

FRANCESCO GALLINA

Gioco dell'eros ed erotica del gioco  
nel *Giuoco d'amore* di Giovanni Gherardi da Prato

E dimmi, se d'amor sollazzo e giuoco  
Ancora io posso avere [...]  
G. Boccaccio, *Filostrato*

[fig. 1]

Se andassimo alla ricerca di una testimonianza storica che documentasse con evidenza il rilievo che il gioco di compagnia assunse nell'aristocrazia dell'Italia tardo-gotica, potremmo affidarci a una prova lampante risalente all'autunno medievale lombardo, più precisamente milanese. Qui, sullo scoccare degli anni '40 del secolo XV, il nobile Vitaliano Borromeo commissionò a un anonimo maestro di affrescare una sala di rappresentanza del suo mastodontico palazzo. Quello che resta, dopo una fortunata scoperta risalente al Secondo Dopoguerra, è uno straordinario ciclo pittorico dedicato agli svaghi di corte, il cui fascino originario è stato purtroppo parzialmente corroso dal tempo e dall'umidità. Il cosiddetto Maestro dei Giochi Borromeo, da identificarsi forse col Pisanello,<sup>1</sup> offrì al Signore – e al visitatore di oggi – un eccezionale spaccato dei giochi di corte, all'interno di una cornice idillica in cui la brigata delle giovani e dei giovani Borromeo è immortalata intenta nei giochi dei tarocchi, della palla e della palmata; quest'ultimo, qui contraddistinto da movenze di danza, era molto simile allo schiaffo del soldato, e aveva una certa popolarità negli ambienti aristocratici: lo raffigurano ad esempio gli affreschi di Palazzo Zoppi a Cassine e, in letteratura, il medico Poliziano in uno dei suoi *Detti piacevoli*.<sup>2</sup> Fra i leggiadri personaggi di Palazzo Borromeo, spicca un'affascinante fanciulla, forse la prediletta di Vitaliano, la cui presenza domina e ritma le tre scene, come quella che

<sup>1</sup> Nel 1957, Renata Cipriani ipotizzò che dietro il Maestro vi fosse Giovanni da Vaprio; questa fu poi considerata un'illusione da Giuseppe Consoli che, nel suo saggio *I 'Giuochi' Borromeo e il Pisanello*, sostiene che proprio quest'ultimo possa essere stato l'autore dell'«opera pittorica più matura, che ci sia dato di gustare ancora, del Pisanello, travisata e misconosciuta, finora, per le sue caratteristiche». Cfr. G. Consoli, *I 'Giuochi' Borromeo ed il Pisanello*, Milano, Edizioni del Milione, 1966, p. 40.

<sup>2</sup> «La Ginevra de' Benci, *id est* la Bencina, giocando noi a un gioco che si danno palmate et essendo accaduto che Piero di Lorenzo de' Medici, mio discepolo, m'ebbe a dare una palmata e poi a caso si partiva e andava in camera a scrivere, dimandandolo io dove andassi, rispose ella prontamente: – Dove credete voi che vada? Va a cancellarvene una di quelle che avete date a lui!». Cfr. A. Poliziano, *Detti piacevoli*, a cura di T. Zanato, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1983, p. 99.

la vede impugnare una mazza – un prototipo di quella da baseball – per lanciare la palla. Certosina è la cura di ogni minimo dettaglio, dalle seriche e fluenti velature degli abiti alle spettacolari ed elaborate acconciature, e tipici del gusto tardogotico i volti lattati e l'uso di colori accesi, dal verde intenso al rosso indiano, dall'azzurrite al bianco di San Giovanni fino al pigmento aureo, che forse venne utilizzato per i capelli, per gli indumenti e per alcuni accessori.<sup>3</sup>

[fig. 2] Se nell'arte toscana prodotta a cavallo del Tre-Quattrocento non è giunta a livello figurativo una simile fonte, nella letteratura toscana sono i poemetti *Il Giuoco d'Amore* di Giovanni Gherardi da Prato e *Il pome del bel fioretto* del concittadino Domenico a permetterci di indagare l'area semantica del gioco nell'alta società dell'epoca. I giochi assumono una loro peculiare sintassi, che fa i conti non solo con gli oggetti, le movenze, gli spazi necessari perché possano trovare il loro concreto svolgimento, ma anche e soprattutto con la costante presenza di Eros, in un difficile equilibrio fra la mistica amorosa stilnovista e le innovazioni paganeggianti introdotte dalla più recente lirica di Boccaccio e Petrarca. Se l'atto del giocare è un'attività ricreativa, la presenza di Cupido ne fa qualcosa che va al di là del 'semplice' svago: non è solo il gioco in sé a fare la differenza, quanto semmai il legame che esso intrattiene con Amore e i suoi adepti che vi partecipano. Questo studio si concentrerà sul legame che il *Giuoco d'Amore* intrattiene con il tema ludico, fra gioco dell'eros ed erotica del gioco.

### 1. *L'erotica palestra del Giuoco d'Amore*

Entro un'abbacinante scenografia carica di saturazioni cromatiche e metallici riflessi iridescenti, *Il Giuoco d'Amore* rappresenta uno dei più squisiti frutti del poetare tardogotico.<sup>4</sup> I versi eletti dal Gherardi<sup>5</sup> sono endecasillabi e settenari sapientemente intessuti di immagini e sonorità che devono assolvere il loro debito nei confronti della lirica stilnovista, boccacciana e petrarchesca. Il gioco che offre il titolo al

<sup>3</sup> Sulle condizioni della Sala dei Giochi vd. A. Lucchini, *Gli affreschi della Sala dei Giochi di Palazzo Borromeo. Analisi dello stato di conservazione e restauro dell'opera*, in «Arte Lombarda», n. s., I-III, 1987, pp. 183-195.

<sup>4</sup> L'edizione che prendo come riferimento è C. Mazzotta, *Il polimetro tardo trecentesco «Il Giuoco d'Amore» di Giovanni Gherardi da Prato*, «Studi e problemi di critica testuale», IX, 1974, pp. 29-67, in più punti sensibilmente differente dalla sia dalla precedente edizione di A. Lanza (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, vol. 1, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 611-638 sia dalla successiva edizione di A. Lanza (a cura di), G. Gherardi, *Il giuoco d'Amore*, Roma, Zauli arti grafiche, 1994. Si legga a proposito la recensione critica di Lanza all'edizione Mazzotta in «Estudis romànics», XVI, 1971-1975, pp. 285-290.

<sup>5</sup> Giovanni Gherardi da Prato nasce in una data compresa fra il 1360 e il 1367 e muore in una data compresa fra il 1342 e il 1346. Maggiori informazioni sulla sua vita possono trarsi dal *Profilo bio-bibliografico: novità e rettifiche* (pp. 12-33) all'interno del recente studio di E. Guerrieri, *Giovanni Gherardi da Prato e Francesco di Marco Datini (con dodici lettere, di cui nove inedite, di Giovanni a Francesco di Marco)*, «Interpres», XXIII, 2004, pp. 7-53.

