

Mario Rossi

Uno strano oggetto: la selva in Dante e in Cesare Pavese

Abstract

The essay investigates the value that the identification of implicit ontologies has for the analysis of the semantic depth of the literary text, primarily read in its meaningful autonomy. The case studied is the presence of the forest, on the one hand, in Dante's "Comedy" and, on the other hand, in Cesare Pavese's "Lavorare stanca" and "La casa in collina". It is not so much the presence of loans and calques that is exemplified, but rather the different meaning that similar ontological elements have in works by authors from different ages and ideological position.

Osservazioni preliminari: l'oggetto

Se in generale e con il conforto dell'etimologia l'oggetto può esser definito come ciò che sta di fronte a un soggetto, in ambito letterario rappresenta ciò che, unito a diverse entità della medesima specie, fornisce l'orizzonte d'azione per i soggetti che agiscono e patiscono nel testo, a prescindere dal fatto che questo sia di finzione o meno. Che a volte, tanto da autori quanto da critici, il tessuto oggettuale sia ridotto ad arredo di scena, non significa che sia questa la sua funzione. È presente nella letteratura specialistica sotto la rubrica del tema o risulta implicato da motivi ricorrenti, ma non presenteremo il risultato di una ricerca tematica o per motivi¹: piuttosto, cercheremo di capire come un oggetto scelto per la sua rilevanza all'interno di un testo o di un complesso di testi muova l'universo letterario secondo intensità che andranno verificate di volta in volta. Quindi non motivo, non tema: di questo non ha l'astrattezza, di entrambi non ha l'esplicita centralità². Con essi, condivide la potenziale intensità e più di essi è caratterizzato da discontinuità nell'emergenza all'interno del testo e attraverso diversi testi. Come questa discontinuità si realizzi nel testo e quale significato possa avere, deve esser verificato attraverso una lettura attenta che, dal particolare, sappia procedere verso una presunta totalità, che lentamente si compie sotto gli occhi del lettore per progressivo ispessimento semantico. L'oggetto preso in considerazione verrà interpretato come un centro di gravitazione ontologico: campo di forze che attraggono e respingono

¹ Strumenti che rubricano temi e motivi in ordine alfabetico sono Ceserani, Remo, Domenichelli Mario, Fasano Pino (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, e Ferrari, Anna (a cura di), *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, entrambi Utet, Torino, 2007, Dämmrich, Horst S. e Dämmrich, Ingrid G., *Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch*, Francke, Tübingen, ²1995; per un dialogo tra linguistica e analisi letteraria *Thematics: Interdisciplinary Studies* curato da Louwse, Max e Peer, Willie van, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 2002. Soprattutto i primi due non sono sufficienti per una lettura profonda di un testo letterario in quanto l'ontologia in questo presente è costituita da una rete di oggetti e di conseguenza gli oggetti stessi devono esser messi in relazione nel testo al fine di individuare la gerarchia degli stessi che l'opera, secondo le prospettive di lettura scelte, autorizza.

² Per una trattazione di tema, motivo e analisi tematica, oltre ai già citati Dämmrich e Louwse / van Peer, si veda Segre Cesare, *Tema / Motivo*, in „Avviamento all'analisi del testo letterario“, Einaudi, Torino, 1985, 331-359.

altri oggetti secondo rapporti di solidarietà semantica o di antagonismo. Il testo verrà agito come generatore di ontologie regionali idiosincratiche in quanto caratterizzanti un'opera, un autore o un'epoca: in luogo di leggere il testo attraverso un'ontologia esplicita, scientificamente elaborata e caratterizzata da coerenza ed elevata densità di maglie, che imbriglierebbe l'opera nelle coordinate di un mondo preconstituito, considereremo il testo stesso come una macchina semantica che induce il lettore a generare un'ontologia potenzialmente alternativa rispetto a quella corrente³. Se un repertorio lessicale o un'enciclopedia esibiscono una struttura esplicitata come l'ordine alfabetico o le istruzioni per l'uso, l'opera letteraria invita il lettore a trovare le proprie chiavi di accesso al testo e quindi legittime operazioni che privilegino un oggetto come chiave di volta di tutta l'orchestrazione: noi vogliamo procedere in quest'ultimo modo⁴. Questa opzione metodologica, da un lato, sacrificherà i contenuti narrativi, mentre, dall'altro, lascerà in secondo piano quelli più strettamente stilistici: lo sfondo che enucleeremo costituisce un presupposto per una più approfondita analisi dell'opera nel suo complesso, analisi che non può che sostanziarsi di rapporti osmotici tra diversi approcci.

Perché la selva, perché Dante, perché Pavese

Abbiamo scelto un oggetto che si colloca tra ciò che secondo il sentire comune siamo disposti

³ Repertori lessicografici basati su ontologie vincolate a una visione del mondo data per condivisa sono Diez Friedrich, *Romanische Wortschöpfung*, Eduard Weber, Bonn 1875 e il più recente Hallig Rudolf, Wartburg Walther von, *Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie*, 1952 e ²1963 Akademie-Verlag, Berlino. Più dinamico, ma orientato verso termini in gran parte astratti, il resoconto dell'ontologia implicata dall'*Enciclopedia Einaudi*, per la cui struttura, che attraverso ricoprimenti e intersezioni dovrebbe consentire uno sguardo multiplo sul mondo, si rimanda a Ruggero Romano, *Introduzione*, Enciclopedia Einaudi, XV, Torino, Einaudi, 1982, XIII-XXII e Betti Renato, *Introduzione*, Enciclopedia Einaudi, XVI Einaudi Torino, 1984, XI-XXXVI. Offre un'applicazione dell'ontologia al prodotto letterario Maria Elisabeth Reicher, *Ontologie fiktiver Gegenstände*, in Klauk, Tobias, Köppe, Tilmann. "Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch", De Gruyter, Berlino, 2014, 159-189. Per una sistematica applicazione del *Begriffssystem* di Hallig-Wartburg limitatamente alla prima cantica della *Commedia* con specifica attenzione per la terra e l'acqua cfr. Nannini A. A., *Terra e acqua nell'Inferno Il Begriffssystem di Hallig-Wartburg e l'analisi onomasiologica della prima cantica dantesca*, Tesi magistrale, Università di Pisa, 2016-2017, e Canova L., *Animali e mostri nell'Inferno dantesco un'analisi onomasiologica secondo il sistema concettuale di R. Hallig e W. von Wartburg*, Tesi magistrale, Università di Pisa, 2014-2015. Se si volesse esaminare l'ontologia implicita presente nella *Commedia* si dovrebbe prima analizzare quale era l'ontologia ampiamente condivisa all'epoca di Dante, poi si dovrebbe cercare di capire in quale misura fosse presente a Dante nei diversi momenti della sua attività creativa e quindi si dovrebbero registrare gli scarti rispetto a quella presenti nella *Commedia*: solo a questo punto si potrebbero valutare gli effetti di testo che questi producono. Si tratterebbe di un lavoro che, prendendo a calco il circolo ermeneutico, consisterebbe in un circolo di onomasiologia ontologica o più semplicemente circolo onomasiologico. Su aggiustamenti del *Begriffssystem* in relazione ad altri strumenti lessicografici e le sollecitazioni provenienti da opere letterarie che potrebbero esser assimilati a ciò che intendiamo con circolo onomasiologico si soffermano Canova e Nannini nei testi citati rispettivamente alle pagine 10-16 e 169-172. Una perplessità a proposito di uno dei criteri di classificazione proposti da Hallig-Wartburg: se il lessico deve esser scandagliato a partire da un patrimonio prescientifico, il concetto di acqua è lo stesso per la cultura classica e medievale rispetto a quello che abbiamo noi? La dottrina dei quattro elementi è scientifica o è prescientifica?

⁴ R. Romano sostiene che "il proprio dell'enciclopedia è di procedere a dei riaggiustamenti originali ma in un certo modo "prevedibili", a fare delle applicazioni diverse di uno stesso nucleo concettuale", Id., *Introduzione*, Enciclopedia Einaudi, vol. XV, Einaudi, Torino, 1982, XIII-XIV; noi proponiamo un aggiustamento sostituendo "in un certo modo "prevedibili"" con "in larga parte imprevedibili". Un approccio che vede il lessico dotato di profondità semantica non priva di intersezioni, sovrapposizioni e conflitti lo si può riscontrare in tre testi di natura completamente diversa: l'*Antiporfirio* di Umberto Eco, *Vers une typologie des champs lexicaux*, (1976) di E. Coseriu, in Id., "L'homme et son langage", Éditions Peeters, Louvain – Paris, 2001, 385-410, e G. Bottioli, *La ragione inflessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Boringhieri, Torino, 2013.

a riconoscere come oggetto, in quanto può esser toccato con mano e sta di fronte a noi, e ciò che oggetto non è, in quanto ha confini indeterminati e difficilmente abbracciabili anche solo con la vista: il mondo vegetale nella forma dell'insieme di alberi. In questa prospettiva, luogo inaugurale della letteratura italiana è la selva della *Commedia* di Dante, *topos* che, se avrà diverse esplicite declinazioni illustri, riemergerà in Cesare Pavese in forma nascosta e sfumata ma di pari potenza strutturante. Nella *Commedia* cercheremo di individuare le occorrenze di vegetali più o meno prossimi alla cenosi di alberi e collocheremo su questo sfondo l'ibrido costituito dalla selva dei suicidi. Per quanto riguarda Pavese, se Giovanna Ioli ha rilevato importanti seppur vaghe riprese dantesche tratte dalle riflessioni di poetica del *Mestiere di vivere* e del saggio di auto-commento a *Lavorare stanca*, per poi analizzare soprattutto la presenza lessicale di Dante in *Mari del Sud*, *Paesi tuoi*, *Feria d'agosto* e *La luna e i falò*⁵, per parte nostra, col filtro dell'esito dell'analisi dell'ontologia regionale sottesa alla selva presente nella *Commedia*, prenderemo le mosse da un'analisi ravvicinata di risonanze dantesche non puramente lessicali presenti in alcuni testi di *Lavorare stanca* e, sulla base dei tratti ottenuti, cercheremo di lumeggiare brevemente momenti significativi de *La casa in collina*. L'intento non è tanto riscontrare in Pavese tracce di prestiti o rielaborazioni di oggetti messi in opera da Dante, ma piuttosto di vedere come oggetti simili funzionano nei due mondi poetici⁶.

