

ILARIA TUFANO

Boccaccio e l'invenzione del paesaggio

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ILARIA TUFANO

Boccaccio e l'invenzione del paesaggio

A Boccaccio è possibile attribuire l'invenzione di una precisa tipologia di paesaggio, fino ad allora mai rappresentato nella letteratura italiana: la marina. La marina di Boccaccio si rivela un'altra versione, inedita e originale, del giardino: è un luogo in cui la natura è al servizio della civiltà, in cui il potenziale selvaggio e primordiale dell'elemento equoreo (emblema della Fortuna nel Decameron) è totalmente esorcizzato e addomesticato, uno spazio che consente e favorisce la presenza e le attività degli uomini. Nella produzione di Boccaccio la rappresentazione della marina è spesso presente ed è centrale in molte rime, in alcune di esse è menzionata Baia, con le stesse connotazioni che aveva nella lirica di età angustea. In base ad alcune considerazioni, il saggio propone di ascrivere a Boccaccio due sonetti, l'uno 'marino' e l'altro esplicitamente baiano, di tradizione extrabartoliniana, esclusi dall'ultima edizione della rimeria dell'autore.

A Boccaccio è possibile attribuire, tra le tante novità di cui si fece promotore, anche l'invenzione di una precisa tipologia di paesaggio, fino ad allora mai rappresentato nella letteratura italiana: la marina.¹ All'immagine convenzionale, metaforica e allegorica, comune a tutte le letterature romanze, del paranomastico 'mare amoroso', il nostro autore conferisce concretezza di rappresentazione, e, per la prima volta, al di là del modulo lirico o romanzesco canonico, abbiamo una descrizione del paesaggio litoraneo. Una data significativa è il 1339, quando ha inizio l'esperienza letteraria del giovane Boccaccio: nella *Mavortis miles extrenue* compare una spiaggia, anzi una riva del mare ed è menzionato anche un promontorio: si tratta di capo Posillipo, identificato a quest'altezza cronologica dall'autore come il monte Falerno, monte reso illustre dal sepolcro di Virgilio («iuxta busta Maronis»)² Il *dictamen* è la riproduzione, quasi parola per parola, della lettera IV di Dante al marchese Moroello Malaspina, la lettera che costituiva la *ruzo* della canzone Montanina, quindicesima di quella che sarà la ben nota silloge autografa di Boccaccio.³ L'unica spia della volontà di innovazione rispetto a un modello così pedissequamente calcato consiste nell'abbozzo di una differente cornice, che rimane *en plein air*, dell'incontro muliebre: al paesaggio fresco e boscoso dell'alto Casentino («iuxta Sarnj fluenta») in cui avveniva l'epifania numinosa della alpigiana di Dante,⁴ si oppone una spiaggia, ove appare in tutto il suo sfolgorante splendore un'anonima e improvvisa «suda mulier». Sebbene l'epistola napoletana non sia più che un'esercitazione, contiene in nuce quello che sarà un tassello fondamentale della produzione in prosa e in rima del periodo predecameroniano: l'ambientazione marina sperimentata accanto e in alternativa al consolidato *locus amoenus* della tradizione classica e romanza. Ovvero, e beninteso, non sto dicendo che la marina si sostituisca all'acqua fontana della topica tradizionale, non occorrerà infatti puntualizzare che nella produzione dell'autore la rappresentazione

¹ Cfr. almeno E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi, 1979; R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, 2 voll., Napoli, Giannini, 1973; ID., *Ontologia e teleologia del paesaggio*, Milano, Guerrini, 1988; P. CAMPORESI, *Le belle contrade. La nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992; F. BÉGUIN, *Le paysage*, Paris, Flammarion, 1995; G. BERTONE, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1990 e M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005. Su Boccaccio: V. BRANCA, *Il paesaggio nel Boccaccio. Descrittivismo, calligrafismo, allusivismo, espressivismo*, in R. Zorzi (a cura di), *Il Paesaggio: dalla percezione alla descrizione*, Marsilio, Venezia 1999, 139-158.

² L'identificazione tra il Falerno e Capo Posillipo ritorna almeno in *Filocolo* IV 13 1; *Comedia delle ninfe fiorentine* XXVI 59 e XXXV 9 e 13; *Elegia di Madonna Fiammetta* V, 16, 2. Nelle opere erudite il Boccaccio anziano opera una distinzione: nel *De Montibus* il Falerno «Campanie mons est optimi vini ferax» sulla scorta di Servio, *Georgicae*, 2, 96 (secondo Manlio Pastore Stocchi, curatore dell'edizione di riferimento, II, p. 2049), e chiaramente intende il Falernus ager nei pressi del monte Massico, dove ancora oggi si produce il celebre vino. Nelle *Genealogie deorum gentilium* XIV XIX, 4 compare invece la esatta e attuale identificazione di Capo Posillipo: «Virgilius [...] quesivit sibi haude longe a Neapoli, [...] inter promontorium Posillipi et Puteolos [...]». Le opere di Boccaccio, tranne il *Decameron* e le *Rime*, sono da considerarsi citate dall'edizione diretta da Vittore Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* per i tipi di Mondadori.

³ Cfr. G. BILLANOVICH, *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1945, 49-78 e C. CABAILLOT, *La Mavortis miles: Petrarca in Boccaccio?* in M. Picone-C. Cazalé Berard (a cura di), *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura e riscrittura*. Atti del seminario internazionale di Firenze-Certaldo (26-28 aprile 1996), di, Firenze, Cesati, 1998, 129-139.

