

MATTEO BOSISIO

Fenomenologia dell'«amore mezzano» e senso del pudore nella *Caccia di Diana*  
e nella *Comedia delle ninfe fiorentine*

μ 0 μ ù

(Erodoto, *Storie* I, 8)

**L**a critica ha da tempo messo in luce le connessioni tra la *Caccia di Diana* (1333-1337) e la *Comedia delle ninfe fiorentine* (1341-1342), esaminate seguendo un medesimo approccio: pensiamo soprattutto all'edizione statunitense della *Caccia*, in cui i curatori hanno cercato di decodificare le allusioni numerologiche e religiose<sup>1</sup>. Per la *Comedia* si segnalano i contributi che hanno indagato il significato allegorico del testo nonché l'identità storica e il ruolo simbolico delle ninfe<sup>2</sup>.

Tuttavia, se mettiamo le opere a confronto e scegliamo una diversa prospettiva, ci possiamo accorgere di altri punti di contatto rilevanti, condivisi in parte con il *Ninfale fiesolano* e il *Decameron*. Nello specifico ci sembra che la *Caccia* e la *Comedia* rivelino una concezione simile dell'amore e del pudore: tralasciando un esame che si focalizzi solo sul senso allegorico delle relazioni amorose – che, come è noto, segnano un cammino di perfezionamento che conduce dall'ignoranza alle virtù cardinali e teologiche – privilegiamo un'analisi che individui le modalità di rappresentazione di tali relazioni<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> V. Kirkham, *Numerology and allegory in Boccaccio's Caccia di Diana*, «Traditio», XXXIV (1978), pp. 303-329 e *Diana's hunt: Boccaccio's first fiction*, a c. di A.K. Cassell, V. Kirkham, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

<sup>2</sup> G. Barberi Squarotti, *Le figure dell'Eden*, in Id., *Fine dell'idillio*, Genova-San Salvatore Monferrato, Il Melangolo, 1978, pp. 263-342; P. Orvieto, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, «Interpres», II (1979), pp. 7-104; B. Porcelli, *Considerazione sull'ordine nella Comedia delle ninfe fiorentine del Boccaccio*, «Critica letteraria», XIV (1986), pp. 23-31; G. Velli, *L'Ameto e la pastorale: il significato della forma*, in Id., *Petrarca e Boccaccio*, Padova, Antenore, 1995, pp. 195-208; A. Ito, *Perché si vesti come Venere? Adiona nella Comedia delle ninfe fiorentine*, «Studi sul Boccaccio», XXXIII (2005), pp. 117-126 e L. Terrusi, *Boezio o dell'età dell'oro. Note esegetiche su Comedia delle ninfe fiorentine*, XXVI, in *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, a c. di D. De Camilli, Pisa-Roma, GEI, 2007, pp. 85-95.

<sup>3</sup> Ricordiamo brevemente che nel poemetto in terzine della *Caccia* il narratore, durante una giornata primaverile, racconta di aver sentito una voce che chiamava a raccolta le più belle donne della corte angioina, invitandole a servire Diana (I). Il narratore segue le donne e le osserva da lontano mentre costoro si dividono in gruppi e iniziano a cacciare (II-XV). Arrivato mezzogiorno, la divinità richiama le seguaci al suo cospetto per riposarsi e fare insieme sacrifici in onore di Giove. Ma a questo punto le donne si ribellano e chiamano in soccorso Venere (XVI), la quale interviene e ricompensa le donne facendo uscire alcuni giovani dalle fiamme del rogo sacrificale (XVII). In conclusione il narratore confessa di essere stato un cervo, tramutato in uomo proprio assistendo al miracoloso intervento di Venere (XVIII). Nella *Comedia*, invece – caratterizzata dall'alternanza di prosa e terzine – la vicenda è ambientata in Etruria, dove Ameto scorge

Iniziamo a riflettere sull'importanza che lo sguardo assume nelle due opere. È scontato che si individui nella visione dell'amata un momento primario del processo amoroso: la teoria cortese sintetizzata da Andrea Cappellano per cui amore sia una «passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus» passa senza soluzione di continuità dalla poesia siciliana a quella stilnovista<sup>4</sup>. Pertanto non ci interessa riscontrare che nella *Caccia* e nella *Comedia* i protagonisti si innamorano secondo le tappe consuete; piuttosto sembra fruttuoso ragionare su come le donne vengano osservate e su che cosa si concentri lo spettatore. Infatti, come ha sostenuto Luigi Surdich, «sono la bellezza fisica delle donne, il fascino del loro viso e la sensualità del loro corpo, apprezzati e ammirati in una disposizione totalmente edonistica, a sottrarlo [*scil.* Ameto] alla selvatichezza»<sup>5</sup>.

Diciamo subito che, se nello Stilnovo la donna 'appare' e si impone alla vista del poeta con forza, senza che quest'ultimo riesca a sottrarsi<sup>6</sup>, in Boccaccio avviene un procedimento diverso. Nella *Caccia* la donna non si palesa davanti all'uomo, bensì accade l'esatto opposto; il personaggio partecipa appartato all'adunata delle giovani, che segue per tutto il tempo senza farsi scoprire (I, 56-58): «sen gî in parte ov'io le seguitai | con l'altre insieme, infin ch'io discernei || ciò ch'elle fer, come appresso udirai»<sup>7</sup>. Nella *Comedia* la presenza delle donne viene intuita dall'ascolto di un canto, che permette ad Ameto di capire dove si trovino le ninfe (III, 12-16):

E con fatica a' cani, a quali con lusinghe e a quali con occhi torvi e con voce sonora mazze mostrando, pose silenzio, e verso quella parte ove il canto estimava, porse, piegando la testa sopra la manca spalla, l'orecchie ritto; e ascoltato alquanto, rivolto a' cani, quelli con li usati legami attaccati, alla presente quercia raccomandò, e preso uno noderoso bastone, col quale, portando la pesante preda, a' suoi omeri alcuno alleggiamento porgeva, verso quella parte dove udiva la dolce nota volse i passi suoi; e con la testa alzata non prima le chiare onde scoperse del fiumicello ch'elli all'ombra di piacevoli albuscelli, fra' fiori e l'erba altissima, sopra la chiara riva vide più giovinette; delle quali alcune, mostrando nelle basse acque i bianchi piedi, per quelle con lento passo vagando s'andavano; altre, posti giuso li boscherec-

una schiera di ninfe devote a Venere, e si innamora della loro guida Lia (III), che richiama l'omonimo personaggio dantesco. Dopo quell'incontro fortuito Ameto rivede l'amata in una seconda occasione e chiede aiuto alle ninfe per raffinare la propria rozza natura (IX). Lia acconsente e stabilisce che le sei compagne esporranno a turno la loro personale storia d'amore (XV-XVII): al termine di ogni narrazione Ameto si immagina di essere l'amante delle ninfe, sognando di poterle conquistare. Per ultima, però, interviene Lia, la quale pronuncia un inno in favore di Cibele, simbolo della Chiesa; alla fine compare Venere, per ordine della quale le giovani gettano Ameto in una fonte (XL-XLIV). Il protagonista, una volta purificato, comprende quanto fosse brutale la sua esistenza e fa ritorno nella sua abitazione (XLV-XLVIII). L'opera viene chiusa dall'intervento del poeta, che confessa di aver osservato direttamente il prodigioso accaduto (L).

<sup>4</sup> A. Capellano, *De Amore*, a c. di G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980, § III, 1. Cfr. W. Pagani, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica, 1968, pp. 14 e 360-365 ed E. Savona, *Repertorio tematico del Dolce stil nuovo*, Bari, Adriatica, 1973, pp. 8 e 104-111.

<sup>5</sup> L. Surdich, *La Comedia delle ninfe fiorentine: la metamorfosi di Ameto*, in *La cornice di amore*, Pisa, ETS, 1987, p. 127.

<sup>6</sup> Savona, cit., pp. 88-92.

<sup>7</sup> Per i testi citiamo da G. Boccaccio, *Caccia di Diana*, a c. di V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, I, Milano, Mondadori, 1967 e *Comedia delle ninfe fiorentine*, a c. di A.E. Quaglio, in *Tutte le opere...*, II, cit., 1964.

ci archi e li strali, sopra quelle sospesi i caldi visi, sbracciate, con le candide mani rifacean belli con le fresche onde; e alcune, data da' loro vestimenti da ogni parte all'aure via, sedeano attente a ciò che una di loro più gioconda sedendo cantava, dalla quale conobbe la canzone prima alle sue orecchie esser venuta. Né più tosto le vide che, loro dèe estimando, indietro timido ritratto, s'inginocchiò e, stupefatto, che dir dovesse non conosceva.

