

FRANCESCO BAFARO
Sapienza Università di Roma

Voyeurismo e profetismo: la doppia identità dell'Io narrante nelle *Rime* di Boccaccio

1. Introduzione

Il *corpus* delle *Rime* di Giovanni Boccaccio ha da sempre rappresentato una sfida impegnativa per la critica, sia per quanto riguarda lo studio filologico sia per quanto concerne lo studio tematico delle liriche. A tal proposito, Silvia Finazzi (2021, pp. 142-143) ha così riassunto le tre principali problematiche legate all'opera:

1. assenza di testimonianze autografe (ad eccezione di due versi incipitari nel ms. *Plut.* 29.8, che però non trovano riscontro in nessuno dei componimenti giunti fino a noi);
2. altezza cronologica dei mss. che tramandano i testi pervenuti fino a noi (il più ricco è il ms. *Accademia della Crusca* 53, databile al 1527-1533, ma sono importanti – poiché quattrocenteschi – anche i mss. 1100 della Biblioteca Riccardiana di Firenze e il *Marciano Italiano* IX 257 (6365) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia);
3. l'assenza di un progetto da parte dell'autore di conferire un assetto organico alle sue rime in volgare (in tal senso Battaglia Ricci osserva come molte liriche siano state inserite da Boc-

caccio all'interno delle opere cosiddette maggiori, «forse sul modello dei prosimetri danteschi e contro l'esperienza petrarchesca del *Canzoniere*» (Battaglia Ricci, 2000, p. 237).

Fra gli editori che, nel corso degli anni, si sono cimentati nell'allestimento di edizioni critiche del *corpus*, Massera è stato il primo a tentare un ordinamento delle liriche «secondo una sorta di criterio biografico-cronologico-tematico» (Finazzi, 2021, p. 144). Tale disposizione è stata criticata da Branca (Boccaccio, 1992, p. 202) come arbitraria e fantasiosa; tuttavia, egli ha mantenuto tale assetto nella sua edizione sia per evitare di «sostituire all'ordine del tutto arbitrario del Massera un altro ordine di necessità altrettanto arbitrario» e sia perché modificando l'ordinamento «si separerebbero rime che certamente sono strettamente connesse fra loro» (*ibidem*). Mi pare, dunque, che anche Branca riconosca come il lavoro compiuto dal suo predecessore rappresenti uno strumento utilissimo per orientarsi nella varietà di temi e motivi che contraddistinguono le liriche boccacciane¹. D'altronde, nel lungo capitolo introduttivo della sua edizione, Massera pone l'accento più sul contenuto fondamentale delle liriche che sulla biografia dell'autore come criterio primario su cui è stato basato l'ordinamento dei testi (Boccaccio, 1914, pp. CCLIV-CCLV).

In tal senso, mi sono avvalso dell'edizione Massera per circoscrivere, all'interno del *corpus*, i componimenti di stampo amoroso e, in particolare, quelli che sembrano raccontare le prime fasi dell'innamoramento per Fiammetta (inseriti, pertanto, in testa nell'ordinamento del critico marchigiano). In queste liriche emerge la presenza di una doppia identità dell'io narrante: quella voyeurista², che esalta il piacere sensuale e la dimensione erotica dell'amore, e quella profetica, attraverso cui l'io si fa cantore non solo della sovranaturale bellezza della donna e degli effetti che questa ha sulla sua anima, ma anche, similmente

¹ A patto di tenersi lontani da interpretazioni eccessivamente influenzate dalla biografia dell'autore: bisogna tenere presente, infatti, l'alto grado di convenzionalità letteraria di questi testi.

² L'argomento non è nuovo alla critica boccacciana, per cui si vd. David, 1979, Ferreri, 1980 e Petrucci Nardelli, 1987.

al Dante dello “stile della loda”, del valore salvifico di madonna per l’umanità intera. Nel corso dell’indagine, si cercheranno di mettere in luce le caratteristiche di questa doppia identità dell’Io narrante, oltre che la ricchezza delle tradizioni poetiche (e non solo) che sembrano aver agito sulla fantasia di Boccaccio nella genesi di tali liriche.