⁴ Com'è noto alla Montanina apparsa a Dante in Casentino, Boccaccio dedicherà i paragrafi 35 e 36 della seconda redazione del *Trattatello*: «[...] vicino allo stremo della sua vita [Dante], nell'alpi di Casentino per una alpigiana, la quale se mentito non m'è, quantunque bel viso avesse, era gozzuta».

dei consueti *loci amoeni* è praticatissima, e proprio ad essi è affidata una serie di fondamentali simbologie.⁵ Il Giardino compare più volte nel *Filocolo*, enorme spazio è ad esso conferito nell'*Amorosa Visione*, è il motivo del *locus amoenus* a intessere la trama della *Comedia delle ninfe fiorentine*, e si rivela fondamentale per il *Ninfale fiesolano*, dove la *silva* in cui si muovono le ninfe, nella conclusione si addomestica nell'*hortus conclusus*, e rientra nello spazio cittadino, quello di Fiesole, con cui ha finalmente termine il primitivismo violento di un mondo selvaggio e feroce e ha inizio la civiltà, in cui alla foresta è sostituito il giardino.⁶ Infine, quasi inutile menzionarne la centralità del *Decameron*,⁷ il libro dove la stessa azione di 'ragionare nel giardino' assume una valenza densissima di significati non solo allegorici, ma anche polemici nei confronti della società borghese e, soprattutto, dell'ideologia penitenziale e dell'omiletica domenicana, come ci hanno mostrato Carlo Delcorno e Lucia Battaglia.⁸

Accanto al *locus amoenus* della tradizione, abbiamo visto che l'autore si produce nel disegno di un'altra tipologia di spazio che possa corrispondere alla sua via via più sentita esigenza di originalità e di sperimentalismo. La scelta di una geografia del tutto inedita trae certamente origine dalla privata esperienza biografica, ma la sua elezione a luogo lirico avviene soprattutto in merito al suo blasone e alla sua evocatività, oltre che alla sua bellezza: la toponomastica flegrea vistosamente esibita riconduce la marina di Boccaccio a una realtà circoscritta e reale e, ad un tempo, del tutto letteraria, da porsi direttamente sotto il segno di Virgilio e degli antichi *auctores* del periodo augusteo.⁹ Il litorale a Nord-Ovest di Napoli diventa così fondamentale per la creazione di una sua personale mitopoiesi.

Venendo al tema che ci riguarda, come e in quale maniera Boccaccio rappresenta la marina? Quali elementi iconici caratterizzano questo paesaggio? In realtà le descrizioni sono assai stilizzate e non sembrano al centro dell'interesse dell'autore, vengono menzionati il mare azzurro e placido, costellato di scogli e isolette, talvolta compare anche qualche macchia di mirto, albero sacro a Venere ed elemento immancabile della macchia mediterranea. L'abbondanza di mirteti e la loro simbologia connessa alla dea dell'amore giustificano e legittimano la toponomastica ripetuta in tante opere: il mare che bagna quelle coste sarebbe noto come il «Mirteo Mare».¹⁰ Ma più che l'*effictio* del paesaggio, la focalizzazione è tutta sua sulla fruibilità, su come esso possa essere sfruttato a livello ludico ed estetico dalla *jeunesse dorée* della nobiltà locale. Il paesaggio naturale non ha valore di per sé, ma nella misura in cui può essere 'agito' dall'uomo. La marina di Boccaccio si rivela, di fatto, un'altra versione, del tutto inedita e originale, del giardino: è un luogo in cui la natura è al servizio della civiltà, in cui il potenziale selvaggio e primordiale dell'elemento equoreo (emblema della Fortuna nel *Decameron*) è totalmente esorcizzato e addomesticato, uno spazio che consente e favorisce la presenza e le attività degli uomini.

⁵ La bibliografia a riguardo è infinita, io qui ricordo solo V. CRESCINI, *Contributi allo studio di G. Boccaccio*, Torino, Loescher, 1887, 120; P. ORVIETO, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, «Interpres», II (1979), pp. 7-104; F. CARDINI-M. MIGLIO, *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2002; M. E. RAYA, *Le muse in giardino. Il paesaggio ameno nelle opere di Boccaccio*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2003; e da ultima C. CAZALÉ BÉRARD, *Nel giardino di Fiammetta. Una quête amorosa sulle sponde del Mediterraneo*, in R. Morosini (a cura di) *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra città, giardini e... il 'mondo' di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Polistampa, 2010, 53-65.

⁶ Si vedano E. ARDISSINO, *Le ninfe, Boccaccio e la storia*, «Italianistica», XLII (2013), 2, 17-29: 18 e E. CURTI, *Le ninfe di Boccaccio. Osservazioni sulla tradizione toscana*, in P. Mazzitello et al. (a cura di), *Boccaccio in versi*, Atti del Convegno di Parma (13-14 marzo), Firenze, Cesati Ed., 2016, 29-46.

⁷ Vasta la bibliografia sui giardini del *Decameron*, cfr. almeno E. KERN, *The Gardens in the Decameron Cornice*, «Publications of Modern Language Association of America», XLVI (1951), 502-23; M. COTTINO JONES, *Le funzioni decorative del giardino o del locus amoenus*, «Teoria e Critica», II-III (1973), 1-22; L. JEPSON, *Boccaccio e il giardino arabo*, «Lingua e Letteratura», V (1987), 50-60; J. LACROIX, *Les jardins de Boccaccio ou la fête florentine du récit*, in *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, Cierma, 1990, 197-213.