L'accurata descrizione dello 'spionaggio' del protagonista, che si avvicina con circospezione e cerca di ammansire i cani da caccia, corrisponde all'attenzione con cui lo scrittore indugia sul *locus amoenus* e sulle caratteristiche fisiche delle giovani. Il lettore, inoltre, vista la confessione finale del poeta<sup>8</sup>, deve immaginare l'esistenza sulla scena di un personaggio-narratore che, quando Ameto contempla le donne, osserva a sua volta ciò che sta succedendo secondo una complessa *mise en abyme*<sup>9</sup>. Gli sguardi indiscreti dei personaggi, gettati furtivamente durante il primo incontro, proseguono per l'intera esposizione; per esempio nel IX canto il protagonista della *Caccia* riferisce con precisione i suoi frenetici spostamenti, intenti a superare gli ostacoli che disturbano la vista (vv. 1-12, 21-27 e 53-58):

Mentre con gli *occhi* fra le verdi fronde  
*mirando* giva la caccia, che 'n esse  
talor si *mostra* e talor si *nasconde*,  
convenne che *altrove mi volgesse*  
per nuovo suon ch'agli *orecchi mi venne*,  
che lo 'ntelletto a sé tutto riflesse;  
né 'l mio *veloce sguardo* si ritenne  
fin ch'a quel loco, dond'erano entrate  
le prime donne, *subito pervenne*.

E quivi *vidi* con difficultate,  
per lo spazio lontan, gran gente entrare  
dentro dal pian dell'erbette bagnate.

[...]

Ma poi che l'*occhio* più agutamente  
*ficcai* fra loro, *conobbi* che era  
di donne compagnia bella e piacente.

E come a me quell'amorosa schiera  
si fisse appresso, ch'io potea *vedere*  
apertamente ciascuna chi era,

tututte le *conobbi* al mio parere,  
e '*mmaginai* che poi chiamate foro  
che l'altre, che cacciavano a potere.

[...]

<sup>8</sup> XLIX, 1-6: «fra la fronzuta e nova primavera, | in loco spesso d'erbette e di fiori, | da folti rami chiuso, posto m'era || ad ascoltare i lieti e vaghi amori, | *nascosamente*, delle ninfe belle, | que' recitanti, e de' loro amadori». Da qui in poi il corsivo è nostro.

<sup>9</sup> M. David, *Boccaccio pornoscopo?*, in *Medioevo e Rinascimento veneto: con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, I, a c. di R. Avesani, G. Billanovich, G. Pozzi, Padova, Antenore, 1979, pp. 215-243.

## Bosisio – Fenomenologia dell'“amore mezzano”

ed io *torsi l'occhio* e lascial'ire  
a *veder* che dall'altre si divisa.  
E *vidi* là cominciare a salire  
al mezzodi Iacopa Aldimaresca,  
e a cinque altre la *vidi* seguire,  
ciascuna inghirlandata d'erba fresca.

Ameto si comporta in modo affine non solo quando segue le ninfe da lontano, ma anche quando costoro si trovano di fronte a lui; lo scrittore salda, in un unico momento concomitante, la descrizione degli sguardi con il resoconto dei vagheggiamenti maliziosi. Insomma, l'*immoderata cogitatio* sembra perdere i caratteri nobilitanti della riflessione filosofica e teologica<sup>10</sup> per assumere toni di un erotismo esplicito *in praesentia* (V, 4-6; IX, 13-27; XII, 15-16 e XV, 20):

e *rimirandola tutta con occhio continuo*, tutta in sé la loda, e insieme con lei la voce, il modo, le note e le parole della udita canzone; e in sé con non falso pensiero *reputa* beato chi di sì bella giovane la grazia possiede; e *in cotale pensiero dimorando*, sé medesimo mira, quasi dubbio fra 'l sì e 'l no d'*acquistarla*; e alcuna volta, sé degno di quella estimando, in sé si rallegra. [...] E così in *continui combattimenti s'accende del piacere* di colei la quale mai più non aveva davanti *veduta*; e quanto che elli imagini il *nuovo disio* non dovere al desiderato fine arrecare, cotanto più di quello *l'appetito s'affuoca*. || Ameto alla *venuta* delle due ninfe di sopra i verdi cespiti *levò il capo*; e quelle con *occhio vago rimira*, e tutte insieme e particolarmente ciascuna *considera*. [...] Ma lei avendo diritta *veduta* e la sua altezza *servata* nella sua mente, *imagina* quanto di bene si nasconda ne' cari panni. E appena *levati* gli occhi da lei, all'altra non men bella *li torce*, né alcuna particella di quella *lascia a riguardare*, se non come fe' della prima. [...] E *rimirando* sopra i nascondenti vestiri avvisa dove perverrebbe la pronta mano, se data le fosse licenzia, e loda le rilevate parti in aguta e tonda forma mostrate dalli stringenti drappi. || E in ogni parte *mirando*, ove potesse entrare la sottile *vista*, di *passare s'argomenta*. Così fatte bellezze li fanno migliori sperare le nascose e in sé o l'uso o la *vista* di quelle con più *focoso appetito cercare*. Egli si *pensa* che cotale apparisse Danne agli occhi di Febo o Medea a que' di Giansone, e più volte dice fra sé: «O felice colui a cui è data sì nobile cosa a *possedere!*». || Egli desidererebbe di *vedere più avanti*, ma invano vi s'affaticano gli *occhi* suoi; e perciò, *venuta* già quella tanto avanti che libera li rimanea dell'altra la *vista*, levò da quella le luci, sopra l'altra fermandole con non minore meraviglia.

L'ambiente pastorale e primaverile nonché l'insolita epifania della donna – anticipata da un canto che richiama l'uomo e lo incuriosisce, permettendogli di contemplare l'oggetto del desiderio senza essere disturbato – caratterizzano pure alcuni sonetti delle *Rime*, la cui tradizione, come è noto, risulta policentrica e complessa<sup>11</sup>: ad esempio nel I l'io lirico racconta di aver sentito parlare «tre angiolette», sedute intorno a una fonte circondata da «verdi erbette» e da fiori (vv. 2-3); nel IV riconosce un «canto lieto», che lo porta a vedere una donna che «con altre sedea» (vv. 6 e 14); nel successivo una voce

<sup>10</sup> Pagani, cit., pp. 316-322 e Savona, cit., pp. 127-148.

<sup>11</sup> G. Boccaccio, *Rime*, a c. di V. Branca, Milano, Mondadori, 1992. Sulle questioni filologiche e di attribuzione dei componimenti si veda I. Tufano, «*Quel dolce canto*»: *letture tematiche delle Rime di Boccaccio*, Firenze, Cesati, 2006, pp. 11-22.

attira l'*agens*, che si innamora dopo aver visto i «biondi capelli» e gli «occhi belli» di una fanciulla (vv. 10 e 14); nel VIII il solito espediente porta il soggetto ad ammirare le bellezze «assai più che mortali» di una giovane (v. 10). Nondimeno la descrizione canonica e stemperata implica l'assenza dell'elemento sensuale, presente, per converso, in altri sonetti: citiamo soltanto il numero 1, in cui il poeta si accorge di una donna «iscinta e scalza» presso uno scoglio, accompagnata da «altre molte» (vv. 1 e 4); l'io poetico raffigura il movimento ammaliante dei «bianchi piè» dell'amata (v. 5), che cercano di evitare il veloce sopraggiungere delle onde. Però l'acqua, in alcune occasioni, costringe la donna a muoversi di scatto e a scoprirsi accidentalmente, suscitando il desiderio nell'uomo di «mirar più suso» (v. 14)<sup>12</sup>.

Le audaci innovazioni proposte nella *Caccia* e nella *Comedia* sembrano in parte giustificate attraverso l'accostamento dei protagonisti ad Atteone<sup>13</sup>. Malgrado ciò anche il famoso personaggio non è introdotto in modo canonico, poiché lo scrittore inserisce tematiche alternative rispetto a quelle abituali; Boccaccio sfrutta la natura strutturalmente aperta e multiforme del mito<sup>14</sup> e, variando e sfumando alcuni passaggi della trama, rompe l'equilibrio vigente tra lecito e illecito, tra legge morale e naturale, tra amore e castità, tra senso del limite e suo superamento.