poemetto consiste innanzitutto nella creazione di uno smagliante mosaico narrativo i cui raffinati tasselli citazionistici contribuiscono a donare al lettore un affresco di languida ed estenuante sensualità circonfusa da colori, profumi, forme seducenti e incantevoli paesaggi. Elevato all'ennesima potenza, il topos del *locus amoenus* si riflette nella descrizione di un edenico verziere dalla vegetazione luminescente e artificiosa. Trasudante un'estetica barocca *ante litteram*, che elegge a suoi principali punti di forza ed espedienti stilistico-retorici un sistematico e intellettualistico *leggere col rampino*, un'enfasi retorica e un uso lezioso dei superlativi, dei vezzeggiativi e dei diminutivi, *Il Giuoco d'Amore* presenta tutta una 'sintomatologia letteraria' che, se da un lato anticipa il gusto umanistico per il recupero erudito della classicità greco-latina, dall'altro esprime un'ossessione per la ricerca del lessico aulico, costantemente di matrice volgare fiorentina, che si associa alla raffigurazione di elementi naturali o artistici di assoluto pregio, e per qualità e per quantità di dettagli. Tutto è amplificato, estremizzato, nell'universo gherardiano. Il pubblico aristocratico, o comunque altoborghese, che frequenta la villa in Pian di Ripoli di Antonio Alberti soprannominata *Paradiso*<sup>6</sup>, resta il *target* imprescindibile, capace di apprezzare il fascino di un iperuranio sovradimensionato e di cogliere i più sottili bagliori eruditi che emergono da un'orditura testuale di grande complessità stilistico-contenutistica, nonché metrica. Si tratta difatti di un polimetro alternante lo schema della consolidata terzina dantesca ad altri schemi metrici propri – anche se con alcune singolarità – della canzone, del madrigale e dell'ottava. Lo stesso affastellarsi di divinità mitologiche nell'*invocatio*, è un primo marchio distintivo che – non unico fra i tanti – colloca appieno l'opera in esame all'interno del cosmo poetico tardogotico, e più esattamente in quella enclave di tradizionalismo repubblicano a cui appartene Gherardi.

A perdersi nell'artificioso labirinto letterario non è solo il lettore, rintronato dal pullulare di preziosismi ed echi letterari, ma anche l'autore stesso, che nel suo pantagruelico e bulimico *modus operandi*, ci tramanda un'opera ancora non perfettamente rifinita, con versi mancanti, ipermetri o, talvolta, settenari sostituiti a endecasillabi (e viceversa), medesimo motivo per il quale lascia incompiuto il suo *Paradiso degli Alberti*, capolavoro della novellistica tardogotica.

Se nel titolo dell'opera in esame risuona il rimpianto della donna dantesca che si pente di non essersi concessa al gioco dell'amore in giovane età («Se del giuoco d'amor i' fosse essuta / Ben sagia, quand'i' era giovanella, / I' sare' richa più che

<sup>6</sup> Giovanni Gherardi vi ambienta una buona parte del suo capolavoro in prosa, *Il Paradiso degli Alberti* (così intitolato dal suo primo editore, Aleksandr Wesselofsky), giuntoci acefalo, adespota, mutilo e lacunoso di più parti all'interno del ms. Riccardiano 1280 della Biblioteca Riccardiana di Firenze.

damigiella»<sup>7</sup>), i versi in posizione incipitaria intrattengono importanti agganci intertestuali di stampo prettamente petrarchesco:

La grolia di quel sir ch'è tanto altero  
che m'arse in ghiaccio e aghiacciommi in foco,  
ch'a rimembrare ancor mi strugo e pèro,  
i' canterò, e 'l suo amoroso gioco,  
bench'è a sodisfare a mio accetto  
ogni caldo parlar me saria poco<sup>8</sup>

Non solo affiora una concezione dell'Amore che strugge l'animo umano irretendolo fra sentimenti antitetici e inibenti,<sup>9</sup> peculiare della restante produzione poetica gherardiana; richiama altresì all'attenzione la rima *foco/gioco*, che associata a *poco* e/o a *loco*, tende indubbiamente un filo rosso con i *loci* petrarcheschi in cui il gioco è da intendersi sempre connesso alla fenomenologia amorosa dell'alienante vivere *dolce amaro*, in cui nulla v'è di lieto e giocondo, semmai di avvilito e mortifero, nella concezione di amore come gioco masochistico che emerge dal romanzo lirico del Petrarca,<sup>10</sup> e che ben si rispecchia nella definizione che Gherardi dà di Cupido nel *Paradiso degli Alberti*.<sup>11</sup> L'idea del gioco d'amore come torchio mortificante

<sup>7</sup> D. Alighieri, *La Vecchia*, in Id., *Fiore. Detto d'amore*, a cura di P. Allegretti, Firenze, Le Lettere, 2011, vol. 8, p. 394 vv. 2031-33.

<sup>8</sup> *Il polimetro tardo trecentesco «Il Giuoco d'Amore»...*, cit., p. 35, vv. 1-6.

<sup>9</sup> Cfr. *RVF* 105, 90 «chi 'n un punto m'agghiaccia e mi riscalda»; 178, 2 «assecura e spaventa, arde ed agghiaccia»; 298, 3 «spento 'l foco ove agghiacciando io arsi»; 363, 7 «i miei penser, né chi li agghiacci e scaldi». L'edizione di riferimento per i *RVF* è F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di P. Vecchi Galli, annotazioni di P. Vecchi Galli e S. Cremonini, Milano, Bur Rizzoli, 2012.

<sup>10</sup> Cfr. *RVF* 119, 61-68 («l' volea dir: «Quest'è impossibil cosa»; / quand'ella: «Or mira» e leva' gli occhi un poco / in più riposto *loco* / «donna ch'a pochi si mostrò già mai». / Ratto inchinai la fronte vergognosa / sentendo novo dentro maggior *foco*; / ed ella il prese in *gioco*»); 129, 14-19 («Per alti monti e per selve aspre trovo / qualche riposo: ogni abitato *loco* / è nemico mortal degli occhi miei. / A ciascun passo nasce un penser novo / de la mia donna, che sovente in *gioco* / gira 'l tormento ch'i' porto per lei»); 133, 1-8 («Amor m'ha posto come segno a strale, / come al sol neve, come cera al foco, / e come nebbia al vento; e son già roco, / donna, mercé chiamando, e voi non cale. // Dagli occhi vostri uscìo 'l colpo mortale, / contra cui non mi val tempo né loco; / da voi sola procede, e parvi un gioco, / il sole e 'l foco e 'l vento ond'io son tale»); 175, 1-8 («Quando mi vène inanzi il tempo e 'l *loco* / ov'i' perdei me stesso, e 'l caro nodo / ond'Amor di sua man m'avinse in modo / che l'amar mi fe' dolce, e 'l pianger *gioco*, // solfo ed éscia son tutto, e 'l cor un *foco* / da quei soavi spirti, i quai sempre odo, / acceso dentro sì, ch'ardendo godo, / e di ciò vivo, e d'altro mi cal *poco*»); 243, 9-14 («Seco si stringe, e dice a ciascun passo: / «Deh fusse or qui quel miser pur un poco, / ch'è già di pianger e di viver lasso!» // Ella sel ride, e non è pari il *gioco*: / tu paradiso, i' senza cor un sasso, / o sacro, avventuroso e dolce *loco*»); 270, 76-80 («L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese / saette uscivan d'invisibil *foco*, / e ragion temean *poco*, / ché 'ncontra 'l ciel non val difesa umana; / il pensar e 'l tacer, il riso e 'l *gioco*»); 315, 1-8 («Tutta la mia fiorita e verde etade / passava, e 'ntepidir sentia già 'l *foco* / ch'arse il mio core, ed era giunto al *loco* / ove scende la vita ch'al fin cade. // Già incominciava a prender securtade / la mia cara nemica a poco a *poco* / de' suoi sospetti, e rivolgeva in *gioco* / mie pene acerbe sua dolce onestade»). I corsivi sono miei.