⁸ C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1980; L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Roma, Salerno ed., 2000, e il recente A. MONTEFUSCO, *Dall'Università di Parigi a frate Alberto. Immaginario antimendicante ed ecclesiologia vernacolare in Giovanni Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», XLIII (2015), 177-232; vedi, sulla paligenesi cavalleresca anche F. CARDINI, *Le cento novelle contro la morte. Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Roma, Salerno Ed., 2007.

⁹ L'importanza del mondo nel classico è sottolineata da A. CERBO, *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*, Pisa, ETS, 2012, ma si veda anche EAD., *Ideologia e retorica del Boccaccio latino*, Napoli, Ferraro, 1984.

¹⁰ Si veda BOCCACCIO, *Filocolo*, IV, 73, 3 e *Elegia* V 5, 2: «l mar, le cui rive, abondevoli di verdi mortelle, Mirteo il fanno chiamare».

Lo dimostra soprattutto l'*Elegia di madonna Fiammetta*. Nell'opera più napoletana di Boccaccio, la capitale di re Roberto è recepita come luogo in cui ancora regna l'etica cavalleresca, è un teatro scintillante e mondano di feste d'armi, verosimile retaggio dei costumi francesi.¹¹ Nell'*Elegia* manca totalmente una realistica descrizione degli spazi, sia quelli urbani, sia quelli litoranei, che l'autore pure ben conosceva, ne viene esibita però la toponomastica e grande enfasi è dedicata alla loro frequentazione. A sentire Boccaccio, la fruizione dei luoghi limitrofi della capitale angioina sarebbe rimasta pressoché invariata dai tempi dei poeti augustei. Stesso clima di vacanza, stesso jet set, stessa mondanità, stessa promiscuità ammiccante, stessa ricerca di raffinatezze enogastronomiche, in sintesi lo stesso edonismo tante volte lodato o vituperato dagli *auctores* della classicità a cui si aggiunge solo l'accento alla possibilità di godere di un gradevole termalismo terapeutico, che è soltanto una delle ragioni elencate dal marito di Fiammetta al fine di convincere la dama a sottoporsi alla *curatio* baiana.¹² Boccaccio ripropone in toto il topos augusteo del soggiorno a Baia, con minime variazioni: all'elenco puntuale dei toponimi e delle maggiori emergenze archeologiche, che figuravano (incongruamente) già nel *Filocolo*,¹³ segue l'accento all'attività cinegetica, da sempre letterariamente connessa o per contrapposizione o per metafora a quella erotica:

Donna, come tu sai, poco di là dal piacevole monte Falerno, in mezzo alle antiche Cumme e di Pozzuolo, sono le dilettevoli Baie sopra i marini liti, del sito delle quali più bello né più piacevole ne cuopre alcuno il cielo. Egli di monti bellissimi, tutti d'alberi varii e di viti coperti, è circondato; fra le valli de' quali niuna bestia è a cacciare abile, che in quelle non sia [...] Quivi vicine l'isole Pittaguse e Nisida di conigli abbondante, e la sepoltura del gran Meseno, quivi gli oraculi della Cumana Sibilla, il lago d'Averno e Teatro, luogo comune di antichi giuochi, e le Piscine, e monte Barbaro, vane fatiche dello iniquo Nerone: le quali cose antichissime e nuove, a' moderni sono non piccola cagione di diporto a andarle mirando. E inoltre a tutte queste vi sono bagni sanissimi ad ogni cosa e infiniti [...] (*Elegia* V 16, 4-5)

Non mancano i divertimenti balneari: a Baia le brigate di giovani avrebbero avuto l'abitudine di mangiare e danzare direttamente sulla spiaggia sotto altissime rocce che producono riparo dal sole: «Noi alcuna volta sotto altissimi scogli e faccenti ombra graziosissima sulle arene, poste le mense [...] mangiavamo».¹⁴ Nella *Fiammetta* i gruppi di giovani non solo fruiscono del litorale, ma cantano e suonano in barca, cercando scogliere e caverne per ottenere l'ombra, àncorano in insenature e in anfratti, si separano o si congiungono ad altre brigate, le ragazze denudano braccia e gambe e cercano, piedi in acqua, come farà Restituta di *Decameron* V 5, di scalzare le patelle dalle rocce, oppure di pescare i pesci con le reticelle:

vaghissime giovani in giubbe di zendado spogliate, iscalze e isbracciate nell'acqua andanti dalle dure petre levando le marine conche [...] altri con reti, e quali con più nuovi artifici si vedevano pescare (*Elegia* V 26, 8-9)

Il paesaggio marino della *Fiammetta* assolve soprattutto alla funzione di rielaborare un antico topos letterario, ma è anche sottoposto a una vivace contemporaneizzazione: come già anticipato, più che a una statica osservazione della bellezza paesaggistica, sono le attività antropiche al centro della scena. Nelle scene *en plein air*