Ricordiamo che in Ovidio (*Met.* III, 131-252) il giovane non ha responsabilità per aver scoperto Diana nuda, giacché «*illum fata ferebant*» (v. 176)<sup>15</sup>; ciò nonostante basta il gesto empio in sé per legittimare la violenta reazione della divinità e delle sodali, che «*subitisque ululantibus omne | implevere nemus*» (vv. 179-180). Diana, la cui ira viene descritta con precisione da Ovidio (vv. 181-186), si avventa allora su Atteone, trasformandolo in un cervo. Questi, ormai tramutato, scappa via, ma viene sbranato dai propri cani da caccia nel corso di una scena drammatica e contrassegnata da crudo realismo (vv. 249-252). Dante, invece, allude al mito nel canto XIII dell'*Inferno*, là dove incontra Lano da Siena e Giacomo da Sant'Andrea: le immagini della caccia, della fuga e delle «nere cagne» (v. 125), che si scagliano contro i dannati, propongono al lettore una velata similitudine tra la colpa degli scialacquatori e quella di Atteone<sup>16</sup>. In fine, nella famosa 'canzone delle metamorfosi' (1327-1334) dei *Rerum vulgarium fragmenta*, la vicenda mitica simboleggia l'errore dell'io lirico: l'incontro con la donna non è casuale, bensì è favorito dal «desire» e dall'abitudine di recarsi nei luoghi dove avviene l'incontro (vv.

<sup>12</sup> Sui componimenti citati rimandiamo a R. Ferreri, *Innovazione e tradizione del Boccaccio*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 11-41; G. Natali, *Il Canzoniere di Giovanni Boccaccio*, «La cultura», XXXIX (2001), pp. 55-89 e I. Tufano, *Il canto dell'amata*, in «*Quel dolce canto*»..., cit., pp. 39-60.

<sup>13</sup> V. Branca, *L'Atteone del Boccaccio fra allegoria cristiana, evemerismo trasfigurante, narrativa esemplare, visualizzazione rinascimentale*, «Studi sul Boccaccio», XXIV (1996), pp. 193-208; Giov. Barberi Squarotti, *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000 e J. Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2009.

<sup>14</sup> F. Ferrucci, *Il mito*, in *Letteratura italiana*, V, a c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 513-549 e A. Cerbo, *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*, Pisa, ETS, 2001, pp. 31-61.

<sup>15</sup> Ovidius Naso Publius, *Metamorphoses*, a c. di W.S. Anderson, Leipzig, Teubner, 1977.

<sup>16</sup> Per la *Commedia* si cita dall'edizione a c. di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

147-148); il poeta, in aggiunta, non si accontenta di intravedere la donna, ma «perché d'altra vista non m'appago | stetti a mirarla» (vv. 152-153). Così la donna, dopo essersi spaventata e aver provato vergogna, attua una giusta vendetta, trasformando l'uomo in un cervo «solitario e vago» (v. 158)<sup>17</sup>.

I raffronti con i riusi più celebri mostrano l'atteggiamento antitetico di Boccaccio: nella *Caccia* non assistiamo a un processo regressivo (uomo-animale), anzi a un *itinerarium* che porta il cervo a perfezionarsi sino a raggiungere una condizione umana. Diana, essendo rifiutata dalle giovani napoletane che non ne riconoscono più il primato, non viene interpretata quale protettrice del *nomos*.<sup>18</sup> E l'animale non subisce una punizione, poiché il suo gesto non ha nulla di peccaminoso. Si verifica sì la morte del personaggio, ma essa non ha una valenza luttuosa, in quanto segna il passaggio da una vita selvatica a una più autentica e matura. Il mito di Atteone viene rivisitato *per contrarium*, contaminato sulla scorta del magistero apuleiano: come Lucio è destinato a superare alcune prove iniziatiche per ritrovare la propria reale dimensione, così il personaggio-narratore della *Caccia* giunge a una purificazione fisica e morale dopo aver ammirato le donne e Venere. Lo stesso atto di guardare di nascosto non incontra la critica avanzata da Petrarca, dato che rappresenta un presupposto per aumentare la propria autoconsapevolezza<sup>19</sup>.

Nella *Comedia* si adottano sequenze e meccanismi narrativi simili: Ameto viene scoperto a III, 19 dai cani delle ninfe e inizia a scappare, presagendo di fare la fine di Atteone; malgrado ciò le giovani, contrapponendosi esplicitamente al *modus operandi* di Diana, bloccano i cani e accolgono l'intruso sorridendogli. Le ninfe non solo non provano turbamento per il comportamento disdicevole di Ameto, ma ne accettano la presenza di buon grado:

E elli, poi che 'l fuggire non li valse, sopraggiunto da quelli, col bastone, con le mani e con la fuga e con le rozze parole da sé, quanto poteva, cessava i morsi loro; le quali non conosciute dalle orecchi usate di ricevere i donneschi suoni, più fieri lui, già più morto per paura che vivo, seguieno; e egli, *rimembrandosi d'Atteon*, con le mani si cercava per le corna la fronte, in sé dannando il preso ardire di volere riguardare le sante dèe. Ma le ninfe, turbato il lor sollazzo per la canina rabbia, levate, con alte voci appena in pace puoserò i presti cani, e lui con *piacevole riso*, conosciuto suo essere, *racconsolandolo, fe-*

<sup>17</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

<sup>18</sup> In questo senso i *Triumphs* di Petrarca potrebbero prospettare un controcanto della *Caccia*, giacché nel *Triumphus Pudicitiae* Laura – scortata dalle Virtù e da una schiera di donne famose per la loro morigeratezza (vv. 126-159) – si ribella e sconfigge Amore, celebrando la nuova divinità presso il tempio di Venere Verticordia a Roma (v. 179).

<sup>19</sup> Si tenga presente che per S. Agostino (*Genesi*, a c. di L. Carozzi, Roma, Città nuova, 1989, VI, 16): «tria genera visionum occurrunt: unum per oculos, quibus ipsae litterae videntur; alterum per spiritum hominis quo proximus et absens cogitatur; tertium per contuitum mentis, quo ipsa dilectio intellecta conspicitur»; mentre secondo Ugo da S. Vittore esistono tre fasi della conoscenza, ossia «*oculus carnis...oculus rationis...oculus contemplationis*» (*Didascalicon*, in *Patrologia Latina*, IV, 176, a c. di J.P. Migne, Alexandrie, Chadwyck-Healey, 1993-1995, § 948). È inoltre da considerare la probabile influenza su Boccaccio di alcuni pensatori della Scuola di Chartres quali Alano da Lilla (*Anticlaudianus*, I, 404) e Bernardo Silvestre (*Cosmographia*, II, 14, 41-44).

*ciono sicuro*; e al loro luogo tornate, avendo d'Ameto *avuta festa*, così ricominciò la sua *canzone* la cantante.

La figura di Atteone sembra cambiare totalmente valenza rispetto al passato: una conferma viene fornita dal canto intonato da Lia, la quale afferma – attraverso un'importante invenzione genealogica dell'autore – di essere sorella di Narciso, personaggio da intendere quale anti-Atteone<sup>20</sup>. Se Narciso non è riuscito a condividere l'amore con gli altri, rendendo sé stesso il centro esclusivo e preminente del proprio interesse, Lia è l'emblema dell'amore verso il prossimo (IV, 21-30):

sento le grazie de' suoi primi amori  
che 'l mio fratel non fe'; di cui si dice  
che, *bellissimo e crudo* cacciatore,  
senza aver di pietà nulla radice,  
di tutte *rifiutando* il caro amore,  
fin che sé vide in quelle ov'io mi miro,  
sé per sé consumando con dolore,  
in fior si convertì; il qual con diro  
occhio riguardo per pietà sovente  
e senza pro di lui fra me sospiro.

Segnaliamo altre due corrispondenze in cui viene invocata l'autorità di Atteone: a XVIII, 18 la ninfa Mopso racconta ad Ameto e alle proprie compagne come si sia innamorata di Affron. La giovane aveva pregato l'amato recalcitrante di non fuggire, promettendo che non si sarebbe comportata come Diana con Atteone: «o giovane, cui fuggi tu? Se tu fuggi me, niuna cosa ti dovrà far sicuro: io non sono fiera pistilenziosa cercante di lacerare i membri tuoi, come i cani d'*Atteone* miseramente cercarono il lor signore». Il passo sembra significativo, perché l'esempio non viene citato da Ameto, che aveva ricordato il mito con funzione quasi apotropaica, bensì da una donna. Se nella versione ovidiana sono le donne a subire un'offesa, qui l'ottica viene quantomeno equilibrata: Mopso riconosce che il comportamento di Diana è stato eccessivo e tenta di convincere Affron ad accettare una divergente legge amorosa.

Nel secondo brano, invece, il protagonista è frustrato, giacché non si reputa meritevole dell'amore di Lia; Ameto si può comunque consolare con la bontà delle donne, che non gli faranno subire il supplizio provato da Atteone (XXXI, 8): «ma ohimè, di che mi rallegro io? Io non avrò di questo più d'*Atteon*, se non solamente che io non sarò da' cani lacerato».