<sup>11</sup> G. Gherardi, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma, Salerno, 1975, pp. 22-23: «Pensa adunque Cupido niun'altra cosa essere che uno desiderio fuori d'ogni modestia, ma mescolato con varie e nuove battaglie, come ispressamente vedere si puote nelli innamorati per tale condizione: i quali apertissimamente dimo-

sotto il quale il poeta ama spolarsi è un motivo caro tanto a Gherardi («m'arde e strugge e mi divampa, / ispolpa, spezza, isbrana in mille parte»<sup>12</sup>) quanto agli stilnovisti. È in alcune liriche di questi ultimi, infatti, che il termine *gioco* viene utilizzato in qualità di provenzalismo, acquisendo il significato di *gioia*: uno stesso significante, dunque, assume due significati differenti. Il binomio è presente nel Dante delle *Rime* («omai si scopre per soverchia pena, / la qual nasce del foco / che m'ha tratto di gioco»<sup>13</sup>) e della *Commedia* (*Par.* XX 117, XXXI 133 e XXXII 103), così come nella poesia cavalcantiana, all'interno di una più vasta tematica imperniata su un profondo e sfibrante desiderio di morte teso alla disintegrazione della dimensione corporea, come appare nella stanza di canzone *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti* («'l morir m'è gioco»<sup>14</sup>); così è anche in Cino da Pistoia, che attorno all'area semantica del gioco/gioia cosparge lacrime («or piangeranno li folli occhi il gioco»<sup>15</sup>) e tormento («sì che la mia pesanza / non paresse a costei sollazzo e gioco»<sup>16</sup>).

Punti di riferimento e modelli coi quali confrontarsi sono per Gherardi anche e soprattutto le opere giovanili di Boccaccio, che vengono a costituire il secondo punto focale verso cui volge la propria attenzione. Nel poema che nella morte per amore incardina la propria costituzione letteraria a partire dal titolo, *Il Filostrato*, il protagonista Troilo istruisce i compagni sugli effetti contrastanti dell'amore («Io provai già per la mia gran follia / qual fosse questo maladetto fuoco, / e s'io dicessi che amor cortesia / non mi facesse, ed allegrezza e giuoco / Non mi donasse, certo i' mentiria; / Ma tutto il bene insieme accolto, poco / fu o niente, rispetto a' martiri, / volendo amare ed a' tristi sospiri»<sup>17</sup>) ed esibisce la propria disperata *lamentatio* amorosa («Che farò Pandaro? io mi sento un fuoco / Di nuovo acceso nella mente forte, / Tal ch'io non trovo nel mio pensier loco: / Io vo' colle mie man prender la morte, / Che 'n tal vita più star non saria giuoco»<sup>18</sup>) che, similmente, si incontra nel dialogo fra Arcita e Palemone nel *Teseida* («Ma io, che sol rimango, a poco a poco / verrò mancando come cera ardente; / et benchè tal fiata mi dia gioco / il riguardare il bel viso piacente, / tutto mi fia un accendere più foco, / come ad me più non dimorà

strano le moleste gelosie, i continui stimoli, i crucci co' lle mescolate paci, i pianti e doglie e lamenti co' risi piacevoli e gioiosi, le mortali guerre co' lle paci repentine e liete».

<sup>12</sup> Id., *O vano e falso micidial cupido*, in A. Lanza (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, vol. I, Roma, Bulzoni, 1973, p. 658, vv. 43-44. Si veda anche *Or hai mostrato, Amore, ogni tua possa*, p. 638, v. 7.

<sup>13</sup> D. Alighieri, *Lo doloroso amor che mi conduce*, vv. 8-10, in *Rime. Vita nova. De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, introduzione di M. Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011, p. 250.

<sup>14</sup> G. Cavalcanti, *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti*, in *Poeti del dolce stil novo* a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno, 2012, p. 108, v. 7.

<sup>15</sup> Cino da Pistoia, *Infin che gli occhi miei non chiude Morte*, in Ivi, p. 455, v. 12.

<sup>16</sup> Id., *Come in quegli occhi gentili e in quel viso*, in Ivi, p. 547, v. 8.

<sup>17</sup> G. Boccaccio, *Filostrato*, a cura di L. Surdich, con la collaborazione di E. D'Anzileri e F. Ferro, Milano, Mursia, 1990, I 23, p. 79.

<sup>18</sup> Ivi, VII 32, pp. 370-371.

presente»<sup>19</sup>). Anche nelle *Rime* boccacciane il dittico *gioco/gioia* assume conformazioni perverse, legate al pianto come nei sonetti *Deh fusse così inteso el mio parlare* («un gioco mi parrebbe a lacrimare»<sup>20</sup>) e *Perir possa il tuo nome, Baia e i-lloco* («in pianto si converta ogni tuo gioco»<sup>21</sup>), mentre più spensierato appare l'intrattenimento giocoso di Cupido con monna Itta nel polimetro *Contento quasi ne' pensier' d'amore* («Tra l'altre, che più guarda il nostro foco / con senno e con virtù, costei è quella, / allato a cui con allegrezza gioco»<sup>22</sup>).

Se la relazione semantica fra amore e gioco cela in sé il respiro affannoso di uno spasimo annichilente, dovuto al perenne mancato incoronamento amoroso, mostra un'altra faccia della medaglia, più gaudente, ma per questo non meno angosciante, come quella espressa nella ballata di Pampinea al termine della seconda giornata del *Decameron*, dove l'io lirico invita Amore a rimuovere per un momento dal canto gli angosciosi sospiri, esaltando solo quel «chiaro foco, / nel quale ardendo in festa vivo e 'n gioco»<sup>23</sup> o, in conclusione dell'ottava giornata, nella ballata in cui Panfilo manifesta una gioia così profonda e straripante da rendere sopportabile il crogiolarsi nel corrosivo fuoco d'amore («Tanto è, Amore, il bene / ch'io per te sento, e l'allegrezza e 'l gioco / ch'io son felice ardendo nel tuo foco»<sup>24</sup>) a causa di una donna di bellezza e virtù tali da non poterne essere rivelata l'identità («Non mi sarien credute / le mie fortune; ond'io tutto m'infoco, / quel nascondendo ond'io m'allegro e gioco»<sup>25</sup>). Oppure assume i caratteri allucinanti delle cruento scene venatorie, al limite dello *splatter*, permeanti quella *Caccia di Diana* (II, 24; XV, 12) a cui la dea chiama a partecipare belle e raffinate fanciulle che, sul campo, si rivelano spietate cacciatrici di bestiame. Il gioco diventa momento di svago nella *Comedia delle ninfe fiorentine* ed è ammantato da un'aura di celestiale beatitudine laddove si riferisce a scene metafisiche, come quelle presentate al Certaldese, nella finzione allegorica dell'*Amorosa visione*, da una guida femminile, che lo invita a entrare per la porta più stretta e impervia al fine di godere del «grazioso gioco»<sup>26</sup> oltremondano che ricolma

<sup>19</sup> G. Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, critical ed. by E. Agostinelli and W. Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, III 79, p. 96.

<sup>20</sup> G. Boccaccio, *Deh fusse così inteso el mio parlare*, in *Rime*, ed. critica a cura di R. Loporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013, p. 306, v. 4.

<sup>21</sup> Ivi, *Perir possa il tuo nome, Baia, e i-lloco*, p. 17, v. 5.

<sup>22</sup> Ivi, *Contento quasi ne' pensier' d'amore*, p. 346, vv. 31-33.

<sup>23</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Milano, A. Mondadori, 1985, a cura di V. Branca, Milano, A. Mondadori, 1985, Giornata II (Conclusione), *Qual donna canterà, s'io non canto io*, p. 220, vv. 8-9.

<sup>24</sup> Ivi, Giornata VIII (Conclusione), *Tanto è, Amore, il bene*, p. 738, vv. 1-3.

<sup>25</sup> Ivi, *Tanto è, Amore, il bene*, p. 739, vv. 28-30.

<sup>26</sup> G. Boccaccio, *Amorosa visione* a cura di V. Branca, III, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, A. Mondadori, Milano, Mondadori, 1974, II, 33, p. 30. Anche in questo caso, il *grazioso gioco* è da intendersi come gioia celestiale, beatitudine che conduce alla somma virtù.

anche l'anima delle grandi personalità del passato che quivi risiedono («Oh quanto quivi in grazioso gioco / Pitagora onorato si vedea»<sup>27</sup>).

