertestuali tra i componimenti 22-23 del *Canzoniere* cfr. M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 278.

<sup>101</sup> *Familiaris* XIII 7.

<sup>102</sup> Sulla tematica dell'insonnia nella poesia italiana cfr. S. Carrai, *Ad Somnum. L'invocazione al Sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.

<sup>103</sup> Per altri riferimenti al tema dell'insonnia all'interno del *Canzoniere*: 23, 27-28: «Lagrime anchor non mi bagnava il petto | né rompea il sonno»; 50, 62: «perché dì et notte gli occhi miei son molli?»; 164, 1-8: «Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace | et le fere e gli augelli il sonno affrena, | Notte il carro stellato in giro mena | et nel suo letto il mar senz'onda giace, | vegghio, penso, ardo, piango; et chi mi sface | sempre m'è inanzi per mia dolce pena: | guerra è 'l mio stato, d'ira e di duol piena, | et sol di lei pensando ò qualche pace»; 223, 9-11: «Il sonno è 'n bando, et del riposo è nulla; | ma sospiri et lamenti infin a l'alba, | et lagrime che l'alma a li occhi invia»; 277, 5-6: «onde si sbigottisce e si sconforta | mia vita in tutto, et

La prima e la seconda stanza contrappongono Petrarca al mondo animale e insistono sulla diversa condizione del poeta, il quale, unico tra i viventi, non riesce a trovare riposo né di giorno né di notte<sup>104</sup>; l'«Et io»<sup>105</sup> al v. 7 sottolinea proprio l'isolamento dell'innamorato, suscitando nel lettore compassione per la sua sofferenza. La terza stanza ribadisce ed esaspera il patimento del Petrarca, il quale si definisce «huom nudrito in selva»; l'amore ossessivo per Laura, «aspra fera», l'ha reso rozzo, selvaggio e perciò estraneo al resto dell'umanità. Dalla consapevolezza di esclusione dalla felicità comune scaturisce il desiderio da parte del poeta di scorgere in Laura, almeno una volta, un moto di pietà («vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno | può ristorar molt'anni, e 'n anzi l'alba | puommi arichir dal tramontar del sole») e di trascorrere con lei «sol una nocte, et mai non fosse l'alba»<sup>106</sup>. Nel congedo della sestina, infine, i toni tornano ad essere pessimistici: accadrà l'impossibile prima che le speranze di Petrarca possano realizzarsi.

Passiamo ora in rassegna le sette occorrenze di *selva* presenti nel componimento: nella prima e nella seconda stanza essa rappresenta banalmente il luogo fisico in cui gli animali si rifugiano e trovano riposo dopo le fatiche quotidiane; allo stesso modo, al v. 19 la selva è la dimora di fiere spaventose che metaforicamente rimandano a Laura, la più *aspra* e crudele; infine, nell'ultimo verso della terza strofa il termine si inserisce all'interno dell'espressione «huom nudrito in selva»<sup>107</sup>, ad indicare appunto un uomo rustico, cresciuto alla stregua di animali selvaggi. Meritano sicuramente maggiore attenzione, per la loro particolarità, le selve successive. Al v. 26 ricorre l'espressione da cui questo capitolo prende le mosse, l'*amorosa selva*. Essa corrisponde all'Inferno cui il

---

notte et giorno piange»; 360, 61-64: «Poi che suo fui non ebbi hora tranquilla, | né spero aver, et le mie notti il sonno | sbandiro, et più non ponno | per herbe o per incanti a sé ritrarlo».

<sup>104</sup> Petrarca descrive prima la sofferenza diurna (vv. 7-10) poi quella notturna (vv.11-12); lo stesso motivo è presente sia nella dodicesima eroide di Ovidio quando Medea, abbandonata da Giasone, si lamenta di non riuscire ad abbandonarsi al sonno, sia in un versetto di Giobbe (7, 4: «si dormiero dico: quando consurgam? Et cursus expectabo vesperam et replebor doloribus usque ad tenebras»).

<sup>105</sup> La scelta stilistica di Petrarca richiama un passo dell'*Inferno* (II 1-6): «Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno | toglieva li animai che sono in terra | da le fatiche loro, e io sol uno | m'apparecchiava a sostener la guerra | sì del cammino e sì de la pietate, | che ritrarrà la mente che non erra».

<sup>106</sup> Evidente il richiamo ad un verso di Properzio sulla notte senza fine dell'innamorato che ottiene l'oggetto del suo desiderio (II 15 24: «nox tibi longa venit nec reditura dies»).

<sup>107</sup> Cfr *RVF* 237, 15: «poi ch'Amor femmi un cittadin de' boschi».

poeta è destinato qualora decida di abbandonarsi all'amore carnale e richiama la selva di mirti virgiliana in cui hanno sede le anime vittime di amori infelici<sup>108</sup>.

Prima ch'i' torni a voi, lucenti stelle,  
o tomi giù ne l'amorosa selva,  
lassando il corpo che fia trita terra,  
vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno  
può ristorar molt'anni, e 'nanzi l'alba  
puommi arichir dal tramontar del sole<sup>109</sup>.

Al v. 34 il termine indica invece una pianta particolare<sup>110</sup>: la *verde selva* è sineddoche per 'lauro', in cui Laura-Dafne si trasforma per fuggire dalle braccia di Petrarca-Apollo. Scrive Santagata a proposito di questi versi: «È questa, tra le petrarchesche, la configurazione del mito dafneo forse più vicina a quella classica: l'inafferrabilità dell'oggetto d'amore e la frustrazione del desiderio si accampano senza il compenso di alcuna sublimazione»<sup>111</sup>. Più complessa l'interpretazione dell'ultima occorrenza all'interno del congedo («Ma io sarò sotterra in secca selva | e 'l giorno andrà pien di minute stelle | prima ch'a sì dolce alba arrivi il sole»); se è chiaro per gli esegeti il significato dei due versi finali<sup>112</sup> (Stefano Carrai ad esempio parafrasa 'e il cielo diurno sarà pieno di stelle prima che il sole sorga in un'alba tanto dolce'<sup>113</sup>), il significato dell'espressione *secca selva* è assai controverso. Sia Santagata che Carrai sono concordi nel ritenere poco valide le proposte che vedono nel v. 37 un'allusione allo scheletro, alla fine del mondo, alla selva infernale o alla bara (con metonimia di *selva* per *legno*); esse non tengono conto del fatto che l'intero congedo esprima un esasperato pessimismo

---

<sup>108</sup> *Aen.* VI 442-45: «Hic quos durus amor crudeli tabe peredit | secreti celant calles et myrtea circum | silva tegit; curae non ipsa in morte relinquunt».

<sup>109</sup> *RVF* 22, 25-30.

<sup>110</sup> Cfr. Virgilio, *Aen.* III 24: «viridemque ab humo convellere silvam».

<sup>111</sup> Cfr. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, p. 279.

<sup>112</sup> Qualche parere contrastante a proposito del sintagma *minute stelle*, interpretato come 'stelle fitte' da Simonelli, Santagata e Bettarini, mentre come 'stelle' in senso proprio, distinte da sole e luna, da Carrai. Cfr. M. Simonelli, *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Firenze, Licoso, 1978, p. 15; *Canzoniere*, p. 94; F. Petrarca, *Canzoniere-Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, p. 101; S. Carrai, *La sestina XXII*, in «Lectura Petrarce», XXV (2005), pp. 266-67.

<sup>113</sup> Cfr. Carrai, *op. cit.*, p. 266.

attraverso degli *adynata*<sup>114</sup>, per cui anche il verso iniziale deve essere interpretato secondo tale prospettiva. Poco convincente inoltre, secondo Santagata, la lettura della Shapiro<sup>115</sup>, la quale ritiene che il sintagma *secca selva* faccia riferimento alla dantesca selva dei suicidi<sup>116</sup>; ciò implicherebbe un rifiuto del suicidio da parte di Petrarca che risulterebbe in contrasto con il tono della sestina e con altri luoghi del *Canzoniere*<sup>117</sup>. Più complesso il commento di Santagata<sup>118</sup>, il quale ritiene che la selva del v. 37 si contrapponga a quella *amorosa* della penultima stanza, costituita da mirti sempre verdi e abitata dai morti per amore. La *secca selva* sarebbe quindi un luogo dell'Inferno non abitato dagli innamorati e di conseguenza l'evento impossibile sottointeso si configurerebbe come la fine dell'amore per Laura prima della morte del poeta. Carrai, infine, reputando troppo sottile ed elaborata la proposta di Santagata, ritiene che il verso petrarchesco alluda alla discesa negli Inferi di Enea, San Paolo e Dante<sup>119</sup>; l'attributo *secca* farebbe riferimento all'aridità delle anime infernali, le quali, estranee all'amore divino, sarebbero paragonabili ad arbusti secchi, privi di vita. Così conclude Carrai le argomentazioni sulla sua ipotesi interpretativa: «In definitiva, insomma, vista l'oggettiva difficoltà di decifrare il passo si potrebbe ipotizzare, sia pure con tutte le cautele del caso, che Petrarca abbia inteso dire: 'prima di poter vedere una siffatta alba scenderò agli inferi nel bosco fitto delle anime che vi si trovano e il cielo sarà pieno di stelle durante il giorno'»<sup>120</sup>.

A prescindere dal fatto che all'interno della sestina il termine *selva* assuma significati differenti (anche allo scopo di evitare di cadere nella monotonia del gioco di rime), in generale essa rappresenta lo spazio immaginario in cui il poeta proietta il compimento della sua tormentata passione per Laura. Il luogo selvaggio sembra

<sup>114</sup> L'elenco di *impossibilia* è tipico della forma della sestina; cfr. *Al poco giorno* 31-33; *RVF* 30, 7-12; 237, 16-18; 239, 10-12.

<sup>115</sup> Cfr. M. Shapiro, *The Petrarchan "Selva" Revisited: Sestina XXII*, in «Neuphilologische Mitteilungen», LXVII (1976), pp. 158-59.

<sup>116</sup> Cfr. *Inf.* XIII 4: «Non fronda verde, ma di color fosco».

<sup>117</sup> Cfr. *RVF* 71, 37-39: «O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, | o testimon' de la mia grave vita, | quante volte m'udiste chiamar morte!».

<sup>118</sup> Cfr. *Canzoniere*, pp. 93-94.

<sup>119</sup> Iacopo Sannazzaro, nel congedo della sestina *Come notturno uccel nemico al sole*, riprende e riscrive in questo modo gli ultimi versi del componimento del Petrarca: «Canzon, di sera in oriente il sole | vedrai, e me sotterra ai regni foschi, | prima che 'n queste piagge io prenda sonno».

<sup>120</sup> Cfr. Carrai, *La sestina XXII*, p. 268.

riflettere, all'interno del componimento, i due volti della concezione amorosa petrarchesca: da un lato il desiderio e la gioia del raggiungimento dell'unione corporale dopo anni di rifiuto, dall'altra il dolore per l'allontanamento dalla vita spirituale con la conseguente caduta definitiva negli abissi dell'Inferno. Il turbamento interiore e l'ambivalenza che dominano la poesia di Petrarca si realizzano e si rispecchiano nella selva, paesaggio ricorrente in tutto il *Canzoniere*: essa è il luogo topico in cui l'amore del poeta mostra i suoi lati più negativi, quell'irrazionalità e quell'attaccamento alla dimensione carnale che non permettono a Petrarca di concedersi completamente a Dio.

Il desiderio di giacere nel bosco con la donna amata ritorna successivamente nella sestina 237: anche in questo componimento il poeta rievoca le sofferenze provocate da Amore, le notti insonni e i giorni di tormento («ché tanti affanni uom mai sotto la luna | non sofferse quant'io: sannolsi i boschi, | che sol vo ricercando giorno et notte»)<sup>121</sup>. Dopo tanto patimento, l'autore del *Canzoniere* immagina ancora una volta di potersi finalmente congiungere con Laura sotto il chiarore lunare:

Deh or foss'io col vago de la luna  
adormentato in qua' che verdi boschi,  
e questa ch'anzi vespro a me fa sera,  
con essa et con Amor in quella piaggia  
sola venisse a starsi ivi una notte;  
e 'l dì si stesse e 'l sol sempre ne l'onde<sup>122</sup>.

I punti di contatto con la sestina 22 sono numerosi: *in primis* le tematiche affrontate, in particolare l'insonnia causata dalle sofferenze generate da Amore, l'isolamento del poeta e l'unicità della sua condizione, il desiderio di giacere con l'amata per una notte senza fine; in secondo luogo il cambiamento di tono e lo scatto sensuale dell'ultima stanza, unico spiraglio positivo in tutto il componimento; infine l'ambientazione boschiva e di conseguenza la scelta di parole-rima appartenenti al campo semantico della natura, evocatrici di un paesaggio silvestre e notturno.

Il termine *boschi* è usato all'interno del componimento per lo più nella sua accezione di luogo fisico (nella prima, seconda, quarta stanza e nel congedo); interessante la contrapposizione con l'ambiente cittadino al v. 25 («Le città son nemiche

---

<sup>121</sup> RVF 237, 10-12.

<sup>122</sup> RVF 237, 31-36.

| amici i boschi»), l'uso del sintagma «cittadin de' boschi», modellato sul v. 18 della sestina *A qualunque animale alberga in terra*, e il titolo assegnato nel congedo al componimento, «canzon nata di notte in mezzo i boschi», per cui il bosco diventa anche il luogo consacrato all'*otium* letterario. Da notare, infine, l'attributo scelto al v. 32, *verdi*, cui Santagata conferisce il significato di 'primaverili' e quindi relativi alla giovane età<sup>123</sup>; i *verdi boschi* sono il luogo tipico in cui il poeta è addormentato insieme al «vago della luna», l'amante di Diana, Endimione<sup>124</sup>, in attesa che due donne («questa ch'anzi vespro a me fa sera», ovvero Laura, ed «essa», la luna) insieme ad Amore vadano a giacere con loro<sup>125</sup>. Anche in questo caso, dunque, il bosco è teatro dei sogni del poeta e, a differenza della sestina 22, lo sfondo paesaggistico sembra avere esclusivamente accezione positiva. In realtà, nonostante l'assenza della polarità penitenziale per cui la selva era anche abisso infernale, anche in questo componimento il bosco implica, e rimanda a, un'immagine negativa dell'amore, legata all'aspetto carnale e all'ambivalenza insita nel sentimento amoroso petrarchesco.

Il *topos* della *selva amorosa* (intesa come luogo in cui gli amanti cercano di coronare il loro amore), già presente nell'immaginario cavalleresco romanzo, viene ripreso da Petrarca in alcuni testi del *Canzoniere*. Ciò potrebbe apparire contraddittorio se si considera la critica contenuta in alcuni versi del terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis*, in cui l'autore scrive: «Ecco quei che le carte empion di sogni: | Lancillotto, Tristano, e gli altri erranti, | ove convien che 'l vulgo errante agogni»<sup>126</sup>. Il giudizio negativo espresso dall'autore, tuttavia, non riguarda la *matière de Bretagne* e l'universo cavalleresco in generale, ma esclusivamente il comportamento amoroso di dame e cavalieri; Petrarca vuole prendere le distanze non dal genere letterario del romanzo cavalleresco ma da quell'amore e da quegli ideali che gli impediscono di compiere la *conversio* definitiva alla vita spirituale. Il *Canzoniere* è dunque intriso di allusioni al mondo dei cavalieri antichi e tra queste va inclusa anche l'immagine della selva come

<sup>123</sup> Cfr. *RVF* 214, 14; 303, 9.

<sup>124</sup> Secondo il mito, Endimione era un bellissimo pastore il quale, dopo essere stato condannato ad un sonno perpetuo, riceveva ogni notte nella sua grotta la visita della luna (Diana), innamorata di lui.

<sup>125</sup> Una parte degli esegeti chiosa «col vago della luna» non 'insieme all'amante della luna' ma 'come l'amante della luna'. Stando a questa lettura, tuttavia, non si spiegherebbe il pronome *essa* al v. 34; se Petrarca fosse solo, non dovrebbe esserci nessuno ad accompagnare Laura e Amore.

<sup>126</sup> F. Petrarca, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996, pp. 148-151, vv. 79-81.

sfondo della passione tra amanti. Nel paesaggio boschereccio del *Canzoniere*, tuttavia, confluiscono diversi altri modelli: la selva che circonda l'Ade virgiliano, interpretata da Servio come allegoria dell'uomo vinto dalle proprie passioni<sup>127</sup>; l'*immensa silva* piena di insidie e pericoli di Sant'Agostino<sup>128</sup>; la *selva oscura* del I canto dell'*Inferno*. Ma più che alla tradizione classica e patristica, Petrarca si rifà proprio all'universo cavalleresco: la selva, *topos* del romanzo cortese, è il luogo in cui il cavaliere vive le sue avventure e compie il suo destino. Anche il poeta del *Canzoniere* si inoltra nel bosco per ritrovare se stesso: come Tristano nella selva del Morrois<sup>129</sup>, egli vive una passione amorosa fatta di alti e bassi, di momenti di serenità e di sconforto; solo il rifiuto del desiderio per Laura potrà consentirgli di uscire incolume dalla selva.

### 3.1.2 NELLA FORESTA DELLE ARDENNE

Nel dittico composto dai sonetti 176-177 Petrarca attraversa la foresta delle Ardenne, un'area che si estende tra Belgio e Lussemburgo fino alla Francia. L'importanza di questi componimenti, che riportano un'esperienza effettivamente vissuta dal poeta nel viaggio di ritorno in Provenza dalla Germania (Colonia) nel giugno-luglio del 1333, non risiede solo nella loro attendibilità storica: la vera avventura di Petrarca si svolge nel suo animo e la selva funge ancora una volta da sfondo alla passione amorosa che attanaglia il poeta<sup>130</sup>. I sonetti testimoniano dunque, oltre al viaggio reale<sup>131</sup>, il percorso interiore di Petrarca *peregrinus amoris*.

