



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Un autore allo specchio: i  
protagonisti maschili delle  
opere del giovane Boccaccio  
(*Elegia di Costanza,*  
*Filostrato, Filocolo, Teseida*)

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**Relatore**

Prof. Riccardo Drusi

**Correlatori**

Prof. Aldo Maria Costantini

Prof. Alberto Zava

**Laureanda**

Roberta Panfili

**Matricola**

833712

**Anno Accademico**

2014/2015

## INDICE

### INTRODUZIONE

Il personaggio 3

### CAPITOLO 1

L'ideologia amorosa del Boccaccio 17

### CAPITOLO 2

L'*Elegia di Costanza*: la figura dell'innamorato disperato per la morte dell'amata 25

Il *Filostrato*: Troiolo l'amante tradito 30

### CAPITOLO 3

Il *Filocolo*: Florio campione dell'amore onesto 60

### CAPITOLO 4

Il *Teseida*: Arcita e Palemone i rivali in amore 101

CONCLUSIONI 122

BIBLIOGRAFIA 124

## INTRODUZIONE

### Il personaggio

«Gli antichi istrioni andavano in iscena colla maschera sul viso (*persona*); e come nelle Tragedie si rappresentano tutti i fatti eroici, costoro che parlano sono o re o qualche cosa di grosso, così da questa gente che portava la maschera la persona si fece *personaggio*, e si trovò a significare questi pezzi grossi, e con gran ragione a mio senno, perché e dinanzi a Dio, e secondo natura, essendo tutti gli uomini eguali l'uno all'altro, questi re, conti, marchesi e simili eccellenze e maestà di uomini, non sono altro che maschere ed istrioni che alle volte fanno la commedia, ma troppo spesso però la tragedia»<sup>1</sup>

La parola *personaggio* dunque deriverebbe dal latino *persona* che, in origine, ne comprendeva anche tutti i significati; veniva infatti utilizzata per indicare l'individuo, sia in senso astratto e generico che in senso fisico e corporeo. Si potrebbe quindi sostenere che in origine la *persona* fosse a sua volta un *personaggio* che, mediante la maschera, portava l'attore a mettere in scena una finzione attraverso la quale gestire i rapporti con il mondo esterno e con gli altri. Tale finzione infatti permette, a colui che la attua, di rappresentare se stesso quale «unità corporea, psichica, linguistica, spirituale, giuridica, nelle circostanze fondamentali della sua esistenza».<sup>2</sup> Come fa inoltre notare Debenedetti, il personaggio, almeno all'inizio, è creato e descritto ad «immagine e somiglianza dell'uomo», e questo per comunicare al lettore i pensieri, le opinioni o i segreti che ne caratterizzano la natura.<sup>3</sup>

Nonostante il *personaggio* sia stato concepito in modo differente a seconda delle epoche e degli autori, tuttavia è possibile distinguere due linee principali di pensiero: una che lo caratterizza in base alle azioni che compie, ed una che lo identifica a seconda del suo modo d'essere (non solo fisico ma soprattutto psicologico). Il capostipite della prima corrente di pensiero è Aristotele il quale sostiene che gli attori imitano le persone che compiono delle azioni e che un personaggio può essere tale solo se si trova in una condizione di agente. L'aspetto fisico, il carattere o la psicologia risultano essere

---

<sup>1</sup> Tommaseo-Bellini, *Personaggio*, in *Dizionario della lingua italiana*, Rizzoli, Milano 1977 (prima ed. 1865-1879), vol. 14, pp. 174-175.

<sup>2</sup> Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 15.

<sup>3</sup> Caratteristica principale di questo personaggio è il duello che ne evidenzia la carica drammatica. Sia che il personaggio vinca sia che perda il duellare rappresenta l'unico modo possibile per superare gli ostacoli. Cfr. Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano 1970, pp. 11-52.

degli aspetti di contorno, quasi «accessori» per la buona resa dell'opera.<sup>4</sup> Proprio grazie alle azioni le maschere, i caratteri del teatro greco divenivano veri personaggi, attraverso di esse infatti veniva accentuato il loro ruolo all'interno dell'opera e veniva conseguentemente evidenziato il loro modo d'essere (che quindi risultava un aspetto puramente secondario e dipendente dal modo d'agire). Inoltre, in tal modo, i personaggi aumentavano la propria carica di affermazione all'interno dell'opera e il proprio potere di cattura dell'attenzione degli spettatori. Riprende questa corrente di pensiero Hardison il quale sottolinea che, soprattutto nel teatro greco, è l'azione che viene posta al centro dell'attenzione, mentre gli agenti sono inseriti in secondo piano. Inoltre egli evidenzia una distinzione, già presente nell'opera di Aristotele, tra *agente (prattos)* e *carattere (ethos)* sostenendo che il primo è necessario per la buona riuscita di un'opera, mentre il secondo è qualcosa che viene aggiunto in un secondo momento per arricchirla. Per quanto riguarda i tratti essenziali che ogni agente possiede per essere comunque e sempre riconosciuto alla sua prima apparizione, Hardison sostiene che sono sempre ed inevitabilmente collegati strettamente all'azione che i personaggi compiono.<sup>5</sup> Sempre sulla linea tracciata da Aristotele si pongono anche le opinioni dei formalisti e degli strutturalisti quali Propp e Tomasevskij che sostengono la completa dipendenza dei personaggi rispetto all'intreccio e quindi all'azione, arrivando dunque ad escludere la possibilità di considerarli quali persone 'reali'. I personaggi quindi andrebbero analizzati non secondo dei tratti psicologici ma sulla base delle funzioni che svolgono all'interno del romanzo.<sup>6</sup> Concludendo:

«Aristotele, i formalisti e alcuni degli strutturalisti subordinano il personaggio all'intreccio, ne fanno una funzione dell'intreccio, una conseguenza necessaria ma derivata dalla cronologia della storia.»<sup>7</sup>

La spinta verso una teoria basata anche sull'analisi psicologica del personaggio si ha con Todorov<sup>8</sup> che, pur dichiarandosi in accordo con le teorie di Propp, propone una suddivisione in due grandi categorie narrative: la prima che si focalizza sulla trama e che viene denominata *apsicologica*, e la

---

<sup>4</sup> Herman Grosser, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Principato, Milano 1985, pp. 237-238.

<sup>5</sup> Cfr. Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Nuove Pratiche, Milano 1998, pp. 112-114 e Leon Golden and O. B. Hardison, *Aristotle's poetics. A translation and commentary for students of literature*, Translation by Leon Golden, commentary by O. B. Hardison, Prentice-Hall, London, 1968, pp. 112-137.

<sup>6</sup> Cfr. S. Chatman, *Storia e discorso*, cit., pp. 114-117; Vladimir Jakovlenič Propp, *Monografia della fiaba*, a c. di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino 1966, pp. 7-124 e Boris Tomasevskij, *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Mulino 1978, pp. 201-205. Su questa stessa linea, che vede il personaggio analizzabile solo in base alle sue azioni ed ai ruoli da lui svolti, anche Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984, pp. 186-195.

<sup>7</sup> S. Chatman, *Storia e discorso*, cit., p. 117.

<sup>8</sup> Tzvetan Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Einaudi, Torino 1986, pp. 13-34.

seconda che vede al suo centro la figura del personaggio e che è definita come *psicologica*. La differenza tra le due categorizzazioni si nota particolarmente nella considerazione delle azioni. La categoria *apsicologica* considera le azioni capaci di un'esistenza propria e quindi indipendenti da tutti gli altri elementi del romanzo. Questo comporta il rispetto di uno schema pressoché fisso ed invariabile degli avvenimenti: ad un dato *tratto aneddótico* corrisponde sempre la medesima azione. In questo caso i personaggi vengono «spogliati della scelta e diventano proprio mere funzioni automatiche dell'intreccio».<sup>9</sup> Al contrario le narrative psicologiche considerano le azioni come frutto di uno stato psicologico del personaggio<sup>10</sup> e quindi, come tali, possono variare a seconda delle situazioni, degli agenti e del tempo della storia. Grazie dunque a tale variabilità, il racconto si arricchisce di colpi di scena e reazioni dei personaggi inaspettate.

In opposizione quasi totale alla teoria che ha origine in Aristotele, si pone quella di Seymour Chatman che sostiene l'importanza soprattutto dell'analisi psicologica dei personaggi in quanto essi devono essere considerati, secondo il critico, quali persone e quindi necessitano certamente di un'attenzione e di un esame che ne comprenda tutti gli aspetti. Considerando inoltre il fatto che corpo ed anima sono due cose distinte le quali tuttavia risultano strettamente legate tra loro in un rapporto di causa effetto secondo cui ad un dato stato psicologico corrisponde sempre uno stato fisico ad esso connesso.<sup>11</sup> Proprio con i novellatori del Trecento ed in particolare con il Boccaccio prende corpo quest'idea di personaggio possessore di tutte le caratteristiche delle persone reali:

«Nasce, si può dire, col Boccaccio, il personaggio che si fa specchio della società [...]»<sup>12</sup>

Chatman ritiene inoltre che sia importante controllare il profilo psicologico dei personaggi in quanto un suo mutamento potrebbe indicare l'evoluzione del personaggio stesso.<sup>13</sup> A questa riflessione Grosser aggiunge l'importanza di tutti gli aspetti esteriori a tale figura ma in relazione con essa e presenti nel testo narrativo:

---

<sup>9</sup> S. Chatman, *Storia e discorso*, cit., p. 118.

<sup>10</sup> «Per le narrative psicologiche le azioni sono “espressioni” o perfino “sintomi” della personalità [...]» Cfr. ID., *ibid.*

<sup>11</sup> Roland Bourneuf e Real Oullet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1976, p. 159.

<sup>12</sup> H. Grosser, *Narrativa. Manuale/Antologia*, cit., p. 280.

<sup>13</sup> «Ritengo [...] che il personaggio consista in un paradigma di tratti psicologici, in cui “tratto” è usato nel senso di “qualità personale relativamente stabile o costante”, ammettendo che può rivelarsi, cioè emergere prima o dopo nella storia, oppure scomparire ed essere sostituito con un altro». Bisogna comunque distinguere tra tratti psicologici costanti e semplici stati d'animo: il mutamento dei secondi non è da considerarsi un fattore importante, né porta ad un'evoluzione del personaggio; di contro il cambiamento dei primi è segno di una variazione di quest'ultimo. Cfr. S. Chatman, *Storia e discorso*, cit., pp. 130-136 e H. Grosser, *Narrativa. Manuale/Antologia*, cit., pp. 246-247

«Il personaggio, in quest'ottica, è un centro d'aggregazione di informazioni del testo. Un ampio numero di elementi del testo, che hanno relazioni dirette o anche indirette col personaggio, possono venire aggregati per dargli una fisionomia: dall'ambiente, a certe caratteristiche degli oggetti di cui si circonda, dai codici storico-culturali a cui si fa riferimento nel testo, alle relazioni analogiche, simboliche, retoriche, esistenziali che il personaggio instaura con altri personaggi; e, più direttamente, dalle descrizioni della fisionomia a quelle delle abitudini di vita, dalle analisi psicologiche ai commenti valutativi del narratore, e via dicendo».<sup>14</sup>

Secondo Chatman inoltre, una delle determinazioni da cui il personaggio non può prescindere è il nome proprio che ne definisce l'identità e che funge da punto di riferimento verso il quale convergono tutte le qualità che compongono la personalità dell'individuo. Il nome quindi non è una qualità come tante ma un «luogo delle qualità» cioè è formato dagli *aggettivi narrativi* ma non è da essi dipendente.<sup>15</sup>

Tutti questi rapporti tra il personaggio ed il mondo del romanzo nel quale è inserito portano ad una sua ulteriore possibilità di classificazione in base ai processi di evoluzione o di staticità che lo caratterizzano nel corso del racconto. Forster individua due tipologie: il *flat character* e il *round character*: il primo caratterizzato dall'assenza totale di evoluzione, sia fisica che caratteriale o comportamentale (è infatti assolutamente prevedibile e in lui spiccano pochi o limitati tratti psicologici che alle volte si riducono addirittura ad uno solo). Tuttavia non deve essere considerato di livello inferiore, sia perché anche il protagonista del romanzo potrebbe essere un *flat character*, sia per i due vantaggi narrativi che questa tipologia di personaggio permette di avere: egli infatti viene immediatamente riconosciuto nel momento della sua entrata in scena e successivamente viene ricordato con chiarezza dal lettore, anche a distanza di varie pagine. Il *round character*, al contrario, si evidenzia per i numerosi tratti psicologici, alle volte anche contraddittori tra loro, che permettono di delinearli nei minimi particolari e che spesso mutano nel corso del racconto a causa di situazioni, relazioni, rapporti i quali condizionano la crescita (in positivo o in negativo) del personaggio stesso.<sup>16</sup> Questa tipologia permette, viceversa, di far notare al lettore le conseguenze che portano le varie circostanze narrate sul carattere, sul modo d'agire e di pensare del personaggio rendendolo sempre

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>15</sup> S. Chatman, *Storia e discorso*, cit., pp. 135-136.

<sup>16</sup> «Con terminologia strutturalistica potremmo dire che il paradigma del personaggio piatto è direzionato o teleologico, mentre quello del personaggio a tutto tondo è agglomerativo» *Ibid.*, p. 137 e E.M. Forster, *Aspetti del romanzo. Analisi delle ragioni narrative*, Il Saggiatore, Milano 1963, pp. 53-93.

aperto al cambiamento e fautore dei colpi di scena e delle svolte inattese che arricchiscono la storia. Inoltre il *round character* verrà ricordato dal lettore con un senso di familiarità, come se si trattasse di una persona reale: la complessità psicologica e la descrizione dettagliata del personaggio lo rendono molto simile ad un individuo esistente all'esterno della pagina scritta. Solitamente i personaggi dell'antichità rientrano nella definizione di personaggi piatti o, come Scholes e Kellogg li definiscono, «*piatti, statici e assolutamente opachi*»<sup>17</sup> e le loro azioni sono la rappresentazione di ciò che sono «immodificabilmente»<sup>18</sup>. Con l'avvento del cristianesimo si passò ad un personaggio tendente maggiormente all'evoluzione che tuttavia avveniva perché basata sulla giustizia dei valori che la religione cristiana predicava. Ma la vera svolta si ebbe nel tardo medioevo, quando cioè il cambiamento del personaggio viene analizzato non tanto in base al risultato, quanto al processo che lo porta a compimento:

«[...] da noi la svolta più significativa è operata dal Boccaccio, con il quale la rappresentazione dell'evoluzione interiore del personaggio, e più in generale la rappresentazione della sua psicologia, assume forme del tutto autonome da ogni finalità di ordine morale e religioso».<sup>19</sup>

Interessante e forse ancora più precisa, per la chiarezza degli aspetti elencati, è la classificazione che propone Enrico Testa. Egli infatti suddivide, all'interno del proprio saggio *Eroi e Figuranti*<sup>20</sup>, i personaggi tra *assoluti* e *relativi*. La prima tipologia ha come caratteristiche principali l'assenza di evoluzione, la mancanza di relazioni tra il personaggio e il mondo esterno o gli altri personaggi che intervengono nel racconto (i dialoghi sono molto pochi o addirittura nulli e vengono sostituiti dai lunghi monologhi del *personaggio assoluto*), l'aspirazione alla verità (che è la forza motrice e la causa prima di tutte le azioni compiute dal personaggio preso in considerazione) e l'exasperazione della soggettività (che porta ad evidenziare lo stato eccezionale del personaggio rispetto a tutto ciò che lo circonda). Il personaggio assoluto è inoltre privo di una vera descrizione fisica (ci si sofferma molto di più sull'aspetto psicologico per evidenziarne la piattezza) e molte volte è anche privo del nome proprio che viene sostituito da un soprannome, una semplice lettera o rimane oscuro al lettore per tutta la durata del romanzo. Il *personaggio assoluto* è dunque privo di una storia e soprattutto privo di identità. A tutto ciò consegue che, molto spesso, l'intreccio della storia si riduce alle sole

---

<sup>17</sup> R. Scholes e R. Kellogg, *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna 1970, p. 206.

<sup>18</sup> Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984, pp.190-191.

<sup>19</sup> H. Grosser, *Narrativa. Manuale/Antologia*, cit., p. 264.