Indichiamo ora la peculiare rappresentazione delle donne, indagando su quali caratteristiche indugi l'occhio dei personaggi. Il narratore-protagonista della *Caccia*, no-

<sup>20</sup> Diana viene ironicamente criticata anche da Asenga nel *Filocolo* (V, 21, 3): «Diana non dico, però che è a presumere che se stata fosse bella non avria consentito che Atteon, per averla veduta, fosse tornato cervio, ma che avesse parlato e narrato la sua bellezza agl'ignoranti avria consentito». Per il testo seguiamo l'edizione a c. di A.E. Qauglio, in *Tutte le opere...*, I, cit.

nostante le donne si vestano e si comportino secondo un preciso codice venatorio, non manca di cogliere la femminilità dei gesti e del portamento: nel canto II le donne svolgono sì abluzioni in favore di Diana, ma ciò non vieta al personaggio di provare una forte attrazione (vv. 25-30). E parimenti nel canto XIII l'attività frenetica delle donne intente a cacciare viene sublimata in una sorta di danza sensuale (vv. 10-18 e 25-38):

Alto nel bosco al mio parer vedea  
due leggiadre e belle giovinette,  
le qua' ciascuna assai ben conoscea,  
inghirlandate di due ghirlandette  
di rose rosse, tanto relucenti,  
che a veder parean due fiammette,  
vestite strette, sì belle e piacenti,  
che facean rider tututto quel loco,  
dond'elle andavan con li passi lenti.  
Le quali, andando sì a poco a poco,  
d'archi e di saette bene armate,  
fra sé cantando e faccendosi gioco,  
vider discender della stremitate  
del monte una pantera.

Nella *Comedia*, invece, riscontriamo un'insistenza inedita sulle singole parti del corpo femminile bramate da Ameto: ad esempio nel XII capitolo il protagonista inizia a descrivere i capelli di una giovane; la ripetitività del tema viene evitata grazie all'indugio con cui egli analizza il colore e la lunghezza delle chiome, le acconciature, gli accessori, gli effetti creati dal vento, il gioco di luci, le orecchie (§ 7-9). L'esame si trasferisce poi su numerose altre parti del corpo, per ognuna delle quali il protagonista propone un accostamento, un commento licenzioso, un paragone (§§ 10-16):

e, quasi con la ghirlanda, le circulate *ciglia* estreme e disgiunte riguarda, nere non meno che quelle degli Etiopi, sotto le quali due *occhi* chiarissimi come matutine stelle sintillanti rimira; né quiventro nascosi, né superbi fuori del loro luogo si stendevano, ma gravi e lunghi di color bruno più amorosa davano la lor luce. Il *naso* e le vermiglie *guance*, non tumefatte né per magrezza rigide, di convenevole spazio contento, ne' suoi luoghi sotto i belli occhi festevoli si mostravano; la *bocca* della quale, non distesa in isconcia grandezza, piccioletta, nelle sue labbra somigliava vermiglia rosa, e, rimirandola, avea forza di fare desiderare altrui i dolci baci. E il candido *collo*, non cavato ma pari, e la dilicata *gola*, sopra li equali *omeri* ottimamente sedenti, nella loro bellezza cupidi di spessi abbracciamenti si faceano. E ella, di *statura* grande e ne' *membri formosa*, e tanto bene *proporzionata* quanto altra mai, vestita di sottilissimo drappo sanguigno seminato di piccioli uccelletti d'oro, composto dalle *mani* turchie, sedendosi, mostrava il *candido petto*, del quale, mercé del vestimento cortese nella sua *scollatura*, gran parte se ne apriva a' riguardanti; egli non toglieva alla vista la forma de' *tondi pomi*, li quali con sottile copritura ascondendo, resistenti pareano che volessero mostrarsi malgrado del vestimento, bene che uno purpureo mantello, del quale parte il sinistro omero, e di sotto al destro braccio un lembo, passante, ne ritornasse sopra il sinistro, cadente l'altro con doppia piega sopra le *ginocchia* di quella, alquanto dell'uno s'ingegnasse di torli. Egli poi rimira le *braccia* e le bellissime *mani* non isdicevoli al formo-

so *busto*, e lei cinta d'uliva considera, e in ogni parte mirando, ove potesse entrare la sottile vista, di passare s'argomenta.

Non pago, Ameto inizia a fissare un'altra ninfa, la quale non si ritrae come le scon-trose ninfe della tradizione o le pudiche e orgogliose amanti degli stilnovisti<sup>21</sup>, anzi si mette a disposizione del personaggio, consentendo di essere guardata con la massima libertà (§ 22). Ameto si profonde anche in questo caso in una scrupolosa indagine: gli occhi sono «ladri», la bocca fa vagheggiare baci «graziosi», le braccia sono «degne d'essere sovente d'amorosi pesi premute», mentre il seno è «con avido sguardo mirato» (§ 23-27). Inoltre il personaggio non presta attenzione soltanto alle parti scoperte del corpo, ma cerca di immaginare anche che cosa si celi sotto gli indumenti (§ 27-28):

E poi ch'egli con sottili avvedimenti ha le *scoperte* parti guardate, alle *coperte* più lo 'ntelletto che l'occhio dispone. Egli non guari di sotto la scollatura discerne le rilevate parti in picciola altezza e con l'occhio mentale *trapassa dentro a' vestimenti* e con diletto vede chi di quello rilievo porga cagione, non meno dolci sentendole ch'elle siano.

Nel capitolo successivo viene ribadita icasticamente l'attività del personaggio, tramite un *quadricolon* espressivo (XIII, 1): «Ameto *riguarda, examina, distingue e conferma in sé* delle venute ninfe la mira bellezza». Tale schema pressoché ossessivo viene proposto in altre situazioni con lievi gradazioni: per esempio nel capitolo XV Boccaccio conferma la disponibilità delle ninfe a farsi ammirare da Ameto, di cui si sottolinea la contestuale e crescente bramosia (§ 5: «quasi di senno esce» e § 25: «hanno forza di farsi lodare al riguardante, il quale più tosto l'appetito che l'occhio, se elli potessi, ne pascerebbe»). In questo passaggio il personaggio si concentra sulle orecchie, coperte in parte dai capelli (§ 13: «li quali sopra l'*orecchie* in tonda treccia raccolti e quindi di dietro non cascanti sopra lo equale collo, con piccolo viluppo stendentisi or verso l'una e poi verso l'altra *orecchia* vicendevolmente ristretti, loda in infinito»), sulle gambe, sui piedi e sulle dita (§ 19: «e di quella, grande di statura e andante, alcuna volta vede il *picciolo piede*, e per merito dell'aure moventi i vestimenti toccanti le verdi erbetto, nate di proprio volere ne' lieti prati, tal volta più ad alto rimira, e discerne la *tonda gamba* da niuno calzamento coperta» e § 26: «e con *lussurioso occhio* rimira lunga fiata il *piè* di lei, andante calzato di sola scarpetta, la quale poco più che le *dita* di quello, sottile e stretta, copriva; e, *nera*, pensa che lui *bianco* faccia parere»). In fine a XXVIII, 1-3 Ameto cerca di stilare, secondo l'esempio dantesco (*Vn VI, 2*), una classifica in base all'avvenenza delle donne incontrate; tuttavia, poiché non riesce a stabilire una gerarchia definitiva, si abbandona a fantasie erotiche esplicite (§§ 4-5):

Egli, mirandole effettuosamente con ardente disio, in sé medesimo fa *diverse imaginazioni* concordevoli a' suoi disii. Egli alcuna volta imagina d'essere stretto dalle braccia dell'una e dell'altra strignere il

<sup>21</sup> Savona, cit., pp. 194-202.

## Bosisio – Fenomenologia dell'“amore mezzano”

candido collo, e quasi come se d'alcuna sentisse i dolci baci, cotale gusta la saporita saliva; e tenente alquanto la bocca aperta, nulla altra cosa prende che le vane aure<sup>22</sup>.