---

<sup>127</sup> A questa selva Petrarca fa riferimento in una lettera a Francesco d'Arezzo (*Sen.* IV 5, 25): «Silva vero vita hec, umbris atque erroribus plena perplexisque tramitibus atque incertis et feris habitata, hoc est difficultatibus et periculis multis atque occultis, infructuosa et inhospita et herbarum virore et cantu avium et aquarum murmure, idest brevi et caduca specie et inani ac fallaci dulcedine rerum pretereuntium atque labentium accolarum oculos atque aures interdum leniens ac demulcens, lucis in finem horribilis ac tremenda adventuque hiemis ceno feda, solo squalida, truncis horrida frondibusque spoliata».

<sup>128</sup> Cfr. *Conf.* X xxv 56: «Amara silva mundus hic fuit [...] immensa silva plena insidiarum et periculorum».

<sup>129</sup> Bérout, *Le roman de Tristan*, a cura di E. Muret, Parigi, Champion, 1974.

<sup>130</sup> Lo stesso viaggio attraverso la foresta delle Ardenne è descritto da Petrarca in due lettere (quarta e quinta del primo libro delle *Familiari* indirizzate a Giovanni Colonna); tuttavia, epistole e sonetti sono generi diversi che assolvono a finalità differenti, perciò, mentre le prime pongono l'accento sul viaggio in senso fisico, i componimenti del *Canzoniere* rappresentano soprattutto la *quête* amorosa del pellegrino.

Per quanto riguarda il periodo di composizione della coppia 176-177, la critica non è del tutto concorde: De Robertis sostiene che il dittico sia strettamente legato a due lettere *Familiari* (la quarta e la quinta del I libro, in parte anche la sesta) composte all'inizio degli anni Cinquanta, forse con lo scopo di colmare un vuoto all'interno della raccolta, carente di corrispondenza di età giovanile. Di conseguenza i due sonetti, vicini non solo alle epistole in questione<sup>132</sup> ma anche ad altri componimenti tardi, sarebbero stati composti dopo la morte di Laura nel 1348 e probabilmente anche dopo la redazione delle due lettere<sup>133</sup>. Più cauto Santagata, il quale ipotizza una prima composizione in età giovanile e un successivo rimaneggiamento<sup>134</sup>.

All'inizio del primo componimento, l'autore del *Canzoniere* si ritrae all'interno di un bosco inospitale e selvaggio<sup>135</sup>; solo nel sonetto 177 il luogo identificato con la foresta delle Ardenne.

Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi,  
onde vanno a gran rischio uomini et arme,  
vo sicuro io, ché non pò spaventarme  
altri che 'l sol ch'è d'amor vivo i raggi<sup>136</sup>

---

Cfr. M. Picone, "Ecco quei che le carte empion di sogni": Petrarca e la civiltà cavalleresca, in «Rassegna Europea di Letteratura italiana», 31 (2008), pp. 11-27.

<sup>131</sup> De Robertis sottolinea la rilevanza documentaria del dittico di sonetti; cfr. D. De Robertis, *La traversata delle Ardenne*, in «Lectura Petrarce», VI (1968), pp. 209-31.

<sup>132</sup> I richiami tra epistole e sonetti sono diversi: la selva delle *Familiari*, «atram et horrificam», viene descritta nei componimenti 176-177 come *ombrosa e oscura*; Petrarca, che nelle lettere avanza *solus* in tempo di guerra, dichiara la sua condizione di pellegrino solitario anche nei primi versi del sonetto 176 («vo sicuro io») e nella seconda quartina di 177 («Dolce m'è sol senz'arme essere stato ivi»).

<sup>133</sup> Cfr. De Robertis, *op. cit.*, pp. 211-12.

<sup>134</sup> Cfr. *Canzoniere*, pp. 782-83.

<sup>135</sup> La Bettarini scrive nel suo commento al *Canzoniere*: «Segnale della *rêverie*, tutta petrarchesca, è fin dall'*incipit* la stessa genericità archetipica del luogo, "boschi inhospiti et selvaggi" di un non-paesaggio simile alla "forest aventureuse" all'inizio di *Erec et Enide* del sempre magico Chrétien de Troyes (soltanto nel secondo elemento del dittico si nomina la "famosa Ardenna", di per sé favolosa e già vissuta dagli *auctores*, da Cesare ai maestri della romanzeria cavalleresca arturiana), nonché l'estraniamento dell'assorto personaggio dalle avventure circostanti ("onde vanno a gran rischio... | vo sicuro io"); cfr. *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, p. 817.

<sup>136</sup> *RVF* 176, 1-4; cfr. *Fam.* I 5 15: «Inde Arduennam silvam, scriptorium testimonio pridem michi cognitam, sed visu atram atque horrificam, transivi solus et, quod magis admireris, belli tempore». De

A differenza degli uomini armati che incontra nella foresta (si combatteva al tempo del viaggio di Petrarca, nel luglio del 1333, una guerra tra il duca di Brabante e il conte di Fiandra), Petrarca avanza sicuro per quei luoghi impervi; solo la donna amata ha la capacità di spaventarlo. La selva, dunque, è un luogo pericoloso non perché oscuro e abitato da fiere o mostri (tale era considerato invece nell'immaginario patristico), ma perché rappresenta l'amore irrazionale e incondizionato; è Laura-sole, con la sua luce, ad infondere timore nell'animo del poeta. Nei versi successivi l'autore del *Canzoniere* canta l'amore per la sua donna, lontana ma allo stesso tempo sempre presente attraverso la natura, come un fantasma («Parme d'udir la, udendo i rami et l'òre | et le frondi, et gli augei lagnarsi, et l'acque | mormorando fuggir per l'erba verde»)<sup>137</sup>. I versi centrali del componimento descrivono la selva quasi come un luogo familiare al poeta in cui egli, *solus* ma sicuro, può incontrare, anche se soltanto nella sua immaginazione, l'amata; l'unico aspetto negativo è l'oscurità che domina nell'*ombrosa selva* e non permette alla luce del suo sole («'l sol ch'à d'Amor vivo i raggi»), Laura, di penetrare. Nemmeno il silenzio e la solitudine spaventano Petrarca («Raro un silentio, un solitario horrore | d'ombrosa selva mai tanto mi piacque»); solo nel ricordare il viaggio attraverso le Ardenne nel secondo tempo del suo racconto (sonetto 177) l'autore proverà quel sentimento di paura che gli era stato inizialmente estraneo. Con la presa di coscienza e il ritorno alla razionalità cambierà anche la visione della foresta delle Ardenne: se durante l'attraversamento essa non aveva intimorito il poeta, una volta giunto al «bel paese» e al «dilectoso fiume» Petrarca definirà il suo percorso e quindi la selva stessa come una «giornata oscura», riprendendo, certo non casualmente, l'aggettivo per eccellenza proprio della selva dantesca.

Nel sonetto 177 Petrarca porta a termine il suo viaggio e riflette sull'esperienza vissuta: incurante del pericolo corso, come una nave senza timone e senza albero<sup>138</sup>, egli è riuscito ad uscire dalla foresta delle Ardenne e a giungere in prossimità della Provenza e del Rodano, dove vive Laura.

---

Robertis ritiene che l'*incipit* del componimento rimandi anche a dei versi virgiliani (*Ecl.* X 22-23): «Galle, quid insanis?... tua cura Lycoris | perque nives alium perque horrida castra secuta est»; cfr. De Robertis, *op. cit.*, p. 215.

<sup>137</sup> *RVF* 176, 9-11.

<sup>138</sup> Cfr. *Conv.* I iii 5: «Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo».

Mille piagge in un giorno et mille rivi  
mostrato m' à per la famosa Ardenna  
Amor, ch' a' suoi le piante e i cori impenna  
per fargli al terzo ciel volando ir vivi.

Dolce m' è sol senz' arme esser stato ivi,  
dove armato fier Marte, et non accenna,  
quasi senza governo et senza antenna  
legno in mar, pien di pensier' gravi et schivi.

Pur giunto al fin de la giornata oscura,  
rimembrando ond' io vegno, et con quai piume,  
sento di troppo ardir nascer paura.

Ma 'l bel paese e 'l dilectoso fiume  
con serena accoglienza rasecura  
il cor già vòlto ov' abita il suo lume.

Il sonetto si divide principalmente in tre momenti: il racconto, nella prima quartina, della conclusione del viaggio di Petrarca attraverso la foresta; la riflessione sulla condizione del poeta il quale, solo, incurante del pericolo e concentrato unicamente sul pensiero di Laura e sulla sua lontananza, ha superato una prova pericolosa; l'arrivo dell'innamorato nei pressi di Avignone ed il ritorno alla razionalità. Così si esprime De Robertis sulla fine del viaggio di Petrarca: «La “giornata oscura” è giunta al termine, la paura, che ridà le proporzioni alle cose, è quella, umanissima, di non averne avuta, del rimembrare onde si viene, e portati da quali ali»<sup>139</sup>. L'attraversamento della selva è stato per il poeta una prova di coraggio che nemmeno il più impavido dei cavalieri avrebbe superato indenne e solo una volta uscito da quel luogo oscuro Petrarca si rende realmente conto del pericolo corso. Azzardando una lettura metaforica del dittico (alla luce dell'idea di Picone che i due sonetti non raccontino solo il viaggio reale di Petrarca ma anche un percorso interiore<sup>140</sup>), l'attraversamento e il superamento della selva, luogo che finora abbiamo visto rappresentare gli aspetti negativi della passione amorosa, potrebbe implicare un ritorno,

---

<sup>139</sup> Cfr. De Robertis, *op. cit.*, p. 228.

<sup>140</sup> Cfr. Picone, *op. cit.*, pp. 23-27.

seppur momentaneo, alla coscienza morale e spirituale da parte del poeta e quindi un allontanamento da Laura.

La foresta delle Ardenne, ancor più delle altre selve del *Canzoniere*, rimanda alla tradizione romanza cavalleresca, alle *ambages pulcerrime* di re Artù e dei suoi cavalieri; nel comporre i due sonetti Petrarca non fa riferimento ad un testo particolare, ma certamente riporta alla memoria quell'universo a lui ben noto. Diverse le espressioni che riecheggiano il mondo della cavalleria: «uomini et arme»<sup>141</sup> (176, 2), «donne et donzelle» (176, 8), «senz'arme» (177, 5). Anche il racconto del viaggio nella foresta ha come modello le lunghe peregrinazioni dei cavalieri, ma Petrarca, a differenza di questi ultimi, avanza disarmato, in compagnia del solo pensiero della donna amata.

### 3.1.3 «O TESTIMON' DE LA MIA GRAVE VITA!»

Selve e boschi, generalmente accostati a monti, fiumi, pianure e ad altri sfondi paesaggistici, spesso entrano a far parte del *Canzoniere* all'interno di versi polinomici. È in tal caso difficile attribuire loro la funzione delineata per i quattro componimenti presi sinora in esame: non si tratta di luoghi in cui l'immaginario petrarchesco proietta i propri desideri sensuali, ma di paesaggi reali che accompagnano il poeta nel corso della sua vita e che prendono parte alle sue sofferenze; l'autore del *Canzoniere* «inventa, per così dire, uno spettatore-testimonio al quale ritorna continuamente per depositare davanti a lui la verità del proprio sentire»<sup>142</sup>. Non c'è distinzione tra campi o valli verdeggianti e selve ombrose: tutta la natura, in quanto unica testimone del dolore di Petrarca, è considerata come una compagna di avventure, la sola spalla su cui il poeta può piangere le sue sofferenze. Tale accezione non esclude tuttavia quella più negativa analizzata al paragrafo 3.1.1: si tenga presente che in questo caso l'ambiente boschivo rientra in un contesto più ampio, è parte di un tutto costituito dagli elementi naturali in generale. E la natura non poteva essere certo nemica e ostile ad un letterato come il Petrarca che amava ritirarsi a Valchiusa durante i suoi soggiorni provenzali e dedicarsi, in quello spazio silenzioso e solitario, all'*otium* letterario. Considerato nella sua totalità e nelle sue diverse forme, dunque, il paesaggio assume un ruolo positivo in quanto è il solo ad assistere ed in qualche modo “comprendere” i patimenti amorosi dell'autore del

---

<sup>141</sup> Modellato sull'«Arma virumque» virgiliano (con il verbo «cano» ripreso nel «vo cantando» al v. 5).

<sup>142</sup> Cfr. Cherchi, *op. cit.*, p. 132.

*Canzoniere*. Quando invece un determinato ambiente naturale (sia esso un bosco o un fiume) viene incluso all'interno della raccolta con una funzione ben precisa e non come componente di un elenco eterogeneo, allora questo tende ad assumere caratteristiche e peculiarità ben definite. Se si considera, inoltre, che il poeta è solito riflettere nella natura l'ambivalenza e il bipolarismo della sua passione amorosa, a collocare gli alti e i bassi dell'amore per Laura in luoghi diversi, si noterà che generalmente (anche se nel caso di un'opera vasta come il *Canzoniere* le eccezioni sono diverse) nella selva si svolgono episodi amorosi con risvolti negativi o riflessioni generate dalla sofferenza, mentre nei luoghi ameni si collocano i pochi momenti di tregua e provvisoria felicità. Vediamo ora nel dettaglio alcuni dei componimenti in cui Petrarca accosta, per asindeto o polisindeto, diversi sostantivi appartenenti al campo semantico della natura, tra cui *selva* o *bosco*.

Il primo di questi elenchi compare nel famoso sonetto 35, *Solo et pensoso*, composto dal poeta sicuramente prima del 16 novembre 1337 (a quell'epoca era già entrato a far parte della prima delle quattro raccolte di servizio). Dopo aver descritto la sua condizione di uomo solitario dettata dalla paura di essere *fabula vulgi* («Altro schermo non trovo che mi scampi | dal manifesto accorger de le genti, | perché negli atti d'alegrezza spenti | di fuor si legge com'io dentro avampi»<sup>143</sup>), Petrarca scrive nella prima terzina:

sì ch'io mi credo omai che monti et piagge  
et fiumi et selve sappian di che tempre  
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Montagne, pianure, corsi d'acqua e selve sono dunque i soli ad essere a conoscenza delle condizioni di vita di Francesco, del dolore che lo pervade; gli uomini sono volontariamente esclusi dall'universo del poeta, il quale ha scelto la solitudine per non dover sopportare il giudizio *altrui*, per fuggire gli «occhi intenti» della gente. La natura è invece un'ascoltatrice silenziosa ed imparziale, si astiene sia da critiche che da attenuanti (alle quali ricorre solitamente chi parla a se stesso). I termini scelti a formare l'elenco e la loro disposizione (spartita su due mezzi versi legati tra loro da *enjambement*) non sembrano casuali: agli alti monti vengono contrapposte le basse

---

<sup>143</sup> RVF 35, 5-8.

pianure, ai fiumi, elemento costitutivo del *locus amoenus*, seguono le selve, il luogo oscuro e pericoloso per antonomasia. Da notare, infine, come all'ultima terzina ricorrano proprio due attributi tipici della selva, definita *aspra* e *selvaggia* già da Dante nel I canto dell'*Inferno*, riferiti in questo caso alle *vie*, ovvero i luoghi che Petrarca percorre per allontanarsi dalla città («Ma pur s'è aspre vie né s'è selvagge | cercar non so, ch'Amor non venga sempre | ragionando con meco, et io co llui»); si evince dunque che la solitudine rappresenta per il poeta non solo una fuga dal mondo civilizzato ma anche un *remedium amoris*.

Un altro verso polinomico si legge nella terza stanza della canzone 71:

O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi,  
o testimon' de la mia grave vita,  
quante volte m'udiste chiamar morte!<sup>144</sup>

Il componimento, primo di un tritico<sup>145</sup> definito dallo stesso Petrarca *cantilene oculorum*, “canzoni degli occhi”<sup>146</sup>, è indirizzato agli occhi di Laura, fonte sia dei tormenti del poeta che dei rari attimi di felicità. Tali «occhi leggiadri dove Amor fa nido»<sup>147</sup> ardono e sciogliono l'innamorato come neve al sole; solo il timore dello sdegno di Laura spinge il cuore a resistere più a lungo al fuoco d'amore, e se la paura di essere dannato in eterno non fosse maggiore di quella per il suicidio, «via corta et spedita | trarrebbe a fin questa aspra pena et dura»<sup>148</sup>. In tale contesto si inserisce l'apostrofe a colli, valli, fiumi, selve e campi, insigniti di un ruolo importante, quello di testimoni della vita di Petrarca e dei numerosi tentativi di porre fine ai suoi affanni.

---

<sup>144</sup> Una costruzione simile, distribuita in più versi, si ritrova anche nel sonetto 161. Per il *topos* bucolico ed elegiaco della natura testimone cfr. Virg., *Ecl.* V 21: «vos coryli testes et flumina Nymphis» (in cui il narratore enfatizza il ruolo della natura, attirando l'attenzione del lettore sui suoi elementi più tipici, quelli del *locus amoenus*); Prop., *Eleg.* I 18, 19: «vos eritis testes, si quos habet arbor amores».

<sup>145</sup> Le tre canzoni in questione (71-73) hanno stanze uguali, anche se in numero diverso (sette in 71, cinque in 72, sei in 73), con schema di rime invariabile; i congedi, inoltre, si richiamano l'un l'altro e danno vita a un discorso unico.

<sup>146</sup> Cfr. E. Bonora, *Le “Canzoni degli occhi” (LXXI-LXXII-LXXIII)*, in «Lectura Petrarce», IV (1984), pp. 301-26. Poiché Petrarca definisce la canzone 72 «sorella» delle altre, i tre componimenti vennero anche denominati, a partire dal Cinquecento, gruppo “delle tre sorelle”.

<sup>147</sup> *RVF* 71, 7.

<sup>148</sup> *RVF* 71, 43-44.