<sup>20</sup> Enrico Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.

azioni del personaggio preso in considerazione. Contrariamente il *personaggio relativo* è caratterizzato dalla capacità di evolvere, di cambiare nel tempo e nello spazio del racconto. Per fare ciò egli necessita di una relazione costante e duratura con il mondo e con gli altri personaggi del romanzo, egli viene descritto in tutti i suoi particolari e il narratore rende partecipe il lettore di tutte le sfaccettature che lo caratterizzano e che rendono possibile il cambiamento:

«[...] il miraggio della dissoluzione di sé, la fissità della figura nella sua parola unica, il paradigma del fronteggiamento radicale nei confronti del reale lasciano il posto a plurime ipotesi di ‘salvezza’, a un incontro più intenso e variegato con la parola degli altri personaggi e a un rapporto con il mondo, [...]. Inoltre [...] subentra [...] una cronologia scandita da fatti differenti e da un processo dinamico, quando non evolutivo, del soggetto, colto nella sua mutabilità e non più nella sua immodificabile inerzia. Temporalità, mutabilità e relazione paiono, dunque, le caratteristiche più evidenti di questo personaggio [...]».<sup>21</sup>

Per quanto riguarda il rapporto tra il personaggio e l'ambiente narrativo, Chatman riporta un'interessante teoria di Robert Liddell, il quale, soffermandosi sull'ambiente naturale, ne evidenzia cinque tipi. Il primo è definito *utilitaristico*, non è importante per l'azione e non interagisce con le emozioni o i sentimenti ma sembra piuttosto fare da semplice 'fondale' alla storia. Il secondo, quello *simbolico*, invece è strettamente collegato all'azione: il paesaggio richiama ciò che l'azione suscita. La terza tipologia è quella dell'ambiente *irrilevante*, un paesaggio che non ha alcuna valenza né per l'azione né per i personaggi che infatti non vi pongono particolare attenzione. Un sottogruppo di questa categoria è dato dall'ambiente *ironico* che contrasta e si oppone rispetto agli stati d'animo dei personaggi. Liddell individua poi il *paese del cuore*, un paesaggio che si trova nei ricordi, spesso nostalgici, dei protagonisti, e un ambiente *caleidoscopico*, caratterizzato da uno spostamento incessante e bidirezionale tra il modo fisico del racconto e quello interiore ed immaginario.<sup>22</sup> Il paesaggio inoltre può interagire con il personaggio in due modi differenti: può rappresentare un ostacolo nella ricerca per il raggiungimento dell'oggetto del desiderio (questo avviene molto spesso nel romanzo cortese nel quale il paesaggio rende più difficile la strada del personaggio verso la donna

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>22</sup> Robert Liddell, *A Treatise on the novel*, Jonathan Cape, London 1949, pp. 110-128 e S. Chatman, *Storia e discorso*, cit., pp. 149-150.

amata) oppure, al contrario, può suscitare un'idea di fraternità e di comprensione nei confronti del personaggio tanto da sembrare il «prolungamento» dello stesso.<sup>23</sup>

Anche il modo in cui viene presentato il personaggio risulta significativo a livello di caratterizzazione. Secondo Bourneuf e Oullet esistono quattro modi per introdurre un personaggio all'interno di un romanzo: egli può presentarsi da sé, può essere introdotto da un altro personaggio o da un narratore eterodiegetico o ancora dal narratore e dagli altri personaggi. Il caso più interessante, nell'ambito di questa tesi, è quello del personaggio presentato da un narratore esterno in quanto questa modalità di introduzione dall'esterno è stata molto utilizzata nella letteratura romanzesca per evidenziare lo scontro tra l'individuo e la società.<sup>24</sup>

I personaggi del romanzo vengono poi suddivisi in base ai ruoli che essi svolgono all'interno del racconto. Bourneuf e Oullet li riassumono distinguendo inizialmente tra *elemento decorativo* e *agente dell'azione*. Il primo non è né importante per le azioni svolte, né possiede un profilo psicologico ma serve solo per completare il quadro del racconto; il secondo comprende varie sottocategorie tutte legate dallo scontro tra forze opposte e alleanza tra forze simili. Vengono quindi individuate le seguenti sotto-tipologie in ordine crescente di importanza.

*L'aiutante*: è un personaggio che dà sostegno ad una delle altre forze che agiscono nel racconto, indipendentemente dalla sua positività o negatività.

Il *destinatario*: è il personaggio che beneficia delle azioni del personaggio principale e che spesso ottiene l'oggetto desiderato.

Il *destinatore*: è un mediatore che influenza l'azione del protagonista (in modo positivo o negativo) nei confronti dell'oggetto del desiderio.

*L'oggetto desiderato o temuto*: è l'obiettivo da raggiungere o l'oggetto da evitare perché temuto.

*L'antagonista*: è colui che si oppone e che ostacola maggiormente il protagonista.

Il *protagonista*: è la figura più importante, è il personaggio principale attorno al quale ruota tutto il racconto, è colui che dà il via all'azione «provocata da un desiderio, da un bisogno oppure, al contrario, da un timore, per esempio il desiderio amoroso con tutte le sue componenti [...]».<sup>25</sup> Egli non è importante solo all'interno del racconto, ma la sua carica narrativa si espande anche nel mondo reale. Molto spesso infatti è il prolungamento dell'autore stesso o almeno ne funge molte volte da

---

<sup>23</sup> R. Bourneuf e R. Oullet, *L'universo del romanzo*, cit., pp. 143-149.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 172-193.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 151-155.

portavoce. Il protagonista è colui che, nella storia, dà voce alle idee, alle opinioni dell'autore e ne racconta le esperienze personali; quest'ultimo si cala nella storia e, grazie alla mediazione del personaggio principale, esprime le aspirazioni soffocate, i desideri più nascosti, gli obiettivi cercati e mai raggiunti. Il protagonista diviene il suo alter ego, la maschera che gli permette di esprimersi in modo completamente libero perché protetto dall'artificio della finzione.<sup>26</sup> I personaggi romanzeschi ma in particolare i protagonisti possono essere quindi considerati

«una “summa” di esperienze vissute o possibili, un amalgama delle osservazioni e delle virtualità del loro autore: avventure intraprese o abortite, possibilità non sfruttate, sogni, frustrazioni, ricordi, in breve, proiezioni di tutti questi io che non sono mai venuti alla luce».<sup>27</sup>

Si può quindi notare che il *protagonista* si trova su un piano differente rispetto agli altri personaggi; quest'ultimi infatti sono «esteriormente espressi», mentre egli «è vissuto dall'interno». L'autore, cioè, si riscopre tutto nel suo prodotto e questo perché nel momento della composizione egli si trovava in rapporto diretto con il suo eroe ed in esso immetteva tutta la propria vita: «egli viveva soltanto il suo eroe». Questo legame molto profondo tra autore e protagonista è assai importante a livello biografico: leggendo il romanzo ed analizzandone i personaggi principali, si possono intuire molte cose che riguardano lo scrittore e che spesso quest'ultimo ha tenuto nascoste.<sup>28</sup>

A partire da queste considerazioni e dalle conseguenti classificazioni cercherò di effettuare una chiara analisi dei protagonisti maschili nelle opere giovanili di Giovanni Boccaccio: *Elegia di Costanza*, *Filocolo*, *Filostrato* e *Teseida*. Il primo elemento di valutazione sarà certamente il nome del protagonista ed i significati ad esso eventualmente legati. Boccaccio infatti compie spesso un processo di valutazione dell'aderenza del nome con il destino o il comportamento del personaggio. Egli utilizza anche il nome *pastorale* cioè un nome spesso di derivazione greca che esplicita le caratteristiche che il personaggio in questione andrà a sviluppare nel corso della narrazione. Questa è un'operazione topica nel corso del medioevo e si trova in molte opere del certaldese.<sup>29</sup> Il fascino per

---

<sup>26</sup> R. Scholes e R. Kellogg, *La natura della narrativa*, cit., p. 240.

<sup>27</sup> R. Bourneuf e R. Oullet, *L'universo del romanzo*, cit., p. 164.

<sup>28</sup> «[...] tutti i personaggi sono ugualmente espressi su un solo piano plastico-pittorico di visione, mentre nella vita e nella fantasia l'eroe principale – io – esteriormente non è espresso e non ha bisogno di immagine. Rivestire di carne esteriore questo protagonista principale della vita e della fantasia che ha per oggetto la vita è il primo compito dell'artista» Michail Michajlovič Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a c. di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988, pp. 5-27.

<sup>29</sup> Luigi Sasso, *L'«interpretatio nominis» in Boccaccio*, in “Studi sul Boccaccio”, XII (1980), pp. 140-151.

la classicità greca e latina che viene rispecchiato sia dai nomi propri dei personaggi che dall'ambientazione storica delle vicende fu suscitato da Paolo da Perugia, autore tra l'altro di famosi commenti a Persio e ad Orazio, che fu per Boccaccio «[...] l'esempio più alto di quella erudizione enciclopedica che fin d'allora, come testimonia il *Filocolo*, aveva una potente attrattiva su di lui».<sup>30</sup> Va ricordato che molte etimologie da lui proposte sono dovute all'insegnamento ricevuto da Leonzio (anche se non mancano quelle attribuibili agli autori latini classici e quelle di pura invenzione). Ovviamente è noto che il Boccaccio ricorresse a nomi propri formati da etimologie spesso fantasiose e che la sua conoscenza del greco fosse assai scarsa come si può notare nei casi del *Filocolo* e del *Filostrato*.<sup>31</sup> A ciò vanno aggiunte le conoscenze che, senza dubbio, Boccaccio poté maturare grazie alla frequentazione della ricchissima biblioteca angioina. I suoi studi potevano spaziare in tutti gli ambiti della conoscenza: «[...] dall'astrologia alla geografia e alla geologia» tanto da avvicinarlo a quello scibile enciclopedico al quale aveva sempre mirato. La letteratura classica si mescola quindi a quella provenzale e francese, i cui romanzi e poemi avevano un posto d'onore nella biblioteca di re Roberto, Baudet de Gondrecourt prima e Paolo da Perugia<sup>32</sup> poi infatti la colmarono di codici francesi (che trattavano soprattutto di lirica, narrativa e musica) portandola ad essere una «sonante officina erudita».<sup>33</sup> Tutti questi stimoli, provenienti da diversi autori e diverse epoche storiche, trovano una loro perfetta unione ed armonia nelle opere di Boccaccio che sa mescolarli in modo creativo.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> «[...] In questi entusiasmi impulsivi e espansivi palpitava quel fascinoso miraggio ellenico che suggeriva allora al Boccaccio la veste pseudogreca dei titoli e di tanti nomi e di tante pretese etimologiche nelle sue opere. E si maturava anche quella tenace aspirazione a penetrare entro i confini di quella regione misteriosa, dagli immensi e seducenti tesori, che detterà le faticose prove grafiche di alfabeto greco nello *Zibaldone Laurenziano*, e, un quarto di secolo dopo, l'avventurosa esplorazione omerica con la guida di Leonzio, discepolo di Barlaam e forse presente anch'egli, in qualche periodo, a Napoli» Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1967, vol. I, pp. 32-33.

<sup>31</sup> Agostino Petrusi, *Le etimologie greche nel Boccaccio*, in "Studi sul Boccaccio", I (1963), pp. 363-385.

<sup>32</sup> A Napoli Boccaccio poté conoscere molte personalità di spicco che facevano parte della «cerchia dei dotti» che attorniava il re quali: Andalò dal Negro, Paolino Minorita, il già citato Paolo da Perugia, Cino da Pistoia (e tramite lui Dante), Dionigi da Borgo San Sepolcro (che gli fece scoprire Petrarca), Graziolo Bambaglioli, Angelo da Ravello, Giovanni Barrili, Barbato da Sulmona ed il monaco Barlaam. Francesco Sabatini, *Napoli Angioina. Cultura e Società*, Edizioni Scientifiche Italiane, Cava dei Tirreni 1975, p. 105. La corte angioina era, in quel periodo, retta da Roberto d'Angiò, re illuminato e saggio, nella sua figura erano infatti presenti sia l'amore per la cultura e per l'arte che la giustizia e la «rettitudine» che ne fanno l'esempio del monarca perfetto. Tra le varie personalità di spicco presenti in quegli anni a Napoli, Boccaccio affidò la propria educazione a due uomini in particolare: Andalò del Negro e Paolo da Perugia che, oltre ad ispirarlo culturalmente ed a stimolarlo nella crescita come letterato, «lasciarono tracce in opere diverse del Boccaccio» per poi essere ricordati con affettuosa ammirazione anche nell'autobiografia letteraria che il certaldese inserì nella *Genealogia*. Aldo Maria Costantini, *Angioina, Cultura*, in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, a c. di Vittore Branca, UTET, Torino 1986, Vol. I, pp. 70-76.

<sup>33</sup> Carlo Muscetta, *Boccaccio*, in *Letteratura Italiana Laterza*, Laterza, Bari 1986, vol. VIII, p. 7.

<sup>34</sup> «[...] l'entusiasmo appassionato e coacervante per l'erudizione – per le summe e per qualsiasi notizia – che a distanza di quarant'anni caratterizzerà, sia pure su piani diversi, il *Filocolo* e la *Genealogia*; e quel vigore di fantasia, quella prepotenza narrativa che – dal *Filostrato* e dal *Filocolo* fino al *Decameron* e alle *Esposizioni* – tutto e dalle più diverse fonti può assumere e contaminare, con la noncuranza più assoluta di ripetizioni, di calchi, di plaghi, perché ha la forza e la sicurezza di tutto fondere gagliardamente, di tutto condurre dalle origini più diverse all'unità più vigorosa e affascinante, di tutto fare inconfondibilmente proprio nell'originalissimo ritmo espressivo e nella straordinaria vitalità rappresentativa» Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., pp. 35-40.

«Il nesso, anzi, lo stabilì proprio il giovane Boccaccio, che fuse tumultuosamente, nell'amalgama della già matura cultura volgare toscana, le dirette suggestioni della narrativa cortese d'Oltralpe e quella della letteratura latina tardomedievale. Ne nacquero le opere del periodo napoletano»<sup>35</sup>

Come premessa va segnalato che Boccaccio rivoluziona il modo di presentare i personaggi: da semplici incarnazioni di un solo valore o di un'unica caratteristica, da eroi monolitici ed immanenti, diventano il punto d'incontro di numerosissimi tratti psicologici anche contrastanti che permettono di avvicinarli alle persone reali.<sup>36</sup> Essi sono spesso e volentieri lo specchio dell'autore e della società dell'epoca. Viene evidenziato non soltanto il risultato delle loro azioni e delle loro scelte ma soprattutto il processo che hanno seguito per giungervi, i loro mutevoli stati d'animo in rapporto alle situazioni, la loro crescita mentale e comportamentale oltre che fisica, le pulsioni corporali ed emotive alle quali sono sottoposti e che riescono a vincere o alle quali soccombono. I personaggi delle opere di Boccaccio «vivono sulla terra e solo sulla terra [...]»<sup>37</sup>, si fanno promotori di quello che è realmente il mondo, diventano testimoni di ciò che vi accade, dei costumi, della storia, dell'esperienza sociale e topografica unita alla psicologia e al carattere propri di ogni essere umano. Boccaccio inserisce nelle sue opere il 'vissuto', la sua esperienza di vita, ripropone nelle pagine dei suoi primi scritti quella società, quelle usanze delle quali era tanto appassionatamente esperto e tratteggia in modo preciso e dettagliato anche le personalità di spicco dell'epoca che vengono inserite nelle sue opere nelle vesti di personaggi. Come fa notare Branca, re Roberto è la figura che maggiormente ricorre, sia per indicarne gli aspetti positivi che quelli negativi. Si tratta del

«[...] ritratto di quella esistenza e di quelle abitudini signorili, sollecitate dalla consuetudine con la miglior società mercantile e cortigiana,» che «si allarga nei luminosi affreschi in cui rivive la gioiosa vita della nobiltà e della borghesia napoletana, divisa fra l'aristocratica opulenza cittadina, decorata di feste e giochi cavallereschi, e lo spensierato e voluttuoso ozio delle splendide campagne o marine del golfo partenopeo»<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Boccaccio era dunque un «attivo mediatore, [...] di tradizioni esogene o eterogenee che egli consegna al patrimonio culturale italiano» F. Sabatini, *Napoli Angioina. Cultura e Società*, cit., pp. 105-106.

<sup>36</sup> «Con il Boccaccio il realismo entra stabilmente nell'arena letteraria dell'Occidente» Cfr. Salvatore Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Rizzoli, Milano 1968, p. 65.