Giova precisare che l'ardita operazione era ammissibile grazie a riferimenti con la tradizione dei *fabliaux* e dei romanzi cortesi, che ne consentivano le scelte più azzardate<sup>23</sup>; in aggiunta se lo scrittore si discosta dai *topoi* della donna angelicata, è altrettanto vero che riprende alcuni tratti decorativi piuttosto noti. L'affascinante movimento dei capelli della ninfa al capitolo XII potrebbe echeggiare due paragrafi dell'*Asino d'oro* (II, 8-9), in cui Lucio è intento a «*omnem [...] explorare habitudinem*» della serva Fotide<sup>24</sup>. Invece la meticolosa relazione sulle singole parti del corpo femminile recupera un tema retorico abbastanza comune nel Medioevo, sviluppato per esempio nella *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne<sup>25</sup>. Come è noto Paride, ospitato dal re di Sparta Menelao, si innamora perdutamente della moglie Elena, la cui bellezza è condensata in un'estesa e precisa rassegna (VII, pp. 71-73):

Et diligenter in Helenam figens intuitum siggilatim eius membra tanto decore respersa subtiliter contemplatur. Miratur enim tam in ea rutilanti fulgore flauescere crines multos. [...] Miratur etenim in tam nitide frontis extremis conuallibus gemina supercilia. [...] Miratur eciam oculos duorum syderum radios describentes. [...] Miratur eciam in illa mire pulchritudinis nasi sui lineam regularem. [...] Miratur eciam tantam pulchritudinem faciei tanti nitoris. [...] Sic miratur dentes eburneos pusillos et in ordine positos. [...] Sicque totus ambitus faciei mentum, modica in medio concauitate sulcatum, forma spherica concludebat. [...] Sic miratur eciam in ipsa colli columpnula<m> niueum presentare nitorem.

<sup>22</sup> Addirittura i pensieri evolvono in un vero e proprio sogno ad occhi aperti e per interposta persona a XXXIV, 13-14 in cui Ameto si immedesima in Aspiros, l'amante della ninfa Agapes: «e poi ch'egli per lungo spazio in sé così s'è doluto, egli la rimira da capo, e ascoltando i suoi amori, prima reputando Apiros felice, desidera d'essere lui; e tanto in questo il tira il disio che già desso si reputa e lei gli pare nella chiara fonte vedere ignuda, come ella narra che quelli la vide; e in sé ammirando, loda le parti che egli mai non vide, e quelle con tutto l'animo abbraccia, strigne e bacia, e così acceso diventa come quella era». L'invidia per gli amanti delle giovani è la stessa nutrita dal narratore nei confronti di Ameto (XLIX, 43-51): «e di lui invidioso, palesare, | tal volta fu mi volli; poi mi tenni, | temendo condizion non peggiorare, || e con quel cuor che io pote' sostenni | vederlo a tanta corte presidente | parlar con motti e con riso e con cenni; || ma tutto questo m'usciva di mente | qualor nel viso ne mirava alcuna | o udiva cantar sì dolcemente».

<sup>23</sup> D. Kelly, *Telling Glances: Voyeurism in the French Novel*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992 e A.C. Spearing, *The Medieval poet as voyeur: looking and listening in medieval love-narratives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

<sup>24</sup> Apuleius, *Metamorphoses*, a c. di J.A. Hanson, Cambridge, Harvard University Press, 1989. In particolare si veda il seguente passaggio: «quid cum capillis color gratus et nitor splendidus inlucet et contra solis aciem vegetus fulgurat vel placidus renitet aut in contrariam gratiam variat aspectum et nunc aurum coruscans in lenem mellis deprimitur umbram, nunc corvina nigredine caeruleus columbarum colli flosculos aemulatur, vel cum guttis Arabicis obunctus et pectinis arguti dente tenui discriminatus et pone versum coactus amatoris oculis occurrens ad instar speculi reddit imaginem gratiorem? Quid cum frequenti subole spissus cumulat verticem vel proluxa serie porrectus dorsa permanat?».

<sup>25</sup> E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La nuova Italia, 1992, pp. 156-158 e 203-205 e G. De Columnis, *Historia destructionis Troiae*, a c. di N.E. Griffin, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1936. Sulla conoscenza dell'opera da parte di Boccaccio e per la sua fortuna in Italia si vedano E. Gorra, *Testi inediti di storia trojana preceduti da uno studio sulla leggenda trojana in Italia*, Torino, Loescher, 1887 e R. Venuda, *Il Filocolo e la Historia destructionis Troiae di Guido delle Colonne*, Firenze, Atheneum, 1993.

[...] Sic miratur in ilia equales scapulas humili planicie subsidentes terga plana promittere. [...] Sic miratur in ilia brachia decenti proceritate distensa amplexus suadere dulcissimos, dum eius manus modica eleuacione pinguescerent et digitorum extrema tenui producta libramine ungues eburneos presentarent. [...] Sic miratur in ilia lati pectoris equalitatem extensam, in cuius planicie duo urbera ueluti duo poma surgencia aeris natura quasi geminas cacuminauit in pilas. Et demum staturam eius eque proceritatis attendens prestanciori forma putat et concipit esse membra latencia.

Va detto che Boccaccio nel *Teseida* (1339-1341) aveva replicato alla lettera tali moduli descrittivi<sup>26</sup>. Tuttavia appare evidente come l'adesione al genere letterario cavalleresco e a un'ideologia prettamente cortese abbia predeterminato la qualità del ritratto. La descrizione di Emilia nel *Teseida* ha il merito di ampliare la gamma del poetabile nella letteratura eroica<sup>27</sup>, ma non arriva a raggiungere le soluzioni della *Comedia*. Nel *Teseida* il poeta invoca le Muse per aiutarlo a rappresentare al meglio le «vere | bellezze» della giovane (XII, 52, 4-5), instaurando una sorta di competizione con i modelli; non c'è alcun compiacimento licenzioso nell'esposizione, anzi domina una sobria eleganza: la raffigurazione dei capelli, che «parean d'oro» (§ 53, 1), risente degli stilemi dello Stilnovo; la bocca, «bella da basciare» (§ 59, 2), è proposta in modo più casto rispetto alle provocanti labbra della *Comedia*; mentre il seno perde lo spiccato richiamo erotico (§ 61, 5-8).

Nondimeno dall'analisi intorno all'attività concupiscente dei due protagonisti sembrerebbe emergere una concezione dell'amore spregiudicata, a totale appannaggio del desiderio maschile. Pertanto la donna passerebbe da soggetto nobilitante nello Stilnovo – basilare per la crescita spirituale dell'uomo<sup>28</sup> – a oggetto di pulsioni istintuali. Ma ciò pare negato da altri particolari: la fenomenologia dell'amore boccacciano, infatti, non differisce da quella stilnovistica negli esiti, perché l'obiettivo finale è il medesimo<sup>29</sup>. Nella *Caccia* le giovani chiedono a Venere di stornare i «pensier vili», rendendo «eccellenti | gli animi» e «largi e gentili» i cuori (XVII, 22-24); la divinità, appena trasforma gli animali in uomini, assicura che riceveranno «vittoria | [*scil.* dagli affanni] insieme con pietade» (vv. 50-51), qualora proteggano le donne; la descrizione della dea recupera poi la caratteristica lode siciliana e stilnovistica (XVIII, 15-21 e 34-42)<sup>30</sup>:

Il viso suo *angelica bellezza*  
del *ciel* discesa veramente pare,

<sup>26</sup> Si veda XII, 53-64. Per il testo seguiamo l'edizione a c. di A. Limentani, in *Tutte le opere...*, II, cit. Uno spunto simile è rintracciabile nel *Filocolo* (III, 11, 5-7).

<sup>27</sup> Ricordiamo l'orgogliosa rivendicazione di poetica a XII, 84, 6-8 e 85, 1-5: « ma tu, o libro, primo a lor cantare | di *Marte* fai gli affanni sostenuti, | nel volgar Lazio più mai non veduti. || E perciò che tu primo col tuo legno | seghi queste onde, non solcate mai | davanti a te da nessuno altro ingegno, | ben che infimo sii, pure starai | forse tra gli altri d'alcuno onor degno».

<sup>28</sup> Savona, cit., pp. 24-27 e 160-167.

<sup>29</sup> R. Hollander, *Boccaccio's two Venuses*, New York, Columbia University press, 1977 ed E.L. Giusti, *Dall'amore cortese alla comprensione. Il viaggio ideologico di Giovanni Boccaccio dalla Caccia di Diana al Decameron*, Milano, LED, 1999.

<sup>30</sup> Pagani, cit., pp. 309-316 e 343-350 e Savona, cit., pp. 127-134.

## Bosisio – Fenomenologia dell’“amore mezzano”

venuta a dare agli occhi *uman chiarezza*:

*discreta e saggia* nel suo ragionare  
e signorevol donna nello *aspetto*,  
lieta e baldanzosa nello *andare*.

[...]

Quanta sie la *virtù* che il bel viso  
spande in quella parte ove si gira,  
sollo io, che per *dolcezza* son conquiso.

Superbia, accidia ed avarizia ed ira,  
quando la veggio, *fuggon* della mente,  
che i contrari lor dentro a sé tira.