Leggere la *Commedia*, leggere Pavese

Chiunque oggi si avvicini alla *Commedia* non può evitare il confronto con edizioni commentate che schiacciano il testo nel margine superiore della pagina. Con termine dantesco potremmo dire che queste edizioni intendono, pur in forma parcellizzata, fornire al lettore moderno le informazioni e l'apparato concettuale per accedere al “pan degli angeli”, immagine figurata che è usata tanto nel *Convivio* quanto nel canto secondo del *Paradiso*. Lasciando da un lato il diverso significato che l'espressione ha nei due testi con particolare riferimento al rapporto tra filosofia, morale, politica da un lato e teologia dall'altro, Dante stesso fa intravedere la possibilità di diversi livelli di lettura del suo poema, tra i quali pone quello letterale. Noi immagineremo di avere gli strumenti per accedere al livello letterale, senza nasconderci tanto la difficoltà della distinzione tra lettera e interpretazione, quanto il diverso statuto che il testo letterario di ispirazione cristiana aveva in epoca medievale⁷.

⁵ Ioli G., *Dante sulle colline*, “Cuadernos de Filología Italiana, 2011, Vol Extr”, 209-218 e Scorrano L., *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana*, Longo, Ravenna, 1994. Il saggio di Scorrano non dedica un capitolo a Pavese, ma, mentre è Pavese stesso ad autorizzare una lettura di suoi testi sullo sfondo della *Commedia*: “Io sono come un pazzo perché ho avuta una grande intuizione - quasi una mirabile visione (naturalmente di stalle, sudore, contadinotti, verderame e letame ecc.) su cui dovrei costruire una modesta *Divina Commedia*. Ci penso sopra, e tutti i giorni diminuisce la tensione- che alle visioni siano necessarie le Beatrici? Bah, si vedrà.” Lettera a A. e E. Ruata, 17 Luglio, 1949, in C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, Einaudi, Torino, 1966, 399.

⁶ Per Pavese l'edizione di riferimento di *Lavorare stanca* è quella curata da M. Masoero per Einaudi, 1998, mentre per *La casa in collina* si rimanda a *Tutti i romanzi*, Einaudi, Torino, 2000.

⁷ Il complesso di problemi cui si è brevemente accennato hanno trovato esemplari trattazioni in diversi autori: anzitutto va ricordato il saggio *Figura* di E. Auerbach (“Archivum Romanicum” Olschki, Ginevra, 22, 1939, 436–

Armati di un pur problematico significato letterale, terminata la lettura delle tre cantiche, rimane a noi lettori l'esperienza di un viaggio scandito, da un lato, da precisi riferimenti temporali collocati solitamente a inizio canto (“era già l'ora che volge il desio”, Pg VIII 1) e definiti attraverso coordinate zodiacali il cui referente astrologico spesso sfugge a noi uomini del XXI secolo, e, dall'altro, dallo scorrere più o meno fugace di più o meno note figure sullo sfondo di un baratro, sulle pendici di un monte e nella sfera celeste. Ma il mondo della *Divina Commedia* è popolato anche di artefatti divini, che si mescolano ad artefatti umani: all'interno della grande spaccatura creata dalla discesa di Cristo agli Inferi, riconosciamo manufatti per i quali il divino fattore ha preso a prestito analoghi oggetti del mondo umano, come la città di Dite o le Malebolge; in una di queste, i dannati vengono tuffati in una pece spessa da diavoli, il cui lavoro è paragonato a quello che si poteva osservare nell'arsenale medievale per antonomasia, quello “de' viniziani” (If, XXI, 7-9).

Tuttavia, tra gli oggetti, si impone un entità naturale: la selva, che compare in diverse forme in luoghi chiave del poema. Anzitutto è la *selva oscura* della prima terzina, ripresa nel canto seguente; è la selva del cerchio dei suicidi; è, in veste minore, la palude del Purgatorio e la vegetazione della cornice dei golosi; infine, nel Paradiso terrestre, riappare in forma maggiore e cambiata di segno rispetto al proemio.

La lettura di Cesare Pavese impone altro passo: partire da *Lavorare stanca* non significa solo cominciare dal primo testo pubblicato da Pavese, ma soprattutto prendere le mosse da nuclei tematici e paesaggi umani cui l'autore rimarrà fedele. I paesaggi principali, in Pavese, sono colline e la città, rappresentati per antonomasia, anche se non esclusivamente, dalle Langhe e da Torino: nelle Langhe, domina il loro albero per antonomasia, la vite. Vedremo per brevi saggi che spessore semantico hanno questi due oggetti nella prima raccolta poetica di Pavese e che significati portano in una sola delle opere della maturità, *La casa in collina*.

Le selve di Dante

Con riferimento alla nostra enciclopedia implicita, se si parla di selva, ci aspettiamo uno spazio orizzontale, in cui elementi vegetali verticali limitano la penetrabilità e mobilità del soggetto al suo interno; in esso, la ricchezza sensoriale, tendenzialmente ampia, si precisa in illuminazione variamente modulata e in marcate qualità olfattive; il piano orizzontale sul quale sorge è una superficie fertile e molle anche per il suo periodico nutrimento tramite foglie cedue; infine, al suo interno, si possono trovare diverse forme di vita. Per costruire la costellazione dell'oggetto selva secondo il mondo fittizio creato da Dante, cominciamo descrivendo i due poli estremi della *selva*

489); in secondo luogo per il complesso rapporto tra i testi danteschi o pseudodanteschi si rimanda a O. Lieberknecht, *Allegorese und Philologie. Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes "Commedia"*, (Text und Kontext, Band 14); in terzo luogo l'esatta collocazione del significato dell'espressione “il pan degli angeli” viene spiegata in *Il pane degli angeli (Convivio I i 7 - Paradiso II 10-15)*, da Mirko Tavoni, in “Esercizi di lettura per Marco Santagata” a cura di A. Andreoni, C. Giunta e M. Tavoni, Il Mulino, Bologna, 2017, 51-62.

oscura e del *Paradiso terrestre*, indugiando poi su qualche elemento tratto da altri luoghi del poema: il materiale raccolto servirà a definire l'orizzonte di possibilità della selva dantesca e di qui procederemo per esplorare la selva dei suicidi.

Il colle proemiale, definito in If II 40 “oscura costa”, è coronato dai raggi del sole ed è coperto da una selva etimologicamente selvaggia (If I 5); secondo la convincente argomentazione di Gorni, in essa trova dimora un proteiforme mostro, che acquista di volta in volta le sembianze di lupa, lonza e leone⁸. Dante pellegrino ci dice che non sa come v'entrò; fatto sta, che giunge ai piedi di un colle o di un monte (If I 77; II 120) alla fine della valle appena attraversata nel corso della notte “ch'i' passai con tanta pieta” (If I 21) e che appare o densamente coperta di vegetazione fitta o infossata visto che si dice che è un luogo dove “l sol tace” (If I 60), sinestesia che anticipa l'oscurità della citata oscura costa. In If XX 127-129, si dirà con espressione rilevata da litote, che la luna tonda non aveva nuociuto al pellegrino per la “selva fonda”; il paesaggio lunare quindi in questa nota perde il carattere spettrale che gli viene attribuito in If XV 19 e con il quale era stato connotato in precedenza, attraverso la fusione di Ecate-Proserpina (If X 80), “la donna che qui [nell'Inferno] regge”. Metaforicamente, la selva si materializza in due immagini d'acqua: “acqua perigliosa” alla quale guarda il naufrago dopo lo scampato pericolo (If I 22-27) e “fiumana ove il mar non ha vanto”, cioè vasta distesa d'acqua ancor più disorientante del mare, al punto che questi non può vantarsi della sua propria forza (If II 108)⁹: stando al medesimo canto, la piana sale leggermente, in un'erta che più oltre verrà definita come “diserta spiaggia” (If II 62). Riassumiamo: con la guida della luna, il pellegrino va per una piana che lo opprime per la solitudine e nella quale una forza proteiforme lo sospinge a valle, contro il suo desiderio di raggiungere la vetta del colle. Dalla selva, si diparte il cammino “alto e silvestro” (If II 142) che dà accesso all'Inferno: un cammino che o procede a precipizio (alto) lungo luoghi selvaggi (silvestro), come era stata definita la selva all'inizio del poema, o, per endiadi, è arduo (alto) per la sua selvatichezza. Nessun accenno a rami, alberi o luoghi determinati: nei primi due canti, solo una serie di aggettivi che, anziché descrivere la selva, presentano con accurata *variatio* gli effetti sull'animo di un pellegrino smarrito: oscura (cfr. “là dove 'l sol tace” 60), selvaggia e aspra e forte (5) con polisindeto espressionistico rafforzato da “loco selvaggio” (93), “amara” (7), “perigliosa” (24), “noiosa” (76), “fonda” (129), “questo male” (132); il “pelago”, “acqua perigliosa” (23-24), si precisa drammaticamente nella terzina seguente in “lo passo / che non lasciò già mai persona viva” (27) e acquista intensità per la menzionata iperbole

⁸ Si veda Gorni G., *Dante nella selva: Il primo canto della Commedia*, Pratiche, Parma, 57-84. La lupa ricomparirà in Pg XX 10, dove leggiamo un'accorata apostrofe contro la cupidigia, vizio capitale che guasta individuo e società: forse questa unica energica ricomparsa può esser considerata come ulteriore elemento a sostegno della tesi di Gorni in quanto i tre vizi per i quali stanno le tre fiere sono variazioni della ὕβρις.