<sup>37</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, vol. 1, p. 244.

<sup>38</sup> Si può notare questo continuo richiamo alla società dell'epoca in tutte le opere del Boccaccio, lo ritroviamo infatti «[...] nelle galanti sfilate di dame di Corte e di bellissime borghesi stilizzate in fiabesche cacciatrici (*Caccia*), nei passatempi

Su tutti loro governa come sempre e come nel mondo reale la sorte, il destino che rende imprevedibile ogni cosa e in particolar modo le reazioni dei vari personaggi a ciò che accade loro, agli imprevisti. Ognuno di loro, proprio come le persone, si comporta, in rapporto ad essi, in modo differente e, alle volte, sorprendente tanto da portare a due diversi risultati partendo da una medesima, o quasi, situazione di partenza. Come fa notare bene Battaglia:

«Il Boccaccio concede ai suoi protagonisti un'essenzialità e insieme un'agiatezza d'espressione che sono nuove nella letteratura europea. Soprattutto per l'equilibrio tra natura e società, tra educazione e istinto. E gli uomini sono un po' artefici e un po' pazienti dell'esistenza, nell'alternativa delle loro nobiltà e miserie, in gara con la sorte la fortuna il destino, nella scala infinita delle peripezie e delle scelte, in connivenza o in antagonismo con la realtà e il prossimo o con i pregiudizi contemporanei; e sono testimoni di civiltà e insieme campioni di perenne barbarie, raffinati e grossolani, generosi ed egoisti, liberali e meschini, autentici e commedianti: l'intero genere umano considerato nella sua concretezza storica, sociale e perfino geografica».<sup>39</sup>

Interessante è l'analisi proposta da Bachtin: egli individua, nelle opere medievali, e in particolare in quelle del Boccaccio, un dialogismo tra personaggio ed autore che si realizza in due programmi distinti che tuttavia convergono nel momento in cui i personaggi si trovano in contrapposizione con l'ambiente sociale a cui appartengono. Tale dialogismo inoltre spiegherebbe anche il duplice rapporto che l'autore potrebbe avere con i personaggi delle sue opere:

1. «rappresentazione, che può essere partecipe, sino all'identificazione temporanea»;
2. «distanziamento anche polemico, quando l'autore rappresenta ma non condivide, comprende ma non condanna».

Per quanto riguarda le opere giovanili del Boccaccio, l'autore si rifà certamente al primo dei due potenziali rapporti; sono infatti molto frequenti gli spunti autobiografici, i punti di contatto tra

---

signorili e cavallereschi che fanno della Troia del *Filostrato* una Napoli trecentesca, nelle trasfigurazioni cortesi di conversazioni sentimentali e intellettualistiche nei giardini di Mergellina (*Filocolo*), negli eleganti rabeschi di civetteria donnesca e di schermaglia amorosa disegnati dalle *rime* napoletane, nelle diverse e appassionate avventure galanti e erotiche di cui sono punteggiate le prime opere di questo scrittore, [...]» Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., pp. 20-24; Boccaccio, a Napoli, ebbe l'occasione di entrare in contatto con gli ambienti più disparati: dai quartieri più poveri alla nobiltà di corte. Questo gli permise di divenire un esperto di «casi umani» che rendono le sue opere impregnate di realismo. F. Sabatini, *Napoli Angioina. Cultura e Società*, cit., p. 104.

<sup>39</sup> S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, cit., p. 63.

Boccaccio e i suoi personaggi.<sup>40</sup> Egli si nasconde nei panni degli amanti delle sue opere, in ognuno di essi inserisce una caratteristica particolare che lo rispecchia tanto che infine essi diventano la «variante di una personalità multipla, complessa, ricca di sfumature, che non sa e non vuole rimanere astratta».<sup>41</sup> I protagonisti delle sue opere lo rispecchiano quale amante infelice e beffato, vittima della sua relazione amorosa.

Proprio per questa sua immedesimazione nei personaggi principali delle sue opere, Boccaccio può essere assimilato ad Ovidio: come lui è un maestro dell'*ars amatoria* e come il poeta latino dà corpo alle sue passioni, ai suoi desideri e alle sue ansie di amante attraverso la caratterizzazione degli innamorati protagonisti delle sue opere.<sup>42</sup> Questo calarsi dell'autore nei propri personaggi è così sentito dal Boccaccio che nel *Teseida* sarà lui stesso a rendere noto il fatto che le vicende narrate rispecchiano quelle proprie e di Fiammetta e che i protagonisti sono i loro alter ego:

«[...] ciò che sotto il nome dell'uno de' due amanti e della giovane amata si conta essere stato, ricordandovi bene, e io a voi di me e voi a me di voi, se non mentiste, potreste conoscere essere stato detto e fatto in parte: quale de' due si sia non discopruo, ché so che ve ne avvedrete».<sup>43</sup>

Non è quindi azzardato affermare che le tre opere giovanili del Boccaccio (il *Filostrato*, il *Filocolo* ed il *Teseida*) sono dei «romanzi pseudo-autobiografici». Come fece Dante con la *Vita Nova*, anche Boccaccio basa i suoi scritti sulla propria storia d'amore con la differenza che le «complessive vicissitudini stanno all'origine non di brevi poesie, bensì di tre lunghi racconti» che in modo più o meno evidente mettono in risalto il rapporto di dipendenza del piano dell'eroe rispetto a quello

---

<sup>40</sup> Michail Michajlovič Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 67-405 e Cesare Segre, *Il dialogismo nel romanzo medievale*, in AA. VV., *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, a c. di Giulio Ferroni, Sellerio, Palermo 1985, p. 63-67. «I biografi si basarono allora su interpretazioni tipicamente romantiche e romanzesche [...] di narrazioni e di note di chiara tradizione letteraria, e spesso crittografiche, disseminate nelle prime opere del Boccaccio e usate per la presentazione di una decina di personaggi che si presupponevano autobiografici» come succede per esempio nella datazione del trasferimento a Napoli dell'autore. I biografi infatti ne ricercano spunti ed indizi nelle sue opere giovanili: «Proprio in questo periodo di apprendistato mercantile cade il trasferimento del Boccaccio a Napoli, a una data che è difficile stabilire con precisione. Tutti i calcoli architettati ingegnosamente dai biografi romanzeschi per fissare il momento di questo viaggio si basavano sulle presunte confessioni autobiografiche nel *Filocolo* e nella *Comedia delle Ninfe*, e sull'affascinante romanzo d'amore con la reginotta Fiammetta» cfr. Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., pp. 7 e 13.

<sup>41</sup> Azzurra B. Givens, *La dottrina d'amore nel Boccaccio*, G. D'anna, Messina-Firenze 1968, p. 47.

<sup>42</sup> Francesco Bruni, *Dal «De vetula» al «Corbaccio»: l'idea d'amore e i due tempi dell'intellettuale*, in "Medioevo Romano", I (1974), p. 183; ID., *Le costellazioni del cuore nell'antica lirica italiana*, in *Capitoli per una storia del cuore*, a c. di Francesco Bruni, Palermo 1988, pp. 113-114.

<sup>43</sup> Giovanni Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia* a c. di Alberto Limentani, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1964, vol. II, pp. 246-247; Luigi Surdich, *Il «Filostrato»: ipotesi per la datazione e l'interpretazione*, in «Studi di filologia e letteratura», VI (1984), pp. 75-77.

dell'autore. Il *Filostrato* risulta essere l'opera in cui maggiormente risalta e si scopre questa relazione che rende il romanzo uno «sfogo del cuore», dilaniato e sofferente tanto da desiderare la morte, al quale solo il canto può portare giovamento e sollievo:

«E conoscendo assai chiaramente che, tenendo io del tutto come proposto avea la mia concetta doglia nel petto nascosa, era impossibile che delle molte volte che essa abbondante e ogni termine trapassante sopravviveva, alcuna in tanto non vincesse le forze mie, già debolissime divenute, che morte senza fallo ne seguirebbe [...], mutai proposito e pensai di volere con alcuno onesto ramarichio dare luogo a quella e uscita dal tristo petto [...]. E il modo fu questo: [...] cantando narrare li miei martiri»<sup>44</sup>

Grazie al *Filostrato*, l'autore sottolinea la tristezza provata non potendo godere della vista della sua amata e si rammarica di non averlo fatto abbastanza quando ancora aveva questo privilegio. Si ha quindi una situazione prettamente lirica che riprende la tradizione amorosa attraverso il *topos* della lontananza dell'amata. All'innamorato non è sufficiente pensare alla sua donna, egli ha bisogno di osservarla perché la sua vista è carica di un potere beatifico a cui l'amante può attingere come ad una fonte di felicità e benessere.<sup>45</sup> Tuttavia è il *Filocolo* il romanzo maggiormente permeato di autobiografismo, almeno secondo Salvatore Battaglia: in esso infatti ritroviamo, in tutte le pagine che narrano e descrivono il sentimento amoroso, le sensazioni, gli stati d'animo e le azioni che Boccaccio visse in prima persona. Il protagonista del romanzo non risulta quindi una figura fine a se stessa, con una propria identità chiara e ben delineata, ma viene inteso come un prolungamento di Boccaccio, del reale, egli esiste «in funzione della vita dell'uomo». Tutto in quest'opera oscilla tra un «lirismo sentimentale» e un «realismo psicologico»: le passioni descritte, i personaggi che amano e soffrono sono permeati dall'esperienza della vita concreta, dal reale, e attraverso questo processo l'autore svela la propria intimità, la propria psicologia di amante e di uomo.<sup>46</sup> La disperazione e il malessere per l'abbandono dell'amata si notano soprattutto nel *Teseida* composto dal Boccaccio come tentativo di commuovere la propria amata e indurla a tornare da lui: «Potrete adunque e qual fosse innanzi e quale

---

<sup>44</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, a c. di Luigi Surich, Mursia, Milano 1990, pp. 55-56, Pr. 25-26.

<sup>45</sup> «[...] resta comunque significativo il fatto che Boccaccio riproduca nel Proemio una situazione indubitabilmente lirica nella sua origine prima, ben in accordo con la natura complessiva dell'opera [...]» cfr. Giulia Natali, *Boccaccio e le controfigure dell'autore*, L. U. Japadre, l'Aquila-Roma 1990, pp. 9-31.

<sup>46</sup> «Il temperamento che sta alla base di quelle storie d'amore è inizialmente biografico, passionale, direi romantico: ancora frammentario e ancora tumultuoso, ma fortemente realistico e ricco di concrete determinazioni» cfr. Salvatore Battaglia, *La coscienza letteraria del medioevo*, Liguori, Napoli 1965, pp. 609-624.

sia stata poi la vita mia che più non mi voleste per vostri discernere». <sup>47</sup> Le tre opere sono dunque da considerarsi quali doni di un innamorato alla propria dama, quale pegno del suo amore e della propria fedeltà e messaggere di una preghiera che l'amata può certamente cogliere tra le righe leggendo le vicende degli innamorati in esse narrate. <sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Giovanni Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., p. 247.

<sup>48</sup> «All' indefinito servizio amoroso esemplato sui canoni della fedeltà feudale sottentra il tangibile dono che il letterato fa della propria fatica scrittoria ad una donna in grado di comprenderlo e di apprezzarlo» cfr. Giulia Natali, *Boccaccio e le contrefigure dell'autore*, cit., p. 31.

## CAPITOLO 1

### L'ideologia amorosa del Boccaccio

La poetica amorosa del Boccaccio riprende la tradizione medievale e soprattutto il *De amore* di Andrea Cappellano:

«Gli amori, i casi fortunati, accadono solo di primavera, sotto il segno dell'Ariete; le disgrazie si accumulano al tornar dell'inverno; [...] le sorprese amorose sono fatte sempre di notte e i tradimenti a Baia, il luogo classico della corruzione; l'amante "sale trionfalmente al culmine della felicità agognata, ottiene dalla donna l'ultima grazia, poi si vede rapire da altri l'ineffabile suo bene"». <sup>49</sup>

Fedele alla tradizione è anche il tempo dell'innamoramento: lo *stupor* iniziale, l'innamorato rimane folgorato dalla bellezza della donna e se ne innamora perdutamente; il *comizio* e il *mezzo*, che durano un periodo abbastanza lungo fatto di corteggiamenti e pegni amorosi; infine la *gioia compita*, cioè il pieno possesso reciproco. A questa, se la storia non è a lieto fine, segue un tradimento od una delusione che portano inevitabilmente alla disperazione dell'innamorato. Anche la fenomenologia amorosa si basa su formule ormai consolidate: i sintomi e la psicologia dell'innamoramento con l'immancabile riferimento alla luce che l'amata emana e che, attraverso gli occhi, penetra nel cuore dell'amante facendolo innamorare; le ansie dovute alla lontananza e alla gelosia; il lamento dell'innamorato tradito che tiene ancora nel cuore l'immagine del viso dell'amata e accusa invece quest'ultima di averlo cacciato dal suo; ecc... <sup>50</sup>. Un altro punto di contatto con la Dottrina d'Amore è il fatto che esistano degli "aiutanti", degli "intermediari" che coadiuvano il protagonista nella conquista dell'amata. Ciò lo si nota maggiormente, come vedremo, nel *Filostrato* grazie alla figura di Pandaro: cugino di Criseida, innamorato deluso e non ricambiato dalla stessa donna che spinge tra le braccia dell'amico. <sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> L'ultima parte della citazione è ripresa da Vincenzo Crescini, *Il cantare di Florio e Biancifiore*, rist. amast. (= 1899) Forni, Bologna 1969, vol. 1, p. 472. Viene ripresa anche la *Vita Nova* di Dante, basti pensare che l'innamoramento di Florio e Biancifiore avviene in tenera età (nove – dieci anni). Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, a c. di F. Cardini, BUR, Milano 2010 (prima ed. Sansoni 1956), p. 251 e 255.

<sup>50</sup> ID., *ibid.*, pp. 270-271; F. Bruni, *Le costellazioni del cuore nell'antica lirica italiana*, cit., p. 114.

<sup>51</sup> A. B. Givens, *La dottrina d'amore nel Boccaccio*, cit., p. 73.

L'idea d'amore del Boccaccio si discosta comunque in parte da quella tradizionale di Andrea Cappellano. L'amore narrato nelle opere giovanili infatti è certamente un amore terreno e sensuale che, pur riprendendo quello espresso dal dolce stil novo e dalla poetica cortese lo abbassa tuttavia di alcuni gradini nella scala della spiritualità, rendendolo così più carnale ed erotico:

«La teoria che l'amore è il padre di tutte le virtù e d'ogni nobile costume, che da esso proviene il coraggio, la fiducia di sé, la capacità di sacrificio, che esso forma l'intelligenza e le belle maniere, è un'eredità della cultura cortese e del dolce stil nuovo; qui però essa è esposta come morale pratica, valida per tutti i ceti, e l'amata non è più l'inavvicinabile signora o l'incarnazione del pensiero divino, bensì l'oggetto del desiderio erotico».<sup>52</sup>

Un elemento d'innovazione da parte del Boccaccio è certamente l'importanza data al suicidio per amore. Totalmente ignorato dalla tradizione cortese, diviene invece un punto focale ed imprescindibile delle storie d'amore nel momento in cui l'innamorato dubita che il proprio amore sia ricambiato. Questo perché sussiste la *conditio sine qua non* che l'amante non può fisicamente esistere senza la persona amata. Vi è inoltre un'altra differenza sostanziale che contrappone la poetica amorosa del Boccaccio a quella del Cappellano: secondo quest'ultimo infatti sarebbe ammissibile l'extraconiugalità dell'amore e anzi, spesso e volentieri l'amore cortese necessita dell'adulterio. Al contrario Boccaccio sottolinea l'ineluttabilità del matrimonio e l'impossibilità di amare una donna già sposata:

«[...] non si può assolutamente prescindere dal rispetto della legge del matrimonio, perché unico amore onorevole è quello coniugale e l'innamoramento per la donna sposata è un pericolo da evitare o da scacciare una volta che si sia insinuato».<sup>53</sup>

Boccaccio è d'accordo con l'idea di Cappellano che l'amore è preferibile se libero e molto spesso è anche più veritiero perché non viene influenzato dalle aspettative sociali o dal volere genitoriale.

---

<sup>52</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., p. 246.