È da questo terriccio poetico che si nutre di linfa vitale la poetica di Giovanni Gherardi, in ogni suo componimento, così anche nel *Giuoco d'Amore*, ambiguo sin dal titolo che, sulla base di quanto già detto, può essere interpretato sia come un *gioco* allestito da Amore sia come *gioia* infusa da Amore nei suoi fedeli. Esaltato il fiero Cupido in un'appassionata *invocatio* annoverante altresì Apollo, Dafne, le Muse e Minerva, incontriamo il poeta «Solo e pensoso in una chiusa valle»<sup>28</sup>, immerso fra pensieri di morte e afflizione che lo paralizzano a un kierkegaardiano *punto zero* di penosa e totale indecisione; come sua unica àncora di salvezza ha Amore, «Motor [...] degli eterni giri»<sup>29</sup>, a cui rivolgere pregnanti quesiti esistenziali:

Or non so che mi dire o che mi fare:  
i' ho in odio me stesso, e amo e bramo  
quel che m'aiuta sempre a consumare.  
S'Amor non è ove soccorso chiamo  
(ma pur s'egli è, no mmi vuole udire),  
d'un velen dolce, più vivendo, affamo;  
i' chiamo vita e vo dietro al morire,  
e merzé chieggo a drago, ti'gro od orso  
e sì vana speranza m'ha a nodrire.<sup>30</sup>

Le richieste d'aiuto sembrano non essere ascoltate, quand'ecco che la valle in cui passeggia il poeta si incendia della luce accecante di uno spirito: è Cupido, che con «sommo spendor»<sup>31</sup> infiamma dei suoi barbagli la rigogliosa natura circostante. Fedele d'Amore, il poeta è da lui assistito, consolato da parole affettuose («voglio addolcirti, ch'un amaro mèle / tu hai gustato nel mio dolce regno»<sup>32</sup>) e accompagnato verso un itinerario boschivo costellato di pini, mirti, faggi, folta vegetazione bagnata da ruscelli d'acqua limpida. Novello Dante introdotto ai misteri iniziatici di un amore pagano ed esoterico, il poeta è accompagnato dinnanzi a un castello, sulla cui porta, a differenza di quella infernale, staziona uno spirito femminile che riporta sul volto un messaggio di speranza: «Quivi Amor regna quand'altrove è morta»<sup>33</sup>. Le

<sup>27</sup> Ivi, IV, p. 36, vv. 73-74.

<sup>28</sup> *Il polimetro tardo trecentesco «Il Giuoco d'Amore»...*, cit., v. 61. Cfr. RVF XXII, ma anche il verso d'apertura di *Solo e pensoso mi dolea d'Amore*, in A. Lanza (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, p. 641.

<sup>29</sup> *Il polimetro tardo trecentesco «Il Giuoco d'Amore»...*, cit., v. 67.

<sup>30</sup> Ivi, vv. 70-78.

<sup>31</sup> Ivi, v. 98.

<sup>32</sup> Ivi, vv. 109-110.

<sup>33</sup> Ivi, v. 164.

chiome sono agitate dal vento e incastonate di «rubin, perle, zaffini e topazi»<sup>34</sup>, le cui colorazioni vengono replicate negli sconfinati spazi interni alle mura, popolati da una vasta gamma florofaunistica che ha per colonna sonora l'ipnotico bordone canoro degli «ugelletti in su le verdi fronde»<sup>35</sup>:

Il giardo, il verde, i rosso, i santi odori,  
gli ermellini, e conigli, e vaghi vai,  
i rucelletti, l'erbe, gli splendori  
faceano il santo loco ch'io trovai  
arder d'amore, ov'io nel dolce rezzo  
isfavillar vedea i santi mai.<sup>36</sup>

[fig. 3] A completare le delizie di questo classico *locus amoenus* non può non mancare l'*ekphrasis* di una fontana<sup>37</sup> che, passando – fra gli altri – attraverso le cosiddette 'opere minori' del Boccaccio, per non dimenticare il filone didascalico del *Quadriregio* di Federico Frezzi e del *Giardino* di Antonio Bonciani, diventa elemento architettonico dai fondamentali caratteri decorativi e allegorici, come allegorici sono, nella loro sprizzante vitalità, i suoi freschi zampilli d'acqua, correlativi oggettivi di un'ancestrale pulsione erotica che penetra fino al midollo i corpi dei fanciulli e delle giovinette stesi sui prati in pose lascive e vibranti. Di fine alabastro arricchito da un fascio di scintillanti pietre preziose, vi risaltano immagini plastiche ricche di sensualità:

e com' facieno i compassi davanti,

<sup>34</sup> Ivi, v. 174. Divagazioni di argomento lapidario si riscontrano, per esempio, anche in *Gigli, rose, vivole in vassel d'oro* («perle, zaffir, balasci e più tesoro»; *Lirici toscani del Quattrocento*, p. 640), o in *Perle, zaffini, balasci e diamanti* («Perle, zaffini, balasci e diamanti, / smeraldi con topazi e chiome d'oro», p. 642).

<sup>35</sup> *Il polimetro tardo trecentesco «Il Giuoco d'Amore»...*, cit., v. 216.

<sup>36</sup> Ivi, vv. 188-193.

<sup>37</sup> Anche nel *Paradiso degli Alberti* (a cura di A. Lanza, cit., pp. 30-32) il narratore dedica un lungo *excursus* efrastico nella minuziosa descrizione di una fontana che padroneggia nel bel mezzo del teatro cipriota di Venere: «E più avanti passando, io mi trovai in uno amplissimo e mirabil teatro, atto e vezzosissimamente fabricato più tosto a' giuochi dilettevoli e lascivi che alle laboriose palestre o a' fieri e animosi giuochi di Marte [...] nel mezzo di quello era edificato <un> mirabil fonte, di cui la forma <ri>dire nuovo piacere ne 'nduce –, era adunche la sua circonferenza in convenevole e in ampio ispazio, salendo per tre leggiadrissimi gradi di finissimo alabastro; dove seguitavan le prime isponde in otto facce, dentro e di fuori ornate di molti e preziosi lapilli con mirabili iscolture [...] vegendo ancora nel centro di quello una colonna d'uno verdissimo e fine ismeraldo, traendo capitello di varie e leggiadrissime foglia in molta ricchezza formato; in sul quale uno vaso ampissimo di fino oro soprastava, del quale il mezzo tenea, sopra una leggiadrissima basa d'uno orientale zaffiro, la leggiadrissima forma di Venere cipriana, tutta isculata d'uno ardente rubino, sì gaia e tanto vaga e bella che meraviglia grandissima a cchi la vede ella induce [...] sopra otto colonne uno tabernacolo sopra lei soprastava con otto leoni sopra di lor capitelli, sì propri d'oro chiarissimo e fine ch'è meraviglia a pensare; i quali acqua abundantissima nel vaso ricchissimo versano con uno mormoria tanto leggiadro che genera dolcissima armonia nello animo delli udenti. Sopra il tabernacolo in otto facce e intorno era <m>irabile arte di leggiadria della dotta architettura con ornamenti sculti di diversi e varii animali: eravi di candidissime perli purissime colombe e quasi in ornamento per tutto graziosi uccelli e alla iddea dedicati».