Versi di questo tipo, costituiti da termini affini, giustapposti per campo semantico, risentono certamente del modello arnaldiano; Perugi<sup>149</sup> individua come diretto antecedente del verso polinomico del sonetto 71 un verso di Arnaut Daniel in *Sols sui qui sai* (12: «Que eu no vau cap vaus ni plas ni pueis»), mentre Santagata<sup>150</sup> preferisce limitarsi ad una generica influenza da parte dell'autore provenzale. Un elenco simile è infatti presente anche nella canzone *Er vei vermeills* («vergiers, plais, plans, tertres e vaus») da cui discende probabilmente anche il gusto per le iterazioni foniche ripreso nei vv. 37-39 del componimento petrarchesco (*valli... selve...grave vita*).

Non si può a questo punto non includere all'interno della nostra trattazione anche la grande canzone di lontananza e di nostalgia 129, *Di pensier in pensier*<sup>151</sup>, in cui Petrarca rievoca la presenza della donna amata negli oggetti e nei fenomeni della natura (come già nel sonetto 176) e dà voce a sentimenti e desideri contrastanti, in una continua *fluctuatio* fra diversi stati d'animo. Ogni stanza è articolata, dal punto di vista tematico, secondo uno schema ricorrente: dopo un iniziale quadro paesaggistico, il poeta descrive il suo turbamento interiore e i suoi continui sbalzi di umore (v. 8: «or ride, or piange, or teme, or s'assecura»), per poi giungere ad una conclusione positiva o negativa. Nelle prime due stanze della canzone la natura assume il ruolo consolatorio tipico del genere bucolico-pastorale e funge da rifugio per il poeta, ostile alla confusione delle città; così scrive l'autore del *Canzoniere* ai vv 4-6: «Se 'n solitaria piaggia, rivo o fonte, | se 'n fra duo poggi siede ombrosa valle, | ivi s'acqueta l'alma sbigottita»<sup>152</sup>. Ribadisce poi il concetto ai vv. 14-16, mutando però lo sfondo paesaggistico: «Per alti monti et per selve aspre trovo | qualche riposo: ogni habitato loco | è nemico mortal degli occhi miei»<sup>153</sup>.

Petrarca dunque predilige le *selve aspre*, seppur abitate da fiere pericolose, rispetto ai luoghi sicuri, popolati da esseri umani; in esse, infatti, può trovare riparo e conforto ai tormenti amorosi. Nelle due stanze successive la natura diventa il mezzo attraverso il quale Laura si manifesta al poeta, accorciando la lontananza che li divide (vv. 27-29: «Ove porge ombra un pino alto od un colle | talor m'arresto, et pur nel primo

<sup>149</sup> Cfr. M. Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985, p. 308.

<sup>150</sup> Cfr. *Canzoniere*, p. 366.

<sup>151</sup> Cfr. E. Bigi, *La Canzone CXXIX*, in «Lectura Petrarce», III (1983), pp. 79-97.

<sup>152</sup> Lo zeugma del verbo *siede* al v. 4 dà vita ad un'asimmetria che denota lo smarrimento dell'anima del poeta.

<sup>153</sup> Da notare il chiasmo al v. 14 e il richiamo alle *aspre vie* di *RVF* 35, 12.

sasso disegno co la mente il suo bel viso»<sup>154</sup>; vv. 40-45: «I' l'ò più volte (or chi fia che mi 'l creda?) | ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde | veduto viva, et nel tronchon d'un faggio | e 'n bianca nube, sì fatta che Leda | avria ben detto che sua figlia perde, | come stella che 'l sol copre col raggio»). Quanto più lo sfondo paesaggistico si presenterà agli occhi del poeta disabitato e *selvaggio* (l'attributo forse allude, secondo il commento di Santagata, a Selvapiana, località in cui la canzone venne composta tra il 1341-42 o più probabilmente tra il 1344-45<sup>155</sup>), tanto maggiore sarà la bellezza della donna nell'immaginario dell'innamorato. Ma anche quando le illusioni vane di Petrarca si dimostreranno tali e la natura cesserà di riflettere l'immagine di Laura, il poeta rimarrà in quei luoghi a meditare e a scrivere (vv. 49-52: «Poi quando il vero sgombra | quel dolce error, pur lì medesimo assido | me freddo, pietra morta in pietra viva, | in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva»).

Il termine *selva* è inoltre incluso in sequenze simili all'interno della sestina 142<sup>156</sup>: una prima volta al v. 15 («da po' son gito per selve et per poggi») e la seconda ai vv. 25-26 («Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi, | quanto è creato, vince et cangia il tempo»). Nella prima occorrenza le selve e i colli sono i luoghi in cui Petrarca ha cercato invano una pianta-donna simile al lauro-Laura; il sintagma «per selve et per poggi», ricorrente più volte all'interno del *Canzoniere*<sup>157</sup>, rappresenta l'inquietudine e la solitudine del personaggio-poeta. Nel secondo caso vengono enumerati, in sequenza

<sup>154</sup> Cfr. il componimento dantesco *Amor, tu vedi ben* 40-42: «negli occhi sì bella mi luce | quando la miro, ch'io la veggio in pietra | o in ogn'altro ov'io volga la luce».

<sup>155</sup> La prima datazione è accolta da E. H. Wilkins (cfr. *Vita del Petrarca*, trad. it. a cura di R. Ceserani, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 51), la seconda da Carducci nel suo commento alle rime petrarchesche (cfr. F. Petrarca, *Le rime*, a cura di G. Carducci e S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1899, p. 208).

<sup>156</sup> Cfr. E. Pasquini, *La sestina CXLII (A la dolce ombra)*, in «Lectura Petrarce», XXIV (2004), pp. 337-46. La sestina è la quinta delle nove presenti all'interno della raccolta; occupa, pertanto, una posizione centrale rispetto ai componimenti dello stesso metro. Per quanto riguarda la datazione, la critica ha avanzato due proposte di composizione: tra il 1345-47 o dopo la morte di Laura, negli anni in cui venne scritto il *Secretum* (1347-53). La prima ipotesi presuppone che la sestina 142 sia un testo di anniversario; tuttavia, nessun dato consente di collegare la primavera del componimento ad una presente. Differentemente, sulla base del v. 34 («ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo»), si potrebbe pensare, considerato anche il distacco con cui l'innamorato parla della sua donna, che il tempo e il luogo cui Petrarca fa riferimento sia il Giubileo tenutosi a Roma nel 1350 e che dunque la composizione della sestina vada collocata in quel periodo e non durante pellegrinaggi a Roma precedenti, che porterebbero ad una datazione troppo 'alta'. Cfr. *Canzoniere*, p. 692.

<sup>157</sup> Cfr. *RVF* 125, 9: «per campagne et per colli».

allitterante, alcuni elementi naturali che il trascorrere del tempo cambia e distrugge<sup>158</sup>; la provvisorietà delle cose terrene potrebbe rimandare all'amore di Petrarca per Laura, anch'esso quindi destinato a finire.

La natura nelle sue diverse forme è protagonista anche del sonetto 162, il cui tono elegiaco riprende la canzone 126 *Chiare, fresche et dolci acque*:

Lieti fiori et felici, et ben nate herbe  
che madonna pensando premer sòle;  
piaggia ch'ascolti sue dolci parole,  
et del bel piede alcun vestigio serbe;

schietti arboscelli et verdi frondi acerbe,  
amorosette et pallide viole;  
ombrose selve, ove percote il sole  
che vi fa co' suoi raggi alte et superbe;

o soave contrada, o puro fiume,  
che bagni il suo bel viso et gli occhi chiari  
et prendi qualità dal vivo lume;

quanto v' invidia gli atti honesti et cari!  
Non fia in voi scoglio omai che per costume  
d'arder co la mia fiamma non impari.

In questo caso le selve<sup>159</sup>, le pianure e tutti gli elementi della natura, invocati da Petrarca in una successione di vocativi che occupa quasi l'intero componimento, sono i paesaggi attraversati da Laura; ad essi il poeta rivolge la propria invidia in quanto hanno potuto godere della voce, dei passi e dello sguardo della sua amata.

L'autore del *Canzoniere*, che compie attraverso la natura un percorso di conoscenza di se stesso, vede il suo cammino ostacolato proprio dalla continua ricerca in quei luoghi della persona che gli impedisce di ritrovare la sua identità. È Petrarca a

---

<sup>158</sup> Lo stesso autore segnala accanto a *Tr. Cup.* III 114 («fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi»): «attende similem pedem in cantilena oculorum et in illa “A la dolce ombra”».

<sup>159</sup> Definite *ombrose* anche in *RVF* 176, 13; un sintagma simile, «ombroso bosco», si ritrova inoltre in 194, 2 e 214, 33.

portare Laura, attraverso la sua fantasia, nei siti da lui frequentati, a renderla un'abitatrice delle selve e dei prati affinché popoli la sua solitudine e diventi interlocutrice e presenza costante dei suoi pensieri. Il paesaggio funge dunque da detentore del legame amoroso tra i due amanti, è la «cassa di risonanza che restituisce al poeta ciò che lui proferisce senza alterazioni»<sup>160</sup>; la voce, la poesia di Petrarca tornano al mittente in quanto è il poeta stesso a dover essere persuaso ad abbandonare quel legame terreno.

La tematica della solitudine e la visione della natura come unica testimone della vita del poeta ritornano nel sonetto 259; si vedano i primi versi del componimento:

Cercato ò sempre solitaria vita  
(le rive il sanno et le campagne e i boschi),  
per fuggir questi ingegni sordi et loschi,  
che la strada del cielo ànno smarrita.

Il sonetto fa riferimento ad uno dei soggiorni di Petrarca ad Avignone<sup>161</sup> («loco ov'io mi sdegno | veder nel fango il bel tesoro mio»), durante il quale il poeta è costretto ad abbandonare il silenzio e la tranquillità di Valchiusa, ad allontanarsi dai luoghi che lo aiutano a piangere e a cantare l'amata Laura. Anche in questo caso i paesaggi naturali (rive dei fiumi, campagne e boschi) sono spettatori della vita solitaria del poeta e del suo tentativo di fuga dagli abitanti di Avignone, uomini sordi e ciechi al bene, che hanno smarrito la *diritta via*. Evidente il richiamo ai versi 10-12 della sestina 237, in cui Petrarca scriveva: «ché tanti affanni uom mai sotto la luna | non sofferse quant'io: sannolsi i boschi, | che sol vo ricercando giorno et notte».

Proseguendo il nostro viaggio all'interno della raccolta, anche nelle terzine del sonetto 288 la natura è presentata come testimone dell'afflizione del poeta:

Non è sterpo né sasso in questi monti,  
non ramo o fronda verde in queste piagge,  
non fiore in queste valli o foglia d'erba,  
  
stilla d'acqua non vèn di queste fonti,

---

<sup>160</sup> Cfr. Cherchi, *op. cit.*, p. 143.

<sup>161</sup> Può essere dunque datato o al biennio 1342-43 o al soggiorno ad Avignone tra il 1345 e il 1347.

né fiere àn questi boschi sì selvagge,  
che non sappian quanto è mia pena acerba.

Composto a Valchiusa tra l'estate del 1351 e quella del 1353, il sonetto dà voce alla sofferenza di Petrarca dopo la morte di Laura. Ogni luogo da lui attraversato è colmo di sospiri di dolore (v. 1: «l'ò pien di sospir' quest'aere tutto») e bagnato dalle sue lacrime (vv. 7-8: «gli occhi miei stanchi lei cercando invano | presso di sé non lassan loco asciutto»): la natura, in tutte le sue forme, è resa ancora una volta partecipe dei tormenti di Francesco. Si noti, inoltre, la costruzione dei versi in parallelo nella prima terzina e la negazione iterata con precisi richiami a *Inf.* XIII 4-6<sup>162</sup>; a differenza di altri componimenti, nel sonetto 288 gli elementi del paesaggio non vengono invocati dal poeta in un unico verso, ma sono presentati come *testes* delle pene dell'innamorato attraverso una continua negazione che occupa entrambe le terzine.

Infine anche il sonetto 303, scritto da Petrarca dopo la scomparsa della donna amata, presenta la natura come «porto» dei turbamenti e delle gioie dell'animo del poeta:

Amor che meco al buon tempo ti stavi  
fra queste rive, a' pensier' nostri amiche,  
et per saldar le ragion' nostre antiche  
meco et col fiume ragionando andavi;

fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi,  
valli chiuse, alti colli et piagge apriche,  
porto de l'amorose mie fatiche,  
de le fortune mie tante, et sì gravi;

o vaghi habitator de' verdi boschi,  
o nimphe, et voi che 'l fresco herboso fondo  
del liquido cristallo alberga et pasce:

i dì miei fur sì chiari, or son sì foschi,  
come Morte che 'l fa; così nel mondo

---

<sup>162</sup> «Non fronda verde, ma di color fosco; | non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; | non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco».

sua ventura à ciaschun dal di che nasce.

Ancora una volta in questo sonetto i paesaggi naturali assumono un ruolo di primo piano: le rive della Sorgue, «amiche» ai pensieri del poeta, sono il luogo in cui Petrarca trascorreva il suo tempo in compagnia di Amore quando Laura era ancora in vita; i rami degli alberi, gli antri oscuri, il vento, le pianure e tutti gli elementi della natura di cui l'autore del *Canzoniere* si circonda durante i suoi soggiorni a Valchiusa sono per lui un rifugio sicuro, un porto in cui la sua nave trova conforto e pace<sup>163</sup>. L'espressione al v. 9, infine, richiama il v. 15 della sestina 237, in cui il poeta si definiva «cittadin de' boschi»<sup>164</sup>, luoghi ai quali, sempre all'interno dello stesso componimento, veniva attribuito l'epiteto *verdi*; nel sonetto 303, invece, il sintagma fa riferimento agli uccelli, invocati dal poeta insieme a ninfe e pesci.

Dopo la morte di Laura il ruolo della natura all'interno dell'opera e nel percorso di conoscenza della verità di Petrarca non solo rimane immutato ma addirittura si intensifica; il poeta, ora davvero solo, ha bisogno di mantenere vivo il dialogo con boschi e fiumi e di ritrovare in essi la presenza della sua amata. Il paesaggio riempie dunque il vuoto lasciato da Laura e non consente all'innamorato di lasciar andare il suo ricordo, rinunciando finalmente all'amore terreno; in tal modo, l'ambiente tende a conservare «quel linguaggio della seduzione che faceva vivere l'amata sia pure solo nel ricordo e nelle immagini della memoria»<sup>165</sup>, e pospone la *conversio* di Petrarca. Il percorso del poeta è arduo in quanto egli, nel mettere in luce la vanità del proprio desiderio, focalizza l'attenzione proprio su quegli aspetti seducenti che frenano la volontà di sbarazzarsene una volta per tutte. I paesaggi naturali scompariranno dal *Canzoniere* solo quando il poeta deciderà di abbandonarsi alla vita eterna e di ricongiungersi alla sua donna in un'altra dimensione; selve, fiumi e prati allora non dovranno più confortare l'innamorato, che ha ormai ritrovato se stesso e portato a termine il suo cammino interiore.

In conclusione, selve e boschi svolgono all'interno della raccolta petrarchesca una duplice funzione: nella maggior parte dei casi essi sono parte di una natura che è, sia

---

<sup>163</sup> Per altri versi polinomici all'interno del *Canzoniere* cfr. 148, 1-8; 337, 3; 360, 50.

<sup>164</sup> Cfr. Sen., *Phaedr.* 922: «silvarum incola».

<sup>165</sup> Cfr. Cherchi, *op. cit.*, p. 149.

nella vita reale che nell'immaginario lirico del poeta, rifugio, amica e consigliera; «Il *Canzoniere* è la storia di una ricerca di ciò che rende autenticamente felici. Non ricerche in biblioteca, non in consultazioni di saggi autori, ma ricerca del proprio animo nel grande teatro della natura, il luogo delegato alla meditazione»<sup>166</sup>. In alcuni componimenti, invece, il paesaggio della selva, memore dei numerosi precedenti letterari in ambito latino, romanzo e volgare, si carica di un significato proprio, diventando lo spazio in cui il poeta proietta gli aspetti negativi della passione per Laura, il luogo in cui l'anima rischia di perdere definitivamente se stessa e di cadere negli abissi dell'Inferno.

### 3.2 ALTRI LUOGHI SELVAGGI NELLA LIRICA DEL TRECENTO

Dopo aver analizzato i principali motivi legati all'ambiente della selva ricorrenti nel *Canzoniere*, si vedrà ora come la lirica contemporanea e successiva a Petrarca, ancora prevalentemente legata al modello dantesco, abbia in parte ripreso stilemi e *topoi* stilnovistici, in parte tematiche che si erano imposte nel panorama della lirica volgare soprattutto grazie alla raccolta del poeta aretino. Tra gli autori minori del XIV secolo mi soffermo in particolare su coloro i quali, pur non apportando grandi novità nella caratterizzazione del luogo selvaggio, attribuiscono al bosco una sua funzione specifica, che va al di là della mera citazione cursoria o del semplice sfondo paesaggistico privo di implicazioni.

Franco Sacchetti<sup>167</sup>, scrittore e politico attivo a Firenze soprattutto nella seconda metà del XIV secolo, presenta, all'interno di alcuni componimenti di argomento amoroso del suo *Libro delle rime*<sup>168</sup>, un'immagine del bosco assimilabile per certi aspetti a quella emersa nell'analisi della raccolta petrarchesca: il paesaggio boschivo, infatti, costituisce sia un rifugio per l'io lirico sofferente per amore, sia il luogo

---

<sup>166</sup> Cfr. Cherchi, *op. cit.*, p. 150.

<sup>167</sup> Per uno studio approfondito dell'autore e delle sue opere cfr. V. Pernicone, *Fra rime e novelle del Sacchetti*, Firenze, Sansoni Editore, 1942; L. Caretti, *Saggio sul Sacchetti*, Bari, Laterza, 1951.