<sup>53</sup> Luigi Surdich, *Boccaccio*, Laterza, Bari 2001, p. 10. Nell'episodio delle questioni d'amore (libro IV del *Filocolo*) questa continua mescolanza tra tradizione ed innovazione è ben visibile. Infatti vi sono alcune questioni che si rifanno allo stilnovismo (come la IV e la V) e di contro altre che propongono nuovi concetti o teorie (VII e IX). A. B. Givens, *La dottrina d'amore nel Boccaccio*, cit., pp. 67-68.

Tuttavia egli sostiene che non si debba cadere nell'estremizzazione (che porterebbe inevitabilmente all'accettazione dell'adulterio). Secondo Boccaccio, infatti, anche l'amore onesto, sancito dal sacro vincolo del matrimonio, è da considerarsi "amore" a tutti gli effetti.<sup>54</sup>

La tematica amorosa in Boccaccio viene espressa in modo chiaro e caricata della massima importanza nell'episodio delle "questioni d'amore", presente nel *Filocolo*, dove viene ripreso il topos cortese della "corte d'amore" all'interno della quale vengono discussi i sentimenti. La questione principale della tematica amorosa è se l'uomo si debba o meno innamorare per realizzare la propria perfezione. Viene proposta, dalla regina Fiammetta, una suddivisione dell'amore in tre categorie basandosi sull'Etica aristotelica:

1. Amore onesto
2. Amore per diletto
3. Amore per utilità

Il primo è l'amore celeste o divino, il terzo è quello da evitare certamente in quanto è un amore per le cose materiali come la ricchezza o la fama. Il secondo, quello che maggiormente affligge gli uomini sulla terra, anche se equidistante dall'amore celeste e da quello per utilità, non è accettabile da parte dell'uomo saggio. Quest'ultimo infatti non può amare se vuole perseguire una vita virtuosa. Nella discussione per decidere a quale tipo d'amore dare il primato, tutti i componenti della brigata napoletana delle "questioni d'amore" propendono per la seconda tipologia (l'amore per diletto) anche se ciò comporta un non rispetto dei principi morali. Se infatti si dovesse tenerne conto, la superiorità spetterebbe senza dubbio, come fa notare Fiammetta, all'amore onesto. Naturalmente l'amore per utilità è escluso a prescindere da questa "lotta per il primato" in quanto è basato sul mero interesse economico ed è proprio per questo largamente disprezzato dal Boccaccio, la formazione del quale era basata sulle arti liberali. Egli considerava questa tipologia d'amore molto vicina alla prostituzione e, in questo, la sua idea rispecchiava abbastanza quelle di Andrea Cappellano<sup>55</sup>. Fiammetta si fa portavoce del disprezzo di Boccaccio: l'amore volto ad un profitto economico, anche se è molto diffuso nel mondo, «Più tosto [...] si dovia chiamare odio che amore».<sup>56</sup> Cosa meno scontata invece è che Fiammetta classifichi negativamente anche l'amore per diletto che, nella visione boccacesca, rappresenterebbe il *fin'amor* cioè l'amor cortese:

---

<sup>54</sup> Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, il Mulino, Bologna, 1990, p. 131.

<sup>55</sup> Si vedano i capitoli XXI e XXIV del I libro di Andrea Cappellano, *De Amore*, a c. di Graziano Ruffini, Guanda, Milano, 1980, pp. 202-209 e 214-215.

<sup>56</sup> Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1967, vol. I, p. 424 (IV, 44.7).

«Il secondo è chiamato amore per diletto, e questo è quello al quale noi siamo soggetti. Questo è il nostro iddio: costui adoriamo, costui preghiamo, in costui speriamo che sia il nostro contentamento, e che egli possa interamente i nostri disii fornire. Di costui è posta la quistione se bene è a sommetterlisi: a che debitamente risponderemo [...]. Ma però che alla proposta quistione né del primo né dell'ultimo è bisogno di parlare, del secondo diremo, cioè amore per diletto: al quale, veramente, niuno, che virtuosa vita desidera di seguire, si dovia sommettere, però che egli è di onore privato, aducitore d'affanni, destatore di vizii, copioso donatore di vane sollecitudini, indegno occupatore dell'altrui libertà, più ch'altra cosa da tenere cara»<sup>57</sup>

Secondo Fiammetta infatti, coloro che vogliono seguire una vita virtuosa devono per forza lasciare l'amore per diletto e questo perché è da intendersi come amore extraconiugale e quindi non in linea con l'obiettivo alto preposto dall'amore onesto: il primo infatti è mondano, basato sui piaceri carnali, mentre il secondo punta verso una virtù di tipo celeste. Il difensore dell'amore per diletto risulta essere Caleon<sup>58</sup> secondo il quale tale tipologia d'amore rappresenterebbe l'origine della virtù cavalleresca e guerriera ed eliminerebbe, dal cuore dell'uomo, la superbia, rendendolo umile e quindi in grado di amare e di rivelarsi all'amata. Per sostenere la propria tesi, Caleon porta gli esempi che provengono dal mito o dalla letteratura antica (sia greca che latina) citando soprattutto Virgilio e Ovidio. Supera tutte le tipologie d'amore l'amore onesto:

«[...] questo è il buono e il diritto e il leale amore, il quale da tutti dee abitualmente esser preso. Questo il sommo e primo creatore tiene lui alle sue creature congiunto, e loro a lui congiunte. Per questo i cieli, il mondo, i reami, le province e le città permangono in istato. Per questo meritiamo noi di divenire eterni possessori de' celestiali regni. Senza questo è perduto ciò che noi abbiamo in potenza di ben fare»<sup>59</sup>

che viene esplicitato da Fiammetta e che comprende anche l'amore coniugale. Lo si può intendere, in quanto non viene mai detto esplicitamente, dalle glosse che lo stesso Boccaccio inserisce nel

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, (IV 44. 6-8).

<sup>58</sup> Che risulta essere uno degli alter ego dello stesso Boccaccio all'interno del romanzo.

<sup>59</sup> G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 424 (IV, 44. 4-5).

*Teseida*<sup>60</sup> dalle quali si evince che l'amore onesto ha come scopo il matrimonio. Proprio quest'ultimo sacramento permette, a livello etico e sociale, all'amore di accampare delle prerogative che agli amori extraconiugali non sono permesse. Dal momento che non è possibile eliminare l'amore dalla vita dell'uomo, quindi, l'unico sentimento amoroso che viene ammesso come vero e puro è quello legato comunque all'osservanza delle norme religiose cioè quello ufficializzato dal sacramento del matrimonio. L'importanza del sacro vincolo è ribadita anche nella conclusione della tredicesima questione d'amore dove viene premiato il cavaliere che restituisce al legittimo marito la donna della quale si era invaghito. D'altro canto la dignità della donna è legata a doppio filo con il rispetto del sacramento matrimoniale, quindi l'ossequio di esso da parte di un innamorato esterno dà prova di un comportamento altamente virtuoso e cavalleresco.<sup>61</sup> Proprio per questi motivi, nella scelta di quale donna sia più conveniente amare, se la fanciulla, la vedova o la donna maritata, quest'ultima viene subitamente esclusa proprio perché «[...] appartiene al marito e pertanto non può esercitare un'autonoma volontà, ma anche per non ricusabili ragioni morali e religiose [...]».<sup>62</sup> Inoltre spesso l'importanza del matrimonio è un punto focale ed indispensabile per un lieto fine della storia d'amore tra gli innamorati.

Boccaccio, nel periodo in cui scrisse le sue opere giovanili, era innamorato di Fiammetta, una vedova, e infatti non è un caso che nel *Filostrato* Criseida sia una vedova e nel *Filocolo*, nelle *questioni d'amore*, si ritenga più conveniente amare una vedova piuttosto che una vergine o una donna maritata. La condizione vedovile permette una relazione amorosa extramatrimoniale (e quindi senza gli obblighi che le nozze comporterebbero) ma pur sempre non adulterina (non si viene infatti a creare il triangolo amoroso: marito-moglie-amante). Inoltre se si prende ad esempio la fonte principale di Boccaccio per questa tematica, e cioè Ovidio, si può apportare un'ulteriore tessera a favore dell'amore per una donna di condizione vedovile. La storia infatti narra che Ovidio non riuscì a conquistare l'amore della fanciulla quando questa era ancora una vergine e peggio ancora, la perse di vista al momento del matrimonio dell'amata con un altro uomo. Riuscì tuttavia a godere pienamente del suo

---

<sup>60</sup> «La quale Venere è doppia, perciò che l'una si può e dee intendere per ciascuno onesto e licito desiderio, sì come è desiderare d'aver moglie per avere figliuoli, e simili a questo; e di questa Venere non si parla qui. La seconda Venere è quella per la quale ogni lascivia è desiderata, e che volgarmente è chiamata dea d'amore; e di questa disegna qui l'autore il tempio e l'altre cose circostanti ad esso, come nel testo appare. [...] Il quale amore volere mostrare come per le sopradette cose si generi in noi, quantunque alla presente opera forse si converrebbe di dichiarare, non è mio intendimento di farlo, perciò che troppa sarebbe lunga la storia: chi desidera di vederlo, legga la canzone di Guido Cavalcanti *Donna mi priega, etc.*, e le chiose che sopra vi fece Maestro Dino del Garbo» cfr. G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., pp. 463-464.

<sup>61</sup> Luigi Surdich, *Boccaccio*, (2001) cit., pp. 22-26.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 26.

amore quando quest'ultima diventò vedova.<sup>63</sup> Se quindi si ragiona in termini di *amore per diletto* allora non vi è dubbio che l'amata da preferire è la vedova: è facile riaccendere l'amore lì dove se ne conoscono già i piaceri.<sup>64</sup> Totalmente diversa sarebbe la situazione con una fanciulla, che si terrebbe ben stretta la sua verginità, o con una donna sposata, la quale difenderebbe il proprio onore<sup>65</sup>. La vedova quindi ha una maggior carica erotica che la fa preferire alla fanciulla, la quale invece è l'emblema dell'amore onesto. Spostando l'attenzione sull'amante che le donne dovrebbero preferire si giunge alla conclusione che l'innamorato ideale non viene incarnato, come si potrebbe pensare, dalla figura del cavaliere, il personaggio forte fisicamente e valoroso nell'animo; ma da quella del savio, alter ego del *clericus* della commedia elegiaca mediolatina, cioè colui che è "di sapienza pieno".<sup>66</sup>

Si può concludere tuttavia che, nonostante tutte queste premesse, Boccaccio ritenga indubbiamente che l'amore, essendo una cosa naturale, non debba essere considerato per forza un peccato; l'unione carnale, espressione massima della forza amorosa, non compromette la virtù degli amanti, proprio perché rispetta i dettami della natura (anche se indubbiamente il desiderio fisico deve comunque essere considerato un mezzo per ribadire la propria virtù e non un fine). Ne è l'esempio più lampante Biancifiore, protagonista femminile del *Filocolo*, che, pur professando il suo amore per Florio con toni intensi e appassionati, mantiene, agli occhi del lettore, la purezza che rivela il suo nome:

«[...] la realtà *naturale* del suo amore fa sì che la fanciulla possa giacere nuda nelle braccia di Florio, senza vergogna alcuna del desiderio carnale che la spinge all'atto d'amore».<sup>67</sup>

La tripartizione dell'amore sostenuta dal Boccaccio proviene dall'*Etica Nicomachea* che prevedeva le medesime classificazioni elaborate non per il sentimento amoroso ma per l'amicizia. Questa influenza è da ricercare nella scorretta interpretazione, da parte dell'autore, della parola greca *philos*, da lui intesa sia con il valore di *amicizia* che con quello di *amore*. Ne deriva che, come per l'amicizia, l'amore basato sul piacere o sull'utilità risulta caduco, mentre quello che ha come fondamento la virtù

---

<sup>63</sup> In quest'opera infatti vengono elencati i pregi della *virgo*, della *nupta* e della *vidua*. F. Bruni, *Dal «De vetula» al «Corbaccio»: l'idea d'amore e i due tempi dell'intellettuale*, cit., pp. 183-185 e F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, cit., pp. 136-137.

<sup>64</sup> Ne è un esempio lampante Criseida nel *Filostrato* che non perde tempo a concedersi a Troiolo perché vuole tornare a godere di quei piaceri ormai a lei non più concessi perché vedova. *Ibid.*

<sup>65</sup> Cercare l'amore in una donna sposata inoltre sarebbe contrario alle leggi divine. *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>67</sup> Florio difenderà comunque Biancifiore, anche se condannata a morte, questo perché non si dica che egli amò una fanciulla indegna e non virtuosa. Alla reputazione di Biancifiore è legata indissolubilmente anche la sua. A. B. Givens, *La dottrina d'amore nel Boccaccio*, cit., pp. 62-67.

è certamente eterno. Ecco quindi che, nonostante la minor libertà, l'amore onesto risulta superiore agli altri due perché va oltre la materialità e punta verso qualcosa di più alto e nobile.

Importante per l'idea boccacciana d'amore è anche l'influsso del *De Amicitia* ciceroniano. Infatti nell'idea di amicizia professata da Cicerone, i teorici medievali e Boccaccio stesso individuano dei punti che possono valere anche per l'amore eterosessuale. Bruni mette in evidenza soprattutto due somiglianze: la prima è che come Cicerone predilige l'amicizia tra due individui (si vedano Teseo e Piritoo o Eurialo e Niso) così l'amore eterosessuale si completa tra due persone. Tuttavia è forse il secondo punto a essere quello più interessante: Cicerone sembra prediligere l'amicizia al legame di sangue o di parentela e questa sua preferenza porta Andrea Cappellano a creare un'equazione secondo la quale l'amicizia starebbe all'amore come la parentela starebbe al matrimonio, concludendo che l'amore può esistere anche senza il legame coniugale e anzi deve essere preferito a quest'ultimo.<sup>68</sup>

L'amore, per Boccaccio è la forza prima che induce i protagonisti delle opere boccaccesche all'azione: la lontananza accresce il desiderio dei due innamorati e ciò li fa agire, li muove nello spazio della storia (basti pensare a Florio, protagonista del *Filocolo*). Il sentimento amoroso è inoltre visto e descritto quale «forza rigeneratrice della vita umana» perché si tratta di un'«essenza puramente spirituale» con il potere, se caratterizzato dall'onestà, di aiutare l'innamorato a crescere e a maturare come uomo. La ricerca dei protagonisti è certamente sempre volta alla conquista di un amore che possa essere descritto come «forza spirituale trascendente ogni elemento fisico» ma c'è la consapevolezza che tale *status* non potrà essere mantenuto molto a lungo poiché in esso interviene tutto ciò che è umano».<sup>69</sup>

Importanti sono anche, all'interno della poetica amorosa di Boccaccio, i binomi *armi-amore* e *amore-morte*. Nelle opere giovanili vengono nominate molto frequentemente le divinità della guerra Marte e dell'amore Venere, le quali sono le personificazioni del binomio *armi-amore*. Certamente l'opera che maggiormente metterà in evidenza questa associazione sarà il *Teseida*, ma le invocazioni a entrambe queste divinità o l'intervento delle stesse nelle azioni dei protagonisti non mancano nemmeno nel *Filocolo* e nel *Filostrato*. I protagonisti delle tre opere sono, o diventeranno nel corso del romanzo, dei combattenti, dei cavalieri e dunque abili nel maneggiare le armi e nell'arte della guerra. L'amore interviene sul loro comportamento in battaglia, sul loro spirito e sul loro coraggio in due modi differenti: può fiaccare le forze dei protagonisti e rendere i forti combattenti dei deboli e

---

<sup>68</sup> Cicerone comunque intendeva sottolineare che una buona amicizia può esistere anche senza parentela e che, viceversa, il legame di sangue non comporta per forza un rapporto d'amicizia. Da notare come ci sia questo continuo parallelismo tra amore ed amicizia che influenza non solo le opere e le idee boccaccesche, ma tutto il mondo medievale. Cfr. F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, cit., pp. 132-135.