⁹ Singolare per la mentalità medievale così impregnata della dottrina dei quattro elementi la sovrapposizione di selva e acqua. Per una sintesi delle diverse interpretazioni del passo e del termine in altri luoghi della *Commedia* si veda Nannini A. A., *Terra e acqua nell'Inferno*, cit., 92-94.

della fiumana del canto seguente (If II 108); se l'oscurità viene ripresa attraverso “selva fonda” in XX 129, la valle priva di determinazioni (If I 14) oltre è ricordata da Dante pellegrino come luogo in cui si smarrì (“mi smarrì' in una valle” If XV 50), rinforzando così la dimensione psicologica dell'evento, suggellata nell'ultima cantica col “mar de l'amor torto” (Pd XXVI 62). Il sonno, la notte, l'oscurità, la paura, la fiera danno alla selva la dimensione di correlato oggettivo dello stato d'animo oppresso del pellegrino. L'atmosfera opprimente dell'Inferno è confermata dalle qualità dell'aere: l'”aere senza stelle” (If III 23) indica genericamente l'atmosfera infernale, che si contrappone all'”aere dolce che dal sol s'allegra”, che si respira nel dolce mondo (VII 122; VI 88) e un ”aere bruno”, al calar della sera, “toglie li animai che sono in terra / da le fatiche loro” (If II 1; cfr. Pg VIII 49); un aere “maligno e perso” travolge i lussuriosi (If V 86 e 89); “grasso” è quello che il messo celeste si rimuove dal volto (If IX 82), così come “grosso e scuro” quello in cui viene nuotando Gerione (XVI 130)¹⁰. Anche nel terzo girone del Purgatorio l'aere non ha connotazioni positive: è infatti reso “amaro” e “sozzo” dal fumo che avvolge gl'iracondi e che ha tolto a Dante e a Virgilio “li occhi e l'aere puro” (Pg XVI 13 e XV 145).

Il passaggio alla selva paradisiaca è anticipato fuggevolmente ma significativamente dalla selva di Diana, vergine e casta: con queste qualità etiche, la divinità pagana si contrappone alla proemiale selva oscura e al lussurioso essere proteiforme che vi abita (Pg XXV 130). Ma passiamo senza indugi al Paradiso terrestre, notando un dato ovvio: se la selva oscura occupa due canti, il paradiso terrestre ne occupa, con diverso peso, sei. A livello nominale, il Paradiso terrestre è designato con variazione ben distribuita come “foresta” (Pg XXVIII 2 e 85, XXIX 17) oltre che come selva (la “selva antica”, Pg XXVIII 23, la “selva folta”, 108, “l'alta selva”, XXXII 31). Anche il Paradiso terrestre, con un certo stupore per il lettore, si qualifica per la sua fitta vegetazione e per la mancanza di vie di accesso delle quali il pellegrino Dante conservi memoria. Questo elemento che avvicinerrebbe la selva paradisiaca a un luogo selvaggio, è immediatamente corretto da tratti positivi. Passiamoli in rassegna: anzitutto, il Paradiso terrestre si trova sulla montagna bruna del Purgatorio, di cui si dice che “Lo sommo er'alto... / e la costa superba più assai” (Pg IV 41); quanto alla luminosità, in Pg VI 56 è monte che sulla sommità non farà più schermo ai raggi del sole, in palese contrapposizione all'oscura costa della selva iniziale; in secondo luogo, questa selva è ombrosa, non scura, il che evoca una gradevole protezione dalla calura o dall'esposizione al sole; in terzo luogo, lungi dal generare una fiumana indistinta, le acque, al suo interno, scorrono due fiumi, il Leté e l'Eunoé; sul piano cronologico l'alba contrappone questo luogo alla selva oscura; infine, essa è popolata da uccelli e da fiori variopinti, che ingentiliscono il prato sul quale una donna passeggia e parla cantando (Pg XXVIII 94-99). Innalzandosi verso il cielo, il Paradiso terrestre richiama la spinta verso Dio e risente dell'influsso dell'armonioso movimento delle sfere celesti,

¹⁰ Per una precisa caratterizzazione di Gerione si veda Canova *Animali e mostri nell'inferno dantesco*, cit., 199-223.

dalle quali deriva l'aria che scuote la foresta (103-108) e la conseguente fecondazione spontanea del terreno (Pg XXVIII 109-114 e 115-120). La collocazione del luogo in una prospettiva verticale è sottolineata da orchestrate scelte lessicali: il luogo finale viene definito già nell'Antipurgatorio, durante l'incontro coi negligenti, come "sommo smalto" (Pg VIII114) e poi verrà caratterizzato come "eccelso" (Pg XXVI 110-111 – "ne l'eccelso giardino, ove costei / a così lunga scala ti dispuose") o "eletto" (Pg XXVIII 77-78 "in questo luogo eletto / a l'umana natura per suo nido") e connesso al "sommo Ben" (91). La foresta, definita con dittologia "spessa e viva", "d'ogne parte auliva", il che la contrappone all'aere muto o morto dell'Inferno¹¹. Più particolarmente, se nella selva oscura e in tutto l'Inferno regna un'atmosfera opprimente, nel Paradiso terrestre spira un vento senza mutamento (Pg XXVIII 7 e 97-108), il quale produce uno stormire di fronde che tiene bordone al canto degli uccelli (Pg XXVIII 17-18), che si esibiscono in rima come nella pineta di Chiassi (v. 20) presso Ravenna, nome proprio da contrapporre all'anonimato della selva. Come il "fogliame" in forma di fronda è verde tanto in Rime CI 24 ("non mi può far ombra / poggio né muro mai né fronda verde") quanto in Pg XXIII 1 dove Dante tra i golosi "li occhi per la fronda verde ficcava", così nel Paradiso terrestre la fronda è "nova" XXXII 86, e questa freschezza appare tale che Dante può dire che "(i)o ritornai da la santissima onda/ rifatto sì come piante novelle/ rinnovellate di novella fronda,/ puro e disposto a salire alle stelle" (Pg XXXIII 144); in altri passi "fronda" può valere sia "foglia" sia "ramo frondoso": "una voce per entro le fronde [dell'albero dei golosi] gridò" (Pg XXII 140; cfr. anche XXIV 107). Le acque limpide di un rio (Pg XXVIII 25), precisato in seguito in fiumicello (Pg XXVIII 35) con "sue onde picciole" (Pg XXVIII 26), piega l'erba della sua riva (Pg XXVIII 27): con forte iperbole si dice che le più limpide acque della terra apparirebbero torbide se confrontate con queste che non nascondono nulla nonostante siano immerse in una vegetazione bruna bruna (Pg XXVIII 31) che, con superlativo assoluto lessicalizzato tramite raddoppio di cui non abbiamo memoria in Dante, non lascia passare né i raggi del sole né quelli della luna. La vegetazione è varia, fresca, fiorita e connotata da un'atmosfera d'amore indotta dal termine "mai", che a Firenze all'epoca valeva ramo fiorito esposto all'uscio della casa propria o di quella dell'amata durante il mese di maggio (Pg XXVIII 36). In esso avviene l'incontro con Beatrice e il dispogliamento dell'albero del bene e del male (XXXII 38; cfr. anche 59 e XXXIII 56): il che conferma che, contrariamente alla selva oscura, gli alberi sono qui tanto presenti come entità dotate di personalità marcata, che ci si fanno incontro singolarmente e nell'atto di perdere le foglie. Si noti che l'albero del bene e del male collocato da Dio nell'Eden è designato come "albero robusto" (XXXII 46), una robustezza che appare sia funzionale alla crescita sia prodotto di questa, mentre il bosco dei suicidi ha una sua solidità dovuta all'impenetrabilità

¹¹ Sulla dimensione musicale in relazione alla liturgia pasquale della *Commedia* cfr. Fiatarone J. J., *From "SELVA Oscura" To "DIVINA Foresta": Liturgical Song As Path To Paradise In Dante's Commedia*, in *Medieval Perspectives*, 1988, Vol. 3, 1, 116-136.

dell'intrico, che tuttavia non produce vita e anzi è prodotto di morte. Il luogo che stiamo descrivendo acquista ulteriore connotazione positiva per le determinazioni cronologiche: per quanto riguarda la dimensione ciclica del tempo, osserviamo che Dante giunge al boschetto di giorno (“novo giorno” Pg XXVIII 1-3) e quindi l'evento si contrappone alla notte in cui il pellegrino si era perso nella selva oscura e che lungi dal contribuire a determinare i contorni delle cose, definiva per negazione solo il contorno del colle; per quanto riguarda l'irripetibile storia del pellegrinaggio di Dante, siamo invece reduci da incontri carichi di portato culturale che, con Arnaut Daniel e coi poeti del dolce stil novo, rimandano alla celebrazione di verzure e primavere che questi avevano prodotto, seppure in un contesto non curvato verso la trascendenza del mondo ultraterreno. L'eccezionalità del luogo dantesco è sottolineata dall'attributo “sola” riferito a selva (Pg. XXXII “selva sola”) e dal rispetto del grifone che non attacca l'albero del bene e del male (Pg. XXXII 40-45). Sul piano puramente morfologico anche l'uso del singolare “pianta”, con valore collettivo, rafforza il rilievo della foresta del Paradiso terrestre (XXVIII 109).