Ond’io priego ciascun divotamente,  
che subbietto è, com’io, a quel signore  
che *ingentilisce* ciascuna vil mente,  
ched e’ prieghin per me che nell’*amore*  
di questa donna lungamente io sia,  
e che io d’onoralla aggia valore.

Nella *Comedia* l’educazione di Ameto passa attraverso una chiara presa di coscienza, che guida il soggetto dall’amore fisico a quello spirituale (XLVI, 3): «similmente vede che sieno le ninfe, le quali più all’*occhio* che allo *’ntelletto* erano piaciute, e ora allo *’ntelletto* piacciono più che all’*occhio*». Ciò è stato possibile grazie all’intervento di Lia, che ha permesso ad Ameto di ingentilirsi (XXXVIII, 113-118):

Ma essendo io dalla mia puerizia a Cibele divotissima stata e avendo sotto la sua dottrina visitati i monti e gli archi usati e le saette, tutta di Venere, non so come, nelle fiamme m’accesi. E avegna che quelle molto celi la mia sembianza, le mie voci non le poterono nascondere, anzi vaga cantando sovente sopra la prossima riva, presi Ameto del mio piacere e fui presa del suo, come potete vedere. Costui, seguitandomi, ho io tratto della mentale cechità con la mia luce a conoscere le care cose, e volenteroso l’ho fatto a seguire quelle; e già non crudo né ruvido sembra, se bene si mira, ma abile, mansueto e disposto ad alte cose si può vedere. Per la qual cosa non meno a Venere tenuta di voi, come voi fate, così con sacrificii l’onoro, e farò sempre.

Quindi l’attività del protagonista viene ricondotta entro una norma accettabile, correggendo la prima impressione di un amore unilaterale: la contemplazione delle giovani non riflette un atto sconsiderato, perché è necessaria nell’economia del percorso pedagogico ed è acconsentita dalle ninfe come nell’episodio decameroniano di Cimone ed Efigenia<sup>31</sup>. Inoltre Lia, benché collocata su un piano di consapevolezza elevato, si scopre

<sup>31</sup> V, 1, 9 e 12: «e quinci cominciò a distinguer le parti di lei, lodando i *capelli*, li quali d’oro estimava, la *fronte*, il *naso* e la *bocca*, la *gola* e le *braccia* e *sommamente il petto*, poco ancora rilevato: e, di lavoratore, di bellezza subitamente giudice divenuto seco sommamente desiderava di veder gli *occhi*, li quali ella da alto sonno gravati teneva chiusi; e per vedergli più volte ebbe volontà di destarla. [...] Ma come gli occhi di lei vide aperti, così in quegli fiso cominciò a guardare, seco stesso parendogli che da quegli una soavità si movesse la quale il riempiesse di *piacere* mai da lui non provato». Per il *Decameron* seguiamo il testo a c. di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, Rizzoli 2013; per il commento facciamo riferimento anche all’edizione a c. di V. Branca, Einaudi, Torino, 1999.

un personaggio complesso, giacché si innamora, organizza l'*itinerarium* di redenzione e interviene attivamente nei discorsi delle giovani sino alla tappa finale della *Bildung* di Ameto. Oltretutto anche la giovane sembra evolvere, poiché, se in precedenza era solo devota a Cibele, alla fine lo sarà pure a Venere: interpretando il messaggio allegorico possiamo sostenere che il personaggio passa da una concezione solo spirituale dell'amore a una fede pienamente vissuta. Questo ulteriore scatto sembra determinato dall'incontro con l'altro e dalla possibilità di provare esperienze comuni: il risultato conclusivo, invero, tiene conto di entrambe le prospettive dei personaggi, fondendole in una morale forte e condivisa. Non è un caso che il compimento di Lia come anti-Narciso riesca quando i suoi alti valori etici incontrano Ameto, passando dalla 'potenza' all'atto'.

Tale particolare concezione amorosa – che non respinge affatto l'elemento carnale, a patto che non diventi l'unica meta da raggiungere<sup>32</sup> – pare abbracciata pure dalle ninfe, le quali se ne fanno portatrici non solo indirettamente durante la contemplazione di Ameto, ma anche nelle tecniche di conquista impiegate con i rispettivi amanti. Ognuna delle sei narratrici, difatti, riferisce le proprie origini e racconta di essersi sposata; nondimeno costoro hanno conosciuto il vero amore solo fuori dal matrimonio e grazie all'unione con giovani ancora acerbi come Ameto. In particolare nelle testimonianze autobiografiche riportate da Mopsa, Agapes e Fiammetta le ninfe abbandonano qualsiasi passività per diventare provocanti seduttrici. Se Fiammetta vede nudo Caleone e non indugia a raggiungerlo, Agapes funge da Diana controcorrente<sup>33</sup>, mentre Mopsa cattura Affron (XVIII, 33-35) quasi come Salmace con Ermafrodito (*Met.* IV, 356-388):

Per ch'io a nuovi argomenti lo 'ngegno prestei; e ancora che forse paia atto di dissoluta ciò che io feci, però che tutte di ciò che io ardo vi sento accese, cacciata la vergogna da me, la quale con focosa rossezza già mi sento nel viso venire, ve 'l pur dirò. Io dico che i lunghi drappi, toccanti terra come ora fanno, essendomi io cinta sopra l'anche, quasi paurosa dell'onde mostrandomi, in alto molto più che il dovere li tirai; per che agli occhi suoi le candide gambe si fecero conte, le quali, sì com'io m'avidì, con occhio avido riguardò; ma pure fermo nella ostinazione contraria a' miei voleri si rimase. Onde io, disposta a vincere lui, levato a me di sopra agli omeri miei il non pesante mantello, come vinto dal caldo, aperto il vago seno, le bellezze di quello, alquanto bassandomi, gli feci, senza parlare, scoperte; le quali elli non prima vide che, rotta ogni durezza, volse la prora a noi con queste parole: «Giovane donna, attendi: io sono vinto dalle tue bellezze; ecco ch'io vegno presto a' tuoi piaceri».

<sup>32</sup> Non è un caso che, alla fine dell'*Amorosa visione* (XLIX), il poeta non riesca a possedere la donna, nonostante cadano le ultime resistenze e si creino le circostanze favorevoli.

<sup>33</sup> XXXV, 113-114: «e con *focoso raggio* percossami, me tutta accese del piacere di costui e dipartissi. Ma io, ancora dubbiosa di mostrare ciò che dentro nuovamente sentiva, lui nudo, bellissimo, quanto il lume passante le cortine sottili mi concedeva, il vedea, e fra me spesso diceva: "Di che ti tieni? Va e con le desiderose braccia strigni i vaghi colli"». XXXII, 54-55: «egli, veduto, piacque agli occhi miei e figurato rimase nella mia mente; ma pure d'essere *ignuda* veduta da lui mi porse vergogna e di nuova rossezza dipinta tornai. E egli similmente, come mi vide, mutato il colore e stupefatto, fermato il passo, più non venne oltre; onde, come alla dea piacque, riprendemmo i vestimenti. E uscite dell'acque e di mortine coronate, in un grazioso seno, che 'l monte di sé faceva quivi vicino, di bellissima erba pieno e dipinto di molti fiori, *ce ne andammo*; e sopra quella, freschissima, *i corpi distesi*, ci posavamo».

L'*ars amandi* delle giovani sembra approvare una visione più aperta e libera dell'amore, che percorre il *Decameron*<sup>34</sup>: come nella 'novella delle papere' (*Intr.* IV, 12-29) è naturale e positiva l'attrazione fisica esercitata dalle donne, così negli aneddoti delle ninfe essa diventa un momento imprescindibile nel corso dell'innamoramento. Allora Boccaccio, come ravvisato da Vittore Branca per il *Decameron*, rompe i rigidi schemi etici e retorici medievali, poiché il fascino per il corpo «dà l'avvio proprio al grande tema della bellezza e dell'amore come forze catalizzatrici di ogni buona disposizione»<sup>35</sup>. In aggiunta nello Stilnovo – e poi in Petrarca – il compito salvifico della donna è esercitato anche dopo la morte<sup>36</sup>: in Boccaccio, all'opposto, la continua presenza fisica dell'amata è funzionale alla buona riuscita della metamorfosi del personaggio. L'amore – che potremmo definire 'mezzano', per usare una felice categoria critica di Francesco Bruni<sup>37</sup> – viene inteso con nuovi criteri, cercando di conciliare le ragioni della morale religiosa con la natura. Se nel quarto libro del *Filocolo* (1336-1338) l'«amore per diletto» è totalmente separato da quello «onesto» (§ 44), nella *Comedia* l'autore sembra giungere a una sorta di unione tra le due polarità<sup>38</sup>. E se lo scrittore nel *Teseida* doveva mantenersi entro un contesto di decoro ed equilibrio, nella *Caccia* e nella *Comedia* accosta e sovrappone due modelli difformi come quello idealizzato della donna stilnovistica e quello più terreno della donna classica e mediolatina. Insomma, da una parte, rimane salda la funzione attribuita dagli stilnovisti al genere femminile, dall'altra, però, tale funzione è veicolata da un corpo di carne e non di etere<sup>39</sup>. Inoltre, in un mondo in cui il nudo destava ancora scandalo e turbamento<sup>40</sup>, l'attività di Ameto e del poeta stesso non viene indicata quale degna di una severa punizione<sup>41</sup>, anzi viene in qualche modo legittimata<sup>42</sup>.