<sup>69</sup> Considerazione che sarà alla base della storia di Troilo: la convinzione dell'impossibilità di un amore perfetto è già di per sé un presagio del tradimento. *Ibid.*, pp. 73-77.

pallidi innamorati che non hanno alcun interesse se non quello di pensare all'amata; oppure può renderli più coraggiosi e aumentare esponenzialmente il loro nerbo. Spesso infatti i combattenti ricevono nuove forze e vengono resi più arditi dallo sguardo o dal ricordo dell'amata in quanto proprio agli occhi di quest'ultima vogliono risultare prodi cavalieri. Tuttavia la vittoria in guerra o in battaglia non ha come diretta conseguenza quella in amore.<sup>70</sup> Quest'ultimo infatti è senza dubbio la forza predominante che guida tutte le azioni dei personaggi e che vince anche la forza di Marte e l'eros quindi è in grado di contaminare la componente epica. Nelle opere analizzate è inoltre possibile ritrovare con frequenza il riferimento alla morte reale o apparente di uno degli innamorati. Inoltre i protagonisti maschili sono tutti disposti a morire per l'amata o, nel caso questa sia morta o creduta tale, vorrebbero suicidarsi per raggiungerla nell'aldilà. L'amore quindi è certamente una forza rigeneratrice ma può anche risultare fatale se non viene accompagnato dalla razionalità. Le affinità tra amore e morte li legano a doppio filo l'uno all'altra. Nell'amore è compresa un po' di morte e nella morte è compreso un po' d'amore. Basti pensare a ciò che Morosini definisce «morte verbale» cioè le invocazioni di morte fatte da tutti i personaggi ma soprattutto dai due innamorati a causa delle loro pene amorose. Attraverso queste possiamo giungere anche alla comprensione del carattere dei due protagonisti.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Questo lo si nota soprattutto nel *Teseida* dove Arcita, vincitore del duello, muore ed è Palemone, colui che è risultato perdente, a sposare e a godere dell'amore di Emilia. Quest'opera riprende l'idea cavalleresca secondo la quale armi ed amori si rafforzerebbero a vicenda, l'opera infatti è tutta giocata su questo binomio e sul rispettivo dualismo Marte e Venere che sono «simboli rispettivamente dell'«appetito irascibile» e di quello «concupiscibile» e dunque del principio della forza e di quello del piacere, non regolati dal criterio superiore della razionalità [...]» *Ibid.*, p. 192.

<sup>71</sup> L'invocazione alla morte è un vero e proprio topos del romanzo francese. Cfr. Roberta Morosini, *La 'morte verbale' nel «Filocolo». Il viaggio di Florio dall'«immaginare» al «vero conoscenza»*, in «Studi sul Boccaccio», XXVII (1999), pp. 183-186.

## CAPITOLO 2

### **L'Elegia di Costanza: la figura dell'innamorato disperato per la morte dell'amata**

L'*Elegia di Costanza* è considerata il primo componimento del Boccaccio, fu scritta nel 1332 ed è un carme di 134 versi in latino inserito nello Zibaldone Laurenziano XXIX<sup>8</sup>. L'opera risente fortemente degli influssi degli autori latini classici (Seneca ma soprattutto Ovidio) e medievali (Boezio, Massimiano, Alano di Lilla e Giuseppe di Exeter). La fonte principale risulta comunque essere l'*epitaffio di Omonea*<sup>72</sup> databile alla metà del I secolo d. C., un componimento usato per la prima volta come base d'ispirazione proprio dal Boccaccio.<sup>73</sup> I pochi versi latini danno maggiori informazioni di base sui protagonisti: viene svelato il nome del protagonista e, di conseguenza, il suo stato sociale. Si tratta infatti di Atimetus Pamphili, liberto di Cesare Augusto, il quale era legato ad Omonea da un rapporto di convivenza. Anch'essa infatti è una liberta dello stesso padrone e quindi è compagna di affrancamento («conlibertae») del protagonista. Omonea definisce Atimeto «coniux», i due giovani sono quindi molto probabilmente marito e moglie, dopo aver convissuto nel periodo della loro schiavitù (lo si può intendere dal termine «contubernali» con il quale viene definita la fanciulla nelle note al testo). Boccaccio, al contrario, pone maggiormente l'accento sui sentimenti e sulla psicologia degli innamorati, in particolar modo del protagonista maschile, tralasciando, io credo volutamente, il suo nome.<sup>74</sup> Egli trasforma il carme latino in un «romanzo amoroso», un dialogo tra la ragazza morta ed il suo innamorato, mescolando il nucleo classico, l'appello del giovane innamorato, con le tinte fosche ed i motivi macabri di gusto medievale.<sup>75</sup> Anche le modalità dell'innamoramento sono in linea con la tradizione medievale e stilnovista: l'amore, gli strali di Cupido passano attraverso gli occhi degli innamorati e giungono ai rispettivi cuori. I giovani dunque si innamorano vedendosi e gli occhi rappresentano il primo stadio del processo di innamoramento. Importanti sono quindi sia il sostantivo «oculos» che il verbo «videram».<sup>76</sup> Tra i due componimenti,

---

<sup>72</sup> L'*Elegia di Costanza* è «una parafrasi del famoso epitaffio di Omonea» cfr. V. Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., p.40.

<sup>73</sup> Boccaccio è il primo autore a conoscerlo ed a farne uso come fonte d'ispirazione per una sua opera. Luigi Surdich, *Boccaccio*, cit., p.7 e Giovanni Boccaccio, *Elegia di Costanza*, a c. di Giuseppe Velli, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, vol. V, Mondadori, Milano 1992, pp. 378-379.

<sup>74</sup> *Carmina Epigraphica*, in *Anthologia Latina sive poesis latinae supplementum*, a c. di Franciscus Buecheler, Buecheler-Riese, Lipsia 1897, Fasciolo II, pp. 459-460.

<sup>75</sup> Lucia Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Salerno, Roma 2008<sup>2</sup>, pp. 67-68.

<sup>76</sup> G. Boccaccio, *Elegia di Costanza*, a c. di G. Velli, cit., p. 404-405 (v. 15). Tale concetto viene ribadito anche mediante il verbo «vidi» pronunciato al v. 55. Il fatto che entrambi i protagonisti utilizzino questi termini facendo riferimento alla medesima tradizione sottolinea la reciprocità del loro amore. Sempre in riferimento agli occhi c'è un altro richiamo alla tradizione ai vv. 87-89 nei quali viene esaltato il potere salvifico degli occhi dell'amata nei confronti dell'innamorato. Lo

quello latino e quello di Boccaccio, esiste tuttavia una sostanziale differenza che riguarda la figura maschile: mentre nel carne latino l'innamorato è «freddamente estraneo», nell'elegia composta dal giovane Boccaccio, prende vita e diventa parte integrante della vicenda. Egli diventa *lector* al quale Costanza affida il messaggio per il suo amato: quello cioè di rassegnarsi e porre fine al proprio dolore. Ma il lettore casuale è proprio l'innamorato disperato che, dopo aver ricevuto il messaggio, dà sfogo al suo incontenibile dolore arrivando ad invocare la morte.<sup>77</sup> La morte di Costanza infatti lo priva della sua unica ragione di vita, il protagonista percepisce la straziante divisione tra l'anima ed il corpo: la prima è morta insieme all'amata ma è intrappolata all'interno del secondo, ancora vivo, che risulta come una prigioniera, un involucro ormai completamente estraneo all'anima che vorrebbe fuggire nell'aldilà. Proprio questo contrasto tra vita e morte, tra corpo ed anima, provoca le sofferenze del protagonista che si risolveranno solamente con il decesso del corpo.

La prima cosa che si può notare analizzando la figura maschile è che non ha nome, né è descritta fisicamente, viene identificata come il viandante che legge l'epitaffio sulla tomba di Costanza. Questo perché è proprio Costanza ad essere la protagonista<sup>78</sup>, il personaggio maschile serve a mettere in luce il ricordo di lei. Egli infatti nella sua disperazione e tra i suoi lamenti la descrive fisicamente per esaltarne la bellezza.<sup>79</sup> L'innamorato segue ancora una volta la tradizione per tratteggiare la fanciulla in tutte le sue splendide caratteristiche: parte dai capelli e dagli occhi per poi scendere verso il basso. Descrive quindi il viso, la bocca, il collo e non trascurava nemmeno il seno, sul quale anzi si sofferma per più di qualche verso (vv. 71-73) per sottolineare l'attrazione erotica che suscita in lui. Egli prosegue con il ricordo delle braccia dell'amata che attendevano l'*abbraccio*,<sup>80</sup> inteso come unione carnale, del promesso sposo. L'innamorato può soffermarsi ancora solo sulle mani della fanciulla poiché tutto il resto del corpo non ha mai avuto occasione di vederlo, egli poteva soltanto vagheggiarne la bellezza immaginandolo privato delle vesti sottili.

---

sguardo di Costanza è l'unica cosa che può dare sollievo al protagonista dalle pene inflittegli da Cupido: «I tuoi occhi erano sollievo ai dolori dell'animo tormentato e quelle pene che sovente Cupido m'infligeva scomparivano alla vista del lieto tuo volto» *Ibid.*, pp. 408-409 (vv. 87-89).

<sup>77</sup> Un *tops* comune a tutti gli innamorati boccacceschi. Cfr. Giuseppe Velli, *Sull' «Elegia di Costanza»*, in "Studi sul Boccaccio", IV (1976), pp. 241-254.

<sup>78</sup> Di lei infatti sappiamo il nome, l'età (15 anni) e anche la città nella quale è nata e cresciuta: Partenope (Napoli).

<sup>79</sup> In riferimento al colorito del viso e della bocca della fanciulla, è importante notare la similitudine con il giglio e la rosa, i fiori che vengono citati anche nel *Filostrato* per sottolineare il processo di femminilizzazione del protagonista Troilo. «[...] il volto divino dove i gigli parevano sposarsi alle rose, [...]»; la bocca che germinava la rosa [...]» cfr. G. Boccaccio, *Elegia di Costanza*, a c. di G. Velli, cit., pp. 406-409 (vv. 66-68).

<sup>80</sup> Il termine con significato di 'amplesso', 'unione sessuale' è utilizzato dal Boccaccio nella forma dell'infinito sostantivato anche nel *Decameron*: «Partiti costoro, i giovani si abbracciarono insieme [...]» e «[...] per la qual cosa la donna, ricordandosi dell'abbracciar d'Adriano, sola seco diceva d'aver vegghiato» cfr. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1976, pp. 478 (V, 4, 48) e 822 (IX, 6,33).

Il protagonista è una figura astratta che tuttavia incarna perfettamente l'innamorato infelice, non ha nome forse proprio per il fatto che rappresenta tutti gli amanti disperati per la perdita della propria donna. Tutto il discorso del giovane alla fanciulla morta è intessuto di lacrime e gemiti, importante è l'insistenza su termini e locuzioni quali: «ploratus», «miserabile fatum», «dolor», «plorabo» «non sufficiet cordi peiora querenti», «gemitus», «lamenta», «doloris», «peiora parantur».<sup>81</sup> Egli non riesce a soffocare il proprio dolore, ricorda l'amata quando ancora era viva e piena di bellezza, richiama alla mente il giorno in cui si innamorò di lei e le gioie che sperava di godere una volta ufficializzato il loro amore con il matrimonio. Un sacramento al quale non sono riusciti a giungere proprio per la precoce morte di Costanza. I due protagonisti non sono dunque sposati ma promessi sposi, ciononostante il loro amore risulta essere infelice anche se volto ad una consacrazione di onestà che dovrebbe garantire il lieto fine al sentimento amoroso. Analizzando le parole di entrambi i giovani tuttavia si può notare una natura quasi incontrollabile del loro sentimento, essi sono follemente innamorati l'uno dell'altra:

«[...] insieme d'un colpo bruciavamo di un ardentissimo fuoco»<sup>82</sup>

Un amore dettato certamente dal desiderio carnale del possesso fisico, espresso nella descrizione della bellezza dell'amata ma soprattutto nell'immagine dell'abbraccio (con la quale appunto si sottintende l'unione intima tra i due innamorati), come si legge nelle parole del giovane:

«Le mammelle sollevate come pomi nel modesto gonfiore [...] e quelle braccia che forse si attendevano, offrendosi all'abbraccio, una mutua risposta [...] e le membra che ancor più belle io supponevo nascoste alla vista [...]»<sup>83</sup>

Un desiderio che si unisce alla disperazione e che fa bramare al protagonista di scendere nella tomba di Costanza e di unirsi a lei nella morte come amore doveva congiungerli in vita. L'unione ricercata è quella carnale ed è espressa nel termine «amplexus»: il protagonista vuole consumare la prima notte di nozze, crudelmente strappatagli dal fato, con l'amata morta.<sup>84</sup> Tale lugubre desiderio viene ripreso

---

<sup>81</sup> G. Boccaccio, *Elegia di Costanza*, a c. di G. Velli, cit., pp. 406-407 (vv. 52-61).

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 404-411.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 408 (v. 96).

anche in una novella narrata durante le Questioni d'Amore del *Filocolo*, nella quale un cavaliere innamorato, ma sempre respinto dall'amata in vita, riesce in questo suo intento necrofilo unendosi alla defunta (o meglio presunta tale) nella tomba.

«[...] sopra la sepoltura dove seppellita era la donna se n'andò, e quella aperse, e confortando il compagno che 'l dovesse senza alcuna paura attendere, entrò in quella e con pietoso pianto dolendosi cominciò a baciare la donna e a recarlisi in braccio. E dopo alquanto, non potendosi di baciare costei saziare, la cominciò a toccare e a mettere le mani nel gelato seno fra le fredde menne, e poi le segrete parti del corpo con quelle, divenuto ardito oltre al dovere, cominciò a cercare sotto i ricchi vestimenti: le quali andando tutte con timida mano tentando sopra lo stomaco la distese, e quivi con debole movimento sentì li deboli polsi muoversi alquanto. Divenne allora questi non poco pauroso, ma amore il faceva ardito: e ricercando con più fidato sentimento, costei conobbe che morta non era [...]»<sup>85</sup>

Forse ciò è dovuto proprio al fatto che sia psicologicamente che a livello spirituale, anche se non fisicamente, l'amante è ormai morto, la vita non lo interessa più dal momento che il suo cuore apparteneva all'amata che ormai giace defunta. Egli non vuole rassegnarsi alla morte dell'innamorata che, anche se deceduta, mantiene ancora una forte carica di attrattiva sensuale per il giovane tanto che vorrebbe baciare e abbracciare il corpo senza vita di Costanza e bagnarne il viso con le proprie lacrime.<sup>86</sup> Questo indica che gli impulsi erotici che tormentano il protagonista dell'*Elegia di Costanza* sono talmente forti e l'amore che prova così potente ed incontrollabile da dover essere sfogati anche in un modo così lugubre e quasi necrofilo. Un impulso che tuttavia la tragicità della scena e la disperazione del giovane aiutano a rendere, se non accettabile, quanto meno comprensibile.

Probabilmente proprio questo eccesso di passione, questo amore irrefrenabile e legato alla fisicità dei due giovani amanti, che sembravano anelare il momento in cui avrebbero potuto giungere al piacere di godere l'uno dell'altra, ha compromesso l'esito felice del loro amore che, al contrario, sembrava destinato ad un futuro più roseo vista la condizione di promessi sposi, voluta e benedetta da Giove<sup>87</sup>,

---

<sup>85</sup> G. Boccaccio, *Il Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 499 (IV, 6-8).

<sup>86</sup> Importante è il riferimento che Bruni evidenzia tra l'*Elegia di Costanza* e le "questioni d'amore" del *Filocolo*. Infatti nella tredicesima questione una donna sposata muore durante il parto e un suo innamorato scende nella tomba per prendere ciò che in vita ella non volle mai concedergli e che ora, da morta, non potrà negargli. Bruni afferma che attraverso l'attuazione di tale proposito viene «data consistenza di rappresentazione a quello che nell'*Elegia di Costanza*, era solo un desiderio impossibile dello sposo promesso» cfr. F. Bruni, *Boccaccio, L'invenzione della letteratura mezzana*, cit., p. 140.

<sup>87</sup> Il tutto è ambientato nell'epoca classica latina. *Ibid.*, pp. 404-411.

dei due protagonisti. A sostegno di questa mia affermazione posso citare il fatto che nell'*Epitaffio di Omonea* i due giovani sono sposati (lo si intuisce dal termine «coniux»<sup>88</sup> con il quale la ragazza morta definisce Aitmeto). Se anche i protagonisti dell'*Elegia di Costanza* fossero stati marito e moglie la passione e la carica erotica che sprigionano dal loro sentimento amoroso sarebbero state accettate, in quanto protette dal sacro vincolo, e non sarebbe stato possibile dare alla storia dei due innamorati un finale così tragico.