2. L’Io voyeurista: *Rime XIII (I) e XVIII (IV)*³

Intorn’ad una fonte, in un pratello
di verdi herbe pieno et di be’ fiori,
sedean tre angiolette, i loro amori
forse narrando, et a ciascuna ‘l bello
viso adombrava un verde ramicello
ch’i capei d’or cingea, al qual di fuori
et dentro insieme i dua vaghi colori
avolgea un suave venticello.

Et dopo alquanto una alle due disse,
com’io udi: – Deh, se per aventura
di ciascuna l’amante hor qui venisse,
fuggiremo noi quinci per paura? –
A cui le due rispuose: – Chi fuggisse
poco savia saria ‘cotal ventura! –

(*Rime XIII*)

Guidommi Amor, ardendo anchora il sole,
sopra l’acque di Julio, in un mirteto,
et era il mar tranquillo e il ciel quieto,
quantunque alquanto Zephir, come suole,
movesse gli arbuscei le cime sole,
quando mi parve udire un canto lieto
tanto, che simil non fu consueto
d’udir già mai nelle mortali scuole,
per ch’io: – Angela forse o nimpha o dea
canta con seco in questo loco eletto –,
meco diceva, – degli antichi amori –.
Quinci madonna in assai bel ricepto
del bosco ombroso in su l’herb’e in su’ fiori
vidi cantando, et con altre sedea.

(*Rime XVIII*)

I sonetti XIII e XVIII presentano una struttura comune: nella fronte il poeta descrive l’ambientazione della scena a cui ha assistito che, in ambo i casi, si inserisce nello schema classico della poesia erotico-cortese⁴. Infatti, la donna amata viene raffigurata

³ Il testo delle liriche è tratto da Boccaccio G., *Rime*, a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013. Fra parentesi si riporta il numero del componimento secondo l’ordinamento Massera/Branca.

⁴ D’altronde, Boccaccio lo utilizza ampiamente anche in altre opere: l’esempio più vicino è, a mio avviso, il giardino dell’*Amorosa Visione*, dove il protagonista assiste

in compagnia di altre fanciulle, seduta su un prato caratterizzato dalla presenza dell'elemento idrico (una fontana nel XIII; il mare nel XVIII) e si noti, a tal proposito, che nel primo sonetto l'attenzione dell'Io non si concentra su una sola donna (come avviene nel XVIII), ma su tutte le figure femminili protagoniste della scena. In entrambi i componimenti, poi, il quadro ambientale è completato dal vento che nel primo caso accarezza i capelli biondi delle donne e nell'altro muove dolcemente i rami degli alberi. Nella sirma abbiamo, invece, l'apparizione dell'Io narrante che riporta nella scrittura ciò che ha visto e, soprattutto, sentito: come segnalato da Tufano (2006, p. 45), infatti, nelle liriche di Boccaccio il senso dell'udito predomina su quello della vista nel processo di innamoramento e ciò costituisce un'innovazione rispetto alla poesia precedente.

Inoltre, la studiosa segnala un interessante parallelismo fra questi sonetti e opere organiche quali la *Caccia di Diana* e l'*Ameto* (Tufano, 2006, pp. 46-49): anche in queste opere l'Io narrante spia di nascosto i personaggi femminili con un atteggiamento voyeurista che fa da premessa al percorso di elevazione morale a cui il personaggio andrà incontro. Un ultimo elemento in comune fra le due liriche è la definizione delle donne come "angiolette"; termine ricorrente nelle liriche di Boccaccio⁵, «di tradizione stilnovistica e dantesca, [...] è ormai solo un'ombra madrigalesca della fede stilnovistica: queste donne sanno se mai di civettuole pastorelle di tradizione provenzale» (Boccaccio, 1992, p. 208). In effetti, la decontestualizzazione del termine "angioletta" – rispetto, ad esempio, alla ballata dantesca *l'mi son pargoletta bella e nova* – rappresenta non solo il principale segno di rottura rispetto alla tradizione stilnovista precedente, ma il lemma viene spogliato anche di qualsiasi connotazione religiosa, come segnalato da Perella (1961, pp. 3-4). In tal senso, è chiaro

alla rassegna di belle donne e dove avverrà l'incontro con Fiammetta (canto XL e ss.). Per un elenco più approfondito dell'occorrenza del *topos* nelle opere boccacciane vd. Boccaccio, 1992, p. 208.