<sup>168</sup> Franco comincia a raccogliere le proprie liriche nel 1363 a Firenze. I componimenti sono ordinati secondo il principio cronologico: ai temi amorosi tipici della giovinezza seguono le liriche più solenni e impegnate della maturità. In generale, la produzione del Sacchetti si inserisce nel solco della tradizione toscana, alternando il linguaggio cortese a quello comico.

dell'incontro, generalmente immaginario, tra il poeta e la donna cantata. È in particolare la forma del madrigale<sup>169</sup>, destinata all'esecuzione musicale, a prestarsi maggiormente a queste tematiche: già nel secondo della raccolta, il madrigale 10 [XXIX]<sup>170</sup>, il poeta raffigura se stesso intento a riflettere all'interno di un bosco ombroso. L'ambiente naturale costituisce dunque il luogo familiare in cui l'uomo può trovare pace e riposo; questi i versi (1-3) che aprono il componimento:

Nel verde bosco, sotto la cui ombra  
vago d'amor pensando mi trovai,  
su la fresch'erba e su' be' fior posai<sup>171</sup>.

Successivamente, il poeta si addormenta e nel sonno gli appare quella donna gentile che da sempre lo fa sospirare; il tentativo di raggiungerla è vano perché la fanciulla fugge sempre più lontano, tra le fronde, e il dolore che pervade l'animo del poeta è lo stesso provato da Apollo quando Dafne viene trasformata in pianta di alloro (vv. 4-11):

Così dormendo, subito m'aparve  
donna gentil, che m'inducea sospiri  
nel cor, che sempre in lei fermò disiri.  
Dolcezza mi donava con martiri,  
mostrando sé a me, e po' fugia  
infra le fronde, quando la seguìa.  
Sveglia' mi, e 'n doglia tal mio cor salio  
qual Febo drieto a Dampne alfin sentio.

Tutto il madrigale è intessuto di reminescenze stilnovistiche e petrarchesche; è innegabile, in particolare, la vicinanza ad alcuni componimenti del *Canzoniere* in cui

---

<sup>169</sup> Lanfranco Caretti, nel suo *Saggio sul Sacchetti*, considera madrigali, cacce e ballate come una sezione a parte all'interno delle *Rime* dell'autore, «un'esperienza schiettamente letteraria di tecnica stilistica, intesa soprattutto ad un accordo, ad una conciliazione, tra scrittura e musica, entro prestabiliti schemi e figure»; cfr. Caretti, *op. cit.*, p. 54.

<sup>170</sup> Si seguono l'ordine e la numerazione dell'edizione curata da Aldo Borlenghi.

<sup>171</sup> Cfr. F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, in *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano, Rizzoli Editore, 1957.

Francesco riprende il mito ovidiano per rappresentare l'amore infelice che lo lega a Laura<sup>172</sup>.

Totalmente assente, nella raccolta del Sacchetti, è invece una visione negativa della selva, come luogo oscuro e pericoloso in quanto causa di smarrimento. La sicurezza con cui il protagonista si inoltra in determinati luoghi emerge, ad esempio, nel madrigale 28 [LXIII] in cui Franco attraversa, stanco ma senza indugi, selve e pianure, nella speranza di liberarsi dai lacci di Amore (vv.5-6: «colui, | che vi dà forza sovra i cor altrui»):

Di poggio in poggio e di selva in foresta,  
come falcon, che da signor villano  
di man si leva, e fugge di lontano,  
lasso, men vo, ben ch'io non sia disciolto,  
donne, partir volendo da colui,  
che vi dà forza sovra i cor altrui.  
Ma, quando pelegrina esser più crede  
da lui mia vita, più presa si vede.

Il rapporto di intertestualità con la *Commedia* è in questo caso evidente; la similitudine del falcone era stata infatti utilizzata già da Dante nel XVII canto dell'*Inferno* (vv. 127-32: «come 'l falcon ch'è stato assai sull'ali | che, senza veder logoro o uccello | fa dire al falconiere "oimé tu cali" | discende lasso, onde si move snello, | per cento ruote, e da lungi si pone | dal suo maestro, disdegnoso e fello...») per paragonare la lentezza del volo rotatorio di Gerione e il suo rapido dileguarsi alla velocità con cui il falcone parte per la caccia e la successiva fiacchezza nel ritornare senza preda dal suo falconiere.

Proseguendo nell'analisi delle occorrenze significative del paesaggio selvaggio all'interno de *Il Libro delle rime*, assume una certa rilevanza anche il madrigale 35 [LXXXIX], in cui il bosco diventa il luogo privilegiato dell'incontro con l'amata: tra le fronde, infatti, l'io poetico riesce a scorgere una «testa bionda»<sup>173</sup>, quella della sua donna:

---

<sup>172</sup> La clausola mitologica, con cui il Sacchetti tende a concludere i suoi madrigali, con il maturare dell'esperienza cade in disuso.

<sup>173</sup> La donna del Sacchetti ha gli stessi tratti delle donne-angelo del dolce stilnovo.

Perduto avea ogni albuscel la fronda,  
quando tra' verdi lauri, Amor, guardando  
risplender vidi una testa bionda.  
Tra l'un cespuglio e l'altro penetrando,  
scorsi la donna alquanto fuor d'un ramo,  
per cui morì sempre mia vita amando.  
Dolce fu 'l giorno e vago fu il verde,  
ma più il viso, che stagion non perde.

Come Petrarca, dunque, anche Franco attribuisce ai boschi una duplice funzione: da un lato essi vengono considerati un familiare rifugio, un luogo in cui l'innamorato può riposare; dall'altro possono diventare lo spazio in cui il poeta riesce a vedere l'amata, a scorgere tra il verde del paesaggio i contorni del suo volto. Tuttavia, l'inseparabile vicinanza tra poeta e natura che si percepisce leggendo il *Canzoniere* manca totalmente alle *Rime* sacchettiane: si consideri ancora una volta che la forma metrica che maggiormente offre spazio, all'interno della raccolta, al luogo della selva è il madrigale, genere cui il Sacchetti si dedica per affinare la propria tecnica compositiva e per mettere in luce le proprie abilità stilistiche; manca dunque una sentita adesione nei confronti delle tematiche in esso trattate, che al contrario si ripetono in modo piuttosto monotono e senza particolare coinvolgimento da parte dell'autore. Lo conferma anche il commento di Carducci alle rime sacchettiane, in cui Giosuè afferma che nelle forme per musica, in particolare nei madrigali, il poeta tende a gettare uno sguardo rapido alla natura, un po' distratto e privo di passione, per poi tornare ai propri studi o affari; la natura descritta in questi componimenti, dunque, è sì un luogo ideale, idilliaco, inteso come spazio per il riposo e lo svago, ma per pura adesione ad un modello precedente.

Il motivo della selva come luogo dell'integrazione, di comunione tra l'essere umano e la natura, per cui l'uomo diventa abitante, "cittadino" dei boschi, si ritrova anche in altre liriche della seconda metà del Trecento, con accezione tuttavia negativa: i patimenti amorosi conducono l'uomo nella selva e lo portano ad inselvaticarsi al punto da perdere la razionalità e vivere come una fiera indomita. Il rimatore Antonio Beccari, noto come Antonio da Ferrara<sup>174</sup>, scrive nel componimento XXXII delle sue rime

---

<sup>174</sup> Nei codici che riportano le sue rime il nome è preceduto dall'appellativo "maestro". Per uno studio approfondito sull'autore cfr. E. Levi, *Antonio e Nicolò da Ferrara poeti e uomini di corte del Trecento*, in *Atti e memorie della Deputazione ferrarese di storia patria*, XIX (1909), pp. 41-405.

amoroze (vv. 62-66): «Ch'io guardo le montagne | e veggio sol migragne | e trovome fra boschi derelitto | e abito con çente in queste selve | ch'un abito reher de boschi e selve»<sup>175</sup>. Similmente, Simone Serdini detto il Saviozzo, «lirico nella tradizione, ma alle soglie di una nuova poetica; e non tanto per contenuti peregrini, quanto per un'originale adesione alla matrice dantesca»<sup>176</sup>, afferma in una lirica in cui invoca la morte come sollievo dai tormenti d'amore (LXXVII 49-51): «Ma poi che piace al ciel che così sia, | abitar vo' fra boschi e mutar forma, | menando vita indomita e restia»<sup>177</sup>. Anche all'interno della canzone VIII, in cui il poeta canta l'amore improvviso per una bella giovane, l'io lirico si paragona ad una fiera selvaggia errante per i boschi (vv. 115-21): «O solo specchio, o solo il mio diletto, | dove ti lasso? Omé, ch'io men giraggio | qual fera in fame per alpestre selve! | Io girò seguitando aspidi e belve, | per caverne, spilonche e fier viaggio; | e, quale uom selvaggio, | girò con pianti errando infin ch'io viva». Nelle *Rime* del Saviozzo emerge soprattutto la fedeltà al modello dantesco: la scelta degli attributi ricade, qualora ce ne siano, quasi sempre nell'*aspra* e *oscura* che avevano caratterizzato la selva dantesca del canto proemiale. Proprio il primo verso del primo componimento della raccolta si apre su un paesaggio selvaggio aspro («Verde selve aspre e fere»); l'aggettivo poi ritorna in LXV 35 («in la lor <verde e aspra> selva») e in LXXIV 339 («nell'aspro bosco»); per quanto riguarda invece *oscuro*, l'epiteto si legge più volte all'interno del componimento LXXIV, capitolo che narra la morte di una fanciulla per mano del suo amante all'interno di un bosco (vv. 313-14: «Poco durò l'andar, che una foresta | terribile a mirar mostrando scura», v. 508: «e già mostrava i boschi essere oscuri», v. 620: «nei boschi oscuri a morte mi conduce!»). Ricorrenti all'interno della produzione del Saviozzo sono anche i versi polinomici costituiti da elementi della natura tra cui selve e boschi<sup>178</sup> (VIII 68: «ridan le selve, i boschi, i campi e' prati»; XXV 81-84: «E se possibil riposarmi alquanto mi fusse in boschi, in prati, in

<sup>175</sup> Per la produzione di Antonio da Ferrara si fa riferimento all'edizione critica di Laura Bellucci; cfr. A. Beccari, *Rime*, a cura di L. Bellucci, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967. Petrarca, con il quale il poeta scambiava diversi componimenti, lo definiva «non mali vir ingenii sed vagi» (*Senil.* III 7).

<sup>176</sup> Cfr. E. Pasquini, *Serdini, Simone, detto il Saviozzo*, in *Enciclopedia dantesca*, 1970, pp.181-82.

<sup>177</sup> Per l'edizione delle *Rime* del poeta cfr. S. Serdini, *Rime*, a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

<sup>178</sup> Se con Petrarca si è osservato che l'invocazione ai diversi elementi della natura attraverso versi polinomici ha un valore particolare, ovvero sottolineare l'importanza del paesaggio in quanto testimone e partecipe delle sofferenze del poeta, nelle *Rime* del Saviozzo questa accezione è assente e il verso polinomico si svuota di significato.

selva o in riva, | qualche anima diva, | mossa a pietà verrebbe a pianger meco»; XLI 9-14: «Ma non però per forti passi e colli, | selve, foreste, boschi folti o ripa, | laco profondo, mar, fiume o pendice, | se molta povertade il cor non stipa, | o che caso fortuna o vento il crolli, | seguirò lei, ch'è d'ogni ben radice»<sup>179</sup>.

Un altro elemento che la lirica volgare minore del Trecento ha in comune con la poesia petrarchesca è l'utilizzo in ambito amoroso della metafora venatoria: così come si è vista ricorrere frequentemente nel *Canzoniere*, essa è presente sia nel madrigale 10 del Sacchetti (vv. 7-9) che nelle *Rime* di Antonio Beccari. Nella seconda strofa della canzone XXVI, appartenente alle rime amorose, il poeta dichiara il desiderio crescente nei confronti di questa donna che lo fugge inesorabilmente (vv. 20-27): «Non mai per boschi fu seguito caccia | per Atteon o per altr'om più fero | ch'i' non sia più leggero | a seguir questa donna d'onor degna; | e quanto più me fugge e più me sdegna, | più me retorna vaga nella mente, | come specchio lucente | dove se vede tutta la mia vita». Ritorna esplicito in questi versi il ricordo del mito classico di Diana e Atteone, che grazie all'intervento delle tre Corone era ritornato in auge già nella prima metà del XIV secolo.

Nessuna novità, dunque, nel panorama della lirica minore del Trecento ma dei motivi (già stilnovistici o petrarcheschi ma prima ancora classici e romanzi) legati al paesaggio della selva e alla tematica amorosa che ritornano incessantemente; sebbene privi di spunti originali, la loro analisi è interessante per comprendere quali filoni abbiano riscosso maggior successo nel tardo Medioevo e per osservare se a livello lessicale alcune scelte hanno prevalso o meno rispetto ad altre.

### **3.3 ALCUNE SELVE NELLE OPERE DI ARGOMENTO AMOROSO DI GIOVANNI BOCCACCIO**

Il luogo selvaggio ricorre frequentemente all'interno della vasta produzione in volgare del Boccaccio, sia giovanile che matura, sia in versi che in prosa. Il bosco, tuttavia, non assume sempre e necessariamente una sua connotazione specifica; molte volte esso è banalmente il luogo in cui si odono cantare gli uccelli o in cui si taglia e

---

<sup>179</sup> Ritorna in questo componimento anche il motivo dell'inseguimento nei confronti di una donna *fera* che in questo caso rappresenta la Scienza.

brucia la legna. Considerato quindi l'elevato numero di occorrenze e la scarsa rilevanza di alcune ai fini di questa analisi, ci si limiterà, in questo paragrafo, a prendere in esame alcune selve particolari e ad analizzare gli attributi più ricorrenti scelti dal poeta all'interno delle opere incentrate sulla tematica amorosa.

Rispettando la cronologia delle opere del poeta di Certaldo, il primo scritto di argomento amoroso è il *Filocolo*<sup>180</sup>: composto a Napoli tra il 1336 e il 1338, il romanzo in lingua volgare narra, in chiave personale, le avventure di Florio e Biancifiore, all'epoca note in tutt'Europa grazie alle varie versioni francesi che circolavano e al poemetto volgare in ottava rima intitolato *Cantare di Florio e Biancifiore*. Il nome Filocolo, che significherebbe secondo l'interpretazione etimologica dell'autore "fatica d'amore", è il falso nome che il protagonista sceglie quando parte alla ricerca dell'amata, donata come schiava all'ammiraglio di Alessandria. Le avventure sono prevalentemente ambientate a Napoli, dove Filocolo è costretto a sostare a causa di una tempesta, nella città egiziana in cui si trova Biancifiore e infine nella nave con la quale il protagonista parte alla ricerca della fanciulla. Il bosco, dunque, riveste un ruolo del tutto marginale all'interno del romanzo ed è completamente estraneo alla tematica amorosa. È interessante, tuttavia, la scelta degli attributi riferiti alla selva e in particolare la ricorrenza dell'epiteto *antico* (I 32, 2: «lasciarono l'antiche selve»; II 15, 11: «quando [Venere] ignuda si mostrò nelle profonde valli dell'antica selva chiamata Ida a Paris»; V 43, 1: «e l'antica selva dove mai scure non avea suo taglio provato né dente d'alcuna bestia fatto offesa»). L'aggettivo ricorda la «divina foresta spessa e viva»<sup>181</sup> dell'Eden, definita al v. 23 del XXVIII canto del *Purgatorio* «selva antica»<sup>182</sup> (così come Eva sarà nominata nel XXX canto «antica matre»)<sup>183</sup>. I boschi cui fa riferimento Boccaccio nel *Filocolo* sono dunque luoghi dalle origini remote e divine, da considerarsi in qualche modo sacri. In particolare la selva dell'Ida, dove le dee mostrarono le proprie nudità a Paride, riecheggia il racconto ovidiano (*Heroides* XVI 59-56; XVII 115-16). Altrove le selve sono caratterizzate dall'aggettivo *dubbiose*, in quanto celano insidie (IV 145, 3: «A ciascuno uomo così s'arricciavano i capelli in capo, come suole fare al ricco mercatante nelle dubbiose selve, poi che i ladroni con l'occhio ha scoperti»), o sono

---

<sup>180</sup> Per l'edizione e il commento dell'opera cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, commento di A.E. Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 1, Milano, Mondadori, 1967.

<sup>181</sup> Cfr. *Purg.* XXVIII 2.

<sup>182</sup> Cfr. *Aen.* VI 179: «antiquam silvam».

<sup>183</sup> Cfr. *Purg.* XXX 52.

qualificate come produttive e ricche di frutti (I 1, 5: «Infra 'l ponente e i regni di Borrea sono fruttifere selve, nelle quali io sento nato un valoroso giovane»; V 43, 3: «disideroso di darvi per abitaculo più fruttuosa selva che di cerri, fo questo»). L'unico epiteto negativo attribuito all'ambiente boschivo è utilizzato in contesto venatorio (III 1, 3): «Altre volte co' cani e col forte arco nelle oscure selve caccia i paurosi cervi». È evidente, in conclusione, come il paesaggio della selva del *Filocolo* non abbia niente a che vedere con la ricerca amorosa di Florio ma rientri all'interno dell'opera solo *en passant*, per motivi secondari estranei al filone principale.

La stessa considerazione può essere avanzata relativamente ad un'altra opera risalente al periodo napoletano, il *Filostrato*<sup>184</sup>. La narrazione, incentrata sulla figura di Troiolo e sull'amore tragico che lo lega a Criseida, si svolge principalmente a Troia e nei campi di battaglia; molto raramente, dunque, si parla di paesaggio selvaggio. Escludendo un verso polinomico in cui è presente anche il sostantivo *selve* (III 88, 2: «l'arme, i cavai, le selve, i can, gli uccelli»), verso che richiama elementi relativi alla caccia e al mondo cavalleresco), rimangono solo un'occorrenza di *selva* e una di *bosco*, entrambe caratterizzate dall'aggettivo *ombroso*. Nel primo caso l'ambiente è legato al sentimento amoroso in quanto è il luogo in cui Troiolo e Pandaro si addentrano per poi «ragionar d'amore»:

L'altrieri, essendo in quiete le cose  
per la triegua allor fatta, fu 'n calere  
a Troiol ch'io con lui per selve ombrose  
m'andassi diportando; ivi a sedere  
postici, a ragionar cominciò meco  
d'amore, e poi di lui a cantar seco<sup>185</sup>.