Viene qui posto in evidenza il binomio amore-morte, molto presente in tutte le opere di Boccaccio, che dà al secondo termine l'importante funzione di riunire i due amanti, separati in vita, nell'aldilà. Con la morte di Costanza si estingue infatti anche l'amore nel suo cuore e l'innamorato rimane disperatamente in preda ad un amore non più corrisposto:

«Qui giace estinto quell'amore che bruciò due cuori e senza speranza vive colui che in vita amai»

non ha speranza perché l'amata ormai non appartiene più al mondo dei vivi e non potrà mai più dare sollievo alle sue pene. Tuttavia l'innamorato non è in grado di staccarsi da lei, dal suo ricordo, non riesce a trovare pace ed a guardare avanti e questo lo rende l'emblema dell'amante sincero e fedele all'amata anche dopo la tragica scomparsa di lei.<sup>89</sup> Solo la morte quindi può far loro godere di quell'amore non soddisfatto in vita. Proprio per questo il protagonista desidera la propria morte: non riesce a vivere senza l'amata, senza poterle parlare, senza vederla e soprattutto senza poterla toccare. Il lamento del giovane innamorato rimasto solo è un lungo monologo (tipico degli amanti infelici) che rievoca la bellezza dell'amata ed il rimpianto di non aver raccolto il suo ultimo respiro; sono questi i ricordi che «diventano i momenti essenziali d'un assaporato e sofferto viaggio della memoria»<sup>90</sup>. Il binomio amore-morte unito alla grande concentrazione affettivo-stilistica e alle ripetizioni danno l'idea dello stato d'animo del protagonista, talmente disperato che protende le braccia verso la tomba per un ultimo e disperato reciproco abbraccio:

---

<sup>88</sup> Il termine compare al v. 19 (declinato al caso vocativo) e precedentemente al v. 10 (declinato al caso genitivo) cfr. *Carmina Epigraphica*, a c. di F. Buecheler, cit., p. 459.

<sup>89</sup> G. Boccaccio, *Elegia di Costanza*, a c. di G. Velli, cit., pp. 406-407 (vv. 37-38). Per alcuni aspetti, come appunto la disperazione ma soprattutto la fedeltà e la sincerità dimostrate in amore, il protagonista dell'*Elegia di Costanza* è accomunabile a quello del *Filostrato*.

<sup>90</sup> G. Velli, *Sull' «Elegia di Costanza»*, cit., p. 250.

«[...] magari mi permettessero di vederti morta, e che la morte mi facesse dono degli abbracciamenti che la vita mi negò. Versando di continuo sul volto pallido pie lacrime e baci, potessi giacere con te nella tua tomba così che la morte insieme nel sepolcro unisse chi fu unito da Amore. O dolore senza limiti, peste nefanda e crudele perché mi permetti di vivere? Perché non mi cacci via con la morte? Morte, vieni! Ahi, nulla ai miseri è più triste di una vita lunga. Me infelice, per cui la vita sarà d'ora in poi morte»<sup>91</sup>

In conclusione si può affermare che il protagonista maschile, all'interno dell'*Elegia di Costanza*, è inizialmente messo in ombra dalla figura femminile che viene descritta in tutti i particolari e della quale soprattutto conosciamo il nome. Nella seconda parte del componimento tuttavia l'amante ottiene una posizione di rilievo: proprio per l'impossibilità di identificarlo sia attraverso l'aspetto fisico che, in particolare, attraverso il nome, che ci rimane ignoto<sup>92</sup>, diventa l'emblema dell'innamorato infelice. Egli rappresenta quindi il precursore ed il modello di tutti i personaggi maschili, delle opere di Boccaccio, ma anche di altri, che soffrono per amore o per la perdita della donna desiderata. Il lamento inserito all'interno di un lungo monologo, i continui riferimenti al pianto, alle lacrime, al dolore, all'abbandono da parte della fanciulla ma soprattutto l'invocazione alla morte sono temi che si ripresenteranno sistematicamente anche nelle altre opere analizzate.

### **Il *Filostrato*: Troiolo l'amante tradito.**

Il *Filostrato* è un poemetto in ottave che narra la travagliata storia d'amore tra Troiolo e Criseda, un episodio della guerra di Troia già citato e narrato, anche se non in questi termini, dall'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne e dal *Roman de Troie* di Benoît de Sante-Maure. Discussa è ancora la sua datazione: alcuni critici, come Branca e Ricci, propongono come data di composizione il 1335 (quindi lo antepongono temporalmente al *Filocolo*), altri, come Surdich e Battaglia Ricci, invece sostengono che sia stato composto nel 1339.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> G. Boccaccio, *Elegia di Costanza*, cit., p. 409.

<sup>92</sup> Non è possibile tuttavia definirlo come un *personaggio assoluto* (una delle classificazioni presentate nell'introduzione) in quanto egli, pur mancando di descrizione fisica e di nome, si relaziona con l'altra protagonista del componimento, anche se morta, e non esaspera la propria soggettività poiché, seppur intervenendo con un monologo, ricorda continuamente la bellezza dell'amata e esprime il desiderio di ricongiungersi a lei.

<sup>93</sup> La diatriba per la datazione sorge in merito alla destinataria del *Filostrato* il cui nome è «di grazia pieno» e cioè Giovanna. Coloro che sostengono l'anteposizione del *Filostrato* al *Filocolo* si basano appunto sull'amore di Boccaccio per una donna che non è Fiammetta e che la precederebbe temporalmente in qualità di amata del certaldese. Al contrario

Il titolo *Filostrato* ci rivela molte cose sia sull'opera che, soprattutto, sul suo protagonista. Esso è formato, secondo un'etimologia scorretta data dallo stesso autore, dal greco *filos* e dal latino *stratus*. L'abbinamento di questi termini, secondo Boccaccio, portava al significato di *vinto, prostrato da Amore*.<sup>94</sup> Ciò permette di trarre due importanti conclusioni già prima di addentrarsi nell'analisi dell'opera: la prima che il racconto tratta di un amore dall'esito infelice, dal momento che il personaggio maschile soccomberà ad Amore e alle sue pene. Il fatto che Troiolo risulterà essere l'incarnazione dell'amante infelice è già prevedibile all'inizio del *Filostrato*, quando cioè viene presentato al lettore come fedele a Giove e non a Venere, ma soprattutto volutamente indifferente all'amore che disprezza proprio per avergli già dato delle delusioni.<sup>95</sup> La seconda che il protagonista principale, attorno al quale ruota tutta l'opera, è Troiolo e dunque il personaggio maschile (al quale appunto si riferisce il termine *Filostrato*) e non quello femminile, Criseida, come invece avveniva nelle fonti scelte dal Boccaccio: il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure e l'*Historia Troiana* di Guido delle Colonne. Soprattutto nel primo si può notare che l'attenzione dell'autore è riservata del tutto a Criseida e alla sua relazione d'amore con Diomede, una storia amorosa che comunque risulta essere una sorta di *pausa dilettevole* dalle continue scene di battaglia, mentre la relazione tra Criseida e Troiolo è solo accennata. Boccaccio si concentra invece su di essa, produce quasi un prequel della storia narrata da Benoit<sup>96</sup>; gli scontri tra greci e troiani vengono posti al margine del racconto, la guerra funge così da *pausa narrativa* rispetto alla tematica principale dell'opera. I personaggi delineati dal Boccaccio sembrano rispecchiare gli eroi classici ma hanno atteggiamenti assolutamente medievali, tipici delle stilizzazioni cavalleresche, oltre a ciò Boccaccio si sofferma molto di più, rispetto alla tradizione, sull'aspetto psicologico dei personaggi, ne approfondisce i pensieri e i relativi modi d'agire analizzandoli in funzione dell'esperienza amorosa che, a suo parere, è sempre appassionata ed immediata. I protagonisti delle sue opere sono, in poche parole, «umani vivi e coerenti». Proprio per questo suo «interesse sentimentale» l'azione è ridotta al minimo e l'opera lascia invece molto spazio al lamento amoroso:

«Il lamento prevale così sulla rappresentazione: e si può elevare a commozione abbandonata e

---

chi sostiene che il *Filocolo* sia stato composto precedentemente al *Filostrato* sostiene la vicinanza tra quest'ultimo ed il *Teseida* (entrambi iniziano con una lettera dedicatoria e si sviluppano con una struttura simile. Da evidenziare il fatto che tutte le opere epistolari, sia latine che volgari, di Boccaccio si concentrano nel biennio 1339-1340). Inoltre non possono essere ignorati i numerosi rimandi del *Filostrato* al *Filocolo* soprattutto per ciò che riguarda le "questioni d'amore". Cfr. G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., pp. 10-12 e L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, cit., p. 24.

<sup>94</sup> Daniele Mattalia, *Filostrato*, in *Dizionario letterario Bompiani. Opere E-H*, Bompiani, Milano 1963, vol. III, p. 442.

<sup>95</sup> A. B. Givens, *La dottrina d'amore nel Boccaccio*, cit., pp. 75.

<sup>96</sup> Vincenzo Pernicone, *Il «Filostrato» di Giovanni Boccaccio*, in *Studi danteschi e altri saggi*, a c. di Matilde Dillon Wanke, Istituto di letteratura italiana, Genova, 1984, pp. 189-190.

cantata quando la calda intensità degli affetti lievita la materia sensuale e la fluente spontaneità d'espressione riscatta le pesantezze e le lentezze formali»<sup>97</sup>

Anche in quest'opera si può notare la forte carica autobiografica di cui è investito il protagonista rispetto all'autore. I sentimenti rispecchiano quelli provati dal certaldese in una storia d'amore ormai finita (sia che si tratti di quella con Giovanna che di quella con Fiammetta) e lo stesso vale per i riferimenti alla segretezza degli incontri amorosi, come fa ben notare Pernicone:

«La felicità di Troiolo descritta nel poema è, nella lettera, rivissuta nel ricordo nostalgico ed appassionato; l'infelicità del figlio di Priamo è l'infelicità presente del Poeta [...]. Negli stessi convegni di Troiolo e Criseida il Boccaccio descrive con tanta cura certi particolari, che par di sentirvi il ricordo di una esperienza recente vissuta con Fiammetta. [...] soltanto con queste precauzioni potevano essere possibili i convegni in casa di Fiammetta. [...]. La storia di Troiolo e Criseida si confaceva ai suoi casi personali. Troiolo diventa Giovanni, e la poesia nelle parti più importanti ha un empito veramente lirico»<sup>98</sup>

Troiolo ama davvero Criseida e Boccaccio si immedesima nella sua vicenda ritenendolo, pur nella sua infelicità, più fortunato di se stesso in quanto, almeno in una minima parte, ha potuto godere di un periodo di felicità che invece viene negato all'autore e in generale a tutti gli uomini. Per questa ragione la vicenda dell'autore è rispecchiata in quella di Troiolo solo nella seconda parte e cioè nel momento in cui il protagonista soffre indicibilmente per la lontananza dell'amata.<sup>99</sup> La felicità non è propria degli innamorati, almeno finché non raggiungono il matrimonio, e quella del protagonista quindi non è altro che una finzione, un artificio per sottolineare la sua successiva disperazione. Egli viene portato in alto dalle ali della felicità e del godimento amoroso e proprio per questo la sua

---

<sup>97</sup> Vittore Branca, *Introduzione al Filostrato*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, vol. II, Mondadori, Milano 1964, pp. 3-13.

<sup>98</sup> V. Pernicone, *Il «Filostrato» di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 169-170 e 177 ma altri interessanti riferimenti all'autobiografismo di Troiolo si possono ritrovare anche alle pagine 190, 194, 196, 203 e 207-209. Come si evince facilmente dalla citazione, Pernicone propende per una anteposizione del *Filocolo* al *Filostrato*, ritiene infatti che la dedicataria dell'opera sia ancora una volta Fiammetta. Tuttavia, anche se così non fosse, l'autobiografismo in riferimento all'esperienza amorosa del Boccaccio non cesserebbe di esistere all'interno del racconto; «Troiolo è “scudo” dell'autore; e il *senhal* inventato per il personaggio del libro (*Filostrato*, secondo l'approssimativo etimo greco-latino ricostruito dal Boccaccio, significherebbe ‘uomo vinto e abbattuto d'amore’) vale anche, inevitabilmente, per l'autore» cfr. L. B. Ricci, *Boccaccio*, cit., p. 89. Possiamo quindi inizialmente riassumere così la figura di Troiolo: è l'ultimo dei figli di Priamo, è il portavoce dell'autore ed è un personaggio più lirico che romanzesco. Cfr. D. Mattalia, *Filostrato*, in *Dizionario letterario Bompiani*, cit., p. 443.

<sup>99</sup> Il Boccaccio si rispecchia solo nel Troiolo affranto: «[...] sì come Troiolo, doglioso/ vivo [...]» G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., p. 69 (I, 6, vv. 6-7).

conseguente caduta risulta ancora più rovinosa e drammatica.

«[...] li suoi e li miei dolori parimente compuosi [...] non perch'io desideri che alcuno creda che io di simile felicità gloriare mi possa – perciocchè né mi fu mai tanto favorevole Fortuna né, sforzandomi di sperarlo, mel può in alcun modo concedere la credenza che ciò avvenga - [...] perché la felicità veduta d'alcuno, molto meglio si comprende quanta e quale sia la miseria sopravvenuta.»<sup>100</sup>

La relazione di Troiolo con Criseida è l'emblema dell'amore per diletto:

«[...] i due amanti arrivano infine a bere nella coppa del piacere, in scene di una sensualità morbida e calda che il Boccaccio distende e sottolinea coi più musicali indugi delle sue ottave»<sup>101</sup>

un piacere dato dal possesso assoluto della donna amata, ma è anche la storia dell'amore infelice, dell'amante tradito ed abbandonato. L'incontro tra i due protagonisti avviene nel tempio di Pallade Atena che ha lo stesso significato implicito della chiesa. L'amore tra i due protagonisti dovrebbe essere quindi benedetto e protetto da Dio (o in questo caso da Atena) proprio perché nato in un luogo sacro.<sup>102</sup> Ciò tuttavia non avviene appunto per il carattere di puro diletto della loro relazione amorosa. Il procedere della narrazione è lento, molto probabilmente per dare l'idea della conquista dell'amata attraverso piccoli passi e, dall'altro canto, per il rispetto della ritrosia femminile, voluta dalla tradizione cortese, la donna infatti non si concede in modo troppo subitaneo e frettoloso all'amante. Va detto tuttavia che Criseida è una vedova e quindi potenzialmente potrebbe accettare senza particolari problemi di donare, in breve tempo, le proprie grazie all'amante; mentre la donna della tradizione cortese è una dama sposata che arriva a donarsi solamente dopo una corte «paziente e devota dell'innamorato e la persuasione che, non essendo ella felice nel matrimonio, ha pieno diritto di concedersi all'uomo amato».<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 56-58.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, cit., p. 162.

<sup>103</sup> A. B. Givens, *La dottrina d'amore nel Boccaccio*, cit., p. 73.