⁵ Vd. *Rime* LXIX, v. 6; *Am. Vis.* XVI, v. 25; *Am. Vis.* XLIX, v. 27.

l'intento del poeta di restituire in poesia il piacere sensuale che egli ha provato, declinando così il *topos* dell'ineffabilità (caro alla poesia stilnovista) anche nei componimenti più vicini alla tradizione erotico-cortese.

3. L'lo profeta: *Rime XLIII (V) e XXXIII (VI)*

I sonetti XLIII e XXXIII si contraddistinguono per la presenza di un diverso atteggiamento dell'lo narrante e presentano peculiarità che giustificano un'analisi individuale delle liriche:

Non credo il suon tanto soave fosse
 che gli occhi d'Argo tutti fé dormire,
 né d'Amphion la cythara audire
 quando li monti a chiuder Thebe mosse,
 né le syrene anchor, quando si scosse
 invano Ulixè provido al fuggire,
 né altro, se alchun se ne può dire
 forse più dolce o di più alte posse,
 quant'una voce ch'io d'un angioletta
 udi', che lieta i suoi biondi capelli
 cantand'ornava di frond'et di fiori.
 Quindi nel pecto entrommi una fiammetta,
 la qual, mirando li sua occhi belli,
 m'accese il cor in più di mill'ardori.
 (*Rime XLIII*)

Per quanto l'azione descritta nella sirma sembrerebbe suggerire un atteggiamento voyeurista dell'lo narrante (Boccaccio osserva la donna amata cingersi il capo di ghirlande e fiori e ne ascolta ammaliato il canto), ad una lettura più approfondita emergono diversi elementi che portano a inserire questa lirica nella categoria dell'lo profeta. Innanzitutto, nella fronte del sonetto, il poeta costruisce – attingendo ancora una volta alla tradizione classica – un parallelo tra il canto della “angioletta”

e una serie di *exempla* di melodie mitologiche che non arrivano a pareggiare la dolcezza e la soavità del canto dell'amata. Il paragone innalza la materia del sonetto rispetto a quella puramente erotica dei sonetti precedentemente analizzati e non è un caso che la sirma attinga a piene mani al repertorio della poesia stilnovista: Branca (Boccaccio, 1992, p. 211) segnala come la descrizione della donna nei vv. 9-11 sembri riecheggiare quella della Lia dantesca in *Pg.* XXVII (vv. 97-102) e a quest'osservazione, come ulteriori tracce stilnoviste, andranno aggiunte l'uso del *senhal* «fiammetta» in posizione di rima al v. 12 e la descrizione degli occhi dell'amata come prima causa dell'innamoramento del poeta (vv. 12-14). Attraverso questa fitta elaborazione di spunti poetici, Boccaccio si fa cantore di una bellezza straordinaria e sovranaturale.

Il profetismo che caratterizza l'io narrante nel sonetto XXXIII sembra evolvere, invece, verso una direzione maggiormente affine a quella della *Vita Nova*:

Su la poppa sedea d'una barchetta,
che 'l mar segando presta era tirata,
la donna mia con altre accompagnata,
cantando hor una hor altra canzonetta.
Hor questo lito e hor quest'isoletta
et hora questa et hor quella brigata
di donne visitando, era mirata
qual discesa dal cielo una angioletta.
Io che, seguendo lei, vedeva farsi
da tutte parti incontro a rimirla
gente, vedea come miracol nuovo;
ogni spirito [mio] in me destarsi
sentiva, et con Amor di commendarla
tsonzio† non vedea mai il ben ch'io provo.
(*Rime* XXXIII)