<sup>34</sup> A. Asor Rosa, *Decameron*, in *Letteratura italiana. Le opere I*, cit., 1992, pp. 529-533; M. Baratto, *Realtà e stile nel Decameron*, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 49-68; L. Totaro, *Ragioni d'amore: le donne nel Decameron*, Firenze, Firenze University Press, 2005 e L. Battaglia Ricci, *Le donne del Decameron*, in *Dante e Boccaccio*, a c. di E. Sandal, Roma-Padova, Antenore, 2006, pp. 167-212.

<sup>35</sup> V. Branca, *Registri strutturali e stilistici*, in *Boccaccio medievale e altri studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1992, p. 113.

<sup>36</sup> Savona, cit., pp. 264-294.

<sup>37</sup> F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990.

<sup>38</sup> Per il testo citiamo dall'edizione a c. di A.E. Quaglio, in *Tutte le opere...*, I, cit.

<sup>39</sup> M. Bevilacqua, *L'amore come «sublimazione» e «degradazione»: il denudamento della donna angelicata nel Decameron*, in Id., *L'ideologia letteraria del Decameron*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 37-62.

<sup>40</sup> H.P. Duerr, *Nudità e vergogna*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 14-45 e 160-174.

<sup>41</sup> Si pensi che a Sassari, durante il Basso Medioevo, se un uomo entrava in un bagno nel giorno riservato alle donne poteva essere assassinato, mentre in Castiglia veniva inflitta la pena riservata agli omicidi a coloro che spiavano le donne attraverso le finestre dei bagni. In merito rinviamo a J. Day, *On the status of women in medieval Sardinia*, in *Women of the medieval world*, a c. di J. Kirshner, S.F. Wemple, Oxford, Basil Blackwell, 1985, p. 310 e H. Dillard, *Daughters of the reconquest: women in Castilian town society: 1100-1300*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 152.

<sup>42</sup> Non è in dubbio che un simile passaggio sia stato favorito da precise condizioni socio-culturali, creati in Italia a partire dal XII secolo: ad esempio un atteggiamento sempre più mondano e laico aveva in parte riqualificato aspetti quali la bellezza fisica, la sessualità, i piaceri secolari; l'ascesa della borghesia aveva determinato un migliore stile di vita generale e una condizione economica più agiata; con la rinascita

Dai temi della fenomenologia amorosa e della visione della donna scaturisce la questione del pudore. Pensiamo che l'analisi dei testi abbia dimostrato che le opere, se a tutta prima possono sembrare spudorate, si presentino alla fine in modo più sfumato. Il pudore, infatti, si situa a eguale distanza dalla seduzione e dalla vergogna, generando così un moto di fiducia e insieme di distacco: se la vergogna rappresenta un passo ulteriore, in cui il senso del pudore viene rotto e violato da qualcosa che andrebbe mantenuto nella sfera dell'intimità, il pudore, invece, forma un processo di simbolizzazione, che si oppone all'esibizionismo. Il pudore è dunque una categoria esistenziale che ostacola la reificazione del corpo e, allo stesso tempo, rivela i desideri autentici dell'individuo. Il suo compito non è di inibire la pulsione sessuale, di cui è portatore, ma di contenerla in modo da non degradarla. In aggiunta nel processo indicato lo sguardo svolge un ruolo primario, poiché favorisce il dialogo tra soggetti. Quindi il pudore è anche un vettore di conoscenza, in quanto non può essere pensato al di fuori dell'incontro e della donazione di sé: esso modifica l'istinto fisiologico in contatto sociale, garantendo all'individuo di stabilire una relazione con l'altro e di valorizzare la reciprocità. Il pudore, difatti, agisce in modo che l'esercizio della curiosità mantenga vivo il piacere della scoperta e della diversità.

Ora, pur volendo evitare anacronismi ed eccessi interpretativi, pensiamo che una simile teoria si attagli alle situazioni principali delle opere: ad esempio nella *Comedia* il limite tra vergogna e seduzione viene sempre mantenuto in favore di quest'ultima; le ninfe scelgono di accogliere Ameto e di diventare volontariamente oggetto del suo sguardo, che, proprio perché manifesto e concordato, non mette a disagio né risveglia istinti negativi. Anzi abbiamo visto come la fenomenologia *sui generis* dell'innamoramento sia fondamentale per raggiungere una dimensione più elevata. Lo sguardo, oltre a ciò, spinge il personaggio sia verso la conoscenza della bellezza – prima solo fisica e poi anche interiore – sia verso il riconoscimento di una diversità ontologica con le donne, che Ameto cerca di colmare. La decisione unanime delle donne di confidarsi con il protagonista, di raccontargli le proprie vicende sentimentali, di mostrarsi nella loro intrinseca femminilità, esprime la fiducia verso l'altro da sé nonché il bisogno di conoscere e conoscersi meglio. Sull'altro versante la capacità di non farsi tentare dalla presenza provocante delle donne e l'auto-controllo dimostrato da Ameto e dal personaggio-narratore della *Caccia* indicano l'importanza della lealtà e del rispetto. Il pudore sembra affiorare, dunque, come nuova categoria all'interno del *servitium amoris*, che

economica e il miglioramento delle comunicazioni marittime arrivarono in Occidente vestiti sfarzosi, monili, tessuti pregiati, profumi, trucchi che contribuirono a definire e consolidare l'identità sociale delle donne. Si ricordi poi che il soggiorno napoletano aveva permesso allo scrittore di entrare in contatto direttamente con una corte raffinata e cosmopolita (ma anche mondana, galante e alla ricerca di svago) e di conoscere i gusti letterari delle donne. In merito rinviamo a G. Padoan, *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio*, II (1964), pp. 81-216; F. Sabatini, *Napoli angioina: cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975; V. Fumagalli, *Solitudo carnis. Vicende del corpo nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1990 e D. Owen Hughes, *Le mode femminili e il loro controllo*, in *Storia delle donne in Occidente: il Medioevo*, a c. di G. Duby, M. Perrot, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 166-193.

disciplina i rapporti tra innamorati e dà loro libertà di scelta<sup>43</sup>. Esso si configura quale cardine indispensabile per iniziare una relazione e renderla potenzialmente duratura.

Può essere utile esporre la concezione dantesca del pudore per capire meglio l'evoluzione maturata in Boccaccio. Infatti in Dante il pudore sembra essere inteso in modo più restrittivo, perché rappresenta una delle componenti della vergogna (*Conv.* IV, 25, 4)<sup>44</sup>. In particolare il suo ruolo non è propositivo come in Boccaccio, poiché «lo pudore è uno ritrimento d'animo da laide cose, con paura di cadere in quelle» che spinge i giovani e le donne ad arrossire «ove pure alcuna imaginazione di venereo corrompimento avere si puote» (§ 7)<sup>45</sup>. In un punto antecedente del *Convivio* (III, 8, 10) veniva affermato che, siccome le passioni si manifestano attraverso lo sguardo, «alcuno già si trasse li occhi, perché la vergogna d'entro non paresse di fuori; sì come dice Stazio poeta del tebano Edipo, quando dice che “con eterna notte solvette lo suo dannato pudore”». E nella *Commedia* il pudore riunisce in sé le doti d'integrità e di castigatezza che caratterizzavano la Firenze antica (*Par.* XV, 99: «si stava in pace, sobria e pudica») e viene contrapposto, incarnato nelle donne della Barbagia, all'indecenza delle odierne fiorentine (*Purg.* XXIII 94-96).