Quest'opera, rispetto al *Filocolo* e al *Teseida*, ha una maggior aderenza con la Dottrina d'Amore<sup>104</sup>, in particolare si possono ritrovare gli influssi della letteratura provenzale nell'umiltà che Troiolo dimostra al cospetto dell'amata e nell'ambientazione, sia a livello linguistico che fisico, prettamente medievale. Ulteriore punto di convergenza è il fatto che come Cappellano e Jean de Meung, anche Boccaccio sostiene la tesi che è la virtù e non la posizione sociale a determinare la nobiltà di un uomo e quindi la sua capacità di amare e di ricevere amore. Ciononostante esistono anche delle differenze, la più importante è la considerazione del tradimento di Criseida. Se per Cappellano e per la dottrina del nord della Francia quest'atto era da condannare quale «offesa gravissima»; Boccaccio lo interpreta in una maniera completamente nuova: egli ritiene infatti che la condizione vedovile di Criseida le permetta di rompere il legame con Troiolo per il semplice motivo che tra i due non sussiste alcun obbligo morale che invece esisterebbe se fossero sposati. Criseida non è limitata da alcuna regola e perciò è libera di fare questa scelta seppur certamente discutibile. La caratterizzazione volubile della figura femminile fa in modo che Boccaccio possa far risaltare il vero eroe del romanzo: Troiolo il quale, a differenza dell'amata, è costante e fedele amante tanto da non poter più vivere senza la donna da lui tanto desiderata. Il tradimento di Criseida evidenzia anche un altro caposaldo della teoria di Cappellano e cioè il fatto che se la donna tradisce il suo amante con un altro uomo e il primo la rivuole per sé o tenta di riconquistarla, incapace di sopprimere le pulsioni fisiche, la vergogna ricade non solo su di lei ma anche sul primo amante. Boccaccio risolve questa questione sostenendo che l'amore deve essere considerato, come professato dagli stessi stilnovisti, come un bene a sé stante, una forza assoluta ed immanente, e proprio per queste considerazioni, sostiene il Boccaccio, la conquista della donna amata e la reciprocità del sentimento amoroso è da considerarsi di «secondaria importanza».<sup>105</sup>

Importantissima è quindi, all'interno di quest'opera, la tematica del tradimento sia per la reazione che l'eroe ha nel momento della scoperta dell'infedeltà di Criseida (rispetto al Troiolo del romanzo francese di Benoît, quello di Boccaccio manifesta una disperazione molto più profonda e devastante), ma anche per le motivazioni psicologiche che lo dettano: il tradimento non è semplicemente dovuto, come sosteneva Cappellano, al bisogno di ricercare altre avventure, ma trova la sua origine in motivi molto più profondi. Criseida viene ammaliata dal modo impudente e sfacciato del bel Diomede che le fa la corte in modo insistente e senza esitazioni, un comportamento diametralmente contrario a come invece si era posto, a suo tempo, Troiolo (incarnazione perfetta dell'amante cortese) che invece

---

<sup>104</sup> «Dunque per quanto riguarda il Filostrato, la Dottrina d'Amore nel Boccaccio si manifesta con una maggioranza di elementi "cortesi": il corteggiamento lungo e fedele, l'amore tenuto segreto, la presenza di Pandaro che assume il duplice ruolo di confidente e messaggero. È un quadro nettamente "courtois" cui fanno cornice pittoresca i meravigliosi passaggi lirici e un certo splendore già rinascimentale nella magnifica rappresentazione della vita troiana, nei palazzi della bella Ilio.» *Ibid.*

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.

procedeva con cautela, con incertezza e con pudore<sup>106</sup>. La figura di Diomede è l'esatto contrario rispetto a quella del protagonista. Mentre il secondo è l'amante passionale, sincero, romantico; il primo è il vero guerriero, «il maschio che desidera la donna». Egli parla d'amore a Criseida quasi come se dovesse proporle un contratto. Il suo amore non è puro come quello di Troiolo ma è un semplice desiderio carnale. Da questo punto di vista la concezione d'amore di Diomede è molto simile a quella di Criseida. La differenza di approccio al sentimento amoroso di Diomede e Troiolo li porta ad risultare differenti anche nel loro modo di combattere e di essere: il secondo partecipa alla guerra per piacere all'amata o per furia di vendetta (il suo non è vero valore) e il suo carattere è incerto, privo di forza d'agire e di volontà; tutto il contrario è il primo: guerriero valoroso e vero uomo (non giovinetto), risoluto e maschio.<sup>107</sup>

Nel *Filostrato* l'amore viene dipinto quale forza irresistibile che può portare anche alla progressiva degradazione e autodistruzione dell'innamorato.<sup>108</sup> In esso non vengono descritti gli aspetti positivi, le gioie, le ansie poi ripagate con la felicità, ma viene analizzato un processo di decadimento sia corporale che fisico dell'amante Troiolo il quale passa da uno stato di profonda misoginia e di disprezzo nei confronti di coloro i quali cedono all'amore, ad una condizione di totale sottomissione al sentimento amoroso per Criseida. Egli si presenta come l'anti-Florio: è passivo, incapace di prendere delle decisioni in modo autonomo necessitando perciò della mediazione e dei consigli di Pandaro. Troiolo è giovane, quindi inesperto e conseguentemente impulsivo: come spesso fanno i giovani cerca di mostrare durezza e noncuranza in apparenza, tanto da sembrare il maggior esperto delle relazioni amorose, ma questa sua sicurezza apparente nasconde un carattere debole e insicuro tanto che si lascerà sconvolgere totalmente dall'amore senza nemmeno rendersi conto degli avvenimenti che lo circondano. La misoginia che traspare dalle sue prime parole serve quasi ad autoconvincersi di non necessitare l'amore, di poter condurre una vita da uomo savio e soprattutto di essere immune alle frecce di Cupido. Egli considera l'innamorarsi una perdita di tempo alquanto ridicola e dalla quale si sente al sicuro perché è convinto della sua misoginia, della sua fermezza d'animo e della sua esperienza, tanto da poter deridere gli altri:

---

<sup>106</sup> Troiolo viene definito come un «amante timido»: egli si vergogna, si imbarazza e in questo si avvicina ancora una volta a quelle caratteristiche femminili e fanciullesche che si ritrovano nei suoi comportamenti durante tutto il corso dell'opera. Cfr. G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., p. 146 (II, 93, v. 2).

<sup>107</sup> V. Pernicone, *Il «Filostrato» di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 206-207.

<sup>108</sup> L'amore è una forza che se non viene razionalizzata è capace di distruggere l'uomo. Cfr. G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit.; la futura disperazione del protagonista, prostrato da amore, è già intuibile all'inizio mediante il seguente intervento del narratore: «[...] male avvisando il suo futuro fletto» che predice così il triste finale della storia. *Ibid.*, p. 87 (I, 35, v. 8) e in seguito ribadita mediante la locuzione «dolorosa pazzia», riferita all'amore del protagonista, che predice la perdita della ragione dello stesso. *Ibid.*, p. 190 (III, 39, v. 2).

«Troioło giva, come soglion fare  
i giovinetti, or qua or là veggendo  
per lo gran tempio, e co' compagni a stare  
or qui or quivi si giva ponendo;  
ed ora questa ed ora quella a lodare  
incominciava e di ta' riprendendo,  
sì come quelli a cui non ne piaceva  
una più ch'altra, e sciolto si godeva

Anzi talora in tal maniera andando,  
veggendo alcun che fiso rimirava  
alcuna donna seco sospirando,  
a' suoi compagni ridendo il mostrava,  
dicendo: -Quel dolente ha dato bando  
alla sua libertà, sì gli gravava,  
ed a colei l'ha messa tra le mani:  
vedete ben se' suoi pensier son vani»<sup>109</sup>

Troioło sembra essere un esperto di donne e d'amore da come si esprime, ma probabilmente ripete solo cose che ha sentito narrare da uomini con ben più conoscenze di lui per quanto concerne le situazioni amoroze. Egli sostiene di aver già provato le delusioni che spesso seguono tale sentimento, probabilmente tuttavia ciò che provava era solo un'infatuazione e non vero amore. Sostengo questo perché successivamente il protagonista non saprà resistere alla bellezza e alla carica erotica di Criseida e la loro relazione lo porterà addirittura alla follia, alla perdita della razionalità. Se Troioło fosse stato realmente così esperto non si sarebbe comportato in questo modo e non sarebbe arrivato a perdere la ragione.<sup>110</sup> Il protagonista schernisce gli altri giovani ma non sa che l'amore è sempre in agguato e che, come verrà sostenuto nelle questioni d'amore del *Filocolo*, l'uomo non può vivere senza amore poiché è un sentimento naturale che colpisce tutti, volenti o nolenti, proprio a causa della natura umana.<sup>111</sup> Anche da questo aspetto possiamo notare l'inesperienza, in campo amoroso di Troioło il quale pensa stoltamente di essere più forte di tale sentimento.<sup>112</sup> Proprio per non smentire

---

<sup>109</sup> G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., pp. 76-77 (I, 20-21).

<sup>110</sup> «Io provai già per la mia gran follia/ qual fosse questo maledetto foco,/ [...]» *Ibid.*, p. 78 (I, 23, vv. 1-2); in seguito sarà Troioło stesso a smentire questa sua affermazione iniziale sostenendo di non essersi mai innamorato di nessuna se non di Criseida: «[...] sola tu che m'hai il cor piagato [...]» *Ibid.*, p. 152 (II, 103, v. 3)

<sup>111</sup> Troioło non viene risparmiato da amore né perché principe, né perché valoroso: ma le fiamme amoroze divampano in lui come il fuoco nell'erba secca: «Non risparmiarono il sangue reale,/ né d'animo virtù ovver grandezza,/ né curaron di forza corporale/ che in Troioło fosse, o di prodezza,/ l'ardenti fiamme amoroze, ma quale/ in disposta materia secca o mezza/ s'accende il foco, tal nel novo amante/ messe le parti accenser tutte quante» *Ibid.*, pp. 89-90 (I, 40).

<sup>112</sup> Sotto questo punto posso notare una certa somiglianza con i miti greci i cui protagonisti, spesso proprio per l'impulsività dovuta alla giovane età, si macchiano di *ubris* andando a sfidare gli dei e venendo conseguentemente puniti dagli stessi. La medesima cosa sembra accadere qui a Troioło: egli infatti disprezza gli innamorati e l'amore, credendosi

la propria convinzione di superiorità rispetto all'amore, Troiolo non ammette subito, nemmeno a se stesso, di essere attratto profondamente da Criseida; egli la osserva, nota la sua bellezza ma, inizialmente, sembra ammirarla ancora con una sorta di distacco, proprio perché non vuole credere di essersi innamorato eliminando così tutta la forza d'animo millantata in precedenza ma in realtà non presente in lui. Troiolo non accetta ancora questa situazione e, per non sbilanciarsi troppo, sostiene che Criseida sia solo degna di «somma lode» ma non si accorge che, mentre ammira la giovane, le frecce del dio Cupido, che come da tradizione hanno origine negli occhi dell'amata, attraverso i suoi che l'osservano, giungono al cuore e lo fanno innamorare. Questa è un'ulteriore prova del fatto che Troiolo non sa ancora cosa sia l'amore, non è esperto ed è la prima volta che prova un sentimento del genere.

«Né s'avvedea colui, ch'era sì saggio  
Poco davanti in riprendere altrui,  
che Amor dimorasse dentro al raggio  
di quei vaghi occhi con li dardi sui,  
né s'ammentava ancora dell'oltraggio  
detto davanti de' servi di lui;  
né dello strale, il quale al cor gli corse,  
finchè nol punse daddover, s'accorse.»<sup>113</sup>

Importantissima è la perdita di letizia di Troiolo: l'amore è una forza che fa perdere la felicità, almeno inizialmente, e pone nell'animo dell'innamorato pensieri e angosce. Il protagonista esce infatti «pensoso» dal tempio di Pallade, ha perso la spensieratezza e l'ironia che lo caratterizzavano precedentemente, egli si preoccupa di tenere segreto a tutti il turbamento che lo pervade, forse perché se ne vergogna ed ha paura di essere tacciato di ipocrisia dal momento che in precedenza era il primo a deridere gli innamorati. Oppure perché non sa nemmeno lui cosa gli stia succedendo, non si tratta di una semplice infatuazione, come erano state le precedenti a cui fa riferimento più volte, Troiolo è realmente innamorato e lo si può comprendere dal termine «ardor»<sup>114</sup>, un fuoco perenne che ha origine nel suo cuore ma del quale non conosce ancora né cause né, tanto meno, conseguenze. Si apre quindi una sorta di seconda parte della storia: una fase in cui Troiolo comincia a cambiare nella psicologia

---

immune dagli strali di Cupido, perciò, quasi come una punizione per la troppa sicurezza in se stesso, gli compare d'innanzi agli occhi Criseida in tutta la sua bellezza e Amore lo trafigge con i suoi strali facendolo cadere innamorato. «[...] Troiol va ora mordendo i difetti/ e' solliciti amor dell'altre genti,/ senza pensare in che il ciel s'affretti/ di recar lui, il qual Amor trafisse/ più ch'alcun altro, pria del tempo uscisse.» *Ibid.*, p. 80 (I, 25, vv. 4-8)

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 82-83 (I, 29)

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 84 (I, 31, v. 8)

e soprattutto nelle opinioni. Dal momento in cui cade vittima dell'amore, egli comincia a non interessarsi più di tutto ciò che lo circonda, nulla può distrarlo dal suo pensiero fisso: Criseida. Anche se finge interesse per le attività, alle quali partecipano tutti i giovani guerrieri, per mantenere segreto il suo stato d'animo, egli non riuscirà più a godere della vita in quanto tale ma solo e soltanto in funzione d'amore.

Al progressivo innamoramento del protagonista corrisponde una graduale scomparsa dello stesso quale eroe tanto da risultare poco convincente nei panni di combattente: egli infatti non è quasi mai presente sul campo di battaglia, non si interessa alla guerra e alle sorti della propria città, il luogo a lui congeniale è la stanza da letto<sup>115</sup>. Tale mutamento del protagonista è visibile già durante la festa al palazzo che segue il suo innamoramento: egli finge di divertirsi con gli altri giovani schernendo gli innamorati per celare la ferita che porta nel cuore ma poco dopo li congeda per poter rimanere da solo nella sua cameretta che, per tradizione dantesca, è il posto dove l'innamorato riversa i suoi sospiri e le sue lacrime, il luogo perfetto per i lamenti degli amanti medievali.<sup>116</sup> Questo è un primo grande motivo di anacronismo nell'opera di Boccaccio. Infatti, pur essendo ambientata all'epoca della guerra di Troia, la storia ha per protagonista un personaggio maschile che non si comporta da eroe troiano, ma da amante elegiaco e stilnovista: preferisce la propria camera e le lacrime dettate dalle pene amorose alla guerra, all'onore e al valore nel campo di battaglia. Un altro topos della letteratura stilnovistica inserito nell'epoca classica della guerra di Troia è la speranza che ha il protagonista di essere accettato dall'amata, se non come amante, almeno come fedele servitore. Troiolo non ha ancora il beneficio del saluto di Criseida e quindi non può ancora godere della salvezza che questo comporterebbe. Anche nella lettera<sup>117</sup> che il protagonista scrive all'amata viene quindi introdotta la tradizione stilnovistica a partire appunto dal giocoso scambio tra 'saluto' e 'salute' (con inevitabili

---

<sup>115</sup> Per narrare le vicende di Troiolo vengono prediletti dall'autore non gli spazi aperti, ma quelli chiusi e ristretti come appunto la "cameretta", nella quale si rifugia per sfogare i propri riferimenti, e la camera di Criseida, dove avvengono gli incontri erotici dei due amanti. Cfr. G. Natali, *Boccaccio e le controfigure dell'autore*, cit., pp. 46-47; Troiolo riprende alcuni degli aspetti dell'eroe omerico Paride (anche se non ne ripete le gesta per ottenere la donna amata), infatti come quest'ultimo preferisce i piaceri della carne alla battaglia. Il binomio amore-guerra in quest'opera è quindi tutto proteso verso il primo termine. L'amore rappresenta infatti la forza motrice e lo scopo di ogni azione del protagonista. Troiolo preferisce indubbiamente l'amore agli impegni guerreschi: «Segua chi vuole i regni e le ricchezze,/ l'arme, i cavai, le selve, i can, gli uccelli,/ di Pallade gli studi, e le prodezze/ di Marte, ch'io in mirar gli occhi belli/ della mia donna e delle vere bellezze,/ il tempo vo' por tutto, [...]» cfr. G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., p. 212 (III, 88, vv. 1-6); è solo grazie all'amore che T. si impegna nella guerra e nella caccia, egli ha come scopo non la gloria o il valore ma semplicemente il mettersi in mostra di fronte all'amata: «Nell'opere opportune alla lor guerra/ egli era sempre nell'armi il primiero;/ ché sopra i Greci uscia fuor della terra,/ tanto animoso e sì forte e sì fiero,/ che ciascun ne dottava, se non erra/ la storia, e questo spirito tanto altiero/ più che l'usato gli prestava Amore,/ di cui egli era fedel servidore. ¶ [...] ed a' suoi tempi Criseida vedendo,/ si rifaceva grazioso e bello,/ [...]» *Ibid.*, pp. 213-214 (III, 90 e 91 vv. 6-7).

<sup>116</sup> «[...] tutto soletto/ in camera n'andò ed a sedere/ si pose, sospirando, a piè del letto,/ [...]» *Ibid.*, p. 85 (I, 33, vv. 1-3). Esempio e fonte è senza alcun dubbio la *Vita Nova* di Dante: «[...] e ricorso al soligno luogo d'una mia camera, puosimi a pensare di questa cortesissima» cfr. Dante Alighieri, *Vita Nova*, a c. di Luca Carlo Rossi, Mondadori, Milano 1999, p. 15 (Gorni 1, 13; Barbi III, 2).