Prima di affrontare la selva dei suicidi, compulsiamo altre occorrenze di vegetali nel mondo della Commedia. Abbiamo visto che un tratto semantico della foresta è costituito dalla prevalente verticalità dei suoi elementi. Nella commedia, tuttavia, abbiamo una selva in miniatura che, pur anticipando il *locus amoenus* del Paradiso terrestre, lussureggia di giunchi flessuosi in moto oscillante tra verticalità e orizzontalità: si tratta della palude alla base dell'isola del Purgatorio, in cui Dante compie un rito lustrale. Virgilio, su invito di Catone, deve svelle un giunco schietto (Pg I 95) per cingere Dante: il giunco, per la sua flessibilità, è l'unica pianta che può vivere sull'orlo di quella spiaggia, in quanto si piega alle percosse delle onde; in Pg I 103, si legge che “null'altra pianta che facesse fronda / o indurasse, vi puote aver vita”, così come l'anima ricolma di umiltà si piega alle pene espiatorie. Uscito dall'Inferno, il pellegrino si deterge il viso dalla caligine che aveva coperto il suo viso e poi si cinge la vita con un giunco flessibile.

Il tessuto dei richiami impliciti tra oggetti apparentemente disparati (selva oscura, fiera, Demetra, vento, caligine, ...) comincia a farsi fitto. Il vegetale per la flessuosità ricorda tanto la coda di Minosse quanto la corda con la quale viene evocato Gerione: questo tratto semantico vien rinforzato dall'appartenenza dei due oggetti al corredo di un rituale fondamentale per l'amministrazione dei cittadini dell'aldilà. Minosse, in If V 11, “cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa”; che si tratti di corrispondenti attorcimenti della coda o di successive ripetizioni del gesto, rimane la figurazione grottesca realizzata con il tratto della sinuosità della coda, che è tanto più rilevante se si pensa che risulta ridondante, visto che l'anima dannata riceve l'indicazione anche a viva voce (per la precisazione del girone o della parte del cerchio cui l'anima è destinata cfr. If XXVII 127). Il legame funzionale col giunco del purgatorio è stretto: la cintura di Minosse definisce la pena eterna e il giunco del purgatorio l'umile postura che

deve assumere il penitente. Richiamiamo che cingere, implicato in cerchi, gironi, cinghioni e orbite, è termine denso di rilievo per i movimenti e per le forme del paesaggio in tutte le cantiche. Più oscuro il significato della corda che viene gettata negli abissi per adescare Gerione: tuttavia, appare molto probabile che sia da collegare al cordiglio dei frati francescani e che quindi, già qui, stia in espressionistica contrapposizione con l'arroganza di tante anime dannate. Il giunco e la sua flessuosità ci consentono di tematizzare un tratto della costellazione delle selve fino ad ora non considerato: il limo da cui nasce e nelle cui acque si lava il viso di Dante. Il limo è “molle” (Pg I 102) come il giunco è flessuoso, perché così dev'essere il terreno su cui cresce l'umiltà. Che la cedevolezza sia una caratteristica rilevante del Purgatorio e quindi anche del purgante è confermato da Pg XXI 36, in cui Dante, chiedendo a Stazio perché il monte del Purgatorio per le scosse di poc'anzi “parve gridare”, precisa la dimensione dello scotimento dicendo che giunse “infino a' suoi piè molli”. Ben altro valore ha il limo della palude stigia: nel suo limo sono “fitti” (If VII 121) gli iracondi che, invece di piegarsi umilmente, si agitano scompostamente¹². Chiudiamo osservando che l'isoletta del Purgatorio col vezzeggiativo e col suo corredo paesistico (Pg I 102) si contrappone al pelago di acqua perigliosa e alla fiumana “ove ‘l mar non ha vanto”.

Nei paraggi semantici e geografici del limo, troviamo altro elemento paesaggistico prossimo alla selva: il valloncetto di Purg. VII ricorda il limbo da cui proviene Virgilio e che costituisce un'isola di felicità turbata solo dalla mancanza della luce di Dio.

Per l'importanza dello sviluppo in senso ontogenetico e filogenetico della pianta, intesa in senso generale, si veda la menzione della generazione di semi amari da semi dolci in Par., VIII, 93. La questione è rilevante sul piano etico, in quanto consente a Dante un rilievo sulla responsabilità dell'azione umana: ciascun individuo costruisce il proprio destino – la propria ontogenesi – ed è responsabile di esso nel corso della storia – la filogenesi della specie umana. Questo canto, dedicato agli spiriti amanti, ha come figura principale il buon governo di Carlo Martello, che viene contrapposto allo spirito litigioso del fratello Roberto D'Angiò: il paesaggio cui rimanda il racconto esibito nel cerchio è dominato dalla freschezza di diversi fiumi e delle relative terre (Rodano e Sorga in Provenza, Tronto e Verde in Italia meridionale e l'Ungheria attraversata dal Danubio); paesaggi ampi e umidi formano un contrasto evidente con l'aridità e l'ospitalità della selva dei suicidi, che hanno rivolto l'odio addirittura contro se stessi.

Altra presenza arborea dai tratti simbolici, ma, contrariamente alla selva dei suicidi, connotata da riferimenti a forme di vita rette, è l'albero capovolto della cornice dei golosi (Pr. 115-154). Giunti a mattina inoltrata alla sesta cornice, i poeti procedono in silenzio, osservando con circospezione il suolo; Virgilio propone di tenere l'orlo esterno della cornice alla destra, proseguendo la salita nel

¹² Per un'analisi dettagliata dell'occorrenza di limo e pantano si rimanda a Nannini A. A., *Terra e acqua nell'Inferno*, cit. 100-111, dove, accanto a pantano, si analizzano le occorrenze morta, stagna, stagnare, vicine a acqua stagnante, impaludare, guazzo, pozza e stagno e 137-138 per fango, fangoso e limo.

modo consueto. Mentre camminano, Dante ascolta il colloquio tra Virgilio e Stazio traendone ammaestramenti. La conversazione viene interrotta quando i tre si imbattono, nel mezzo del percorso, in un albero carico di frutti profumati e di forma via via più stretta dall'alto verso il basso: il singolare *locus amoenus* è completato da una roccia, dalla quale spilla un'acqua chiara che irrorava l'albero dalle radici alla chioma. Virgilio e Stazio si accostano e odono tra le fronde una voce che grida: "Non mangerete questi frutti". Poi la stessa voce espone cinque esempi di sobrietà nel cibo: le nozze di Cana, l'astensione dal vino delle donne dell'antica Roma, la dieta a base di miele e locuste da parte di Giovanni Battista nel deserto, l'età dell'oro nella quale le ghiande e le acque dei ruscelli erano cibo saporito e, infine, il rifiuto da parte del profeta Daniele di mangiare alla tavola del re Nabucodonosor. Si tratta quindi di un albero che condensa in sé una pratica continuata, che si contrappone alla puntuale e tragica decisione dei suicidi. Questa forma di vita è definita anche da qualità olfattive positive, negate invece al paesaggio dei suicidi periodicamente lordato dalle arpie.

La complessa rete di oggetti ruotanti attorno alla selva è da attribuire, in una prospettiva cristiana, all'importanza dell'albero per l'inizio della vicenda terrena; assume una coerenza che manca del tutto a passi analoghi del *Tesoretto* di Brunetto Latini; e ha una concretezza che, come in tutto il canzoniere, Petrarca coscientemente rifiuta anche nella sestina di RVF XXII *A qualunque animale alberga in terra*, che può esser confrontata, per contrasto, con la sestina dantesca *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*.¹³

Come collocare la selva dei suicidi nella costellazione che andiamo costruendo? La seconda selva infernale ha richiami semantici all'orrore della gabbia lignea dei suicidi¹⁴. La parola "selva" ritorna sette volte (If XIII 97, 107, 117 e 124, XIV 10 e 77, XV 13): di lei si dice che è "mesta" (XIII 107 "per la mesta / selva saranno i nostri corpi appesi") e "dolorosa" (XIV 10, "La dolorosa selva l'è ghirlanda / intorno"), due ipallagi riportabili alla condizione dei dannati eternamente disperati e dolenti. Per puntiglio di recensione registriamo che nei canti dei suicidi si ha l'unica occorrenza nella *Commedia* di "bosco" in vece di "selva" (If XIII 2 "ci mettemmo per un bosco / che da neun sentiero era segnato"): se "bosco" può esser stato evocato per esigenze di rima con i seguenti "fosco" e "tosco", indubbiamente favorisce una *climax* nella percezione della vicenda, che si apre con un termine nuovo, dunque non ancora connotato - "bosco", appunto - per sviluppare poi, proprio grazie alla risonanza semantica delle parole messe in rima, la narrazione di una vicenda che,

¹³ Altri alberi ma isolati si trovano in Purg. XIII, XXII, 131 e XXIV 103.