¹¹ Cfr. R. LIBRANDI, *Corte e cavalleria della Napoli angioina nel Teseida del Boccaccio*, «Medioevo romanzo», IV (1977), 53-72: 64-66; C. BLANCO VALDÉS, *La città partenopea nel Filocolo di Giovanni Boccaccio*, «Revista de filología», XVIII (2006), 15-28 e i due volumi di G. Alfano et al. (a cura di), *Boccaccio angioino materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles (et al.), Peter Lang, 2012 e Firenze, Cesati, 2013. Sulle feste d'armi a Napoli è interessante il discorde atteggiamento di Petrarca, costretto ad assistere alle giostre che si tenevano nel luogo chiamato Carbonaria, allora fuori le mura, durante il regno della regina Giovanna, cfr. *Fam.* V 6, 4-6 a Giovanni Colonna. Si veda in proposito il volume di M. Cataudella (a cura di), *Petrarca e Napoli*, Atti del Convegno (Napoli, 8-11 dicembre 2004), Pisa-Roma, Istituti poligrafici internazionali, 2006 e M. PALUMBO, *Cattive maniere (e buona condotta) nella Napoli di Petrarca e Boccaccio*, «Italies», 11 (2007), 21-35.

¹² Cfr. M. PASTORE STOCCHI, *Tradizione medievale e gusto umanistico nel De montibus del Boccaccio*, Firenze, Olschki, 1963, 39-40: «L'esaltazione dei siti baiani, abbastanza frequente alla verso la metà del Trecento [...] era tuttavia intonata medioevalmente: rendeva echi più di scuola salernitana che di Ovidio e Marziale [...] Più ammirevole riesce il ripudio, da parte di Boccaccio, di suggestioni tanto prossime, a vantaggio di una calorosa riconquista dell'antico [...]».

¹³ BOCCACCIO, *Filocolo* IV, 73, 3-4.

¹⁴ Cfr. ID., *Elegia*, V 20, 1.

allestite da Boccaccio, così come nei disegni dell'Hamilton 90, o del Parigino 492, in primo piano sono i personaggi a cui l'ambiente esterno fa da bella cornice.

Alle medesime deduzioni si giunge se analizziamo un manipolo di rime, dove è riscontrabile una più precisa definizione del paesaggio marino, che deve essere necessariamente luccicante e sereno, movimentato da anfratti, scogli e isolette, attorniato dai mirteti sacri a Venere. Il paesaggio litoraneo è fruibile attraverso veloci e liete navigazioni da diporto, in barca vi sono brigate di giovani festanti: si inaugura compiutamente, nella brevità delle liriche, la rappresentazione di un paesaggio che avrà tanta fortuna in futuro, sia in letteratura sia in arte, dalle *gouaches* di Salvator Rosa ai dipinti della Scuola di Posillipo.

Della nutrita serie dei sonetti che trattano la marina, una prima silloge si rivela interessante per la rappresentazione di quello che molto presumibilmente è il comprensorio flegreo, mentre un altro gruppo utilizza il toponimo di Baia nella sua pura valenza evocativa di luogo-emblema di quella tipologia di amore che più volte – a cominciare dal *Filocolo* e finire con le *Esposizioni* – Boccaccio ha definito 'amore per diletto'.¹⁵ La prima compagine di sonetti è maggiormente descrittiva. Tutti i componimenti declinano lo stesso tema, e lo stesso modulo compositivo: nella fronte compaiono la rievocazione di una luminosa marina, l'epifania femminile avviene su una spiaggia o su un'imbarcazione. La donna si produce nella malía del canto, il canto ha una indubbia funzione sirenica, esorcizzata e addomesticata dalla graziosità femminile e dall'amenità della cornice. Nel sestetto si introduce l'io lirico, quale protagonista che ritrae sé stesso in un atteggiamento voyerista e sbigottito.

I sonetti, in ordine sparso nella cinquecentesca Raccolta Bartoliniana, il ms. principale della rimeria boccacciana,¹⁶ sono *Il Cancro ardea, passata la sext'hora* (XXXII); *Su la poppa sedea d'una barchetta* (XXIII); *Guidommi Amor, ardendo anchora il sole* (XVIII); *Chi non crederrà assai agevolmente* (LV); *Quel dolce canto col qual già Orpheo* (XIX), tutti editi da Roberto Leporatti (2013) nel suo eccellente lavoro sulle *Rime* di Boccaccio,¹⁷ alla lista andrà aggiunto un sonetto di tradizione extrabartoliniana, ma attribuibile all'autore, escluso dall'edizione Leporatti:¹⁸ *Iscinta e scalza, con le trezze avvolte*, esso compare come il primo della Parte Seconda dell'edizione delle *Rime* allestita da Vittore Branca.¹⁹ Ecco il testo del sonetto, che riporto per intero:

Iscinta e scalza, con le trezze avvolte,
e d'uno scoglio in altro trapassando,

¹⁵ Sull'argomento, mi sia concesso rimandare a I. TUFANO, *Quel dolce canto. Letture tematiche delle rime di Boccaccio*, Firenze, Cesati, 75-110.

¹⁶ Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, Cod. Bartoliniano, allestito da Lorenzo Bartolini, accoglie una sezione boccacciana di cento sonetti numerati, più uno fuori numerazione, ricavati da un codice appartenuto a Lodovico Beccadelli (un altro sonetto è copiato da un codice di Giovanni Brevio). La raccolta, concepita a integrazione della Giuntina di rime antiche, è databile tra la pubblicazione di questa, avvenuta nel 1527 e il 1533, anno della morte di Bartolini.