## «Griseldaonline» 17 (2018)

<http://www.griseldaonline.it/temi/gioco/gioco-eros-erotica-giuoco-d-amore-da-prato-gallina.html>

e spiritelli parton le tarsie:  
ràggiono in foco, parien vivi santi.  
D'otto facce format'è tale effie;  
una colonna d'oro per suo centro  
facea quelle facce sì giulie:  
e i mmezzo d'ognuna in vago impentro  
eran fieri animali, in bel tesoro  
ornati tutti intorno, fuori e dentro.  
'N sulla colonna ch'io v'ho detto d'oro  
otto lioni istanno in vaga vista,  
che verson acqua giù in quel lavoro;  
sopra lor dosso giace un'altra lista  
di foglie di smeraldo tanto fino  
ch'ogn'altro verde perdeva la vista.  
Vener tagliata v'è su d'u rrubino,  
di perle coronata, co' suo figli  
intorno per quell'aire cilestrino.<sup>38</sup>

Sotto una volta celeste diurna e perennemente limpida, ecco andare in scena l'inebriante «amoroso gioco»<sup>39</sup> di anime bionde, biondissime, per il quale il narratore apostrofa il lettore, rendendolo percettivamente partecipe («Odi, lettore»<sup>40</sup>). Con un discorso diretto in endecasillabi e settenari<sup>41</sup>, Cupido si rivolge ai protagonisti Lisa, Tancia, Viola, Rubino, Gigi, Papi e Diamante, a cui si aggiungeranno subito dopo Smeraldo, Fiammetta, Stella e, più oltre, Ginevra, Elena, Ciulla, Luigi, Rinieri, Alessandro, Berto, Gostanza e Cosa. Stando al giudizio di Wesselofsky<sup>42</sup>, si tratterebbe di una trasfigurazione allegorica dell'atmosfera più terrena che doveva respirarsi in occasione del Calendimaggio, quando ogni anno, sul fare della primavera, brigate di giovani portavano in processione il maio, un ramo d'albero fiorito addobbato di nastri e ciondoli che veniva appeso alle porte delle amate, perché dal ramo nascesse il frutto dell'amore. E sebbene nulla faccia esplicitamente intendere che si tratti di una maggiolata, vengono in aiuto i molteplici richiami ai *mai*<sup>43</sup> che, se da un lato evocano i «freschi mai» di dantesca memoria (*Purg.* XXVIII, 26), possono altresì fungere da rinvio extratestuale all'entusiasmo con cui erano accolte le stagioni

<sup>38</sup> *Il polimetro tardo trecentesco «Il Giuoco d'Amore»...*, cit., vv. 230-245.

<sup>39</sup> *Ivi*, v. 263.

<sup>40</sup> *Ivi*, v. 260.

<sup>41</sup> *O giovinetti, o pulzelle belle* (vv. 264-455) è una canzone priva di congedo, con anomalo schema rimico replicanti per sei strofe ABCDAaDDBbEeCcffGgHhIILmmNnOOPP, e rinterzo delle rime ABC dopo tre (A), sei (B) e nove versi (C).

<sup>42</sup> *Il Paradiso degli Alberti, ritrovi e ragionamenti del 1389, romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo e anonimo della Ricciardiana a cura di Alessandro Wesselofsky*, vol. I, pt. 1, Bologna, Romagnoli, 1867, p. 168.

<sup>43</sup> *Il polimetro tardo trecentesco «Il Giuoco d'Amore»...*, cit.: «i santi mai» (v. 193), «chi si tuffa tra' mai» (v. 310), «gli folti mai» (v. 393).

primaverili, esaltate a livello poetico, musicale e iconografico, non solo a Firenze: basti pensare ai giochi amorosi ai quali sono intenti i giovani nel giardino del *Mese di Maggio*, che va a comporre il ciclo dei mesi affrescato nella Torre dell'Aquila del Castello del Buonconsiglio a Trento.

Il primo gioco si colloca a metà fra il nascondino e la mosca cieca, la cui regola principale, illustrata alla «dolze compagnia [...] vaga e giulìa»<sup>44</sup>, consta nel farsi baciare dagli amanti le guance e i seni. Chiaro è l'imperativo di Fiammetta («istia turato a cchi toccherà il nove»<sup>45</sup>); spetta perciò inizialmente a Rubino coprirsi gli occhi e permettere agli altri di individuare la loro 'tana' nella foresta:

I' sì mi turo: ognun s'abbi a partire!»  
Rubin dicea, e tolse un velo a Stella:  
levòl da sua mammella;  
turossi il viso e le suo chiome bionde.<sup>46</sup>

La brigata, lieta e ridente, assiste così a una prima scena afrodisiaca in cui le eterree, quasi impalpabili atmosfere edeniche cozzano contro la verace carnalità dentro cui Rubino affonda bocca e mani, come si legge in questo dinamico scambio di battute con Stella:

[...] «O drudo mio,  
stiamo «ci lieti qui» fra questi gigli!  
Oh, tu mi mordi e pigli!»  
«Ma io non fo, anzi ti bacio il viso.»  
«Or fatt'i llà e acqueta il tuo riso!»  
«I' no'l farò, se tu non baci el mio.»  
«Ohmè, «ohmè» iddio!»  
«Orsù, tu tanto peni,  
accosta in qua le reni!»  
«Ecco ch'il fo: no mmi succiar la gola!».  
«No mmuover più parola,  
anzi ista' cheta e mostra tua bocchina.»  
«Ohmè, eccol che vien, lassa tapina!»  
«Or cheta, anima mia, deh, lascial gire,  
e fatti in qua, che tu mi fai morire».<sup>47</sup>

Non sazio, il giocondo fanciullo va alla ricerca della donna che tanto lo fa patire, Tancia, la quale ipotizza possa intrattenere una relazione amorosa con un qualche altro amante. Quando la scorge, la afferra e dà inizio a un amplesso caldo e avvolgente, che non risparmia alcun dettaglio corporeo. Il gioco d'amore si trasforma così

<sup>44</sup> Ivi, vv. 282-283.

<sup>45</sup> Ivi, v. 286.

<sup>46</sup> Ivi, vv. 303-306.

<sup>47</sup> Ivi, vv. 313-327.

anche in un gioco pittorico fatto di colori pastello, di pelli lunari, di quasi finte «membra [...] chiare e lattate / e delicate più che fine avoro»<sup>48</sup>, dando quasi vita a una performance artistica in cui i corpi diventano tela epidermica da arrossare con segni di suggellazione («[...] mirate: i vostri seni / di segni, e vostre gole è tutti pieni!»<sup>49</sup>):

Tancia, vestia di seta ricca vesta,  
a sfiabiarla fu presta  
infino alla cintura ch'avea d'oro.  
Rubin tutto baciava il bel tesoro,  
sicché in foco d'amor s'infiamma e 'nverde:  
quivi niente perde  
di suo disio, anzi la morde e stringe,  
tutto il sen le dipinge  
di be' rossor, succiando sua biltate.<sup>50</sup>

**[fig. 4]** Le accensioni veneree esplodono poi quando Lisa, vedendo il giovane stordito sui seni di Tancia, dà espressione alla propria incontenente gelosia. Odi e vendette d'amore, al termine di questa sezione, si stemperano poi alla fontana, dove i giovani, ubriachi d'amore, possono trovare refrigerio.

Tornano le terzine dantesche e torna a parlare Cupido, con una ramanzina rivolta a tutte quelle donne che, ritrose, si sottraggono al gioco d'amore, non concedendosi sin dalla giovane età alle lascivie che questo comporta, scegliendo così di restare ingabbiate in remore e rimorsi che non portano a nulla se non a una precoce vecchiaia, fisica e spirituale, fino al momento in cui, accorgendosi di essere «vegli e cresse piangon sospirando»<sup>51</sup>. L'invito di Cupido, allora, anticipa il celeberrimo ritornello della *Canzona di Bacco* di Lorenzo il Magnifico: «Ognun lieto usi la sua chiara vita / e piacer prenda secondo l'etade»<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Ivi, vv. 362-363. Cfr. G. Gherardi, *Che giova investigar ciò che può arte*, in A. Lanza (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, cit., p. 645, vv. 9-11: «Dove filate fūr le trezze d'oro? / dove l'esempio di tanto bel viso, o del bel petto sereno e lattato?». La carne eburnea è un descrittivo motivo costante caratteristico del ritratto di Laura: *RVF* 127, 77-78 («le bionde trecce sopra 'l collo sciolte, / ov'ogni lacte perderia sua prova»); 181, 11 (era a la man ch'avorio e neve avanza); 199, 9-10 («Candido leggiadretto e caro guanto, che copria netto avorio e fresche rose»); 325, 16-17 («Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro, / d'avorio uscio, e fenestre di zaffiro»). Anche nel sonetto CLX a sfondo omoerotico, appartenente alle *Rime disperse*, il fanciullo desiderato dall'io lirico «parea un latte»; cfr. *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, raccolte a cura di A. Solerti, introduzione di V. Branca, postfazione di P. Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 223.