I richiami allo Stil Novo sono evidenti e il legame sembra essere ancora più stretto con il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*:

il testo è richiamato immediatamente dal sintagma «la donna mia» (v. 3) che compare in apertura del verso, in posizione analoga rispetto al testo dantesco («*la donna mia* quand'ella altrui saluta»⁶ v. 2). Inoltre, ad accomunare le due liriche, vi è l'aura salvifica assunta dall'amata e testimoniata ancora dal legame intertestuale fra i vv. 7-11 di *Rime XXXIII* e i vv. 7-8 del sonetto vitanoviano: «e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare»; ma potremmo allargare il discorso all'intero capitolo XVII (divisione Gorni) del prosimetro, come suggerito anche da Branca (Boccaccio, 1992, pp. 211-212). Per quanto riguarda l'ambientazione, descritta nella fronte del sonetto, Branca parla di una «trasfigurazione marina dell'obliosa fantasia "Guido, i'vorrei", anche per le insistenti riprese dallo stilnovo dantesco» (ivi, p. 211) e dello stesso avviso è anche Contini: «è il sogno dantesco di navigazione (*Guido, i'vorrei*) diventato spettacolo reale» (Contini, 1970, p. 708). Mi pare, però, che proprio la forte correlazione con il capitolo della *Vita Nova* dedicato all'approdo allo stile della loda renda debole il legame con questo sonetto: in effetti, Giunta inserisce la lirica nel genere provenzale del *souhait* (sottogenere del *plazer*), «un elenco di cose o spettacoli piacevoli che il poeta augura a sé stesso o al destinatario del testo» e precisa che nel caso del sonetto «il genere del *souhait* s'incrocia con la *féerie*, posto che a essere immaginati non sono beni e piaceri materiali [...] bensì un viaggio fiabesco» (Alighieri, 2018, p. 89). Basterà applicare queste osservazioni al testo di Boccaccio per capire come le due liriche abbiano poche cose in comune se non l'ambientazione a bordo di una barchetta. Una possibile alternativa – che rafforzerebbe inoltre una lettura quasi cristologica della donna amata, in linea con la *Vita Nova* – potrebbe essere l'influsso sulla fantasia dell'autore dell'episodio evangelico della pesca miracolosa:

⁶ Corsivi miei, come nelle citazioni successive se non diversamente indicato. Il testo della *Vita Nova* è tratto dall'ed. Rossi (2016).

[1] *Mentre la folla gli faceva ressa attorno per ascoltare la parola di Dio, Gesù, stando presso il lago di Gennèsaret, [2] vide due barche accostate alla sponda. I pescatori erano scesi e lavavano le reti. [3] Sali in una barca, che era di Simone, e lo pregò di scostarsi un poco da terra. Sedette e insegnava alle folle dalla barca (Lc 5,1-3).*⁷

I parallelismi con il sonetto boccacciano sono evidenti: l'immagine di madonna che (accompagnata da altre donne) va di lito in lito e riceve la visita di brigate di donne (vv. 6-7), le quali – insieme ad altre genti – accorrono da ogni dove per rimirarla come miracolo disceso dal cielo (vv. 10-11), non richiama forse l'immagine di Gesù che, seguito dai discepoli, predica e attira a sé le folle? D'altronde, per diverse altre liriche del Certaldese gli influssi evangelici e religiosi in generale sono stati individuati e studiati dalla critica⁸. È vero che, rispetto al testo evangelico, le donne si radunano per ammirare Fiammetta (e non per ascoltarne gli insegnamenti come nel caso di Cristo), ma questa differenza trova giustificazione nel forte legame che il sonetto intrattiene con lo stile della loda: sulla scia di Dante, Boccaccio esalta la dimensione visiva e assume la posa del profeta, la cui missione è farsi testimone degli effetti miracolosi dell'amata su chiunque abbia la fortuna di incrociarne lo sguardo.

4. Elementi di ambiguità in *Rime XL (II) e XXXII (III)*

I sonetti XL e XXXII, sfuggendo a una rigida categorizzazione tra i termini finora individuati, si caratterizzano per una ricercata ambiguità:

⁷ Il testo, nella versione CEI 2008, è tratto da www.bibbiaedu.it (accesso: 7 ottobre 2025).

⁸ Si pensi, innanzitutto, alle liriche di stampo esplicitamente religioso (per cui vd. Battaglia Ricci, 2000, pp. 237-239; Finazzi, 2021, pp. 147-149), ma non mancano i riferimenti religiosi anche nelle rime a tema morale (vd. Maldina, 2016) e in altre di stampo amoroso, come ad esempio il sonetto *Poscia che gli occhi mia la vaga vista (Rime LX)* (Boccaccio, 1992, p. 249).