¹⁴ Spitzer osserva che le metamorfosi che hanno dato luogo alla selva dei suicidi sono di natura diversa rispetto a quelle di Ovidio: queste hanno una gradualità che spesso marca le differenze tra il regno umano e quello animale o vegetale, mentre in Dante il passaggio è repentino e rende la completa alterità del mondo infernale rispetto al piano divino. Per nostra parte aggiungiamo che le metamorfosi senza transizione di Dante conferiscono maggior drammaticità al racconto e tolgono il carattere elegiaco che spesso pervade le favole di Ovidio; sul piano stilistico notiamo un forte e aspro chiasmo in "Uomini fummo, e or siam fatti sterpi" (37), che si contrappone alla struttura analoga ma con caratteristiche prosodiche decisamente più distese di "Cesare fui e son Giustiniano" (Pa VI, 10). Cfr. Spitzer L., *Il canto XIII dell'Inferno. Lettura di Leo Spitzer*, in Getto G. (a cura di), "Lecture dantesche. Inferno", Sansoni, Firenze, 1961, 223-226.

introdotta da una negazione in punta di verso, ripresa per tre volte in anaforica una terzina più sotto, subito si colora di crudo realismo, tramite particolari botanici - “bronchi”, “sterpi” e “pruni”- con qualità cromatiche scure (fosco), geometrie contorte (nodosi e involti) e qualità vegetali sterili nella forma e letali nella sostanza (stecchi e toscò)¹⁵. “Bronco” nel significato proprio di ramo spinoso è introdotto nella descrizione attraverso un denso polittoto; vedasi If XIII 26 : “Cred'io ch'ei credette ch'io credesse / che tante voci uscisser, tra quei bronchi, / da gente che per noi si nascondesse”. Non si tratta di esercizio retorico, ma espressiva manifestazione dell'atmosfera di sconcerto che avvolge Dante pellegrino, rafforzata dall'osservazione fornita da Virgilio, che si scusa presso l'anima offesa, ammonendo indirettamente Dante per non aver letto con attenzione il suo poema nel luogo in cui descrive il destino della figura di Polidoro¹⁶. Il vocabolo, assieme a “nodosi” (If XIII 5), “stecchi” (If XIII 6), “pruno” (If XIII 32), “sterpi” (If XIII 37), “nocchi” (If XIII 89), richiama la materia lignea di questa selva ben più concretamente aspra rispetto a quella oscura e tutt'altro che schietta dell'inizio del viaggio. L'aggettivo “schietti” è riferito per negazione ai rami della selva dei suicidi che sono “nodosi e 'nvolti” (If XIII 5) e ritornerà proprio a proposito del giunco (Pg I 95), al quale è attribuito positivamente, così come la palude del purgatorio è umida mentre la selva dei suicidi ha arbusti secchi. Un simile slittamento connotativo si ha per “cima”: in If XIII 44 è l'estremità del ramo che Dante ha strappato all'albero di Pier delle Vigne e quindi equivale a “bronco”, cioè a ramo ritorto, mentre in Pd XIII 134-135 ha valore di sommità di pianta. Coerente appare dunque l'accostamento di “nodoso” a “'nvolti”, in modo da far sentire la diversa funzione delle articolazioni del tronco: esse interrompono lo sviluppo della superficie del ramo e complicano l'intreccio fra ramo e ramo, cosicché pruni e sterpi non appaiono partecipi della bellezza, della robustezza e della nobiltà degli alberi d'alto fusto in generale e di quelli del Paradiso terrestre in particolare. Solo apparentemente in contrasto stanno “ramicel” e “fraschetta” in quanto, come suggerisce Scorrano, i diminutivi sembrano suggerire piuttosto una sorta di rallentamento dell'azione¹⁷. Non stupisce dunque la ricomparsa nel *Paradiso* di “prun” che “rigido e feroce” nell'inverno porta poi “la rosa in su la cima”, in quanto, qui, il pruno ha significato di pianta stecchita dal gelo, che ritorna a vita con il fiore, indicato con antonomasia “rosa”. Oltre, nel cielo delle stelle fisse, durante l'esame che Dante deve sostenere di fronte a San Pietro, riemerge in forma puramente enunciativa il fenomeno

¹⁵ Scorrano rileva la presenza di numerose negazioni nel XIII dell'Inferno tra le quali menziona le seguenti: non vedea 23; non hai 36; non averebbe 49; non posso tacere e voi non gravi 56; non torse 65; non ruppi fede 74; non perder l'ora 80; non potrei 84. E aggiunge che contribuiscono a creare un clima di privazione verbi che esprimono sottrazione o assenza come torrien 21; si nascondesse 27; tronchi 28; colsi 32; scerpi 35. Scorrano L. in *Inferno XIII: un orizzonte di negazione*, Deutsches Dante-Jahrbuch, 73, 1, 2014, 101.

¹⁶ «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 (XIII, 46-49) ci presenta indirettamente un Virgilio interpretato come antesignano della verità cristiana che rimprovera Dante pellegrino di non essersi reso conto del carattere protocristiano dell'episodio di Polidoro. Cfr. Spitzer Leo, *Il canto XIII dell'Inferno. Lettura di Leo Spitzer*, in Giovanni Getto (a cura di), “Lecture dantesche. Inferno”, Sansoni, Firenze, 1961, 240.

¹⁷ Luigi Scorrano in *Inferno XIII: un orizzonte di negazione*, Deutsches Dante-Jahrbuch, 73, 1, 2014, 107.

della degenerazione dell'essere umano che, allegoricamente, da vite, che sta per gli apostoli che poveri per mezzi e cultura diedero frutti, si trasforma in pruno, forma vegetale improduttiva, cosicché questo riacquista la connotazione negativa dell'occorrenza infernale (Pd XXIV 111). Il bosco dei suicidi è popolato da un'unica specie animale: sono le arpie, che non solo lordano il terreno e le piante, ma anche contribuiscono ad arricchire le qualità sonore dell'aere muto dell'Inferno, in contrapposizione, nuovamente, con il canto degli uccelli del Paradiso terrestre e con la rispettosa distanza che qui tiene il pur aggressivo grifone; infatti, i sinistri volatili dell'*Inferno* o emettono lamenti o, con il loro volo, provocano la rottura dei bronchi, che così fanno sentire la voce dolorosa delle anime¹⁸. Il quadro di una zona sterile è completato dalle bollenti acque del Flegetonte, che non costituiscono alimento paragonabile alle acque della fresca verzura del Paradiso terrestre. Chiudiamo con la dominante scura della selva dei suicidi. Mentre negli altri comparti dell'Inferno vengono presentati i dannati nella loro bianca nudità che implicitamente si staglia sullo scuro del paesaggio, qui, tra rami contorti nei quali si avventano cagne nere, l'esibizione del corpo nudo è rimandata al giorno del giudizio universale, quando le spoglie dei suicidi verranno appese ai rami dei pruni nei quali si sono cristallizzati: il gesto col quale essi avrebbero fatto “giubbetto” della casa nella quale si sarebbero impiccati trasformerebbe la casa, una delle radici dell'abitare umano secondo l'analisi di Emanuel Levinas,¹⁹ in esistenza vegetativa, priva dell'anima razionale: in essa, la facoltà del linguaggio che si esplica solo attraverso la parte vegetale ma che va oltre essa, si riduce a puro lamento. In *Saggi critici*, Francesco de Sanctis osserva: “e riman chiusa in un corpo estraneo di natura inferiore in una pianta e la pianta sentirà ad ogni ora la trafittura che il suicida si fece in vita ... la separazione è eterna, la ferita è eterna; l'inferno de' suicidi è il suicidio ripetuto eternamente.”²⁰. Ricordando la casualità nella caduta delle anime dannate che danno origine all'intricata selva dei suicidi (81), possiamo concludere che, se la selva oscura è indeterminata, se la foresta del Paradiso terrestre appare governata da un ordine segreto di rigogliosa e flessuosa crescita anticipata dai giunchi del valloncetto del Purgatorio, la selva dei suicidi appare come intrico arido e caotico di forme viventi, piante nella forma minore di arbusti dai rami secchi e dalle foglie ridotte a spine. Inoltre, va rilevata una progressione sensoriale: la selva oscura è paesaggio dell'anima, nella selva dei suicidi le sensazioni prevalenti sono vista e udito, mentre nella foresta del Paradiso terrestre si assiste a un ricco concerto sensoriale, in cui olfatto e tatto sono esplicitamente menzionati.

¹⁸ Per la descrizione delle arpie si veda Canova, Leonardo, *Animali e mostri nell'inferno dantesco un'analisi onomasiologica secondo il sistema concettuale di R. Hallig e W. von Wartburg*, Tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, a.a. 2014-2015, 193-199.

¹⁹ Il riferimento è all'analisi della dimora E. Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*, (1971), Kluver Academic, Paris, 1992, 162-189.

²⁰ 1874, 401, Morano, Napoli

Veniamo ora al processo di nomina della selva dei suicidi²¹. La selva è paragonata alla Maremma, designata nel canto che ci interessa non direttamente, ma piuttosto con la menzione di due dei suoi limiti, Cecina e Corneto.