<sup>49</sup> *Il polimetro tardo trecentesco «Il Giuoco d'Amore»...*, cit., vv. 420-421.

<sup>50</sup> Ivi, vv. 363-372.

<sup>51</sup> Ivi, v. 491.

<sup>52</sup> Ivi, v. 495.

Alle parole si sostituisce l'azione, e dal gioco della mosca cieca si passa all'allestimento di un torneo cavalleresco. In occasione del «novo gioco»<sup>53</sup> si preparano più di mille cavalli da corsa a ciascuno dei quali sono associati «valletti e scudieri / in su palafren canidi e lattati»<sup>54</sup> talmente sfolgoranti da superare le stelle per luminosità: una metà indossa abiti di seta verde, l'altra metà è in indumenti di seta bianca come latte, la stessa tinta latte che Gherardi utilizza per dare colore alla pelle di Catellina<sup>55</sup> e, prima ancora, ai «palafreni lattati e vezzosi»<sup>56</sup> al cui capo si pone Messer Olfo. Intorno si fanno spazio «suoni di cennamelle e di trombetti»<sup>57</sup>, una «stormeggiata»<sup>58</sup> che funge da sottofondo musicale<sup>59</sup> ai focosi baci che gli amanti si scambiano freneticamente, e che prelude a nuove unità metriche<sup>60</sup>.

[fig. 5] La giostra vede torneare le giovani turbe in groppa ai destrieri, frombolando aste e scagliando frecce, in un susseguirsi di corse a cavallo che imperlano di sudore le dorate chiome dei contendenti. Ma l'*ilinx*, la vertigine – una delle componenti fondamentali del gioco analizzate da Caillois<sup>61</sup> – si trasferisce ben presto dal palio a un'ugualmente 'vertiginosa' pulsione erotica che diventa più forte di qualsiasi combattimento, e si riappropria ben presto dei giovani, ora disinteressati alla gara per darsi al sesso, come fa Alessandro con Elena («corse e sì la rapia / e 'l viso le mettea infra 'l suo seno»<sup>62</sup>). La libidine che colma questo paradiso terrestre sembra togliere ogni parola adeguata, ché solo a pensare al tripudio feticistico di «dolze mammelle [...] piccole e sode»<sup>63</sup> il poeta «invetra»<sup>64</sup> e non è in grado di proferire

<sup>53</sup> Ivi, v. 515.

<sup>54</sup> Ivi, vv. 519-520.

<sup>55</sup> G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 259. Catellina è la protagonista della novella narrata da Giovanni de' Ricci: Ivi, pp. 250-260.

<sup>56</sup> Ivi, p. 139. La novella di Messer Olfo e Michele Scoto è narrata da Luigi Marsili: Ivi, pp. 130-154.

<sup>57</sup> *Il polimetro tardo trecentesco «Il Giuoco d'Amore»...*, cit., v. 551.

<sup>58</sup> Ivi, v. 562. Lanza propone «stormeggiata / d'infiniti stordimenti che mmi strugge» (vv. 564-565, p. 35), mentre Mazzotta sottolinea quanto il v. 563 richieda di essere settenario e non endecasillabo, e stampa «stormeggiata / sì sonar che mi strugge».

<sup>59</sup> Interessante l'uso delle onomatopее primarie quali il *traràn traràn* (v. 571) delle trombette, il *trini trini* (v. 620) dei trombettini e il *bubbù* (v. 624) dei tamburi, che tanto ricorda le bizzarre e reiterate scelte onomatopееiche del *Bisbidis di Manuello Giudeo a Magnificenza di messer Cane de la Scala* in *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a cura di M. Vitale, II, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1956, pp. 103-112, fra le quali ne ricordiamo alcune, come *giach* (v. 25) che riproduce il trepestio di uomini armati; lo *stututù ifiù* (vv. 85-87) dei tamburi e zufoli; il *cui cu* dei falconi, il *gu gu* dei braccetti, il *giù giù* dei levrieri (vv. 101-103); il *bisbis bisbidis* (vv. 117-19) del bisbigliare; il *tatim tatatim* (vv. 125-127) delle trombe; il *dudu dududu* (vv. 129-131) delle nacchere; il *tatam tatatam* (vv. 185-187) dei liuti.

<sup>60</sup> *A caval, a caval, dolze brigata* (vv. 560-743) presenta cinque stanze con schema rimico AbCABCCD-dEEFGFGHHiLiLMmnOPpQqRrsTTStS, a cui seguono un breve capitolo di endecasillabi in terza rima ABAB-CBCDCDEDEFEGFGHGHIIHI (vv. 744-768) e otto canzoni prive di congedo abCabCdeefgG (vv. 769-875).

<sup>61</sup> R. Caillois, *Classificazione dei giochi*, in *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, note all'ed. ital. di G. Dossena, trad. di L. Guarino, Milano, Bompiani, 1989, pp. 27-52 (per la definizione di *ilinx* vd. pp. 40-45).

<sup>62</sup> *Il polimetro tardo trecentesco «Il Giuoco d'Amore»...*, cit., vv. 698-699.

<sup>63</sup> Ivi, vv. 718-719.

alcunché, tant'è il libero sollazzo che si manifesta ai suoi occhi negli impudichi contatti fisici, ma anche nelle canzoni, nelle danze – come il «rigoletto»<sup>65</sup> a cui Amore invita a unirsi –, e nel ballo a tondo che trova spazio nei pressi di una seconda splendida fontana attorno alla quale scende una pioggia di fiori che «parien perle, zaffini e diamanti»<sup>66</sup>. Qui, le donne presenti si confrontano sui temi dell'amore non corrisposto e della villania, sviluppati attraverso il mezzo del canto che, con immagini tratte dalla tradizione orfica<sup>67</sup>, è così dolce da smuovere le pietre. Pertinente risulta il paragone fra chi non ricambia l'amore e il basilisco, animale mitologico particolarmente stigmatizzato dai bestiari medievali per la diabolica capacità insita nel suo sguardo di pietrificare o incenerire all'istante chi lo guarda; bestiari che Gherardi più di una volta dimostra di conoscere e apprezzare, come nel *Paradiso degli Alberti*, nel sonetto *Omè, ch'i' non so che farmi omai*<sup>68</sup> o nello stesso *Giuoco*, laddove al v. 77 prega a «drago, ti<g>ro od orso»<sup>69</sup> di porre fine alla sua vita.

Il *topos* dell'indicibilità prosegue nelle terzine seguenti, quando riappare un'invocazione alle Muse affinché donino la parola al poeta per dare voce a ciò che è ineffabile, che s'arresta tremulo sulle labbra: d'altronde, ci si sta avviando alla sezione conclusiva del poemetto, dove il poeta non solo deve selezionare la parole adeguate per descrivere il trionfo del «vago duca»<sup>70</sup> Amore, ma anche introdurre la conturbante Cosa, *senhal* dietro al quale si cela un'enigmatica e non ancora ben identificata Niccolosa, una delle presenze fisse della villa albertiana che incontriamo

<sup>64</sup> Ivi, v. 729.