All'ombra di mill'arbori fronzuti,
 in habito leggiadro et gentileSCO,
 con gli occhi vaghi et col cianciar donnesco
 lacci tendea, da llei prima tessuti
 de' suoi biondi capei crespì e soluti
 al vento lieve in prato verde et fresco,
 una angiolella, a' quai giungeva vesco
 tenace Amor, et ami haspri et acuti.
 Da' quai, chi v'incappava, lei mirando,
 in van tentava poi lo svilupparsi,
 tant'era l'artificio ch'ei teneva.
 Et io lo so, che, di me fidando
 più che 'l dovere infra e lacciuoli sparsi,
 fui preso da virtù ch'io non vedeva.
 (*Rime XL*)

La fronte del sonetto è dedicata alla descrizione della bellezza della donna e la situazione ricorda da vicino quella già vista per i sonetti dell'lo voyeurista: il poeta contempla la bellezza dell'amata che siede in un prato, con i capelli mossi dal vento e con la voce che esercita ancora una volta un ruolo di attrazione sensuale, poiché il «cianciar donnesco» non ha valore negativo ma al contrario indica il parlare con grazia (Boccaccio, 1992, p. 209). Al v. 3 ha inizio un'insistita metafora tessile, che si estende per tutto il componimento, fra i capelli della donna amata e l'ordito che intrappola il poeta; la figura retorica consente al poeta di assumere nuovamente, nella sirma, toni oracolari. Stavolta, non per lodare la bellezza e la nobiltà dell'amata ma, in senso negativo, per mettere in guardia gli altri uomini riguardo la pericolosità di quella bellezza che ingabbia l'anima di chi la contempla, come ha sperimentato egli stesso, fidandosi eccessivamente della sua capacità di autocontrollo.

Il Cancro ardea, passata la sext'ora,
 spirava Zephiro e il tempo era bello,
 quieto il mar, et in su'lito di quello,

in parte dove il sol non era anchora
vidd'io colei che 'l ciel di sé inamora
e'n più donne far festa, et l'aureo vello
le cingea 'l capo in guisa che capello
del vago nodo non usciva fuora.
Neptuno, Glauco, Phorco et la gran Theti
dal mar lei riguardavan sì contenti,
che dir parevon: – Giove, altro non voglio –.
Io, da un ronchio, fissi agli occhi lieti
sì adoppiati haveva e sentimenti,
ch'un saxo paravamo io et lo scoglio.
(*Rime* XXXII)

La fronte del sonetto ripropone una situazione già occorsa negli altri componimenti, trasferendo, però, la scena su una spiaggia al mezzogiorno di una giornata estiva (Boccaccio, 1992, p. 209): la donna, i cui capelli stavolta sono nascosti da un velo o perlomeno raccolti⁹, fa festa insieme ad altre donne riparandosi dal sole. Quella che sembrerebbe una situazione tipicamente voyeurista viene alterata, anche in questo caso, nella sirma: le divinità, discese dall'Olimpo, contemplano dal mare la bellezza della donna e ne sono prese a tal punto che non hanno nient'altro da chiedere a Giove; nella seconda terzina la stessa cosa accade all'io narrante che viene pietrificato dalla vista dell'amata. Entrambe le situazioni hanno dei precedenti letterari, individuati da Branca nell'*Eneide* e nelle *Metamorfosi* ovidiane (ivi, p. 210), che allontanano questa lirica da quella tradizione erotico-cortese che abbiamo visto manifestarsi nei sonetti XIII e XVIII. In questo caso, l'atteggiamento simil-profeticò del poeta emerge nel rendere partecipe il lettore di quella straordinaria visione cui egli ha assistito, tanto straordinaria da coinvolgere anche le

⁹ Branca (Boccaccio, 1992, p. 210) intende «vello» come «velo»; Roncaglia (1939, p. 371), sull'esempio dantesco e petrarchesco, ipotizza che il lemma possa avere qui il significato di «chioma, capigliatura», alludendo quindi a un'acconciatura da cui nessun capello «usciva fuora».

divinità dell'Olimpo: in tal senso, la missione dell'Io si spoglia, ovviamente, di qualsiasi connotazione cristiana per avvicinarsi a modelli trobadorici (nelle intenzioni) e, ancor di più, classici (nel contenuto).