¹⁷ Si veda BOCCACCIO, *Rime*, edizione critica a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013, i numeri romani tra le parentesi tonde fanno riferimento a questa edizione, da cui si cita.

¹⁸ Il motivo per cui Leporatti non accoglie la rima in questione, insieme a un'altra rima baiana di cui tratteremo, *Le nevi sono e le piogge cessate* (A 19), è di ordine stemmatico: «Se ho rinunciato a creare una sezione di rime 'attribuibili' a Boccaccio, non è perché escludo a priori che ve ne possano essere. Anzi convengo senz'altro che, almeno per alcune di esse, il sospetto sia più che legittimo, e penso in primo luogo al sonetto baiano A 19 [*Le nevi sono*] o al sonetto A 1 [*Iscinta e scalza*] o alla canzone A 42 [*Amico, se tu vuoi avere onore*] per gli efficaci argomenti adottati dal Gorni. Tuttavia, mancando il sostegno esplicito della tradizione, un margine d'incertezza resta, perché potrebbe trattarsi di rime scritte sotto l'influenza di Boccaccio (e ciò in astratto potrebbe valere anche per il sonetto su Baia, luogo geografico che certo appartiene alla sua biografia, ma una volta assunto come motivo poetico, rifacendosi a una tradizione classica da cui anche Petrarca è stato attratto, diventa uno spazio letterario e dunque tipico). Inoltre aprendo la breccia delle 'attribuibili', si sa dove si comincia, poniamo dai testi citati A1, A19, A42, ma non dove si finisce. A quali e quante altre rime andrebbe estesa l'indagine?»: R. LEPORATTI, *Introduzione*, in BOCCACCIO, *Rime...*, CCLXVI. Il saggio di Gorni a cui fa riferimento si legge in G. GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, ora in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, 153-170. La *ratio* di Leporatti è parzialmente condivisibile e senza dubbio coerente con la sua impostazione, ma il risultato è che almeno i tre componimenti menzionati, che anche l'editore sembra credere, con ogni probabilità, boccacciani, sono di fatto esclusi dalla sua edizione delle *Rime*, e per leggerli è necessario ricorrere all'edizione Branca.

¹⁹ BOCCACCIO, *Rime*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1999: «Ho mantenuto anche la divisione [...] in due parti: La Prima coi componimenti, numerati in cifre romane (I-CXXXVI) assegnati dai codici più autorevolmente [...] al Boccaccio, la Seconda coi componimenti numerati in cifre arabe corsive (1-49) rivendicati a Boccaccio benché attribuiti dai codici ad altri autori, oppure adespoti o di incerta o molto dubbia autenticità»: 202-203. Il sonetto *Iscinta e scalza* si legge a 98.

conche marine da quelli spiccando,
 giva la donna mia con altre molte.
 E l'onde, quasi in sé tutte raccolte
 con picciol moto i bianchi pié bagnando,
 innanzi si spingevan mormorando
 e ritraensi iterando le volte.
 E se talvolta, forse di bagnarsi
 temendo, i vestimenti su tirava,
 sì ch'io vedeo più della gamba schiuso,
 oh quali avrai veduto allora farsi,
 chi rimirato avesse dove io stava,
 gli occhi mia vaghi di mirar più suso

La lirica, tradita dal codice Riccardiano 1103 (c. 45v) è ascrivibile a Boccaccio per una pluralità di motivazioni, tutte già finemente argomentate da Michel David,²⁰ evidenti *ictu oculi* sono le consonanze con i passi già evocati della *Elegia di madonna Fiammetta*, dove le parti del corpo dalle giovani scoperte nell'attività piscatoria erano, più pruriginosamente, le «nascose delizie dell'uberifero seno»,²¹ o con un passo della *Comedia delle ninfe fiorentine* dove Mopsa racconta: «Io dico che i lunghi drappi [...] essendomi cinta sopra l'anche, quasi paurosa delle onde mostrandomi, in alto molto più del dovere tirai; per che agli occhi suoi le candide gambe si fecero conte, le quali [Affron] con occhio avido riguardò».²²

Il son. *Chi non crederrà* tratta della voce che si intrattiene in barca: non è l'io lirico ad accorrere al canto, bensì in aderenza con la cornice tutta marina della poesia, è un corteggio di delfini; essi, come dimostra la nota storia di Arione, sono attratti dalle melodie e nella lirica officiano il ruolo di guardiani, scacciando ogni cosa «sinistra», ovvero «onde e tempestate»; agli animali è indirizzata l'invidia del poeta perché degni dell'ascolto dell'amata.

Nella chiusa del son. *Il cancro ardea*, appare una variazione significativa del *topos* stilnovistico dell'io lirico che diventa «statua d'otono» (Guinizzelli) o «fatto di rame e pietra» (Cavalcanti); la similitudine assume, coerentemente con il paesaggio descritto, un altro, del tutto inedito referente: «Io, da un ronchio, fissi agli occhi lieti / sì addoppiati haveva e sentimenti / ch'un saxo paravamo io et lo scoglio» (vv.12-14).