Nella selva, dunque, Troiolo non si congiunge all'amata ma trova l'ambiente ideale per cantare i propri sentimenti; l'idea di una natura ascoltatrice e confidente non è infatti estranea alla produzione del Boccaccio, che vi ricorre soprattutto in ambito lirico. Nel

---

<sup>184</sup> Si tratta di un poemetto epico in ottave ispirato ad un episodio del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure. Per l'edizione e il commento dell'opera cfr. G. Boccaccio, *Filostrato*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 2, Milano, Mondadori, 1964; G. Boccaccio, *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, vol. II, Milano, Rizzoli, 1970.

<sup>185</sup> Cfr. *Filostr.* II 56, 3-8.

secondo caso il bosco appare in sogno al protagonista in una visione presaga e rivelatrice (elemento topico nelle storie di amori sventurati narrate nelle opere boccaccesche<sup>186</sup>):

Erasi un dì, tutto malinconioso  
per la fallita fede, ito a dormire  
Troilo, e 'n sogno vide il periglioso  
fallo di quella che 'l faceva languire:  
ché gli pareva, per entro un bosco ombroso,  
un gran fracasso e spiacevol sentire;  
per che, levato il capo, gli sembrava  
un gran cinghiar veder che valicava<sup>187</sup>.

Nell'ottava seguente comparirà Criseida, alla quale il cinghiale strapperà il cuore<sup>188</sup>; il protagonista successivamente, destatosi dall'incubo, confiderà a Pandaro la sua disperazione, tale da desiderare la morte.

Un'altra opera di materia epico-cavalleresca le cui fila sono mosse dalla passione amorosa è il *Teseida delle nozze d'Emilia*<sup>189</sup>, in cui Arcita e Palemone, guerrieri tebani prigionieri di Teseo, si scontrano per la bella Emilia. Ancora una volta la selva non ha quasi nulla a che vedere con la passione amorosa; essa è generalmente funzionale a procurare della legna da ardere allo scopo di bruciare il corpo di Arcita sconfitto in duello dal rivale (così nel sonetto che apre il libro XI, vv. 5-6: «Quinci tagliata una selva eminente, | un ricco rogo fanno più persone»; XI 13; XI 14, 1-6: «E comandò ch'una selva che stava | a quel bosco vicina, vecchia molto, | fosse tagliata, e ciò che bisognava | per lo solenne rogo fosse accolto | dentro al boschetto, nel quale comandava | una area si facesse da tal colto», in cui si noti l'attributo *vecchia*, simile per significato all'*antica* ricorrente nel *Filocolo*; XI 18, 1-6: «Alta fatica e grande s'apparecchia, | ciò è voler l'antico suol mostrare | a l'alto Febo della selva vecchia; | la

---

<sup>186</sup> Si pensi alla novella del *Decameron* che ha come protagonisti Gabriotto e Andreuola (IV 6).

<sup>187</sup> Cfr. *Filostr.* VII 23.

<sup>188</sup> Il *topos* del cuore divorato da una fiera selvaggia in un contesto boschivo ritornerà anche nel *Decameron*, sia nella visione onirica di Gabriotto, sia nella caccia infernale cui assiste Nastagio degli Onesti.

<sup>189</sup> Per il *Teseida* si faccia riferimento ai volumi già citati per il *Filostrato* nelle edizioni di Branca (con commento di A. Limentani) e Marti.

qual Teseo comandò a tagliare | s'andasse, acciò ch'una pirra parecchia | alla stata d'Ofelte possan fare»<sup>190</sup>) o a procurare un rifugio dalle fiere pericolose o dalla guerra (II 70; XI 65<sup>191</sup>) o a pascolare gli armenti (VI 55). Talvolta il bosco è solo un luogo di passaggio generico dei guerrieri durante il combattimento o il campo in cui si svolgono le battaglie<sup>192</sup>. In una sola occasione l'ambiente selvaggio è collegato alla passione amorosa: Arcita e Palemone, dopo il ritorno ad Atene dall'esilio del primo e la fuga dalla prigione del secondo, si ritrovano in un bosco in cui ambedue confessano i propri sentimenti per Emilia. Così Boccaccio descrive il ritrovo tra i due guerrieri (V 33, 1-4):

E mentre che così dicendo andava,  
giunse nel bosco per gli albori ombroso,  
e con intento sguardo in quel cercava  
acciò ch'Arcita trovasse amoroso.

L'autore sceglie dunque la selva come luogo in cui i due ex prigionieri, seppur legati da una forte amicizia, dichiarano di non poter rinunciare all'amore comune per la bella fanciulla e finiscono per scontrarsi in un duello mortale.

Certamente più rilevante la funzione del bosco all'interno della *Comedia delle ninfe fiorentine* o *Ninfale d'Ameto*<sup>193</sup>: poiché l'opera narra l'amore di un pastore, Ameto, per la ninfa Lia, lo sfondo delle vicende è spesso un contesto ameno (III, 2-3):

Nelle piagge del quale [monte Corito], fra gli strabocchevoli balzi, surgeva d'alberi, di querce, di cerri e d'abeti un folto bosco e disteso infino alla sommità del monte. Dalla sua destra un chiaro fiumicello, mosso dall'ubertà de' monti vicini, fra le petrose valli discendea gridando inverso il piano; dove giunto, le sue acque mescolando con Sarno, il poco avuto nome perdea. Era di piacevoli seni e d'ombre graziose la selva piena, d'animali veloci, fierissimi e paurosi, e in più parti di sé abbondanti fontane rigavano le fresche erbette. In questa selva sovente Ameto, vagabundo giovane, i fauni e le driade, abitatrici del luogo, solea visitare.

---

<sup>190</sup> Radere al suolo la selva, definita nuovamente *vecchia*, comporta il lasciar scoperto l'*antico* terreno.

<sup>191</sup> Si allude alla prima fatica d'Ercole e all'uccisione del leone di Nemea.

<sup>192</sup> Cfr. *Tes.* I 14.

<sup>193</sup> Si veda l'edizione e il commento nel secondo volume di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di A.E. Quaglio.

Sono questi i paesaggi naturali in cui si svolgono le vicende amorose di Ameto e Lia; monti, pianure e boschi rappresentano per il pastore luoghi ospitali e familiari in quanto egli vi è nato e cresciuto<sup>194</sup> (V 16: «ne' boschi nato e nutricato»; V 24: «cresciuto nelle selve»; XV 10: «boschi suoi»). A differenza degli scritti precedenti, in cui la natura appare ancora stilizzata, nella *Comedia* il ruolo dell'elemento naturale e in particolare della selva è centrale e necessario al percorso di Ameto verso la virtù. Il bosco funge da ambientazione per la quasi totalità dell'opera (nel secondo livello della narrazione, ovvero nei racconti delle ninfe, la scena è invece costituita dal giardino) e si tratta di un luogo definito geograficamente, i cui confini si estendono tra l'Arno e il Mugone. Nulla ha a che vedere la selva del *Ninfale di Ameto* con quella «aspra e forte» che genera smarrimento; al contrario è proprio nel bosco che il protagonista ritrova se stesso, portando a compimento il suo processo di maturazione interiore. Tra uomo e luogo selvaggio si istituisce un rapporto di protezione e valorizzazione reciproco, che il poeta ricambia celebrando attraverso la sua arte le virtù e i meriti del paesaggio. La selva è dunque un luogo ospitale da vivere e attraversare ed è l'ambiente in cui si svolgono gli incontri con ninfe e dee; «tutti si trovano, si conoscono, si amano, si lasciano nella selva»<sup>195</sup>. Come nel *Filocolo* e nel *Decameron*, inoltre, il bosco è anche lo spazio della creazione letteraria in quanto costituisce lo scenario privilegiato di alcuni momenti di narrazione.

All'*amoenitas* del bosco corrisponde, come è consuetudine letteraria, quella del *tempus*, la stagione primaverile: in questo paesaggio ideale, sul quale Boccaccio indugia abbondando di particolari descrittivi, si svolgono le vicende legate all'amore di Ameto per Lia. Si prenda come esempio di questa nuova tendenza descrittiva un passo del capitolo VII (10-13), in cui ogni elemento della scena è determinato in modo minuzioso:

Ma poi che Febo, venuto nel Monton frisseo, rendé alla terra il piacevole vestimento di fiori innumerabili colorato, a lei dal noioso autunno suto per adietro spogliato, e gli alberi, di graziose fronde e di fiori ricoperti, sostennero i lieti uccelli, e le occulte caverne

---

<sup>194</sup> All'interno dell'opera, inoltre, Boccaccio richiama due selve mitiche, quella dell'Ida (già presente nel *Filocolo*) e quella di Dodona (XXVI 47, con grafia imperfetta *Dadona* corretta successivamente nel *De montibus*), area dell'Epiro nota nell'antichità per un celebre oracolo.

<sup>195</sup> Cfr. M.E. Raja, *Selve e giardini nell' 'Ameto' di Giovanni Boccaccio*, in «ACME», 2 (1999), pp. 3-29, a p. 5.

renderono a' prati gli amorosi animali, e i campi l'ascosta Cerere fer palese, e l'allodole, imitanti l'umane cetere col lor canto, gaie, cominciarono a riprendere il cielo, e tutta la terra, dipinta, da argentali onde rigata, si mostrò lieta, e a Zeffiro soavissimo fra le nuove foglie senza sturbo furono rendute le fresche vie, e il cielo igualmente porgeva segno di grazioso bene, Ameto i già tiepidi amori con la vista del nuovo tempo, il quale ottima speranza gli porge di Lia, riscalda con più acceso animo; e, incominciando a visitare i boschi, con le voci proprie, col corno e co' cani li fa risonare, acciò che, agli altri per lo suo andare accendendosene il disio, Lia, vedendolo, più tosto a ciò si muova: e in ciò gl'iddii gli son favorevoli. Ella, le sue armi racconce a tal guerra utili, vedendo il giovane tempo, cerca le selve e il ritrovato Ameto contenta della sua vista. E ciascun giorno, ritrovandola, egli seguita le sue cacce; e nella calda ora, i prati freschi fra l'alte erbe e fra' colorati fiori, sotto le graziose ombre de' giovani alberi, allato a' chiari rivi prendono piacevoli riposi. La quale, se avviene che alcuna volta da Ameto ritrovata non sia, in questi luoghi da lui è sovente aspettata infino alla sua venuta, sì come in luoghi di quella fedelissimi renditori.

In un'opera in cui la natura svolge un ruolo fondamentale la sua descrizione non poteva più essere frettolosa e inaccurata; il bosco infatti, che fin dall'inizio della narrazione ha cresciuto il protagonista, rozzo e incolto, diventa poi fondamentale per la sua trasformazione e conversione, la quale, attuata dalle ninfe, può essere considerata, in un certo senso, opera della natura stessa. Le selve della *Comedia*, dunque, oltre ad essere sempre connesse ad un'atmosfera di piacevolezza, diletto ed armonia, sono indispensabili per il raggiungimento da parte di Ameto dell'obiettivo finale, quell'elevazione morale che la casa in cui ha vissuto, «oscura e muta e molto trista»<sup>196</sup>, non gli aveva consentito.

La stessa analisi del paesaggio boschivo può essere condotta relativamente alla produzione boccaccesca successiva: le storie d'amore raccontate nell'*Amorosa visione* e nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (per la prima volta in prima persona da una donna) privilegiano ambienti cittadini, castelli o giardini, conferendo al bosco un ruolo di secondo piano<sup>197</sup>. L'*Amorosa visione*, poema allegorico in terzine dantesche, come suggerisce il titolo è il racconto di una visione rivelatrice; le vicende hanno inizio in una spiaggia dalla quale il protagonista, guidato da una donna, viene accompagnato ad un

---

<sup>196</sup> *Comedia* XLIX 77.

<sup>197</sup> Non mi soffermo sugli attributi scelti da Boccaccio in questi due testi (i soliti *alto, ombroso, folto, fronzuto, oscuro*).

castello con due ingressi che conducono rispettivamente alla gloria mondana e alla virtù. Imboccata la prima porta, i due personaggi si ritrovano in un giardino con una fontana dove il protagonista incontra, insieme ad altre nobildonne fiorentine, Fiammetta. L'azione si sposta a questo punto in un boschetto, in cui il protagonista tenta invano di sedurre la donna finché il sopraggiungere della guida lo sprona a riprendere il cammino della virtù. L'*Elegia di Madonna Fiammetta* è invece ambientata prevalentemente in un contesto cittadino: da una parte Napoli, dove vive la protagonista, dall'altra Firenze, da cui proviene il mercante Panfilo. Per quanto riguarda i boschi, essi entrano a far parte della narrazione solo all'interno di riflessioni e di lamenti della protagonista, mai come spazio in cui si svolgono le vicende.

Maggiormente rilevante è il ruolo dell'ambiente boschivo nel *Ninfale fiesolano*<sup>198</sup>, poemetto in ottave che ambienta le vicende di Africo e Mensola in un contesto bucolico. Nell'opera, proprio perché la natura è l'ambientazione prediletta, i boschi fungono da testimoni delle sofferenze di Africo; lo dichiara il protagonista stesso nell'ottava 185:

E quanti sien poi stati i miei martiri,  
ch'i' ho per lei patiti e sostenuti,  
e l'angosciose pene ed i sospiri,  
assai ben chiar gli può aver conosciuti;  
e quanto la fortuna a' miei disiri  
contraria è stata, posson esser suti  
ver testimoni i boschi tutti quanti  
di questa valle, sì gli ho pien di pianti!

Il paesaggio boschivo<sup>199</sup> è a conoscenza dei patimenti del pastore in quanto in esso si svolgono la maggior parte delle vicende: «di bosco in bosco» Africo vaga alla ricerca dell'amata e, non riuscendo a raggiungerla perché in continua fuga, decide di tornarvi, su suggerimento di Venere, travestito da donna; successivamente, nella selva il protagonista caccia un cinghiale, osserva la ninfa bagnarsi nel lago insieme alle sue compagne (ottave 236-38) e poco dopo si congiunge a lei; infine, in un fiume che scorre all'interno della foresta Africo decide di togliersi la vita perché la ninfa, pentita del

---

<sup>198</sup> Si veda l'edizione curata da A. Balduino in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 3.

<sup>199</sup> Definito spesso in quest'opera attraverso l'attributo *folto* (70, 7; 105, 6; 115, 7; 121, 6; 323, 7).

gesto contrario alle leggi di Diana, rifiuta l'amore del pastore. A differenza della *Comedia delle ninfe fiorntine*, il *Ninfale fiesolano* non associa sempre all'immaginario del bosco un'idea positiva, di piacevolezza ed elevazione morale; alla fine dell'opera, infatti, il luogo selvaggio funge da fondale al suicidio del protagonista il quale, al contrario di Ameto, non riesce a trovare il proprio lieto fine. Selva e passione amorosa sono pertanto legate non solo ai momenti di felicità e unione, ma anche a quelli di sconforto e di rinuncia definitiva.

Del tutto marginale, infine, il ruolo del bosco nel *Corbaccio* in cui il termine ricorre solo tre volte e non ha alcun legame con l'amore narrato dal protagonista per una vedova.

Qualche altra considerazione meritano le *Rime*<sup>200</sup> e il ruolo del *topos* selvaggio all'interno della produzione lirica di Boccaccio. Nell'ultima terzina del sonetto IV Boccaccio scrive: «Quinci madonna in assai bel ricetta | del bosco ombroso, in sull'erbe e in su' fiori, | vidi cantando, e con altre sedea»; il componimento presenta l'immagine dell'amata intenta a cantare all'interno di un bosco<sup>201</sup> pertanto l'ambiente naturale costituisce il luogo del canto poetico, il luogo in cui lo stesso Boccaccio si unirà al coro di Elicona, accettando la fama e la gloria derivategli dalla sua lirica (sonetto XXIX [XCI])<sup>202</sup>. Non mancano infine versi polinomici con il termine *bosco* (XVII [L] 5-6: «gli orribili trarupi, e' boschi pieni | di crude fiere e di malvage genti»; LXI [LXXI] 1-3: «L'aspre montagne e lle valli profonde, | i folti boschi, l'aqua, il ghiaccio e 'l vento, | l'alpi selvagge e piene di spavento»<sup>203</sup>).

---

<sup>200</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Loporatti, Firenze, Edizioni del Galuzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2013; G. Boccaccio, *Rime*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 5. Per la numerazione dei componimenti mi avvalgo dell'edizione critica di Loporatti.

<sup>201</sup> Già presente nella tradizione lirica cavalcantiana e petrarchesca e più volte ripresa dal Boccaccio nelle *Rime* (XLIII [V], XXXIII [VI], LV [VII], LXXXIV [XLIV], ecc.).

<sup>202</sup> Cfr. XXIX [XCI] 5-12: «vidi, qual forse già fu la lacona | donna di Parissi, una ninfa uscire | d'un lieto bosco e verso me venire | co' crin' ristretti da verde corona. | A me venuta disse: "I' son colei | che ffo di chi mi segue il nome eterno, | e qui venuta sono ad amar presta; | leva su, vieni!"». La ninfa di cui parla l'autore è secondo alcuni critici la Poesia, secondo altri Fiammetta, la quale prometterebbe gloria eterna grazie alle opere da lei ispirate.

<sup>203</sup> Il sonetto secondo Branca non appartenerebbe al Boccaccio ma probabilmente a Petrarca e andrebbe datato al 1343 circa; cfr. V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1958, pp. 320 ss..