5. Conclusioni

L'analisi, seppur condotta su un numero ristretto di componimenti, ha messo in luce la centralità della figura dell'Io nelle liriche amoro-se di Boccaccio: in particolare, la prospettiva dell'Io voyeurista viene adottata dall'autore per presentare l'ambientazione del sonetto e per esaltare la centralità della figura femminile che, con la sua bellezza sensuale, domina la scena.

Tale uso è riscontrabile anche in quei sonetti in cui la prospettiva voyeuristica non è esclusiva, come nel caso di *Rime* XXXII, XL e XLIII. Più ricca di sfaccettature è, invece, la dimensione dell'Io profeta: nel caso di *Rime* XXXIII la prospettiva assunta dal Certaldese pare essere la medesima di quella dantesca nella seconda parte della *Vita Nova* e il poeta ricopre una funzione quasi "evangelica", di annunciazione del potere salvifico dell'amata per chiunque la miri. Negli altri sonetti, l'Io profeta si pone, invece, al di fuori di una prospettiva cristiana, tanto da rendere, forse, preferibile la denominazione di oracolo: in *Rime* XXXII e XLIII il poeta – similmente a quanto avviene nella poesia trobadorica, siciliana e dei primi stilnovisti – si fa cantore della bellezza della donna e degli effetti sovranaturali che questa ha su di lui. Si tratta della medesima situazione del sonetto XL in cui, tuttavia, questi elementi assumono una valenza negativa: in questo caso, il poeta ammonisce gli altri uomini sulla pericolosità della bellezza femminile che, come una trappola, involuppa il libero arbitrio.

Un ulteriore elemento che è emerso dall'analisi – e che non sorprende trattandosi di un autore poliedrico come Boccaccio – è la volontà del Certaldese di non rinunciare, nemmeno di fronte alle forme letterarie maggiormente codificate come il sonetto,

alla sua vena sperimentalista di autore sempre pronto a mescolare tradizioni e stili differenti. Nelle liriche prese in esame, infatti, il poeta non solo è riuscito a far coesistere la tradizione classica, quella cortese, quella stilnovista e quella cristiana, ma anche a fonderle insieme fino a sfumarne i contorni.

Bibliografia

- Alighieri, D. (2016), *Vita Nova*, a cura di L.C. Rossi, Milano, Mondadori.
- Id. (2018), *Rime*, a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori.
- Battaglia Ricci, L. (2000), *Boccaccio*, Roma, Salerno Editrice.
- Boccaccio, G. (1914), *Rime*, a cura di A.F. Massera, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua.
- Id. (1992), *Rime*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori.
- Id. (2013), *Rime*, a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Contini, G. (1970), *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni Editore.
- David, M. (1979), *Boccaccio pornoscopo?*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzerini*, I, Padova, Antenore, 1979, pp. 215-243.
- Ferreri, R. (1980), *Innovazione e tradizione nel Boccaccio*, Roma, Bulzoni.
- Finazzi, S. (2021), *La poesia in volgare: le Rime*, in M. Fiorilla, I. Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Roma, Carocci, pp. 141-156.
- Maldina, N. (2016), *La Bibbia e le Rime. Per il bestiario morale del Boccaccio in versi*, in P. Rinoldi et al. (a cura di), *Boccaccio in versi*, Firenze, Cesati, pp. 193-201.
- Perella, N. J. (1961), *Boccaccio's Lyric Poetry*, in «Italica», XXXVIII, 1, pp. 1-14.
- Petrucci Nardelli, F. (1987), *L'Amorosa Visione rivisitata*, in «Quaderni medievali», XXIV, pp. 57-77.
- Roncaglia, A. (1939), *Per le Rime di Giovanni Boccaccio (Appunti sulla critica e sul testo)*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», serie II, VIII, 4, pp. 359-382.
- Tufano, I. (2006), «*Quel dolce canto*». *Letture tematiche delle «Rime» di Boccaccio*, Firenze, Cesati.