Non han sì aspri sterpi né sì folti
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi còliti. (If XIII 7-9)

Invece di chiedersi se Dante, con Corneto, intenda il fiume Marta che scorre presso la cittadina e, con Cecina, il corso d'acqua e non il centro abitato, val la pena lavorare sugli elementi presenti nel testo²². Anzitutto, la selva è aspra e folt, a similitudine della selva oscura. Inoltre, se Cecina è un *unicum* nell'opera dantesca, non altrettanto si può dire per Corneto, che è citata nel canto precedente (If XII 137) come patria di Rinier da Corneto. Ecco il passo: “La divina giustizia... in eterno munge / le lagrime, che col bollor diserra, / a Rinier da Corneto, a Rinier Pazzo, / che fecero a le strade tanta guerra”. Che sia esistito un Rinieri da Corneto, scende in secondo piano rispetto all'efficace metonimia che lo designa come colui che fece alle strade tanta guerra: in chiaro, Dante intende che il brigante rese insicura la Maremma, regione in cui si trova Corneto, aggredendo i viaggiatori che ne percorrevano le strade, cosicché gli utenti vengono designati attraverso il mezzo di comunicazione utilizzato. A livello profondo, la relazione tra Rinieri e la regione da lui frequentata anticipa il luogo inospitale costituito dalla selva dei suicidi, una selva fittamente e disordinatamente popolata da altrettanto disordinate forme vegetali. E si noti che la guerra mossa alle strade, se semplificata in lineare espressione metaforica, può significare che i due contesero alle strade il loro diritto di esistenza in una zona di per sé inospitale, il che sta in armonia con la casualità di messa a dimora e la densità degli alberi della selva dei suicidi. Esplicitamente, la Maremma è menzionata nell'episodio di Caco, una decina di canti più sotto: “Maremma non cred'io che tante n'abbia, / quante bisce elli avea su per la groppa / infin ove comincia nostra labbia” (XXV 19-21). Possiamo accostare questo complesso procedimento toponomastico a un'altra e più lunga perifrasi per denominazione geografica: si tratta di quella che narra le tappe della vita politica di Carlo Martello - in Pa VIII, 58-66-, in cui, lungo due terzine, si designano tre terre (Provenza, regno d'Angiò e regno d'Ungheria), caratterizzate non solo dalla presenza delle acque, come rilevato poco

²¹ Nemmeno i moderni strumenti di divulgazione danno spazio alla Maremma dantesca: si veda a titolo di esempio <http://divinacommedia.weebly.com/allinferno.html> che non la menziona tra i luoghi della *Commedia*.

²² Il documentato saggio di M. Tavoni *Un paesaggio memoriale ricorrente nella Divina Commedia: i fiumi che decorrono dal versante destro e sinistro dell'Appennino*, “Deutsches Dante-Jahrbuch”, vol. 92, 1, 50-65 non si limita a questioni toponomastiche, ma, volendo ricercare corrispondenze biografiche nel significato che nella *Commedia* compete ai fiumi principali della Penisola secondo le probabili cognizioni geografiche di Dante e dell'epoca di Dante, propone interpretazioni non accertabili e soprattutto non prende in considerazione i luoghi da noi esaminati in una prospettiva che ponga in primo piano la priorità del testo nella sua autonoma rielaborazione del vissuto: i dati geografici acquistano rilievo per il significato che viene loro attribuito anche attraverso l'accumulo di rimandi che concorre alla definizione dell'ontologia attivata dal testo attraverso il dialogo col lettore.

sopra, ma anche dalla costruzione di città, che possiamo elevare a figura di civilizzazione cui rimandano, per ricerca di orientamento, la retta via del primo canto e, per negazione di fruibilità, le strade della Maremma fatte oggetto d'odio da parte dei briganti.

L'assimilazione dei due luoghi, a prescindere da conoscenze geografiche, è facilitata dalla tradizionale collocazione della serpe in luogo selvaggio e dall'affinità di pena per la privazione del corpo: ciclica, nei ladri che vengono periodicamente morsi da serpi e inceneriti, per poi rinascere pronti a nuovo supplizio, definitiva nei suicidi, che sono privati in eterno dell'anima sensitiva per essersene volontariamente privati in un momento della loro vita²³. Il prologo del canto XXIV dell'Inferno, quello che contiene la più lunga metafora continuata del poema, acquista nuova luce nella ricostruzione di trame che stiamo dipanando. In breve, i fatti: nel canto XXIII Virgilio, subito lo scacco da parte dei diavoli alati, si era fatto taciturno. L'ingresso nella nuova bolgia, l'ottava, è preceduto da una singolare descrizione: un pastorello vede al suo risveglio la campagna coperta di brina e teme per la sua attività; ma poi ogni timore è fugato dai primi raggi del sole, che sciolgono il sottile strato di gelo, cosicché egli può uscire per portare al pascolo gli animali. La funzione dell'immagine pare volta a presentare plasticamente un correlativo del mutamento dello stato d'animo di Virgilio, che, dopo lo scacco, riprende animo e i due possono riprendere il cammino. Innegabile è l'effetto della trasformazione di un *locus horribilis* in *locus amoenus*. Il paesaggio interiore dell'animo che Dante pellegrino vede dipinto nel volto della sua guida contrasta col paesaggio che i due pellegrini stanno percorrendo e con quella rete che davanti a noi lettori si va costruendo attorno a una costellazione di nomi propri. Se un ulteriore tassello nella nostra ricerca onomastica è costituito dalla menzione della Maremma, unitamente alla Sardegna come territorio inospitale nella descrizione della bolgia dei falsari (If XXIX 48), l'atto finale della costruzione dello spessore semantico dell'inospitale terra di Toscana avverrà con Pia de' Tolomei (Pg V 134), di cui si dice che è stata uccisa in un castello della Maremma. Si è molto discusso dell'identità della donna, delle cause dell'assassinio e della forma in cui è stato perpetrato, ma, con Varanini²⁴, vale piuttosto sottolineare il tono di soave implorazione della preghiera della donna, che sta in contrasto con la violenza di cui è stata vittima e con le qualità di quella contrada che sono state costruite nel poema.

Nel corso della diatriba sui nomi propri che ha acceso il dibattito filosofico tra fine Ottocento e fine Novecento, si è profilata l'interpretazione di S. Kripke, secondo il quale il loro valore va ricercato in un insieme di caratteristiche storicamente determinate; nel caso in esame, un oggetto,

²³ Se si utilizza l'ontologia sottesa al Begriffssystem di Hallig-Wartburg la collocazione di questo episodio muta sensibilmente; si veda al proposito Nannini A. A., *Terra e acqua nell'inferno*, cit., 147. In questa sede non può esser nemmeno sfiorata la questione della misura in cui l'ontologia implicita in una certa esplicita descrizione della sostanza semantica di una lingua naturale influisca da un lato sulla costruzione di un prodotto letterario e dall'altro sulla sua lettura; risulta tuttavia chiaro che l'*intentio lectoris* e il bagaglio enciclopedico che questa porta con sé trascina le strutture ontologiche, vale a dire l'*intentio operis* depositata nel testo da un'*intentio auctoris* che per il lettore risulta inaccessibile.

²⁴ [http://www.treccani.it/enciclopedia/pia_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pia_(Enciclopedia-Dantesca)/) (08.08.2020)

inteso in senso lato, da nome comune (paesaggio brullo) si fa nome proprio nel poema (selva amara) attraverso la precisazione di un nome proprio (la Maremma e altre località); secondo la prospettiva aperta, T. Negri e con altra terminologia rispetto a Kripke, proprio per il suo arricchimento semantico che si verifica attraverso la dimensione temporale del *kairós* il nome diviene di comune dominio, cioè identificabile e quindi disponibile alla dimensione politica dell'agire umano²⁵. Il momento di determinazione di un nome comune, la selva e ciò che la circonda e penetra, attraverso l'associazione a nomi propri diversamente connessi, porta alla creazione di una costellazione dal profondo significato etico e politico. La questione dei nomi propri Cecina e Corneto nella *Commedia* è quindi tutt'altro priva di rilievo, a patto che venga affrontata non secondo una positivista ricerca di accertabili dati biografici e geografici, ma con la sensibilità di chi voglia cercare nella *intentio operis* la ragione significante del testo. Ritornando alla selva dei suicidi, possiamo concludere aggiungendo che in essa le fronde, oltre a esser ridotte a bronchi spinosi, sono anche oggetto di amorosa cura da parte di Dante pellegrino, che raccoglie i rami staccati dalla spoglia dell'anonimo fiorentino: questo gesto rafforza la contrapposizione tra la città come luogo di civiltà e di patria identificazione, emblematicamente rappresentate tanto da Pier delle Vigne quanto dall'anonimo, e la natura nei suoi aspetti più inospitali²⁶.

Possiamo riassumere come segue: la selva dantesca, spesso collocata in posizione rilevata, è luogo che può esser selvaggio e minaccioso, negazione di civiltà (Maremma) e di umanità (selva dei suicidi), ma, allo stesso tempo, può esser manifestazione di una natura vergine e benigna, che esibisce tutta la sua potenza e che costituisce l'anticamera della piena realizzazione dell'essere umano. In questi ultimi paesaggi, più opera della bontà di Dio che della solerzia umana, si può registrare un movimento ascendente, che corrisponde al maturare di Dante pellegrino, che si propone come *exemplum* di essere umano volto alla ricerca di una retta via, negata a chi neghi a sé la vita, come fanno i suicidi²⁷.

L'eterno purgatorio di Pavese

Passiamo a Pavese. Ioli, nonostante abbia rilevato come i segnali di presenze dantesche siano criptici e vadano ricercati più in situazioni che in precisi riscontri lessicali, si è limitata proprio a questi. Noi cercheremo atmosfere attorno a oggetti che richiamino selve e colline che possano esser lette con il reagente di quanto evidenziato in Dante.

²⁵ Negri A., *Kairós, Alma Venus, Multitudo*, Manifestolibri, Roma, 2000, 19-32 e *passim*.