È chiaro come all'amore *in absentia* e intellettualistico dello Stilnovo non occorresse questa categoria: in Boccaccio il diverso peso attribuito alla corporalità, al rapporto diretto e aperto tra uomo e donna, a una morale sessuale più libera rendono necessario il pudore quale elemento regolatore. Tuttavia non sempre esso riesce a governare le azioni degli uomini: lo scrittore, grazie alla nota tendenza a indicare «un'indefinita pluralità di soluzioni diverse o anche contraddittorie»<sup>46</sup>, mette in scena nel *Ninfale fiesolano* (1344-1346) il ribaltamento completo della prospettiva segnalata nella *Comedia*<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> L'insistenza sulla scelta viene ribadita nella conclusione della VI giornata del *Decameron* (§§ 29-32), là dove le giovani decidono di fare un bagno insieme, ma solo perché non ci sono occhi indiscreti intorno: «venute le giovani donne, poi che per tutto riguardato ebbero e molto commendato il luogo, essendo il caldo grande e vedendosi il pelaghetto davanti e senza alcun sospetto d'esser vedute, diliberaron di volersi bagnare. E comandato alla lor fante che sopra la via per la quale quivi s'entrava dimorasse e guardasse se alcun venisse e loro il facesse sentire, tutte e sette si spogliarono e entrarono in esso, il quale non altramenti li lor corpi candidi nascondeva che farebbe una vermiglia rosa un sottil vetro. Le quali essendo in quello, né per ciò alcuna turbazion d'acqua nascondone, cominciarono come potevano a andare in qua in là di dietro a' pesci, i quali male avevan dove nascondersi, e a volerne con esso le mani pigliare. E poi che in così fatta festa, avendone presi alcuni, dimorate furono alquanto, uscite di quello si rivestirono e senza poter più commendare il luogo che commendato l'avessero, parendo lor tempo da dover tornar verso casa, con soave passo, molto della bellezza del luogo parlando, in cammino si misero».

<sup>44</sup> Del resto già per S. Agostino (*La Città di Dio*, a c. di A. Trapè, Roma, Città nuova, 1988, XIV, 17) il pudore deriva dalla pena del peccato originale e dalla consapevolezza della disobbedienza a Dio: «merito huius libidinis maxime pudet, merito et ipsa membra, quae suo quodam, ut ita dixerim, iure, non omnimodo ad arbitrium nostrum movet aut non movet, pudenda dicuntur, quod ante peccatum hominis non fuerunt. Nam sicut scriptum est: “nudi erant, et non confundebantur” non quod eis sua nuditas esset incognita, sed turpis nuditas nondum erat, quia nondum libido membra illa praeter arbitrium commovebat, nondum ad hominis inoboedientiam redarguendam sua inoboedientia caro quodammodo testimonium perhibebat».

<sup>45</sup> D. Alighieri, *Convivio*, a c. di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995.

<sup>46</sup> F. Bruni, cit., p. 263.

<sup>47</sup> Non condividiamo la proposta di netta retrodatazione di Pier Giorgio Ricci (*Per la cronologia delle opere I. Dubbi gravi intorno al Ninfale fiesolano*, «Studi sul Boccaccio», VI, 1971, pp. 109-124), ma acco-

Africo – innamorato di Mensola, dedita a Diana – si apposta vicino a una fonte dove l'amata e altre ninfe stanno facendo il bagno. Il giovane, con un atteggiamento ancora più audace di Ameto e del protagonista-narratore della *Caccia*, «spogliato verso lor si mosse» (239, 3)<sup>48</sup>; dal gesto avventato non discende certo la bonaria approvazione delle donne, che, al contrario della *Comedia*, «con boce paurosa e tremante, | cominciarono urlando: – Omè, omè, | or non vedete voi chi costui è?» (vv. 6-8). Africo, che non si accontenta di spiare l'amata, rompe l'equilibrio tra il pudore e la vergogna e perde ogni possibilità di avviare una relazione amorosa con Mensola che si basi sul rispetto e sul riconoscimento reciproco. Le ninfe, infatti, fuggono via velocemente senza curarsi della propria nudità, mentre il protagonista passa dal voyeur dei *fabliaux* allo stupratore di certe 'pastorelle'<sup>49</sup>. La similitudine all'ottava 240 con il lupo affamato – che gettando il gregge nello sgomento, si procaccia l'esemplare migliore – anticipa la greve sequenza successiva (242-245):

Africo *tenea stretta nelle braccia*  
Mensola sua nell'acqua, che *piangea*,  
e baciandole la vergine faccia,  
cota' parole verso lei dicea:  
– O dolce la mia vita, non ti spiaccia  
se io t'ho presa, ché Venere iddea  
mi t'ha promessa, cuor del corpo mio;  
deh, più non pianger, per l'amor di Dio. –  
Mensola *le parole non intende*  
ch'Africo le dicea, ma quanto puote  
con quella forza ch'ell'ha *si difende*,  
e fortemente in qua e 'n là *si scuote*  
dalle braccia di colui che l'*offende*,  
bagnandosi di lagrime le gote;  
ma nulla le valea forza o difesa,  
ch'Africo la tenea pur forte presa.  
Per la contesa che facean si desta  
tal che prima dormia malinconoso,  
e, con superbia rizzando la cresta,  
*cominciò a picchiar l'uscio furioso*;  
e tanto dentro vi diè della testa,  
ch'egli entrò dentro, *non già con riposo*,

gliamo le ipotesi di A. Balduino, *Introduzione*, in *Ninfale fiesolano*, Milano, Mondadori, 1997, pp. V-XXVIII. In generale ci siamo avvalsi di A. Balduino, *Tradizione canterina e tonalità popolareggianti nel Ninfale fiesolano*, «Studi sul Boccaccio», II (1964), pp. 25-80; B. Porcelli, *Sull'unità compositiva del Ninfale fiesolano*, «Critica letteraria», IV (1986), pp. 627-637; F. Fido, *Ameto e Africo precursori del Vallera: elementi "nenciali" nella poesia di Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», XX (1991-1992), pp. 221-232 e J.L. Smarr, *Boccaccio pastorale tra Dante e Petrarca*, in *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno Internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001)*, a c. di M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 237-254.

<sup>48</sup> Per il testo si cita dall'edizione a c. di D. Piccini, Milano, Rizzoli, 2013.

<sup>49</sup> M. Zink, *La pastourelle: poesie et folklore au Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1972.

## Bosisio – Fenomenologia dell’“amore mezzano”

ma con *battaglia grande* ed *urlamento*  
e forse che di sangue *spargimento*.  
Ma poi che *messer Mazzone* ebbe avuto  
*Monteficalli*, e nel castello entrato,  
fu lietamente dentro ricevuto  
da que' che prima l'avean contastato;  
ma poi che molto si fu dibattuto,  
per la terra lasciare in buono stato,  
per pietà lagrimò, e del castello  
uscì poi fuor, umil più ch'un agnello.

Nonostante la violenza sessuale subita da Mensola – ora descritta con un linguaggio forte e preciso, ora allusivo – i due stringeranno comunque una relazione, coronata dalla nascita di Pruneo (404-405); tuttavia l'amore non è fonte di innalzamento per i personaggi né motivo di un'unione profonda: Mensola, dopo aver tentato il suicidio, si rifiuta di incontrare Africo, il quale, disperato per non poter rivedere la ninfa, si pugnala e cade esanime in un torrente (361). Mensola, partorito il figlio, viene scoperta da Diana, che la tramuta in un fiume (407-413): in questa occasione lo scrittore, tornando sui passi di Ovidio, riconosce e invoca l'autorità della dea, in quanto l'“amore” tra i due personaggi ha valicato qualsiasi norma e confine. Così la parabola dell'“amore mezzano” e del pudore, iniziata con la *Caccia* e approfondita soprattutto nella *Comedia*, sembra completarsi con il *Ninfale*; non a caso Boccaccio, pochi anni dopo il poemetto, sperimenterà un'altra via con il *Decameron*<sup>50</sup>, tesa a cogliere i frutti fecondi dell'esperienza letteraria giovanile e della prima maturità.

matteo.bosisio@unimi.it  
(Università di Milano)

<sup>50</sup> Vd. A. Quondam, *Le cose (e le parole) del mondo*, in G. Boccaccio, *Decameron*, cit., 2013, p. 1795: «con l'“onesto rossore”, cioè con il tipico segno della *pudicizia* (parola che non c'è: e neppure *pudore* e neppure *verecondia*: allergie lessicali), si affaccia la questione dell'*onestà* delle donne: nel *Decameron* non esiste alcuna pregiudiziale che limiti o controlli l'eccesso della donna alla sessualità. Anzi, nelle novelle si dispiega una tale folla di donne, comunque variamente “oneste”, che perseguono attivamente le proprie pulsioni senza fare resistenza alcuna alla forza d'Amore. [...] Ed è in questa oltranza della sessualità femminile lo scandalo del *Decameron*, che si concede pure qualche battuta polemica (e tante ironie negli impieghi di *onesto*)».