In *Guidommi Amor* si specifica infine l'ambientazione flegrea della marina (che si riverbera sugli altri sonetti) con la consueta esibizione dei toponimi appartenenti a luoghi reali: i mirteti nei pressi del Lago Lucrino, perifrasticamente chiamato Acque di Giulio, davanti al quale ancora oggi è ben visibile ciò che resta del Portus Julius: «Guidommi Amor, ardendo anchora il sole, / sopra le acque di Julio in un mirteto, / et era il mar tranquillo e il ciel quieto, / quantunque alquanto Zephir, come suole, / movesse agli arbuscei le cime sole / quando mi parve udir un canto lieto / [...]» (vv. 1-6). Questa volta il canto conduce l'*agens* in un ricetta erboso, dove appare la donna.

In sintesi, le identità di tipo tematico, le vistose consonanze stilistiche e lessicali, conducono alla tentazione di ipotizzare una periodizzazione comune di tutti i sonetti in questione, vicini ad alcuni passi al Capitolo V della *Elegia*, ipotesi ispirata al buon senso e non alla filologia.

All'interno di quello che con approssimazione possiamo così chiamare ciclo di Baia, sono annoverabili altre composizioni, quasi tutte attestate solo dalla Raccolta Bartoliniana – tranne *Tocami il viso* (XVI) e *Perir possa il tuo nome* (IV) –²³ che scelgono di trasformare Baia da cornice a coprotagonista, e la ripropongono quale *locus locorum* dell'amore, città bellissima e pericolosa, adescatrice e corrottrice; Baia è il luogo in cui sono ugualmente possibili la realizzazione del desiderio erotico e il tradimento del *foedus*. In sintesi, Boccaccio si è posto l'intenzione di rivitalizzare un luogo comune degli antichi *auctores* nel tentativo, questa volta, di allinearsi al loro fianco,

²⁰ Cfr. M. DAVID, *Boccaccio pornoscopo?*, in R. Avesani et al. (a cura di), *Medioevo e Rinascimento veneto e altri studi in onore di Lino Lazzerini*, vol. I, Padova Antenore, 1979, 215-243.

²¹ BOCCACCIO, *Elegia* V 26, 8.

²² ID., *Comedia delle ninfe* XVIII, 34.

²³ Il son. IV è tradito anche dal ms. Parma, Biblioteca Palatina 1081, così come il son. XVI, menzionato inoltre dalla *Prose della volgare lingua* di Bembo (vv. 12-14). La Raccolta Bartoliniana produce degli accoppiamenti 'baiani' che il primo editore, Aldo Francesco Massera avrebbe definito 'giudiziosi': XLIX-L; XXXV-XXXVI.

azzerando del tutto i confini del tempo. Questa seconda serie di sonetti ‘baiani’ sperimenta tutte le declinazioni possibili della topica già augustea fiorita intorno alla città: il premio d’amore ottenuto con la complicità dell’atmosfera baiana, la gelosia dell’io per la permanenza della donna a Baia, i sospetti che Baia possa indurre la donna all’abbandono, il conclamato tradimento di cui è colpevole la città tentatrice. Molte sono le liriche boccacciane che esprimono il timore per il risveglio della primavera e il soggiorno baiano dell’amata, liriche di sospetto e di gelosia, costruite, fronte e sirma, sulla divaricazione già trobadorica tra il fiorire del mondo e l’incupirsi dell’agens. Alla celebrazione di Baia si unisce quella dell’intero comprensorio, di cui viene ancora una volta esibita in modo compiaciuto la toponomastica, a iniziare da Miseno, il capo che prende notoriamente il nome del trombettiere di Enea, come Boccaccio stesso ricorda nel *De montibus*. Capo Miseno è protagonista di due sonetti, accostati dalla Bartoliniana, che sola li attesta, dove si dice esplicitamente che il grembo del promontorio avrebbe ospitato i sospirati amplessi del poeta: *Et Cinthio et Caucasus, Ida e Sigeo* (XLIX); *Celui, per cui, Miseno, primieramente* (L).

Il tradimento della donna è conclamato da *Perir possa il tuo nome, Baia, e i loco* (IV) sonetto-*enuig* che maledice la città posta come antagonista dell’amante. Il suo incipit sembra rievocare la conclusione dell’elegia I, 11 di Properzio: *A pereant Baiae, crimen amoris, aquae*, ma la conoscenza di Properzio da parte di Boccaccio è argomento controverso, sicuro lo conobbe Petrarca che ne ebbe un codice su cui poi fu esemplato il Laurenziano 36, 49 di Coluccio Salutati per mano di Lombardo della Seta.²⁴

Una declinazione del tema si legge nel sonetto, escluso dall’edizione Leporatti, appartenente alla Seconda Parte dell’edizione Branca, *Le nevi sono e le piogge cessate*,²⁵ in cui si legge un corollario al consueto *Natureingang*, il timore dell’io perché la donna, con la stagione primaverile, ha fatto ritorno a Baia: l’agens si augura di dormire fino al suo ritorno, o di poterla raggiungere, oppure avrebbe voluto ignorarne l’attuale sede vacanziera.²⁶ La lirica ha le consuete caratteristiche della rimeria boccacciana: alla fronte descrittiva contrappone l’entrata dell’io nella sirma, il cui stato d’animo è opposto alla gioia delle quartine.²⁷ Ecco il testo del sonetto:

Le nevi sono e le piogge cessate,
 l’ira del ciel, le nebbie e le freddure;
 i fior, le frondi e le fresche verdure,
 i lieti giorni e le feste tornate.
 Le donne son più che l’usato ornate,
 e tutte quasi Amor le creature
 trastulla e mena per le sue pasture,
 nel nuovo tempo, credo, innamorate.
 Per ch’io conosco ciò ch’io non vorrei:
 a Baia ‘n seno esser colei invita
 che muove e gira tutti e desir miei.
 Or dormiss’io infino alla reddita,
 o girmene potessi là con lei,
 o non saper ch’ella vi fosse ita.