In conclusione, sia la selva che la natura nelle sue varie forme ricoprono raramente un ruolo determinante e significativo all'interno delle opere boccaccesche prese in esame; solo in pochi casi, infatti, esse assurgono a luogo eletto a sfondo delle vicende amorose che coinvolgono i protagonisti<sup>204</sup> o sono percepite come care all'autore per un particolare valore affettivo (come nel caso di Petrarca). A parte qualche eccezione, dunque, nella maggior parte dei casi il paesaggio boschivo entra a far parte della produzione del poeta di Certaldo in modo cursorio e senza nascondere significati più profondi o allegorici.

Nell'ultimo paragrafo di questo capitolo la nostra analisi compie un salto indietro nel tempo, fino alla seconda metà del XIII secolo, per osservare in che modo e in quali termini il bosco si leghi al sentimento amoroso nel caso in cui quest'ultimo non rispetti i canoni dell'amore cortese così come veniva generalmente cantato dalla poesia stilnovistica e pre-umanistica.

### **3.4 IL BOSCHETTO CAVALCANTIANO**

Guido Cavalcanti<sup>205</sup>, personalità di spicco nella Firenze della seconda metà del Duecento e amico di Dante, fu autore di una raccolta di cinquantadue liriche incentrate soprattutto sulla tematica amorosa.

Nella ballata *In un boschetto trova' pasturella* il poeta si allontana dal gusto stilnovistico e dai moduli caratteristici della lirica del suo tempo per cimentarsi in una "pastorella", genere di origine provenzale che mette in scena l'incontro tra un cavaliere e una fanciulla di umili origini. Lo scarto sensuale che si apre grazie a questo componimento all'interno delle *Rime* cavalcantiane, in cui l'amore è vissuto come un'esperienza tragica e dolorosa, non corrisponde a una svolta esistenziale e definitiva ma ad una mera adesione ad un genere letterario che aveva avuto fortuna in passato. L'incontro, infatti, non avviene con una donna gentile, di nobili origini, ma con una semplice contadina; non ci sono dunque implicazioni sociali e l'episodio viene narrato dal poeta con malinconico distacco.

---

<sup>204</sup> Fanno eccezione il *Ninfale di Ameto* e il *Ninfale fiesolano*.

<sup>205</sup> Cfr. M. Marti, *Cavalcanti, Guido*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1979, vol. XXII, pp. 628-36.

Fa da sfondo a questa spensierata avventura erotica dall'esito positivo un boschetto, il *locus amoenus* della tradizione classica:

In un boschetto trova' pasturella  
più che la stella – bella, al mi' parere.

Cavelli avea biondetti e ricciutelli,  
e gli occhi pien' d'amor, cera rosata;  
con sua verghetta pasturav' agnelli;  
[di]scalza, di rugiada era bagnata;  
cantava come fosse 'namorata:  
er' adornata – di tutto piacere<sup>206</sup>.

Il rituale di corteggiamento descritto nella ballata è lontano dagli schemi dell'amore cortese: il cavaliere, incontra una fanciulla tutta sola per il bosco mentre pascola i suoi agnelli, offre alla sconosciuta compagnia. A tale richiesta la giovane, la cui bellezza è paragonabile a quella di una stella, risponde affermativamente: ogni volta che nell'aria risuona il canto di un uccello (circostanza che nel bosco si verifica assai frequentemente, ma soprattutto nella bella stagione), ella desidera avere un amante («drudo»<sup>207</sup>). I due si recano quindi nel luogo deputato all'unione carnale, dove possono consumare il loro amore spensierato:

Per man mi prese, d'amorosa voglia,  
e disse che donato m'avea 'l core;  
menòmmi sott'una freschetta foglia,  
là dov'i' vidi fior' d'ogni colore;  
e tanto vi sentì gioia e dolzore,  
che 'l die d'amore – mi pareva vedere.

Sia dal punto di vista tematico che formale il componimento presenta, come precedentemente accennato, molti richiami alle pastorelle e *chansons de rencontre* francesi e occitaniche: l'impianto autodiegetico, l'ambientazione, il *topos* dell'incontro

---

<sup>206</sup> Cfr. G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, pp. 179-81.

<sup>207</sup> Nella lirica provenzale si indicava con questo termine l'innamorato corrisposto.

tra cavaliere e pastora, il tentativo di seduzione con esito positivo o negativo<sup>208</sup>. Come è stato dimostrato attraverso il quadro comparativo offerto da De Robertis nella sua edizione alle *Rime* cavalcantiane, le frequenti riprese puntuali dalla letteratura d'oltralpe permettono di conferire alla ballata il carattere di esperimento poetico: si tratta di una lirica di intenzionale «imitazione programmatica»<sup>209</sup>, anche se è difficile collocare con precisione la ballata del poeta fiorentino nell'ampia tradizione del genere in lingua d'oc e d'oïl. Differenti sono a tal proposito i punti di vista di Contini e De Robertis: mentre il primo ritiene che la ballata *In un boschetto* sia più vicina alle pastorelle francesi meno antiche per la preponderanza di sequenze narrative rispetto a quelle dialogiche<sup>210</sup>, il secondo individua punti di contatto sia con autori antichi che più recenti<sup>211</sup>. Merita qualche riflessione, inoltre, la scelta della struttura metrica: Cavalcanti decide di narrare l'incontro amoroso tra cavaliere e *pastorella* in una ballata, forma caratterizzata dalla presenza di un ritornello invariabile (elemento ricorrente già nella letteratura in lingua d'oïl) e prediletta dall'autore del Duecento (fra le sue *Rime* se ne annoverano ben undici) in quanto metro alternativo alla canzone<sup>212</sup>. Segue alla pastorella, nel manoscritto Chigiano L. VIII. 305, un sonetto attribuito a «Messer Lapo Farinata degli Uberti», forse identificabile con Lupo degli Uberti; l'interpretazione in chiave omosessuale del componimento di Cavalcanti («Guido, quando dicesti pastorella, | vorre' ch' avessi dett' un bel pastore») dimostra che la ripresa della lirica d'oltralpe non doveva apparire a quel tempo del tutto nuova e che probabilmente anche lo stesso Lapo nella sua risposta si ispirava a modelli francesi<sup>213</sup>.

---

<sup>208</sup> La *pastourelle* è un componimento lirico-narrativo composto da tre strutture poetiche: l'incontro amoroso, lo scambio di battute tra un cavaliere ed una pastora e il lamento amoroso. A partire da questa struttura fondamentale, l'accento può essere posto di volta in volta su una delle parti, conferendo alla pastorella un aspetto variabile (se prevalgono ad esempio le sequenze dialogiche il componimento si avvicina al genere della tenzone). Cfr. P. Bec, *La pastourelle*, in *La lyrique française au Moyen-Age (XII<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècles): contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. 1, Parigi, Picard, 1977, pp. 119-36.

<sup>209</sup> Cfr. L. Formisano, *Cavalcanti e la pastorella*, in «Critica del testo», IV/1 (2001), p. 253.

<sup>210</sup> Cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, p. 555.

<sup>211</sup> Da Marcabru e Giraut de Bornelh a Colin Pansace de Cambrai (seconda metà del Duecento).

<sup>212</sup> Cfr. L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. xlvi.

<sup>213</sup> Cfr. Formisano, *op. cit.*, pp. 260-62.

Torniamo ora al principale motivo d'interesse in questa trattazione per il componimento *In un boschetto trova' pasturella*: il luogo dell'incontro e del congiungimento tra cavaliere e pastora, sempre in continuità con la tradizione sia in lingua d'oc che d'oïl, è il bosco. Il vezzeggiativo al v. 1, ribadito più volte in quanto parte del *refrain*, connota fin da subito positivamente il luogo: non si tratta di un *habitat* che nasconde insidie e pericoli, ma di uno spazio in cui la protagonista può pascolare tranquillamente i suoi armenti e aggirarsi solitaria. Da paesaggio che fa da sfondo al colloquio tra i due protagonisti della ballata, il bosco, in particolare una zona accogliente e folta («sott'una freschetta foglia»), diventa nell'ultima stanza il punto eletto dalla *pasturella* per concedersi al cavaliere. La scelta del termine *boschetto* non è dunque casuale ma funzionale a caratterizzare implicitamente il luogo e a rievocare il *topos* diffuso nella letteratura classica di un luogo sereno e ameno, ideale per uno scambio indisturbato di effusioni amorose.

Il quadro analizzato in quest'ultimo capitolo si presenta molto vasto ed eterogeneo: essendo la tematica amorosa ricca di sfaccettature e di sentimenti contrastanti, anche la *selva amorosa* non può che essere un luogo indefinito e dai tratti talvolta contraddittori. Per quanto riguarda il primo gruppo di testi, quelli in cui la passione continua ad essere ancorata ad una visione cortese del concetto di amore, essi sviluppano prevalentemente cinque filoni tematici: il primo vede nel bosco il luogo dell'incontro e dello scambio di effusioni tra innamorati; il secondo descrive l'ambiente selvaggio come sfondo del cantare poetico legato al sentimento d'amore; il terzo, tipico soprattutto dei versi polinomici, presenta il bosco e la natura come compagni e testimoni delle sofferenze dell'innamorato non corrisposto; il quarto identifica le selve come *habitat* naturale e rifugio dell'essere umano, come spazio di crescita o al contrario di ritorno ad uno stato di ferinità; infine il quinto, sviluppato nel solo *Canzoniere* di Petrarca, riflette nella selva una visione negativa dell'amore, inteso come allontanamento dalla vita spirituale. Ognuno di questi motivi non esclude gli altri: essi si trovano spesso compresenti all'interno dello stesso autore, della medesima opera o addirittura di un unico componimento. Inoltre, mentre nel primo e nel secondo caso il contesto selvaggio è uno spazio puramente referenziale in cui si compiono determinate azioni, negli altri lo sfondo si carica di significati più profondi, spesso legati alla sensibilità e al vissuto dell'autore.

Nell'ultimo testo preso in esame, la ballata cavalcantiana *In un boschetto trova' pasturella*, l'episodio di corteggiamento narrato non rispecchia i canoni dell'amor cortese: il cavaliere tenta di conquistare le attenzioni di una donna di classe inferiore e il rapporto che si instaura tra i due è del tutto occasionale. Il quadro agreste e bucolico in cui si svolge l'incontro è quindi in netto contrasto con lo spazio chiuso, generalmente un giardino o un frutteto, in cui si tiene il corteggiamento tra dame e cavalieri; mentre la pastora è collocata all'interno di una natura selvaggia, alla dama fa da sfondo un ambiente civilizzato e coltivato<sup>214</sup>. È come se entrando nel bosco il cavaliere si prendesse una "vacanza" dall'amore cortese, più impegnativo e dettato da regole ben precise, per abbandonarsi temporaneamente ad una passione puramente carnale. Lo spazio del boschetto dunque, oltre ad avere carattere meramente referenziale, rientra tra gli elementi di imitazione programmatica al genere della pastorella; in quanto tale, esso non cela alcun significato secondario ma rappresenta semplicemente lo spazio deputato all'incontro tra i due protagonisti.

---

<sup>214</sup> Cfr. Bec, *op. cit.*, pp. 120-21.

## CONCLUSIONI

Il bosco è sempre stato, sin dall'antichità, uno spazio archetipico, convenzionale, mai descritto precisamente<sup>359</sup>. Dall'analisi sinora condotta è emerso chiaramente che nei testi in lingua volgare del Duecento e del Trecento questa peculiarità si mantiene: la selva è solitamente affiancata da un uno o due aggettivi generici ed è raro che l'autore si soffermi ulteriormente in una descrizione particolareggiata del luogo; l'abbondanza di dettagli, caratteristica ad esempio dei moderni boschi del genere *fantasy*, è del tutto estranea alla letteratura volgare delle Origini. L'interesse che l'immaginario del bosco medievale suscita nel lettore moderno non è pertanto legato all'aspetto descrittivo, alquanto scarno e privo di originalità, quanto alla molteplicità tematica e simbolica che caratterizza il luogo selvaggio e le vicende letterarie legate a questo paesaggio. Terminato il viaggio tra le selve e i suoi significati, rimane da chiedersi se nel trattare il tema sia possibile individuare, dal punto di vista linguistico e storico-letterario, delle linee di tendenza comuni agli autori di un determinato periodo o ad un particolare genere letterario.

Partiamo dalla questione linguistica: i tre termini che l'italiano utilizza per definire l'ambiente boschivo (*selva*, *bosco* e *foresta*) sono, nei primi secoli della letteratura in volgare, implicitamente connotati e spia di un determinato immaginario? O la scelta ricade su uno dei sinonimi in modo casuale, per ragioni metriche, o comunque indipendentemente dai tratti e dalle valenze che il paesaggio assume in quel preciso contesto?

Prima di esaminare le *differentiae verborum* nel campo semantico della foresta in latino e quindi in volgare, è necessario semplificare la varietà di significati connessi alla selva e individuare delle linee comuni nella descrizione dell'ambiente boschivo. Risulta evidente, infatti, che al di là delle molteplici tematiche cui il luogo selvaggio si lega nei testi del Duecento e del Trecento (lo smarrimento, la caccia e l'amore), la

---

<sup>359</sup> Le descrizioni di boschi nella letteratura latina sono solitamente banali e ripetitive: Hor. *Ars* 114-17: «Inceptis gravibus plerumque et magna professis | purpureus, latus qui splendeat, unus et alter | adsuitur pannus, cum lucus ad ara Dianae | et properantis aquae per amoenus ambitus agros»; Pers. 1, 69-71: «Ecce modo heroas sensus adferre videmus | nugari solitos Graece, nec ponere lucum | artifices nec rus saturum laudare»; Iuv. 1, 7-9: «Nota magis nulli domus est sua, quam mihi lucus | Martis et Aeoliis vicinum rupibus antrum | Vulcani».

caratterizzazione del bosco tardomedievale rientra generalmente all'interno di due tipologie descrittive: da una parte quella del *locus inamoenus* o *horridus*, un ambiente spaventoso, impenetrabile, ostile e irto di pericoli, dall'altra quella di *locus amoenus*, piacevole, incontaminato, riposante ed accogliente. Questa anfibologia è tipica del bosco sin dalla letteratura antica: anche greci e latini attribuivano al luogo una duplice funzione e tipizzazione e si servivano, nella descrizione dello spazio, degli stessi elementi, invertiti però di segno (se in un caso, ad esempio, l'ombra degli alberi generava tenebre, oscurità, nell'altro produceva refrigerio e riparo). Questo afferma Gianna Petrone a proposito dei boschi virgiliani:

Uno stesso modello di bosco e di acque è dunque utilizzato per rappresentare l'oscurità e la relativa beatitudine dei Campi Elisi: *locus horridus* e *locus amoenus* sono già entrambi nella *nékuia* virgiliana, uguali e contrari, immagini simboliche destinate ad improntare di sé molte e diverse esperienze letterarie, unificate da una stessa idea religiosa. Una tipologia a doppio senso suscita emozioni differenti, nonostante siano in scena sempre gli stessi elementi<sup>360</sup>.

Virgilio è quindi determinante nella creazione dell'immaginario della selva: egli è il primo ad attribuire al paesaggio un valore simbolico, trasformandolo da semplice sfondo dell'azione a luogo carico di significati e connotato psicologicamente<sup>361</sup>.

Nell'opposizione antropologica tra natura e cultura il bosco si pone, a seconda del contesto, nell'uno o nell'altro versante, racchiudendo al suo interno sia fattori positivi che negativi. Difficile individuare con precisione l'origine di questa dicotomia: essa potrebbe essere legata al fatto che i termini che in latino occupavano il campo semantico del bosco (*lucus*, *nemus*, *saltus*, *silva*), in parte sinonimi tra loro, non si collocavano con precisione l'uno rispetto all'altro in modo da rappresentare uno solo dei poli oppositivi<sup>362</sup>. In particolare, mentre prima di Virgilio il bosco sacro era indicato

---

<sup>360</sup> Cfr. G. Petrone, *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco*, in «Aufidus», V (1988), pp. 3-18, a p. 17.

<sup>361</sup> Si pensi poi che il commento di Servio all'*Eneide*, che propone una lettura allegorica dell'opera, ha esercitato un ampio influsso sulla cultura del XIII-XIV secolo.

<sup>362</sup> Nell'opposizione sacro/profano *nemus* e *saltus* giocavano un ruolo secondario: il primo veniva utilizzato solo nel linguaggio poetico mentre il secondo indicava un tipo particolare di foresta. *Silva* invece era il termine in cui il valore religioso era avvertito più debolmente quindi rispetto agli altri tendeva a caricarsi più spesso di significati metaforici.

solo con *lucus* e quello profano con *silva*<sup>363</sup>, già a partire dalle *Bucoliche* la differenza scompare e non viene ripristinata nemmeno successivamente<sup>364</sup>. Il campo semantico perde dunque ogni tipo di regolamentazione e alle opposizioni sacro-profano, cultura-natura, *amoenus-horridus* (o *inamoenus*), piacere-assenza di piacere<sup>365</sup>, non corrispondono più dei termini lessicali che sappiano identificare con precisione i diversi poli. Si è visto, inoltre, che anche dal punto di vista socio-storico il luogo selvaggio è sempre stato percepito in modo ambiguo: positivamente per la sua utilità, negativamente per la sua pericolosità; a ciò si deve aggiungere la duplice concezione, tipica del pensiero occidentale, della natura “benigna” o “matrigna”. La letteratura sembrerebbe dunque rispecchiare i sentimenti contrastanti dell’uomo nei confronti di un ambiente indispensabile per la propria sopravvivenza ma allo stesso tempo insidioso; all’ambiguità della percezione del luogo selvaggio subentra quindi quella linguistica, che non consente la caratterizzazione del luogo tramite l’uso del solo sostantivo. A distanza di secoli anche l’italiano *selva*, derivando da un termine non più connotato in senso positivo o negativo, sacro o profano rispetto ai suoi sinonimi, perde il proprio valore distintivo mantenendo la molteplicità semantica del suo antenato e tracciando nei confronti di *bosco* e *foresta* dei confini poco marcati (così come si era verificato in ambito latino a partire dal I secolo a.C.).