²⁶ Sui suicidi nella *Commedia* cfr. Maurer K. *Die Selbstmörder in Dantes Divina Commedia*, "Zeitschrift für romanische Philologie", 1959, Vol. 75 (3), 306-321. L'unità del canto XIII sotto la figura dei due suicidi sta in armonia con l'anomala posizione di Catone: solo motivazioni morali e politiche possono o liberare (Catone) il suicidio dalla sua condanna secca come atto contro natura o temperarne il giudizio (Pier delle Vigne e anonimo fiorentino).

²⁷ L. Scorrano in *Inferno XIII: un orizzonte di negazione* Deutsches Dante-Jahrbuch Band 73: 1, 2014, 99-118 rileva come la selva oscura lasci supporre la presenza di una retta via, mentre quelle dei suicidi è priva di sentieri: l'osservazione è pertinente, ma si deve osservare che la retta via potrebbe anche non passare per una selva.

Cominciamo con il componimento che funge da introduzione alla prima prova letteraria pubblicata da Pavese: *Mari del sud*, da *Lavorare stanca*, lirica dedicata al Monti, che incollava gli studenti del D'Azeglio alle sue lezioni su Dante. La poesia, nei primi tre versi, presenta un condensato di richiami danteschi: il colle, il silenzio - che richiama quello della muta apparizione di Virgilio - e un personaggio vestito di bianco come il Virgilio dantesco. A fine testo, quando i due giungeranno alla vetta, verranno investiti da un vento, che ricorda la brezza che spira nel Paradiso terrestre. Il tessuto ha tratti danteschi puntualmente rilevati dalla Ioli, ma la studiosa non ha approfondito la presenza della vegetazione e il motivo della sommità. Che tipo di vegetazione e di paesaggio ci presenta Pavese? Il paesaggio è la collina delle Langhe, mentre la vegetazione pare sfuocata. Le cime delle colline sono battute dal sole, mentre la vegetazione risulta piuttosto varia e tale da non richiamare le selve dantesche. Accantoniamo per un attimo la selva dantesca e cerchiamo persistenze vegetali nell'immaginario di Pavese. La vicenda del cugino emigrato è accompagnata da un ricordo persistente: la vendemmia, con implicazione mortuaria (28-30). Gli auguri di buona vendemmia arrivano fuori tempo, in quanto il “cartoncino” raggiunge l'indirizzo del destinatario quando questi è già morto e quindi cadono nel vuoto. Nella quarta strofe, la natura e ciò che si svolge in essa si fa selvaggio: si spaccano rami, si rompe la testa di compagni, si viene picchiati (44-45) e poi, quando si pensa alla maturità e alla vita cittadina, la si confronta con quella dell'infanzia, usando come criteri, oltre ai giorni e ai giochi, anche gli “squassi” (47). Le vicende del cugino sono filtrate attraverso relazioni di parentela: l'io narrante è il cugino di età inferiore; il cugino emigrato invia cartoline di augurio; se è lecito generalizzare l'esperienza dell'io narrante, “un bambino (è) portato da donne” (25), vale a dire che, alla lettera, un singolo bambino riceve le attenzioni di più donne, cosicché le donne, come soggetto collettivo, acquistano un valore che altri testi di Pavese contestano. Lo sfondo sta tra la collina e una città, nella quale si intravedono conflitti che richiamano quelli dell'infanzia, ma sono ben altra cosa (“Altri giorni, altri giochi, altri squassi” 46-47).

Ricompare la collina nel componimento immediatamente seguente a *Mari del sud*, ma se qui è un luogo di ascesa simbolica verso una comunità coesa, in *Antenati*, ci troviamo in un mondo di forti conflitti interni: nella prima strofe, l'io lirico narra di una stagione in cui dava “gran pugni nell'aria” (2) e, dopo aver faticato a dar risposte agli adulti, ha trovato compagni trovando se stesso; nella seconda, si narra di due cognati che investono in un negozio di incerte fortune e che quindi a fatica possono esser ritenuti “signori di sé”; la terza strofe, riferisce di un nonno dell'io che, ingannato da contadini, zappa da sé la vigna; la quarta strofe, conferma il riferimento misogino anticipato dalla caratterizzante sintetica di uno dei cognati come donna a commento del suo esser serio, calcolante, spietato e meschino; si chiude con la celebrazione di una forte mascolinità autonoma e la comparsa della collina: “Siamo nati per girovagare su quelle colline, senza donne e le

mani tenercele dietro la schiena” (46-47). I legami con il lessico dantesco paiono deboli; tuttavia si fanno più fitti, se osserviamo che, nella strofa misogina, si ammette che qualche uomo “si è ucciso” (37), ma che “una sola vergogna non ci ha mai toccato” (38), mentre, nell'ultima strofa, leggiamo il seguente commento: “Perché il solo lavoro non basta a me e ai miei, / noi sappiamo schiantarci, ma il sogno più grande / dei miei padri fu sempre far nulla da bravi.” (43-45). Pur immersi nella misogina operosità del langarolo, non si può non pensare ai suicidi danteschi e al più nobile tra loro, Pier delle Vigne; il legame è rafforzato dall'uso di *schiantare* che, anticipato da i *rami* che vengono spaccati dal protagonista dei *Mari del sud* (44), sembra riprendere la descrizione della rottura dei rami dei pruni dei suicidi.

La vigna, spesso associata alla collina, è discreto fondale in diversi testi della raccolta. Ad esempio, *Atlantic Oil* presenta l'impatto del mondo delle automobili sulla realtà contadina: l'odore d'olii e la polvere portata dalle macchine, cui si contrappone l'erba dei prati e la rugiada che pulisce tanto la natura quanto l'insegna dell'officina. Nonostante l'attrazione per la metropoli in cui il meccanico spende i propri capitali (“ritorna più sgombro” 24) e il prepotente transito delle automobili sul passo collinare, il meccanico aspira a insediarsi in quel mondo scegliendo la vigna più bella e sposandosela: sì, sposa proprio la vigna, non la ragazza che la eredita (29), e quindi il suo atto costituisce un tentativo di conservare un rapporto con le generazioni passate che hanno dato forma a quelle colline, pur collocandosi nel presente della meccanizzazione. *Paesaggio [I]* ha la collina in *incipit* e presenta una dualità tra la sommità arsa dal sole e il fondovalle umido, carico di frutti e di ombre, che invitano i ladri a facili furti, che, perpetrati in sommità, risulterebbero più pericolosi: riconosciamo qui alcuni tratti delle alture e delle depressioni dantesche, a dire il vero schiacciati dall'atmosfera di forte contrasto economico e sociale che giustifica la dettagliata presentazione dei due ambienti. In *Casa in costruzione*, come in *Città in campagna* e in *Gente che non capisce*, si parla di luoghi di transizione: un vagabondo scende dalle colline (23) e passa la notte in una casa in costruzione, una sorta di avamposto di civiltà, di cui i muratori rimpiangono l'avanzata a spese dell'epoca in cui “frusciavano ancora le canne / e un passante accaldato poteva gettarsi sull'erba” (4-6). Le colline tutt'intorno sono bruciate e tremolano al sole: di nuovo il marginale, questa volta il vecchio, è associato al furto che avviene nell'ordinata disposizione della pianta della vite, vale a dire nella vigna, ma l'oggetto trafugato è ora una zucca. In un ulteriore *Paesaggio [V]* (43) la collina è di nuovo in posizione iniziale; mentre, in *Gente che non capisce*, le caratteristiche oniriche della collina emergono attraverso gli occhi di Gella: qui è piuttosto la proiezione di un miraggio visto dal mare, un mondo in cui le nuvole e i villani “avrebbero un senso” (7 e 29 con ripetizione in fine di verso) se ci fosse vita. Uva, erba e acqua ci si fanno incontro in *La cena triste* (51) e in *Paesaggio [IV]* (53). Una vegetazione sinuosa e legata indissolubilmente all'acqua come i giunchi danteschi è rappresentata dalle alghe marine di *Donne appassionate*: siamo

sulla riva di un non meglio precisato mare, nell'ora del crepuscolo; le ragazze vi si bagnano brevemente e risalgono a riva, mentre le foglie del bosco fremono. Siamo forse in presenza della brezza di mare che caratterizza i litorali? Poco importa. Importa invece lo stato d'animo delle ragazze. Sulle alghe (v. 6), presenze minacciose e assimilabili alle ombre dei fondali, le ragazze proiettano le loro ansie: diventano enormi e gli sfumati contorni prodotti dal moto dell'acqua e dalla non perfetta trasparenza, trasforma le masse scure in presenze che, "attratte dai corpi che passano" (12), lungi dal rimanere confinate nel mondo della vita vegetativa, acquisiscono i tratti di entità provviste di volontà o comunque da un minimo di vita istintiva. Le ragazze, pur temendo l'oscuro pericolo del mare, non si ritirano nel bosco che costituisce ("è" 13) un rifugio tranquillo; sembrano preferire il soggiorno in una zona di confine, il greto, che offre sicurezza, ma allo stesso tempo consente di mantenere il contatto col mare.

Fermiamoci qui e fissiamo il materiale raccolto in un secondo riassunto: la selva, in Pavese, assume prevalentemente i caratteri ibridi della vigna, in cui convive un intrico di rami e la cura nell'ordinata disposizione di una pianta a portamento rampicante; è un luogo di fatica e possibile meta di ladri e vagabondi; accanto ad essa, stanno boschi e alghe, dal carattere a tratti minaccioso a tratti protettivo; le sommità ci sono, ma hanno tratti ambigui, in quanto sono luoghi fertili, ma allo stesso tempo inospitali per il sole, fonte di vita ma anche di eccessivo calore. Gli organi di senso privilegiati per l'accesso alla collina e alla vigna sono la vista e l'udito, mentre l'olfatto appare del tutto assente. Quanto ai soggetti che le frequentano, spesso si notano movimenti di alterno avvicinamento e allontanamento.