Prossimo tematicamente a *Perir possa*, nella Bartoliniana è *Intra ’l Barbaro monte e ’l mar Tirreno*, il cui la toponomastica flegrea viene compiutamente esibita nella fronte, sembra significativo che addirittura il lago d’Averno, menzionato al v. 2, sia del tutto depauperato del suo valore tradizionale di ferale ingresso al regno dei

²⁴ Cfr. N. TONELLI, *Properzio e la struttura del Canzoniere*, «Rinascimento», XXXVIII (1998), 249-315.

²⁵ Cfr. *supra*, n. 18.

²⁶ Il sonetto è tradito da Firenze, Biblioteca Riccardiana cod.1103 (c. 45r); Oxford, Bodleian Library, Canonic, it. 65 (c. 102r); e Firenze, Mediceo Laurenziano 40.43 (c. 52v). Leporatti precisa che la menzione del seno baiano sia una congettura: «dove [i versi] riportano il riferimento a Baia, R1103 legge: *abiam senone ser cholei inuita*; Ox65: *al baiar seno ...* L 43: *abaiasenon ...*» (R. LEPORATTI, *Introduzione...*, CCXXXVIII). Nell’edizione di BRANCA citata il sonetto è il n. 19, si legge a 106.

²⁷ Cfr. almeno R. FERRERI, *Innovazione e tradizione nel Boccaccio*, Roma, Bulzoni, 1980, 11-50; L. SURDICH, *Giovanni Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 2000, 8-17.

morti – su cui non volano uccelli –²⁸ e ricondotto dalla stessa *enumeratio locorum* a quell'atmosfera amena e frivola che informa l'intera sequenza. Anche questa lirica svolge il tema della pericolosa permanenza a Baia dell'amata, e ha il compito di rivendicare la monogamia erotica dell'io, nell'accento alla reiterazione negli anni dello stesso evento: «Questi con la bellezza sua mi spoglia / ogn'anno, nella più lieta stagione, / di quella donna ch'è sol mio desir» (vv. 9-11).²⁹ Ulteriore variazione in *Chi che s'aspetti con piacer i fiori* (XXXV) in cui è svolto compiutamente il topos già trobadorico dell'incupirsi dell'io di fronte al rigoglio della primavera, stagione in cui la donna va a risiedere a Baia: «Et è di questo Baia la cagione» (v. 9). Nuova declinazione del tema in *Dice con meco l'anima talvolta* (V): qui il toponimo esibito non è Baia, ma la vicina capitale, la città di Napoli, sorta sulle membra della sirena innamorata, dove si sottolinea come la condotta volubile e i costumi fedifraghi della donna amata siano in realtà determinati dal suo stesso luogo natale, connaturati perciò ab origine: «et dove fu Pathenopé sepulta / ch' ancor serena vi si ode cantare / amore, fede, honestà, potesse stare / o fosse alcuna santità raccolta?» (vv. 5-8). Stesso tema, con qualche variazione, anche in *Scrivon alcun' Parthenopè, syrena* (LIV). Il motivo della napoletanità dell'amata si ripercuote in molte opere della produzione di Boccaccio, fin dalla *Elegia di Costanza*, ascrivibile al 1332, alla già ricordata *Mavortis milix*, al celebre incontro al tempio del *Filocolo*, nella vicenda di Fiammetta-Speranza e Caleon della *Comedia delle Ninfe fiorentine*, ma soprattutto, si è visto, è nodo centrale nell'*Elegia di madonna Fiammetta*.³⁰ A questo punto possiamo concludere che l'ambientazione napoletana è fattore eziologico e giustificante l'inclinazione della protagonista all'amore, inclinazione conforme al mito della città della sirena, che si contamina con il mito baiano della Venere Pandemia nata dal mare.³¹ Il litorale flegreo ha come seducenti caratteristiche l'ubertosità fecondata dalle onde, la dolcezza del clima e i costumi sociali fastosi e scintillanti. Come Firenze, figlia dei contrasti tra Fiesole e Roma, il cui antico patrono fu Marte, è faziosa per natura, così la zona flegrea è per natura incline all'eros: si può dire che il topos partenopeo rielaborato da Boccaccio dagli antichi *auctores*, arrivi saldo fino ai nostri giorni.

Anche nel *Decameron* entrano poche descrizioni di marine, che riutilizzano, spogliati della funzione di cornici erotiche, molti elementi già rilevati. Si veda la novella V 6, inizialmente ambientata a Ischia dove è ritratta Restituta tra le rocce, probabilmente di Carta Romana, che, con un coltellino, «spicca conche» dagli scogli – variazione marina dalla canonica raccolta 'scegliendo fior da fiore' –, si vedano le navigazioni di diporto del giudice Ricciardo di Chinzica e di Bartolomea al largo di Monte Nero, nei pressi di Livorno della II 10 o le cene o i pranzi nei pressi del mare nella Napoli di Caterina Sighinolfi e Ricciardo Minutolo, che si svolgono con quelle stesse modalità delle già menzionate opere predecameroriane: «Onde avvenne che, essendo il tempo caldo e molte brigate di donne e cavalieri, secondo l'usanza de' napoletani, andassero a diportarsi a' liti del mare e a desinarvi e cenarvi».³²