Prima di passare ad una riesamina conclusiva delle scelte linguistiche operate nei testi volgari dedicati all’immaginario del bosco, è opportuno soffermarsi brevemente sui concetti di *amoenus* e *horridus*. Il bosco come elemento caratteristico del *locus*

---

<sup>363</sup> In una nota di Servio ad un passo dell’Eneide, il commentatore distingue *lucus*, *nemus* e *silva* (*ad Aen.* I 310): «*lucus* [...] est arborum multitudo cum religione, *nemus* vero composita multitudo arborum, *silva* diffusa et inculta»; la definizione, tuttavia, non va interpretata come un rigido spartiacque.

<sup>364</sup> Cfr. Verg. *Ecl.* 8, 85-89: «*Talis amor Daphnin qualis cum fessa iuvenum | per nemora atque altos quaerendo bucula lucos | propter aquae rivum viridi procumbit in ulva | perdita, nec serae meminit decedere nocti, | talis amor teneat, nec sit mihi cura mederi*». Il bosco che viene descritto da Virgilio in questo passo è definito *lucus*, pur non avendo caratteri di sacralità. Se prima delle *Bucoliche* il termine *lucus* era sufficiente per indicare un bosco sacro, successivamente al sostantivo viene affiancato l’attributo *sacer* che prima sarebbe stato considerato ridondante; si iniziano ad utilizzare, inoltre, sintagmi come *silva sacra* o *nemus sacrum*, un tempo contraddittori. Il mutamento è probabilmente dovuto al fatto che a partire dal I secolo a.C. la sacralità del *lucus* si era affievolita notevolmente e di conseguenza anche la percezione dell’uomo si era modificata.

<sup>365</sup> Cfr. E. Malaspina, *La forêt: lieu de plaisir – absence de plaisir*, in *Le plaisir dans l’Antiquité et à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 11-28.

*amoenus*<sup>366</sup> è definito tale solo nel Tardoantico<sup>367</sup>; oltre al boschetto, il paesaggio ameno presenta tratti ben definiti quali la presenza di fiumi o fonti e talvolta una grotta, la ricchezza dei fiori e dei colori, la stagione primaverile e il soffio di un vento leggero. È un modo convenzionale di intendere la natura che si sviluppa già agli albori della letteratura e che perdura nei secoli<sup>368</sup>: l'archetipo si trova in Omero con la grotta di Calipso (*Odissea* 5, 55 ss.) ma la descrizione si amplia e si specializza nel genere bucolico prima con Teocrito, poi con Virgilio (nelle *Egloghe*). Una società attenta e dedita all'agricoltura come quella romana concepisce l'*amoenitas* proprio in opposizione alla concretezza agricola; così scrive Servio: «'amoena' virecta autem quae solum amorem praestant, vel quasi amunia, hoc est sine fructu [...]» (*ad Aen.* VI 638). Secondo il commentatore virgiliano, dunque, *amoena* sono quei luoghi che danno all'uomo piacere senza però produrre frutti<sup>369</sup>. Oltre ad essere l'opposto del mondo agricolo, il *locus amoenus* è anche luogo di benessere fisico e spirituale, che si carica in letteratura di significati particolari: colui che ha la possibilità di trattenersi nel boschetto è considerato un privilegiato; sia esso un pastore, un viandante o un letterato, chiunque può sostare nel bosco è un eletto, ed elitarie sono le occupazioni del canto e della saggezza che in esso si praticano. Filosofi e poeti sono i più degni a godere delle delizie del bosco in quanto gli uni si collocano al di là delle normali preoccupazioni quotidiane, gli altri si dedicano ad un'attività nobile quale la poesia. Comune alle due arti è l'idea che il bosco rappresenti uno spazio isolato rispetto al mondo circostante e al resto dell'umanità; la solitudine come scelta consapevole e privilegiata è dunque la peculiarità del *locus amoenus*, che nella complementare variante del *locus horridus* diventa necessità imposta, punizione o ferinità.

---

<sup>366</sup> *Amoenus* era considerato dai latini traduzione del greco *ἑρπυρός*, 'amabile'.

<sup>367</sup> Cfr. Isid. *Etym.* XIV 8, 33; Serv. *Ad Aen.* V 734; VI 638; VII 30.

<sup>368</sup> La fortuna del *locus amoenus* è tale al punto da diventare talvolta oggetto di stilizzazione parodica (Petronio, *Sat.* 131, 8: «...tremulaeque cupressus | et circum tonsae trepidanti vertice pinus»).

<sup>369</sup> Proprio sulla base dell'alimentazione si basa, nella letteratura antica, la contrapposizione tra natura e cultura: mentre il mondo agricolo è rappresentato dalle messi (*fruges*), quello silvestre dalla ghianda (*glans*). Quest'ultima, in quanto cibo per eccellenza degli animali e in particolare dei maiali, diventa simbolo dell'umanità selvaggia che deve accontentarsi di un frutto spontaneo perché non ancora in grado di produrre da sé il proprio nutrimento. La ghianda raffigura quindi la bestialità: i compagni di Ulisse, trasformati dalla maga Circe in maiali, si cibano appunto di *glandes*, a dimostrazione della completezza della loro metamorfosi bestiale.

Il paesaggio non ameno è stato definito da Mugellesi, in epoca recente, *locus horridus*<sup>370</sup>. I suoi confini, tuttavia, non sono ben delineati come quelli del suo corrispettivo in senso positivo: in un saggio sull'inameno nella letteratura latina, Ermanno Malaspina individua, oltre al *locus horridus*, anche un 'paesaggio eroico', ovvero il paesaggio che fa da sfondo a scene con personaggi eroici, e un 'paesaggio dionisiaco', che a seconda dell'autore poteva corrispondere ad un luogo puro ed intatto o ad uno inameno e *terribilis*<sup>371</sup>. Secondo lo studioso è opportuno limitare il luogo selvaggio a quelle descrizioni contenenti gli stessi elementi distintivi del *locus amoenus*, ribaltati però in senso negativo (acque non più limpide ma nere e insidiose, grotte non più come rifugio ma come tetre spelonche che celano pericoli)<sup>372</sup>; non rientrerebbero, dunque, nel *locus horridus* paesaggi oggettivamente inameni quali quelli in tempesta, quelli di montagna o quelli ai confini del mondo (per i quali si mantiene la definizione di 'paesaggi dionisiaci'). Un *locus inamoenus* in cui si ritrovano gli elementi tipici di quello ameno ma con opposte qualità è quello che circonda l'ingresso dell'Averno virgiliano (*Aen.* VI 186: «aspectans silvam immensam»): la grotta è una spelonca buia e profonda (VI 237-38: «spelunca alta fuit vastoque immanis hiatu | scrupea»), l'acqua è nera, il bosco tenebroso e impervio; sono assenti inoltre gli uccelli e Virgilio insiste su questa caratteristica proprio perché peculiare invece del *locus amoenus* (VI 239-40: «quam super haud ullae poterant impune volantes | tendere iter pennis»).

Nei capitoli precedenti si è analizzato il luogo della selva in base al contesto di riferimento, separando le occorrenze legate al *topos* dello smarrimento da quelle inerenti l'attività della caccia e la passione amorosa; all'interno dello stesso filone tematico, dunque, potevano rientrare sia accezioni positive che negative. Procedendo ad una riesamina dei testi più significativi finora presi in considerazione, si cercherà invece di mettere in luce, in questa parte conclusiva, da una parte come l'opposizione *locus*

---

<sup>370</sup> Cfr. R. Mugellesi, *Il senso della natura in Seneca tragico*, in *Argentea aetas. In memoriam E.V. Marmorale*, Genova, Istituto di Filologia Classica, 1973, pp. 29-66, a p. 43: «Filone letterario contrapposto al *locus amoenus*, che potremmo fin d'ora chiamare *locus horridus*, cioè il paesaggio come componente drammatica».

<sup>371</sup> Cfr. E. Malaspina, *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, in «Aufidus», XXIII (1994), pp. 7-22.

<sup>372</sup> Già in un frammento di Ennio in cui è descritto un paesaggio inameno ritroviamo tutti gli ingredienti dell'*amoenitas* ma ribaltati: «silvarum saltus latebras lamasque lutasas» (Ann. 568 V<sup>2</sup>); l'oscurità non è più fresca *umbra* ma buio impenetrabile, l'acqua, affatto limpida, è palude stagnante.

*horridus/locus amoenus* sia valida anche per la letteratura volgare del XIII e XIV secolo, al punto che le due visioni convivono coerentemente all'interno dello stesso autore e talvolta anche della medesima opera, dall'altra quanto sia superfluo, al fine di determinare la connotazione antropologica di ciascuna foresta, esaminare la scelta del sostantivo e occorra invece soffermarsi sul contesto e, in parte, sull'uso degli attributi. Si propone, dunque, una tabella riassuntiva di tutte le occorrenze analizzate in cui l'ambiente boschivo funge da sfondo, reale od immaginario, dell'azione, che possano essere suddivise in base alla categoria ameno/inameno; al sostantivo si decide di affiancare, qualora sia presente, l'aggettivo corrispondente, in modo da mettere in evidenza gli attributi più ricorrenti; gli autori, infine, sono stati ordinati secondo criterio alfabetico mentre le varie opere di uno stesso scrittore sono citate in ordine cronologico.

	LOCUS HORRIDUS/INAMOENUS	LOCUS AMOENUS
BOCCACCIO	<i>Dec.</i> V 3, 11 «selva grandissima»; V 3, 20 «salvatico luogo»	<i>Caccia</i> II 55 «selva»; V 1-2 «folta   e dilettevol selva»; VII 38 «selva»; X 37 «foresta»; XI 51 «piacevol selva»; XIII 25 «bosco» <i>Filostr.</i> II 56, 5 «selve ombrose» <i>Tes.</i> V 33, 2 «bosco ombroso» <i>Comedia</i> III 2 «folto bosco»; III 3 «d'ombre graziose la selva piena»; III 3 «selva»; VII 11 «boschi» <i>Dec.</i> IV 6, 14 «bella e dilettevole selva»; <i>Dec.</i> V 8, 15 «boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni» <i>Dec.</i> IX 7, 5 «bosco assai bello»; IX 7, 6 «bosco» <i>Rime</i> IV 13 «bosco ombroso»
DANTE	<i>Inf.</i> I 2 «selva oscura»; II 5 «selva selvaggia e aspra e forte»; I 93 «loco selvaggio»	<i>Purg.</i> XXVIII 2 «divina foresta spessa e viva»; XXVIII 23 «selva antica»; XXVIII 108 «selva folta»; XXIX 17

	<i>Inf.</i> XIII 2 «bosco   ...da neun sentiero segnato»; XIII 97 «selva»; XIII 106-107 «mesta   selva»; XIV 10 «selva dolorosa»	«gran foresta»; XXXII 31 «alta selva vòta»
GUINIZZELLI		<i>In un boschetto trova' pasturella:</i> «boschetto»
LATINI	<i>Tesoretto</i> 190 «selva diversa»; 1136 «selva piana»; 2894 «foresta»	
PETRARCA	<i>RVF</i> 54, 6 «selva» <i>RVF</i> 176, 1 «boschi inhospiti et selvaggi»; 176, 13 «ombrosa selva»; 177, 2 «famosa Ardenna»	<i>RVF</i> 237, 32 «verdi boschi» <i>RVF</i> 323, 25 «boschetto novo»; 323, 27 «bosco»; 323, 51 «selva»
SACCHETTI		<i>Rime</i> 10 «verde bosco»
SERDINI	<i>Rime</i> XXIV 313 «foresta terribile»; 339 «aspro bosco»; 508 «boschi oscuri»	

È evidente, anche solo ad un primo sguardo, che la scelta del sostantivo non presenta alcun legame con il significato metaforico attribuito a ciascun paesaggio selvaggio: *bosco* e *selva* si collocano indifferentemente tanto nel polo ameno quanto in quello inameno proprio perché, come si è osservato precedentemente, non possiedono dei confini semantici marcati. È possibile rilevare, tuttavia, una sottile differenza: *selva* si carica più facilmente, rispetto a *bosco*, di significati simbolici e rimanda più spesso all'emotività dei personaggi, ai sentimenti e alle paure che l'uomo prova entrando all'interno di una zona boschiva. Si potrebbe parlare di selva-interiorità contrapposta a bosco-scenario: la «selva» dei suicidi, ad esempio, è definita tale dopo che Dante ha strappato un ramo al pruno Pier della Vigna, ma diventa «bosco» (XIII 2) nel momento in cui il *viator* e la sua guida vi si addentrano. Tale differenza, tuttavia, non è intrinseca al termine stesso e pertanto si possono trovare, tra il repertorio di testi presi in esame,

numerose eccezioni e occorrenze di *selva* totalmente svuotate di valori simbolici. Per quanto riguarda il termine *foresta*, esso ha in questi primi secoli minor fortuna; troverà più largo impiego a partire dal Quattrocento, soprattutto nell'ambito della letteratura cavalleresca: Boiardo *in primis*, ma successivamente ancor più Ariosto, ricorreranno spesso a *foresta* per influsso dei romanzieri francesi (Chrétien de Troyes, ad esempio, in *Lancelot* e nel *Chevalier au lion*, tra i sinonimi *bois*, *bos*, *boscage*, *forest* e *gaudine* predilige *forest*). Talvolta, dunque, la scelta terminologica non ha ragioni semantiche o metaforiche ma diventa un «indice di interdiscorsività di genere»<sup>373</sup>, un richiamo implicito ad un modello passato cui la ripresa sostantivale o aggettivale vuole alludere.

Si considerino invece gli attributi; essi possono essere suddivisi in tre grandi categorie: positivi, neutri e negativi. Positivi sono tutti quegli epiteti che pongono l'attenzione sulla piacevolezza del luogo, quali *bello*, *dilettevole*, *piacevole*; neutri quelli che descrivono una caratteristica intrinseca dei boschi in generale o una particolarità oggettiva propria di quella selva: rientrano in questo gruppo la maggior parte degli aggettivi, quali *verde*, *antico*, *grande* e *grandissimo*, *ombroso*, *folto*, *vasto*, *piano*, *alto*, *diverso*; negativi infine sono gli attributi che sottolineano la pericolosità del luogo, quali *oscuro*, *selvaggio*, *aspro*, *mesto*, *terribile*, *fero*, *inospite*, *doloroso*.

Osservando la tabella, la distribuzione degli aggettivi risulta apparentemente regolare, per cui troviamo gli aggettivi positivi nella colonna a destra, quelli negativi nella colonna a sinistra e i neutri indifferentemente in entrambe. Tuttavia, attributi che mettono in luce la bellezza del luogo si ritrovano anche in paesaggi che si rivelano poi, analizzando il contesto e le vicende ad essi legate, inamabili; ne sono esempio le selve belle e dilettevoli di alcune novelle del *Decameron* (in particolare IV 6 e IX 7) in cui i protagonisti non traggono alcun piacere (come ci si aspetterebbe dalla seppur scarna caratterizzazione del luogo), ma al contrario vivono esperienze cui l'uomo generalmente va incontro solo in un luogo selvaggio e spaventoso. Lo stesso si può affermare a proposito del boschetto che fa da sfondo alle visioni della canzone 323 di Petrarca: ambientare il racconto in un paesaggio apparentemente accogliente e piacevole alla vista era sicuramente funzionale ad ampliare l'effetto di stupore nel lettore per gli episodi narrati. In conclusione, dunque, nemmeno la scelta dell'attributo è sempre

---

<sup>373</sup> Ne parla Laura Sannia Nowé in un saggio sul cronotopo del bosco nell'*Orlando furioso*; cfr. L. Sannia Nowé, 'Bosco', 'foresta', 'selva' nell'*Orlando furioso*'. *Indagine sulla parola ariostesca*, in «Linguistica e letteratura», 28 (2003), pp. 15-32, a p. 26.

vincolante e indicativa di uno specifico significato del luogo letterario della selva: solo un'analisi approfondita e condotta su più livelli (dal genere di appartenenza alle fonti e ai modelli, dal significato generale del testo al vissuto dell'autore) consente di comprendere a pieno il valore di ciascun paesaggio selvaggio.

Un discorso a parte va fatto per le occorrenze presenti all'interno di versi polinomici o di sintagmi particolari (tra i più ricorrenti si è visto quello dell'uomo abitante dei boschi) e per quelle analizzate in riferimento al genere della caccia, non incluse all'interno della tabella riassuntiva in quanto non riconducibili alla tipologia descrittiva dei *loci amoeni* o *inamoeni*. Nei primi due casi, nei versi composti da soli sostantivi appartenenti al campo semantico della natura e nei sintagmi ricorrenti riferiti al bosco, l'ambiente selvaggio non è il luogo in cui si svolgono le vicende, non è lo sfondo che prende parte all'azione, ma è uno spazio a cui si fa riferimento, nel caso dei versi polinomici insieme ad altri luoghi, per ragioni secondarie. Non è possibile, pertanto, attribuire a queste selve la peculiarità di luogo ameno o inameno; ognuna di esse ha un significato differente non solo in base al contesto ma soprattutto in dipendenza dagli altri sostantivi a cui viene accostato o dal sintagma in cui si inserisce. Per quanto riguarda il genere della caccia, infine, si è visto come l'autore del testo si preoccupi principalmente della resa musicale, limitandosi, nel contenuto, a rapidi quadri di vita quotidiana senza alcuna pretesa di originalità. La selva delle cacce di argomento venatorio, dunque, sebbene funga da sfondo dell'azione, spesso non viene nemmeno nominata ed è data per scontata; qualora si faccia esplicita menzione del paesaggio, esso non può certo caricarsi di significati particolari.