<sup>65</sup> Ivi, v. 768. Per una definizione di *rigoletto* si legga R. Nosow, *Dancing the Rigoletto*, «The Journal of Musicology», XXIV, Summer 2007, 3, pp. 407-446: «The rigoletto was preeminently a dance accompanied by song, one in which all the dancers sang the refrain and a soloist sang the stanzas» e, proprio riferendosi ai vv. 801-807 del *Giuoco d'Amore*, «The young woman, placed “in mezzo,” had no choice but to sing, since she was entrusted with the stanzas. The incident clarifies that the soloist in a rigoletto stood at the center of the circle, so that all could hear her; once the dancers knew the tune, they could join in on the refrain» (p. 424). Segnalo, inoltre, che nella sua *Istoria di Firenze*, Goro Dati introduce il lettore ai preparativi in vista della festa estiva di San Giovanni; qui, fa cenno al ballo a tondo denominato *rigoletto*: «Qui vi sono uomini a cavallo armeggiando, e quali sono pedoni con lance, e quali con palvesi correndo, e quali sono donzelle, che danzano a rigoletto». *Istoria di Firenze di Goro Dati dall'anno 1380. all'anno 1405. Con annotazioni*, Firenze, Giuseppe Manni, 1735, p. 86.

<sup>66</sup> Ivi, v. 784. Cfr. G. Gherardi, *Vidi cangiare al sol l'aurata fonte*, in A. Lanza (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, cit., p. 639, vv. 5-6: «e discendea dal monte / una pioggia di fior faldati e gai».

<sup>67</sup> Cfr. vv. 834-836: «Voce soave e chiara / da sua bocca amorosa, / che moveria ad amar gelida pietra». Un riferimento diretto al figlio di Eagro si ha, poco dopo, in corrispondenza del v. 879, all'interno di due terzine a carattere mitologico: «Non Anfione né sua eloquenza adduca / che chiuse Tebe, non d'Orfeo sua cetra, / che 'ndarno soneria come che luca, / non qui le Piche più dure che pietra / a tencionar con quelle nove dive / ch'ormon la cetra, l'arco e 'l d'or faretra». Medesima immagine si riscontra in G. Gherardi, *Perle, zaffini, balasci e diamanti*, in A. Lanza (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, cit., p. 642, vv. 10-11: «isfavillando intorno mille spirti, / ch'a amor moverieno un freddo sasso».

<sup>68</sup> Cfr. A. Lanza (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, p. 654, vv. 9-11: «Se orso, tiglio, aspido o basilisco, / idra, serpenti, drago o Minotauro, / Cerbero, Polifemo, vermo o biscia».

<sup>69</sup> *Il polimetro tardo trecentesco «Il Giuoco d'Amore»...*, cit., v. 77.

<sup>70</sup> Ivi, v. 877.

più volte nel capolavoro prosastico del Gherardi. Per questo, nella sua edizione, Lanza indica in corsivo il lemma *paradiso* in rima, perché è ragionevolmente convinto che si tratti di un'allusione al *Paradiso* vero e proprio. Con questo non si può certo dire che quanto raccontato nel *Giuoco* si sia verificato nella villa di Pian di Ripoli, ma non è da escludere che possa essere l'ennesimo omaggio che Gherardi rivolge all'Alberti e all'ospitalità da lui ricevuta, insieme ad altre eminenze grigie del mondo politico, artistico e filosofico.

Udito un «amoroso gioco»<sup>71</sup>, ossia la «ballata amorosa»<sup>72</sup> cantata da un giovinetto per rivelare a Gostanza la sua inquietudine e il suo smarrimento («Il disio e la pena ognor m'accora / veggendomi diviso / dal lei mirare, ch'è il mio paradiso»<sup>73</sup>), avviene lo scioccante incontro del poeta con Cosa, «una sì leggiadra creature / che più bel viso mai non fu formato»<sup>74</sup>, «altera e bella, candida e pulita / mai il sol vedesi»<sup>75</sup>. La visione divina è interrotta dal sovrapporsi di grida provenienti da due fanciulle altere che saltano addosso a un giovincello in preda al riso, avvinghiandosi al suo corpo ansimante mentre rotolano per il prato fatto letto d'erba. Reo di averle sedotte, di aver 'rubato' il loro amore, il «ladro gentil»<sup>76</sup> intona a Cupido, accompagnandosi con la viola, un'accorata canzone in ottave di endecasillabi, in cui emergono in posizione rimica vocaboli che possono considerarsi una sintesi enciclopedico-amorosa del polimetro gherardiano:

O gentil creature di quel cielo  
dove Venere rota il suo crin d'oro,  
per cui è fedito d'amoroso telo  
ogni gentil del vostro santo coro,  
i' mi trovo in tale ardente gielo  
ch'è mestier soccorriate al mio lavoro  
a cantar cosa che 'nfiammi d'amore  
il mio gentile e tanto bel signore.  
I' ho eletto te, idol mie vago,  
tanto leggiadro e pien di gentil cosa;  
quando ti miro, ogni mie senso appago,  
perché tuo vista è molto grolfiosa;  
da te seguire e Amor(e) mai mi spago:  
e però non tener tuo vista ascosa  
a chi t'ama e adora, segue e brama,  
grolia, esalta e pur te sì ama!

<sup>71</sup> Ivi, v. 1039.

<sup>72</sup> Ivi, v. 1029. Ad essere precisi, *La pulzelletta gentile e vezzosa* presenta lo schema madrigalesco AB-CABCCdD.

<sup>73</sup> Ivi, vv. 1036-1039.

<sup>74</sup> Ivi, vv. 1046-1047.

<sup>75</sup> Ivi, vv. 1095-1096.

<sup>76</sup> Ivi, v. 1207.

«Griseldaonline» 17 (2018)

<http://www.griseldaonline.it/temi/gioco/gioco-eros-erotica-giuoco-d-amore-da-prato-gallina.html>

I' sì mi ispecchio nel tuo gentil viso,  
dov'è mie gloria a' lucenti occhi lieti;  
i' sì mi specchio nel leggiadro riso,  
per cui i mie sensi istanno tutti cheti;  
specchiomi nel parlar di paradiso  
che tu fai col parlar onde m'asseti  
d'un amor che 'n te piove gentilezza,  
onestà, leggiadr(i)a, somma bellezza,

la chioma fresca intorno a quella fronte,  
le vaghe ciglia sì leggiadre e conte.<sup>77</sup>

Il *cielo* di Venere fa rima con l'amoroso *telo* che ferisce gli amanti e con il loro ossimorico e struggente sentimento di ardente *gelo*; l'*oro* dei capelli della dea d'Amore (ma anche, come già visto, delle donne ideali ivi apparse), rima con il santo *coro* delle anime beate e con il *lavoro* che il giovinetto, *alter ego* del poeta, mette in pratica per conquistare quella *cosa* che lo infiamma, e che troviamo sia in posizione centrale, sia in posizione rimica, associata agli attributi *groliosa* (riferito alla vista) e *ascosa* (in attinenza con la tensione di Cosa a nascondersi all'amante). Al di là delle rime bacciate, significative nel loro tradizionale accostamento (amore/signore, brama/ama, gentilezza/bellezza), risulta semanticamente rilevante il legame rimico fra *vago*, aggettivo polisemico e frequentemente legato sia a cose che a persone, *appago*, da rapportarsi alle molteplici voluttà sperimentabili nell'Eden d'Amore, e *spago*, hapax coniato probabilmente sul verbo *appagare*. Nell'ultima ottava si alterna il *viso* della donna dentro il quale il giovane amante si specchia, il *riso* della dama che ha sull'amante un effetto sedativo, e, naturalmente, il *paradiso*, con i suoi molteplici significati già approfonditi. A questi termini si intreccia la triade rimica che mette in evidenza gli occhi *lieti* della donna che rendono *cheti* i sensi del poeta, e la seconda persona singolare della voce del verbo *assetare* (*asseti*) che attribuisce alla donna la sua funzione di fonte d'Amore. La terza ottava dovrebbe concludere la composizione; a farlo è invece un ulteriore *couplet* che, secondo Mazzotta, potrebbe essere la «stiracchiata e non pienamente congrua integrazione di un copista, solo preoccupato, forse, di condurre a termine una colonna già iniziata»<sup>78</sup>. Di certo è che, sul tramontare della narrazione, si assiste a un calo qualitativo che stride effettivamente con il resto dell'opera, ma ciò non deve stupire, dato lo stigma dell'incompletezza e della mancanza di revisione che caratterizza altri testi del medesimo autore. L'effetto di sospensione inerente al finale non deve distogliere però dall'ultima rima baciata, molto meno consueta rispetto a quelle appartenenti alle ot-

<sup>77</sup> Ivi, vv. 1214-1239.