Memorabile l'apertura della II 4, che definisce la «marina da Reggio a Gaeta» come «la più dilettevole parte d'Italia», ma poi circoscrive il campo alla costiera amalfitana, qui ricordata per quella felice e operosa

²⁸ Si veda BOCCACCIO, *De montibus*, IV 23: un personale ricordo della potenza nefasta del lago vulcanico: «Vidi ego ex hoc lacu, Roberto inclito Ierusalem et Sycliae rege vivente, tam grandem piscium copiam eiectam in margines ut monstro simile videretur, et cum omnes essent mortui, introrsum nigri erant et sulphure fetidi, adeo nullum ex illis gustaret animal. Creditum ex eo est a prudentioribus incolarum eruptas diebus illis in lacum sulphureas venas tanti vigoris ut, infectis aquis, pisces occiderit», 1897. Si veda in proposito M. FEO, *Inquietudini filologiche del Petrarca: il luogo della dicesa agli inferi (storia di una citazione)*, «Italia medioevale e umanistica», XVII (1974), 115-184.

²⁹ Tra i sonetti boccacciani in cui è allusa una cronologia della vicenda erotica, il testimone più forte è senza dubbio una lirica di anniversario *Se io potessi credere ch'in cinqu'anni*. Questo, insieme ad altri componimenti, quali la serie in morte di Fiammetta e alcune rime di ravvedimento e religiose, potrebbero essere stati materiali potenzialmente atti per alla costruzione di un non mai scritto canzoniere: cfr. F. SUITNER *Sullo stile delle rime e sulle polemiche letterarie riflesse da alcuni sonetti*, «Studi sul Boccaccio», XII (1980), 95-128; G. NATALI, *Il canzoniere di Giovanni Boccaccio*, «La Cultura», XXXIX (2000), 55-89; S. CARRAI, *Esercizi petrarcheschi (con implicazioni cronologiche) del Boccaccio lirico*, «Italianistica», XXXII (2004), 2 47-53, e mi sia permesso rimandare anche a I. TUFANO, *Quel dolce canto...*, 15-22. Di avviso opposto, R. LEPORATTI, *Introduzione...*, CCLXIII-CCLXIX.

³⁰ Sulla 'necessità' dell'appartenenza all'area partenopea di Fiammetta, rimando a I. TUFANO, *Imago mulieris. Figure femminili del Trecento letterario*, Manziana, Vecchiarelli, 2009, 25-66.

³¹ Cfr. BOCCACCIO, *Elegia*, V 17, 2.

³² ID., *Decameron*, III 6, 9. Il testo del *Decameron* si cita da A. Quondam et al. (a cura di), Milano, Rizzoli, 2013, 579.

antropizzazione, per cui ancora oggi è meta del turismo mondiale: «piena di piccole città, di giardini e di fontane e d'uomini ricchi e procaccianti in atto di mercatantia».³³ Se il Mediterraneo è presente in molte novelle,³⁴ non vi è dubbio che sia la Seconda, il cui tema è la Fortuna, la Giornata in cui esso è l'elemento ricorrente e spesso centrale nelle narrazioni, ma per la maggior parte delle occorrenze non si tratta di 'marine' bensì del mare aperto, sconfinato, misterioso e, soprattutto, imprevedibile. In questa accezione il mare si rivela essenziale nella già ricordata II 4, la novella del mercante di Ravello Landolfo Rufolo, ha un ruolo rilevante nella vicenda di Beritola Caracciolo (II 6); fondamentale per le peripezie erotiche di Alatiel (II 7); importante nella novella di Zinevra trasformatasi nel marinaio Sicuran da Finale (II 9) e di nuovo centrale nella narrazione della Bartolomea, anch'essa – come Alatiel – compiuta parodia dei romanzi ellenistici, ritratta infine come preda felice di un aitante pirata (II 10). Il mare diventa, per la sua lunare e imponderabile instabilità, per la fluidità dell'elemento equoreo, per le infinite potenzialità positive e negative dei suoi orizzonti, emblema stesso della Fortuna,³⁵ e talvolta scandisce con le sue tempeste e i suoi imprevisti le sventure o le avventure dei personaggi nelle loro traversie odepatiche: il viaggio nel *Decameron* è quasi sempre il viaggio per mare.

³³ ID., *Decameron* II, 4, 3, 246

³⁴ Molti in proposito i lavori di Roberta Morosini, cfr. ad es. R. MOROSINI-C. PERESSINOTTO (a cura di) *Mediterraneosis: voci dal Medioevo al Rinascimento mediterraneo*, Roma, Salerno Ed., 2007; R. MOROSINI, *Penelopi in viaggio "fuori rotta" nel "Decameron" e altrove*, «California Italian Studies», I-II (2009-2010), 1-32, <http://escholarship.org/uc/item/3nd68932>; e EAD. (a cura di), *Boccaccio geografo...*

³⁵ Sul lemma 'Fortuna' nel Centonovelle, si veda R. BRAGANTINI, *Invidie e favori della fortuna nel Decameron*, in *Fortuna*. Atti del quinto Colloquio internazionale di Letteratura italiana, Napoli, 2-3 maggio 2013, a cura di S. Zoppi Garampì, Roma, Salerno Ed., 2016, 87-107.