Passiamo a uno dei romanzi della maturità, che porta nel titolo la collina: *La casa in collina*. La casa in collina, quella degli avi di Corrado, compare solo a fine romanzo, quando questi decide di tornare dai suoi. Si è parlato di "una sorta di viaggio attraverso l'inferno, viaggio che costituisce il momento di prova e, insieme, la sola possibilità di purificazione per il protagonista"²⁸. Io direi tentativo di purificazione. Ma leggiamo la chiusa del romanzo:

"A volte penso se una rappresaglia, un capriccio, un destino folgorasse la casa e ne facesse quattro muri diroccati e anneriti. A molta gente è già toccato. Che farebbe mio padre, che cosa direbbero le donne? Il loro tono è "La smettessero un po'", e per loro la guerriglia, tutta quanta questa guerra, sono risse di ragazzi, di quelle che seguivano un tempo alle feste del santo patrono. Se i partigiani requisiscono farina o bestiame, mio padre dice: — Non è giusto. Non hanno il diritto. La chiedano piuttosto in regalo. — Chi ha il diritto? — gli faccio. — Lascia che tutto sia finito e si vedrà, — dice lui. Io non credo che possa finire. Ora che ho visto cos'è guerra, cos'è guerra civile, so che tutti, se un giorno finisse, dovrebbero chiedersi: — E dei caduti che facciamo? perché

²⁸ Marziano Guglieminetti e Giuseppe Zaccaria, *Cesare Pavese*, Le Monnier, Firenze, 1982,

sono morti? — Io non saprei cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero.”

Leggiamo riferimenti al mondo materiale contadino, con la farina e i prodotti dell'allevamento, e ai morti come rappresentanti di certezze *super partes*. E la selva? La frase che precede questa citazione ha un'allusività enigmatica, scandita in una coppia di ottonari, cadenzati secondo la metrica epica teorizzata da Pavese in *Il mestiere di poeta*, appendice di poetica militante alla pratica della poesia racconto di *Lavorare stanca*:

Mio padre va e viene in cantina, col passo del vecchio Gregorio. (*La casa in collina*, 484)

Il costruito è semanticamente ambiguo: o il padre si muove tra la cantina e i piani abitati o sta misurando lo spazio della cantina. Rimane la percezione di uno spazio nobilitato dall'accostamento del passo del vecchio Gregorio, nome poco frequente che rimanda a illustri personaggi storici. Ma nel romanzo era il proprietario dell'osteria in cui si ritrovavano i giovani delle borghi delle Langhe: la sua presenza è misurata, ma la si riscontra in momenti chiave. Lo si incontra una prima volta alla presentazione dell'osteria, nel capitolo IX che inizia con un significativo “(P)er molti giorni non scesi a Torino”: siamo quindi, in conformità rispetto a quanto già sappiamo, in un luogo che si trova ad un livello superiore in altezza rispetto al capoluogo.

Il mio sollievo era di giorno, le Fontane — Cate e Dino. Non avevo nemmeno bisogno di presentarmi nel cortile: mi bastava aggirarmi per i sentieri consueti, sapere che Dino era là. Qualche volta riuscivo a tener Belbo accucciato, e non visto spiavo sopra la siepe. C'era il vecchio, l'oste, che sciacquava damigiane masticando la cicca. Era basso, tarchiato, entrava e usciva dalla cantina, soffermandosi a raccogliere un chiodo, a studiare la griglia, a raddrizzare un tralcio di vite sul muretto. A vederlo, pareva impossibile che ci fosse la guerra, che qualcosa contasse più del chiodo, del muretto, della campagna lavorata. Si chiamava Gregorio. (*La casa in collina*, 412)

Da notare che il movimento del vecchio, di cui si tradisce il nome con protocollare brevità, anticipa quello descritto nella similitudine con quello del padre di Corrado. Il capitolo seguente lo ripresenta tra i protagonisti già noti dopo nuovi disordini dovuti alla guerra - e di nuovo il vecchio emerge dal gruppo degli altri langaroli e si distacca per il suo legame con il mondo naturale di cui si sottolinea la base – la terra – e il termine più generico per la vegetazione di alto fusto – gli alberi – (*La casa in collina*, 417).

L'otto settembre ci sorprese che con Gregorio abbacchiavamo le noci. Prima passò sulla strada un autocarro militare, che ululava alle curve e levò un polverone. Veniva da Torino. Dopo un attimo, altro schianto e altro fragore: un secondo autocarro. Ne passarono cinque. La polvere giunse fin tra le piante, nell'aria limpida della sera. Ci guardammo in faccia. Dino corse in cortile. Sull'imbrunire giunse Cate. — Non sapete? — gridò dalla strada. — L'Italia ha chiesto oggi la pace. (*La casa in collina*, 420)

La determinazione temporale dell'armistizio è precisata con una determinazione modale, che sovrappone i pazienti ritmi della campagna e del lavoro per la raccolta dei frutti della natura all'evento politico che si materializza negli autocarri, che passando ululano e producono schianti: la ricomparsa del verbo dei suicidi e di *Lavorare stanca* non può esser casuale. Poche righe più sotto, leggiamo di un mondo infranto che non solo stupisce i langaroli, ma anche smarrisce e mette allo sbaraglio gli attori della guerra (*La casa in collina*, 421)

Il radicamento alla terra di Gregorio è ribadito un paio di capitoli oltre:

Parlammo di Tono. Era in Germania, allo sterminio. Parlarono di altri, che non conoscevo, di fughe, di colpi di mano. — C'è più gente in montagna che a casa, — disse la moglie di Nando, — chi sa come faranno Natale. — Sta' tranquilla, — brontolò Fonso, — gli abbiamo mandato anche il vino. Io guardavo il vecchio Gregorio che tranquillo, in panciotto e spalle curve, masticava i bocconi. Non parlava, sembrava ascoltasse, guardava tranquillo, come se quei discorsi li sentisse ogni giorno da quando era nato. L'inquietudine della nostra allegria non lo toccava. Mi ricordava il mio paese. Di tutti noialtri era il solo che fosse sempre vissuto in collina. (*La casa in collina*, 440)

Qui, tra l'isterica euforia delle retate e dei disordini e la preoccupazione per il vettovagliamento, ridotto emblematicamente al vino, Gregorio è ritratto nel quotidiano atto della paziente assunzione del cibo, ma più rilevante è che venga sottolineato il suo attaccamento alla collina. Abbiamo l'impressione di vedere e sentire gli antenati che parlano l'aspro dialetto nella prima strofe di *Mari del sud*. Nel capitolo seguente, Gregorio è tra i contadini caduti nella retata, ma in questo luogo la sua figura si perde tra le altre senza profilarsi: ricomparirà nel paragone dell'ultima pagina del romanzo, in cui si realizza un cortocircuito tra il padre, Gregorio, l'ambiente dell'osteria e la cantina, che, attraverso il vino, possono esser sussunti nell'immagine della selva dei tralci di vite che abbiamo riscontrato nelle Langhe di *Lavorare stanca*, dalle quali in *Mari del sud* si osserva Torino, così come Corrado vaga inquieto attorno alla città senza mai perderla di vista, almeno sul piano del pensiero. Si tratta di una selva addomesticata, che si integra nella casa, modificandone le strutture che si dispongono ad accoglierne i prodotti creando uno spazio apposito, la cantina. Le case di Pavese ricordano per antifrasi le case di cui i suicidi avevan “fatto giubbetto”: sono case non di morte ma di ciclica ripetizione di gesti di cultura atavici. E forse è dovuto proprio a ciò la scarsa presenza animale nelle selve di Pavese: sono luoghi della riproduzione della vita vegetale a vantaggio dell'uomo, inteso come essere culturalmente determinato dal mondo, dall'ambiente che egli stesso crea.

Pavese ha compiuto un cammino lungo e vario, ma possiamo dire che è rimasto fedele ad almeno un motivo di vaga ascendenza dantesca: la selva della collina come luogo di faticosa ascesa esistenziale. Nelle selve di Pavese le piante sono frutto della cristallizzazione di forme di vita

condivisa da generazioni, ma, allo stesso tempo, sono luoghi in cui il soggetto, pur illuminato da momenti di grazia e di pienezza esistenziale, non trova, in un moderno “pan degli angeli”, risposta per la sua posizione nel mondo e nella società, cosicché egli si trova esposto a una serie di prove che, se non hanno il carattere della condanna senza appello dell'inferno dantesco, è anche vero che, contrariamente al purgatorio, sembrano non aver mai fine²⁹.

²⁹ Conclusione simile a quella cui giunge analizzando *La luna e i falò* Kay Tristan, “Una modesta Divina Commedia”: *Dante as anti-model in Cesare Pavese’s La luna e i falò*, in “Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations and Rewritings”, Manuele Gragnolati, Fabio Camilletti, Fabian Lampart (a cura di), Turia & Kant, Berlino, 2011, 101-22. Un’immagine più desolata delle colline e delle loro selve offrono tanto i romanzi brevi *Paesi tuoi* e *Il carcere* quanto il secondo elemento del trittico *La bella estate, Il diavolo sulle colline*.