Una volta dimostrato che la scelta del sostantivo non è mai strettamente legata ad un determinato immaginario, è necessario domandarsi se sia possibile individuare altre linee di tendenza nella descrizione del luogo selvaggio. Improprio l'idea che ad un autore o ad un determinato periodo storico corrisponda un'unica visione del tema della selva; il panorama letterario dei boschi presi in esame è ben più variegato e disomogeneo. Ciò che sembra invece costituire un fattore in parte decisivo nella creazione di un paesaggio selvaggio e dei suoi significati è l'appartenenza ad un particolare genere letterario: la lirica amorosa lega i boschi agli aspetti ora positivi ora negativi della passione mentre la poesia bucolica descrive un ambiente sempre idilliaco e sereno; il poema didattico-allegorico trova funzionale al suo inizio lo smarrimento nella selva e quindi la connotazione negativa del luogo selvaggio; la novella, infine,

sviluppa nel bosco varie avventure dal carattere romanzesco e spesso inerenti l'attività della caccia.

È possibile, in conclusione, individuare, all'interno dello stesso genere letterario, affinità e linee comuni nel trattare la tematica della selva; non mancano, tuttavia, varianti ed eccezioni che rendono mutevole, imprevedibile ed affascinante questo luogo letterario e costringono il lettore ad inoltrarsi nella fitta trama di significati per comprendere a pieno cosa si cela all'ombra delle pagine dedicate ai boschi.

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

### EDIZIONI CITATE:

Alighieri D., *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, vol. 2, Milano, Mondadori, 1994

Alighieri D., *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995

Alighieri D., *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013

Alighieri D., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67

Alighieri J., *Chiose all'Inferno*, a cura di S. Bellomo, Padova, Antenore, 1990

Beccari A., *Rime*, a cura di L. Bellucci, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967

Bérout, *Le roman de Tristan*, a cura di E. Muret, Parigi, Champion, 1974

Boccaccio G., *Caccia di Diana. Filocolo*, commento di V. Branca e A.E. Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 1, Milano, Mondadori, 1967

Boccaccio G., *Decameron*, a cura di V. Branca, voll. 2, Torino, Einaudi, 1992

Boccaccio G., *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, BUR, 2013

Boccaccio G., *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 6, Milano, Mondadori, 1965

Boccaccio G., *Filostrato. Teseida delle nozze d'Emilia. Comedia delle ninfe fiorentine*, commento di V. Branca, A. Limentani, A.E. Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 2, Milano, Mondadori, 1964

Boccaccio G., *Ninfale fiesolano*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 3, Milano, Mondadori, 1974

Boccaccio G., *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, vol. II, Milano, Rizzoli, 1970

Boccaccio G., *Rime*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 5, Milano, Mondadori, 1992

Boccaccio G., *Rime*, a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galuizzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2013

*Brunetto Latini*, in *Poeti del Duecento*, vol. II, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 169-284

Cavalcanti G., *Rime*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986

*Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Allighieri*, a cura di C. Giannini, vol. I, Pisa, Fratelli Nistri, 1858

Da Pisa G., *Expositiones et glose: declaratio super 'Comediam' Dantis*, a cura di M. Rinaldi, Roma, Salerno Editrice, 2013

De Rambaldis De Imola B., *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, Firenze, Barbèra, 1887

Della Lana I., *Commento alla «Commedia»*, a cura di M. Volpi, Roma, Salerno Editrice, 2009

*Il Fiore e il Detto d'amore: attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1984

*L'Ottimo commento della Divina Commedia*, a cura di A. Torri, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1995

Ovidio Nasone P., *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous e E. Pianezzola, Milano, Garzanti, 1995

Petrarca F., *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004

Petrarca F., *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005

Petrarca F., *Le rime*, a cura di G. Carducci e S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1899

Petrarca F., *Res Seniles: libri 1-4*, a cura di S. Rizzo, Firenze, Le lettere, 2006

Petrarca F., *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996

Planciade F., *Expositio virgilianae continentiae*, a cura di T. Agozzino e F. Zanlucchi, Padova, Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, 1972

*Poesie musicali del Trecento*, a cura di G. Corsi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970

Sacchetti F., *Il libro delle rime*, in *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano, Rizzoli Editore, 1957

Serdini S., *Rime*, a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965

*The Commentary on first six books of the «Aeneid» of Vergil commonly attributed to Bernardus Silvestris*, a cura di J.W. Jones e E.F. Jones, Lincoln, University of Nebraska Press, 1977

## **STUDI CRITICI:**

## **INTRODUZIONE:**

Aebischer A., *Les origins de l'italien "bosco". Étude de stratigraphie linguistique*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 59 (1939), pp. 417-30

Andreolli B., Montanari M., *Il bosco nel Medioevo*, Bologna, Clueb, 1990

Arcamone M.G., *La terminologia del bosco fra Romània e Germània*, in *Il bosco nella cultura europea tra realtà e immaginario* a cura di G. Liebman Parrinello, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 41-54

Auerbach E., *La partenza del cavaliere cortese*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. 2, Torino, Einaudi, 1981, pp. 136-56

Bechmann R., *Trees and man: the forest in the Middle Ages*, New York, Paragon House, 1990

Bloch M., *Une mise au point. Les invasions. Deux structures économiques*, in «Annales d'Histoire Sociale», 1 (1945), pp. 33-46

Bolard L., *De la forêt au "bosco". Étude sur la transformation d'un lieu dans l'art et la littérature de la Renaissance*, in «Versants, Revue suisse des littératures romanes», 49 (2005), pp. 5-31

Delatouche R., Grand R., *Storia agraria del Medioevo*, Milano, Il Saggiatore, 1981

Gimpel J., *The medieval machine: the industrial revolution of the Middle Ages*, New York, Penguin Books, 1976

Godefroy F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du 9. au 15. siècle*, Nendeln, Kraus Reprint, 1969

Gurevič A.Ja., *Le categorie della cultura medievale*, Torino, Einaudi, 1983

Gurreau A., *Structure et évolution des représentations de l'espace dans le Haut Moyen Age occidental*, in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, Spoleto, presso la sede del Centro, 2003, pp. 91-115

Le Goff J., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, Roma, Laterza, 1988

Lotman J.M., Uspenskij B.A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975

Malaspina E., *Nemus Sacrum? Il ruolo di "nemus" nel campo semantico del bosco sino a Virgilio: osservazioni di lessico e di etimologia*, in «Quaderni del Dipartimento di filologia linguistica e tradizione classica», A. 1, n. 1 (1995), pp. 75-97

Montanari M., *Uomini, terre, boschi nell'Occidente medievale*, Catania, c.u.e.c.m, 1992

Montanari M., *La foresta come spazio economico e culturale*, in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, Spoleto, presso la sede del Centro, 2003, pp. 301-45

Noferi A., *Il bosco: traversata di un luogo simbolico*, in «Paragone», 8 (1988), pp. 35-64

Stromboli C., *Etimologia e storia di «bosco»*, in «Filologia germanica», 2 (2010), pp. 221-50

## CAPITOLO 1:

Anselmi G.M., Ruozi G., *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 201-11

Avalle D.S., *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 95-106

Bellomo S., *Dizionario dei commentatori danteschi: l'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004

Bellomo S., “Una selva oscura”: il prologo della ‘Commedia’, in “Le donne, i cavalieri, l’arme, gli amori”. *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 43-57

Boitani P., *Immagini della natura nella “Commedia”*, in «Strumenti critici», 1 (2007), pp. 291-307

Capovilla G., *I Madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI)*, in «Lectura Petrarce», III (1983), pp. 6-40

Casnati G., *Della Lana, Iacopo, detto il Laneo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVII, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana Treccani, 1989, pp. 79-81

Cesareo G.A., *Su le “Poesie volgari” del Petrarca*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1898

Comparetti D., *Virgilio nel Medioevo*, a cura di G. Pasquali, Firenze, La Nuova Italia, 1981

Curtius E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1995

Davis Ch.T., *Brunetto Latini e Dante*, in *L’Italia di Dante*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 167-200

Diotti A., *Profilo semantico-strutturale di Inferno I-II*, in *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante*, vol. II, Firenze, Olschki, 1972, pp. 1-148

Dragonetti R., *Le passage périlleux*, in «Convivium», n.s, XXXIV (1966), pp. 3-38

Dronke P., *Bernardo Silvestre*, in *Enciclopedia virgiliana*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 497-500

Foresti A., *Dalle prime alle "seconde lagrime". Un capitolo dell'amore di Francesco Petrarca*, in «Convivium», XII (1940), pp. 8-35

Genette G., *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976

Gorni G., *Dante nella selva. Il primo canto della «Commedia»*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1995

Graf A., *Il mito del paradiso terrestre*, in *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, vol. I, Torino, Loescher, 1892, pp. 1-126

Grimaldi E., *La notte dell'Agnolella*, in «Misure critiche», XIII (1983), pp. 17-35

Iliescu N., *Il Canzoniere petrarchesco e Sant'Agostino*, Roma, Società Accademica Romena, 1962

Martinelli B., *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo, Minerva Italica, 1977, pp. 276-306

Mazzoni F., *Latini, Brunetto*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, pp. 579-88

Nardi B., *Il mito dell'Eden*, in *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1967, pp. 311-40

Nardi B., *Il preludio alla «Divina Commedia»*, in «*Lecturae*» e altri studi danteschi, a cura di R. Abardo, Firenze, Le Lettere, 1988, pp. 41-55

Neri F., *La canzone di quattro rime*, in «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino», XLIX (1913-14), pp. 305-9

Padoan G., *Bernardo Silvestre da Tours*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 606-607

Pagliaro A., *Ulisse: ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina - Firenze, D'Anna, 1967

Paoletti L., *Benvenuto da Imola*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 691-94

Proto E., *Per un madrigale del Petrarca*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», XVI (1911), pp. 97-114

Rossi V., *Commento alla 'Divina Commedia'*, a cura di M. Corrado, vol. I, Roma, Salerno Editrice, 2007

Singleton Ch.S., *Matelda*, in *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 359-75

Singleton Ch.S., *Rimpianto per l'Eden*, in *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 291-309

Stierle K., *Il mondo cavalleresco nella «Commedia»*, in *La letteratura cavalleresca dalle "chansons de geste" alla «Gerusalemme liberata»*, Atti del II convegno internazionale di studi (Certaldo Alto, 21-23 giugno 2007), a cura di M. Picone, Pisa, Pacini, 2008, pp. 123-38

## CAPITOLO 2:

Aglianò S., *Lettura del canto XIII dell'«Inferno»*, in «Studi danteschi», XXXIII (1955), pp. 143-86

Branca V., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1958

Branca V., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1981

Branca V., *L'Atteone del Boccaccio fra allegoria cristiana, evemerismo trasfigurante, narrativa esemplare, visualizzazione rinascimentale*, in *Medioevo e Umanesimo. Studi in onore di Gianvito Resta*, Padova, Antenore, 1997, pp. 223-39

Carrai S., *Il sonetto «Una candida cerva» del Petrarca. Problemi d'interpretazione e di fonti*, in «Rivista di letteratura italiana», III (1985), pp. 233-51

Chines L., *«Di selva in selva ratto mi trasformo». Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Roma, Carocci, 2010

Doglio M.L., *Il sonetto CXC*, in «Lectura Petrarce», V (1985), pp. 249-70

Fiori A., *Francesco Landini*, Palermo, L'Epos, 2004

Gambin E., *Tra Diana, Dafne e Atteone. I doppi di Laura e del poeta nelle opere di Petrarca*, in *Trivia nelle tre corone*, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 95-175

Illiano A., *Per una rilettura della Caccia di Diana*, in «Italica», vol. 61, 4 (1984), pp. 312-34

Muresu G., *La selva dei disperati («Inferno» XIII)*, in «Rassegna della letteratura italiana», XCIX (1995), pp. 5-45

Pestelli G., *Ars Nova*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. Branca, vol. 1, Torino, UTET, 1973, pp. 154-56

Pirrotta A., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984

Santagata M., *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999

Singleton Ch.S., *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978

Spitzer L., *Il canto XIII dell'«Inferno»*, in *Studi italiani*, Milano, Vita e pensiero, 1976, pp. 147-72

Sozzi B.T., *Per il sonetto: “Una candida cerva”*, in «Studi petrarcheschi», VIII (1976), pp. 213-17

Wilkins E.H., *The Making of the “Canzoniere” and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951

### **CAPITOLO 3:**

Albonico S., *La sestina 237*, in «Lectura Petrarce», XXIX (2009), pp. 491-515

Bec P., *La pastourelle*, in *La lyrique française au Moyen-Age (XII<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècles): contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. 1, Parigi, Picard, 1977, pp. 119-36

Bigi E., *La Canzone CXXIX*, in «Lectura Petrarce», III (1983), pp. 79-97

Bonora E., *Le “Canzoni degli occhi” (LXXI-LXXII-LXXIII)*, in «Lectura Petrarce», IV (1984), pp. 301-26

Caretti L., *Saggio sul Sacchetti*, Bari, Laterza, 1951

Carrai S., *Ad Somnum. L'invocazione al Sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990

Carrai S., *La sestina XXII*, in «Lectura Petrarce», XXV (2005), pp. 257-71

Cepraga D.A., *La metrica della pastorella: precisazioni su In un boschetto di Guido Cavalcanti e la tradizione oitanica*, in *Metrica e poesia*, a cura di A. Daniele, Padova, Esedra, 2004, pp. 13-28

Cherchi P., *Verso la chiusura. Saggio sul «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 131-51

Chines L., *Lo "stupore" del Petrarca*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, Bologna, Gedit, 2005, pp. 225-33

De Robertis D., *La traversata delle Ardenne. Sonetti CLXXVI e CLXXVII*, in «Lectura Petrarce», VI (1986), pp. 209-31

Formisano L., *Cavalcanti e la pastorella*, in «Critica del testo», IV/1 (2001), pp. 245-62.

Levi E., *Antonio e Nicolò da Ferrara poeti e uomini di corte del Trecento*, in *Atti e memorie della Deputazione ferrarese di storia patria*, XIX (1909), pp. 41-405

Marti M., *Cavalcanti, Guido*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1979, vol. XXII, pp. 628-36

Pagnotta L., *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995

Pasquini E., *Serdini, Simone, detto il Saviozzo*, in *Enciclopedia dantesca*, 1970, pp.181-82

Pasquini E., *La sestina CXLII (A la dolce ombra)*, in «Lectura Petrarce», XXIV (2004), pp. 337-46

Pernicone V., *Fra rime e novelle del Sacchetti*, Firenze, Sansoni Editore, 1942

Perugi M., *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985

Picone M., “*Ecco quei che le carte empion di sogni*”: *Petrarca e la civiltà cavalleresca*, in «Rassegna Europea di Letteratura italiana», 31 (2008), pp. 11-27

Raja M.E., *Selve e giardini nell' 'Ameto' di Giovanni Boccaccio*, in «ACME», 2 (1999), pp. 3-29

Santagata M., *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990

Shapiro M., *The Petrarchan "Selva" revisited: Sestina XXII*, in «Neuphilologische Mitteilungen», LXVII (1976), pp. 158-59

Simonelli M., *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Firenze, Licosà, 1978

Wilkins E.H., *Vita del Petrarca*, trad. it. a cura di R. Ceserani, Milano, Feltrinelli, 1964

## **CONCLUSIONE:**

Malaspina E., *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, in «Aufidus», XXIII (1994), pp. 7-22

Malaspina E., *La forêt: lieu de plaisir – absence de plaisir*, in *Le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 11-28

Mugellesi R., *Il senso della natura in Seneca tragico*, in *Argentea aetas. In memoriam E.V. Marmorale*, Genova, Istituto di Filologia Classica, 1973, pp. 29-66

Petrone G., *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco*, in «Aufidus», V (1988), pp. 3-18

Sannia Nowé L., 'Bosco', 'foresta', 'selva' nell'"Orlando furioso". *Indagine sulla parola ariostesca*, in «Linguistica e letteratura», 28 (2003), pp. 15-32

## RINGRAZIAMENTI

Giunta al termine del mio percorso di studi, ci tengo a ringraziare coloro i quali in tutti questi anni, con pazienza e costanza, hanno camminato al mio fianco.

Grazie ai Professori Tiziano Zanato ed Eugenio Burgio per avermi sapientemente guidata tra le selve letterarie, evitando che mi smarrissi nel mezzo del cammino; grazie alla “Prof.” Paola Massironi, che dagli anni del liceo mi trasmette la passione per la letteratura e per l’insegnamento: il suo esempio, i suoi consigli, il suo affetto sono stati per me doni preziosi. Grazie a mamma Francesca e a papà Vincenzo per il loro premuroso sostegno e la loro fiducia incondizionata; a Silvia, sorella e amica, per la sua spensieratezza e la sua comprensione, per le gioie regalate e le sofferenze condivise. A nonna Annamaria, per avermi cresciuta ed educata con l’affetto e la pazienza di una mamma, la saggezza di una nonna, la complicità di un’amica; a nonno “Ricchetto” per la sua voglia di scherzare, di ridere, di vivere; a zia Lucia, al suo spirito e alla sua indipendenza; ai parenti tutti, vicini e lontani, per essere parte del mio mondo.

Un grazie speciale a Fabio, il mio “sbubba”, che ogni giorno mi ricorda quanto la vita sia più bella al fianco di una persona che ti ama; grazie per la positività trasmessa, la stima riposta, le emozioni regalate. Grazie agli amici della “Combriccola”, quelli di sempre su cui sai di poter contare sempre; grazie ad Elisa, l’amica della porta accanto che nemmeno la lontananza allontana. A Roberta e ad Elisabetta, per non esserci mai perse di vista; alle “Dots” e a Lodovico, per i sogni realizzati insieme; a Barbara, per la spontaneità contagiosa e la generosità incondizionata. Grazie infine agli studenti del Duca degli Abruzzi che mi hanno accompagnata nell’esperienza di stage: il loro entusiasmo e il loro affetto mi hanno dimostrato che la strada intrapresa, sebbene in salita, è ricca di gioie e soddisfazioni.