<sup>78</sup> Ivi, p. 34.

tave precedenti: immaginando non sia un'aggiunta apocrifia, allora la rima *fron-  
te/conte* può apportare un ulteriore contributo chiarificatore, se congiunta almeno a  
due componimenti lirici in cui si palesa. Uno è il sonetto boccacciano *Quel dolce  
canto col qual già Orfeo*, vv. 5-8, in cui il poeta esprime – non senza un filo di iro-  
nia – la difficoltà che prova nel parlare di una donna sovrumana. L'altro è *RVF 44*  
(«raffigurato a le fatezze conte; // e 'l pastor ch'a Golia ruppe la fronte») i cui vv. 4-  
5 sono connessi rispettivamente ai medaglioni biografici di Cesare e Davide che,  
sebbene spietati, versano lacrime davanti ai nemici caduti, al contrario di Laura che  
si dimostra sempre crudele nei confronti dell'uomo che l'ama. Una concezione ostile  
dell'amore, dunque, che, nonostante certe scene rasenti la più gaia ninfomania, vena  
il poemetto nel suo alternarsi di erotismo eccessivo, quasi isterico, e invocazione  
della morte, tipica dell'intera produzione poetica gherardiana. Qualora i due versi  
finali del *Giuoco* siano stati realmente pensati come sigillo conclusivo, si può ipotiz-  
zare che, ancorché colui che le canta abbia «cor contento»<sup>79</sup>, vogliano riaffermare  
un'idea sadica dell'amore, che diventa sì gioco, ma croce e delizia, perversa ricrea-  
zione, pantomima incentrata sulla coazione a ripetere e, per finire, uno squisito sup-  
plizio «sconventante»<sup>80</sup>, in cui godere convintamente della propria sofferenza.

[fig. 6]

## 2. Conclusioni. Il gioco come analgesico

Al di sotto della perfezione bucolica, dei paesaggi virtuali, della retorica roboan-  
te, di un'estrema erudizione e della ricerca di un ordine cosmico che, nella realtà  
quotidiana, sembra sfuggire di mano, si celano segrete angosce e minacciose tensio-  
ni, ancora eredità di una concezione nichilistica dell'amore, che si riflette innanzit-  
tutto nella tensione fra l'io poetico e la dama vagheggiata, nei confronti della quale egli  
giace in posizione subalterna: sono i rigurgiti di un amor cortese al tramonto, i resi-  
duati di un ideale incrostato, che non sa ancora trovare una nuova, originale rielabo-  
razione letteraria, perché si ostina a restare fuori dalla Storia, o perlomeno dalla par-  
te dei vinti. Non bastano gli ori e le pietre preziose per incipriare del tutto una con-  
cezione erotica solo apparentemente – e raramente – gioiosa e piacevole. Il rito della  
*fin' amor*, schermato dalle insostituibili, fredde e olofrastiche donne-angelo, si cri-  
stallizza e trova la sua valvola di sfogo nella realizzazione di giochi profani tramite i  
quali emerge un senso di radicata finzione. Il rapporto amoroso, e dunque anche  
quello strettamente sessuale, si trasforma sempre più in un'esibizione teatralizzante

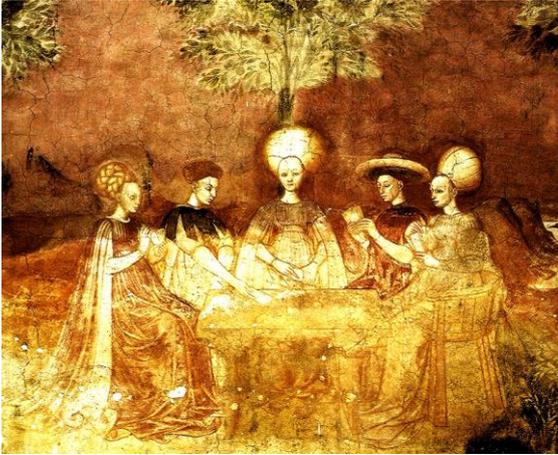
<sup>79</sup> Ivi, v. 1213.

<sup>80</sup> Quello che Amore emana è un fascio di luce «sconventante» (v. 157), talmente potente da far soccombere colui che lo contempla, privandolo di ogni forza. L'unica occorrenza che, a mia conoscenza, precede l'uso del verbo *sconventare* è nella lauda *O Francesco, da Deo amato* (I. da Todi, *Laude*, a cura di M. Leonardi, Firenze, Olschki, 2010, vv. 64 e 156, pp. 152-153).

che porta sotto i riflettori una riproposizione dell'estatico e annullante *joy d'amor* trobadorico. Lo spettacolo si fa gioco e il gioco si fa spettacolo, investendo l'idea stessa di rappresentazione e di Letteratura che, nel testo di Giovanni Gherardi, si palesa nelle vesti di una stanca ripetizione di moduli desunti dalle tre corone fiorentine, da assemblare in modo sempre diverso eppure generalmente piatto, uniforme nella sua realizzazione finale. Gli elenchi di divinità si riducono a sterili gallerie di riferimenti eruditi, così come certe immagini si trovano depauperate della loro carica allegorica, fungendo da semplici metafore o similitudini. Il poliedro letterario, tanto sfaccettato e luminoso, rischia di essere infine sempre uguale a sé stesso, nonostante la retorica fiammeggiante e i raffinati artifici figurativi, in primo luogo un'esecuzione – questa sì magistrale – del motto oraziano *ut pictura poesis*. Interno alla creazione poetica si concretizza quello stesso conservatorismo politico e ideologico per il quale parteggia l'autore. Giocare con le citazioni, con i rimandi intertestuali del variegato puzzle letterario trecentesco, scrivere di giochi campestri fra libertà e alienazione, allora, è un modo per cercare di sottrarsi ai terreni affanni, un analgesico per rimuovere una radicata insofferenza verso un procedere storico che si vuole misconoscere. Se il gioco è per sua costituzione una seconda realtà distaccata dalla vita quotidiana, il gioco è un appiglio per restare aggrappati al passato cortese-feudale, l'*extrema ratio*, prima di assistere al definitivo sgretolarsi del repubblicanesimo fiorentino e alla vittoria delle nuove idee umanistiche: «Caratteristico è ora il fatto che il nuovo si fa avanti come forma, prima di diventare veramente nuovo spirito»<sup>81</sup>.

gallinafrancesco92@gmail.com  
(Università degli Studi di Parma)

<sup>81</sup> J. Huizinga, *L'avvento della nuova forma*, in *L'autunno del Medio Evo*, introduzione di E. Garin, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 447-462, p. 448.



[fig. 1] Maestro dei Giochi Borromeo, Gioco dei tarocchi (particolare), Milano, Palazzo Borromeo.



[fig. 2] Maestro dei Giochi Borromeo, Gioco dei Tarocchi, Milano, Palazzo Borromeo.



[fig. 3] Anonimo Fiorentino, Giardino d'amore (1430-1440 ca.) 18 Tempera su tavola, dodecagono, Princeton University, The Art Museum.



[fig. 4] Maestro di Ladislao Durazzo, Giardino d'Amore (1380 ca), Tempera su legno, poligono di 17 lati Douai, Musée de la Chartreuse.



[fig. 5] Maestro di Sant'Ivo, Giardino d'amore (1400-1410), Tempera su tavola, dodecagono, collezione privata.



[fig. 6] Anonimo Fiorentino, Giardino d'Amore (1430-1440), Tempera su tavola, dodecagono, Princeton University, The Art Museum.

Gallina – Gioco dell'eros ed erotica del gioco nel *Giuoco d'amore* di Giovanni Gherardi da Prato