<sup>117</sup> Da notare è che la storia d'amore tra Troiolo e Criseida comincia e termina con uno scambio di lettere tra gli innamorati. In entrambi i casi le epistole sono impreziosite da parole, locuzioni o tematiche tipiche dello stil novo.

riferimenti alla *Vita Nova* di Dante e a Cino da Pistoia). In essa è poi introdotto anche il rapporto di vassallaggio tipico che l'innamorato ha nei confronti sia dell'Amore, visto come un signore al quale l'amante deve obbedire senza obiezioni, sia dell'amata, la quale viene posta su una sorta di piedistallo dall'alto del quale può comandare il suo servitore (l'innamorato) e ricompensarlo con i suoi preziosi sguardi e il suo salvifico saluto. L'anima dell'amante diviene così l'«ancella» della donna amata e ciò permette all'innamorato di pensare continuamente a lei e di custodirne l'effigie nel cuore, la bellezza negli occhi e il nome sulla bocca. Da questa fissità di pensiero deriva il continuo ardere dell'amante che non trova pace al suo delirio se non grazie ad un gesto, uno sguardo od una parola dell'amata. Al protagonista, come all'amante elegiaco, basta, in questo momento della storia, poter osservare, lodare e servire la propria donna che viene venerata quale essere superiore. Egli rinunciarebbe ad essere ricambiato in amore pur di ricevere comunque il beneficio della vista della donna amata senza esserne allontanato da un rifiuto che per lui sarebbe mortale.

«Lodava molto gli atti e la statura  
E lei di cuor grandissimo stimava  
Ne' modi e nell'andare, e gran ventura  
Di cotal donna amar si reputava,  
e vie maggior, se per sua lunga cura  
potesse far, se quanto egli essa amava,  
cotanto o presso da lei fosse amato,  
o per servente almen non rifiutato»<sup>118</sup>

Con il procedere della storia, tuttavia, Troiolo risulta talmente innamorato di Criseida e la desidera a tal punto che si professa disposto ad unirsi a lei sia con un rapporto ufficializzato e quindi «buono» che con uno colpevole e di conseguenza «rio». Sperando nello «scambio dei cuori» e quindi nella reciprocità dell'amore tra lui e Criseida, il protagonista cerca di impietosire l'amata per indurla ad essere benevola ed a concedersi a lui, arrivando persino ad invidiare la lettera che sta scrivendo e che invierà all'amata per il solo fatto che avrà l'enorme privilegio di essere toccata da quest'ultima.<sup>119</sup>

La discrepanza tra le due epoche storiche, quella classica che fa da ambientazione alla storia, e quella medievale che caratterizza le azioni ed i pensieri dei personaggi, si può notare anche in seguito nel corso dell'opera come per esempio nel momento in cui Troiolo canta la bellezza di Criseida ed il suo amore per lei invocando l'aiuto del dio Amore: una scena che si ritrova molto spesso nei

---

<sup>118</sup> G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., p. 86 (I, 34)

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 148-154.

componenti stilnovistici e della tradizione dei cantari.<sup>120</sup> La stessa cosa si può dire per ciò che riguarda il continuo riferimento all'origine dell'amore che si troverebbe negli occhi dell'amata i quali divengono allo stesso tempo fonte di sollievo, dal momento che lo sguardo della donna vagheggiata è sempre considerato salvifico, che causa di infiniti tormenti, poiché alimentano in modo continuo il fuoco dell'amore che fa ardere l'innamorato.<sup>121</sup> Ma l'episodio principe è, senza dubbio, quello in cui Troiolo canta il suo amore per Criseida subito dopo averla posseduta carnalmente. Questo è appunto il passaggio della storia che maggiormente rivela tutta la carica stilnovistica presente nell'opera che ovviamente contrasta con il periodo dell'ambientazione storica. Come Surdich riporta nelle note al testo, vengono soprattutto ripresi temi e componenti dello stilnovo quali per esempio:

- Il topos dell'innamorato che non si cura delle altre donne ma che rimane fedele alla propria amata, per il quale vengono ripresi Guido Guinizzelli e Cino da Pistoia;<sup>122</sup>
- Le espressioni e il linguaggio utilizzato per l'invocazione a Venere, visibili soprattutto all'ottava 74 («gentil core», «cagion del valor», «mia salute» e la rima *salute:virtute*);
- La rima *sospiri:martiri:disiri* all'ottava 84.

Ma non mancano i moltissimi riferimenti al Dante della *Comedia* e a Petrarca soprattutto nella ripresa di alcune espressioni che impreziosiscono tutto il canto di Troiolo e che fanno di questo episodio una sorta di pausa rispetto alla storia, un momento in cui scompare lo sfondo classicheggiante della guerra di Troia e, al suo posto, si inserisce la figura, di gusto tipicamente medievale, del fedele servitore d'amore che porta, scolpita nel cuore, l'effigie dell'amata, destinataria ed ispiratrice del canto.<sup>123</sup>

«L'amore mette in luce la vera vocazione di Troiolo, che non è l'azione, ma il ripiegamento interiore che si risolve in espressione poetica. Non tanto combattente, quanto sensibile e partecipe

---

<sup>120</sup> Molto importante è il verbo 'cantare' proprio della tradizione stilnovistica secondo la quale il miglior modo per esprimere il proprio sentimento amoroso era appunto quello di cantarlo. Vengono spesso ripresi dal Boccaccio i maggiori esponenti dello stilnovo: Dante, Cavalcanti, Guinizzelli ma soprattutto Cino da Pistoia.

<sup>121</sup> «Tu stai negli occhi suoi, signor verace,/ sì come in loco degno a tua virtute;/ per che, se 'l mio servir punto ti piace,/ da quei ti prego impetri la salute/ dell'anima, la qual prostrata giace/ sotto i tuoi piè, sì la ferir l'acute/ saette che allora le gittasti,/ che di costei 'l bel viso mi mostrasti.» G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., p. 89 (I, 39).

<sup>122</sup> Per Guido Guinizzelli il riferimento è a *Madonna mia, quel ch'Amor consente* (*Poesie XIII*), mentre per Cino è a *Donna, i' vi potrei dicer parole* (XCIX). *Ibid.*, p. 204 nelle note al testo riferite all'ottava 72.

<sup>123</sup> Per tutti gli altri riferimenti si veda *Ibid.*, pp. 204-213 (testo e note ad esso riferite). Nella canzone è da notare anche la presenza del binomio Marte-Venere che ovviamente si risolve con la predominanza della seconda sul primo. Viene portato l'esempio di Ercole che, pur essendo un valoroso guerriero e l'uomo più forte mai esistito, si dovette piegare alla forza dell'amore. Troiolo si paragona ad Ercole senza tuttavia avere nulla in comune con il semidio, egli infatti non può nemmeno essere considerato un uomo, è un ragazzino debole e insicuro che si è innamorato della donna sbagliata e non di certo un guerriero forte e coraggioso oltremisura. *Ibid.*, p. 208.

cantore dell'amore [...]»<sup>124</sup>

Si può quindi sostenere che sia proprio il canto a determinare e ad evidenziare la discrepanza delle due epoche storiche che convivono nel *Filostrato*. Le canzoni di Troiolo sono poste infatti nei momenti più significativi della vicenda: nell'attimo di massima gioia (dovuto al possesso dell'amata e all'amore ricambiato) e, contrariamente, in quello più triste (quando i due innamorati sono separati e Troiolo ha ormai perso la ragione). Facendo riferimento a quest'ultima canzone si può notare che, ancora una volta, vengono ripresi i poeti stilnovisti quali Dante e Cavalcanti ma soprattutto Cino da Pistoia la cui canzone *La dolce vista e 'l bel guardo soave* è fonte privilegiata ed abilmente riversata nelle ottave cantate dal protagonista.

«[...] il culmine della sua esperienza di poeta è nel vagheggiamento nostalgico dell'amata, che lo porta a rimodulare i versi di Cino da Pistoia, [...]»<sup>125</sup>

La figura di Troiolo eroe lascia dunque spazio a quella di Troiolo innamorato: la caratteristica eroica per eccellenza, la magnanimità, va scomparendo e viene soppiantata da quelle dell'amante elegiaco.<sup>126</sup> Il personaggio principale non fa altro che piangere e lamentarsi, diventa magro e pallido e risulta *'nvilto* agli occhi di chi l'osserva.<sup>127</sup> A ciò si aggiunge il fatto che, nella fenomenologia amorosa di Boccaccio, il pianto ed il pallore non sono caratteristiche maschili ma femminili. Abbiamo quindi un processo di femminilizzazione del protagonista, il suo animo non risulta forte abbastanza per essere considerato virile. Troiolo, nel corso della storia, si paragona o viene spesso accostato ad un fiore. La prima testimonianza, in tal senso, la si trova nel momento in cui Criseida ricambia gli sguardi dell'innamorato il quale viene paragonato ad un fiore che torna a vivere solo in primavera, cioè grazie agli occhi gentili dell'amata a lui rivolti. L'immagine del fiore evoca un senso di estrema delicatezza

---

<sup>124</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2001), cit., pp. 40-41.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 41. Proprio Cino è colui che maggiormente influenza Boccaccio, non solo nel lessico o nei temi tipicamente stilnovisti e cortesi ma anche nella caratterizzazione dei personaggi delle sue opere e soprattutto del *Filostrato*. Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., pp. 30-31.

<sup>126</sup> Boccaccio la riprende dalla lirica stilnovistica (Cavalcanti, Dante della *Vita Nova*, etc...). Egli insiste soprattutto sul pallore, sul pianto, sui sospiri e sulle angosce di Troiolo. F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, cit., p. 163.

<sup>127</sup> Sospiri, lamenti e pianti ritmano la cadenza delle reazioni affettive dei protagonisti afflitti dalle pene d'amore, costretti alla separazione. Questo porta quindi alla assolutizzazione dell'esperienza amorosa che la letteratura aveva già inquadrato in un codice espressivo, un linguaggio ed un repertorio di immagini sempre uguale. L'analisi interiore del protagonista si muove nel conflitto fra le tensioni, il desiderio e le contro spinte della razionalità, si ha quindi una contrapposizione tra desiderio e ragione che rende la figura di Troiolo sempre incerta sulle decisioni da prendere. G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., p. 21.

ed impotenza nei confronti addirittura della propria vita che è messa nelle mani, o meglio negli occhi di Criseida; è la bella vedova che ha il potere di rendere felice o di distruggere completamente il protagonista, lui attende disarmato il suo destino e nel frattempo non può far altro che soffrire in un limbo di speranze disilluse e continui sospiri. Criseida considera Troiolo un ragazzino, un «giovinetto» e proprio questo termine sembra pronunciato con ironia dalla vedova che è consapevole di poter giocare con i sentimenti del fanciullo per condurre la relazione a suo piacimento senza la paura di dovergli render conto di qualcosa.<sup>128</sup> Ancora una volta dunque si nota l'inesperienza dell'amante che, giovane, non è in grado o non vuole prendere in mano la situazione: egli è debole, indifeso e quindi caratterizzato da molti tratti tipicamente femminili o infantili.

«Io tornerò se tu fai, donna, questo,  
qual fiore in vivo prato in primavera, [...]»<sup>129</sup>

L'accostamento alla sfera dei comportamenti femminili e la giovinezza del protagonista divengono lampanti attraverso un secondo paragone di Troiolo con un fiore nella descrizione che ne fa Criseida:

«[...] costui è bel, gentil, savio ed accorto,  
che t'ama, e fresco più che giglio d'orto[...]»<sup>130</sup>

Il termine 'giglio' viene utilizzato anche in riferimento a Biancifiore nel *Filocolo*, e ciò è un'ulteriore prova del fatto che l'animo del protagonista non ha nulla di virile, ma anzi è delicato come quello di una fanciulla. Troiolo viene, in seguito, paragonato a dei fiorellini, piccoli, delicati e chiusi per proteggersi dal gelo<sup>131</sup> i quali si schiudono in tutto il loro fragile splendore nel momento in cui vengono sfiorati dai raggi del sole. Egli è come uno di questi boccioli di campo: apre i suoi petali solo nel momento in cui riceve da Pandaro la notizia che potrà ammirare Criseida senza che essa lo disdegni. Questo terzo accostamento di Troiolo con elementi floreali ha una duplice importanza nell'opera poiché dà continuità da una parte alla costante similitudine e dall'altra all'ininterrotta ripresa della tradizione per quanto concerne il potere beatifico dello sguardo dell'amata, capace di far

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 155; il termine «giovinetto» è quello più frequentemente utilizzato, nel corso di tutta l'opera, per indicare Troiolo. L'accento viene quindi posto sulla sua giovane età e sull'inesperienza amorosa che lo caratterizzano.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 99 (I, 56, vv. 1-2).

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 135 (II, 71, vv. 7-8).

<sup>131</sup> Il gelo potrebbe essere la metafora che indica le sofferenze amorose del protagonista.

passare l'innamorato da un profondo stato depressivo alla felicità più assoluta. Troiolo cambia quindi comportamento ma anche se il suo stato d'animo passa dalla tristezza alla felicità, e viceversa, viene caratterizzato da una costante che non varia mai: l'avverbio 'follemente'. Il protagonista infatti non fa mai appello alla ragione, né durante la disperazione né nel momento della gioia, e agisce solo mediante l'impulsività. Ciò lo si può notare anche nel modo che egli ha di ringraziare l'amico Pandaro: lo abbraccia e lo bacia in uno slancio di affetto e gioia che gli inibisce la facoltà della parola. Egli non sa esprimere la propria contentezza ed il proprio ringraziamento se non con gesti infantili, non sa controllare le proprie azioni e per questo reagisce d'impulso come farebbe un bambino.

«Quali i fioretti, dal notturno gelo  
Chinati e chiusi, poi che 'l sol gl'imbianca,  
tutti s'apron diritti in loro stelo,  
cotal si fé di sua virtute stanca  
Troiolo allora, [...]

Poi Pandaro abbracciò mille fiate  
E basciollo altrettante, [...]<sup>132</sup>

Il passaggio dalla disperazione iniziale alla felicità, per i privilegi che l'amata gli riserva, è sottolineato da un'ulteriore similitudine che paragona il mutamento dello stato d'animo al rifiorire della natura in primavera. Importante è notare che, ancora una volta, vengono nominati i termini «fioretti» e «fior novelli» proprio in riferimento all'animo del protagonista.

«E sì come la nuova primavera  
Di fronde e di fioretti gli arbuscelli,  
ignudi stati in la stagion severa,  
di subito riveste e fagli belli,  
e prati e colli e ciascuna rivera  
riveste d'erbe e di bei fior novelli,  
così di nuova gioia subito pieno,  
si rifè Troiol nel viso sereno»<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., p. 140 (II, 80 vv. 1-5 e 81 vv. 1-2).

<sup>133</sup> *Ibid.*, pp. 175-176 (III, 12).

Quando Troiolo riceve la notizia che Criseida, la sua unica ragione di vita, verrà riconsegnata al padre e andrà a vivere con lui nel campo greco, si sente morire ma cerca di non far trasparire nulla per non tradirsi. Tuttavia, una volta confermata la decisione, egli è talmente sconvolto nel profondo dell'animo che sviene ed è nuovamente associato ad un giglio. Lo svenimento era considerato una reazione tipicamente femminile e soprattutto un chiaro segno di debolezza, ancora una volta quindi viene sottolineata la vicinanza di Troiolo alle caratteristiche tipiche delle donne e la sua conseguente lontananza dal mondo virile:

«Qual poscia ch'è dall'aratro intaccato  
Ne' campi il giglio, per soverchio sole  
Casca ed appassa, e 'l bel color cangiato  
Pallido fassi, tale alle parole  
Rendute a' Greci del diterminato  
Consiglio infra' Troiani, 'n tanta mole  
Di danno e di periglio, tramotito  
Lì cadde Troiol d'alto duol ferito»<sup>134</sup>

Infine sarà proprio Troiolo stesso a comprendere la propria fragilità e delicatezza tanto da paragonarsi ad una rosa la quale, tra l'altro, è il fiore che per eccellenza indica la figura femminile. Con quest'ultimo paragone quindi si compie totalmente il processo di femminilizzazione dell'innamorato al quale viene tolta ogni caratteristica virile.

«[...] non fu mai rosa in dolce primavera  
bella, com'io a ritornar disposto  
sono, [...]»<sup>135</sup>

Si prova un senso di disagio nei confronti di questo innamorato proprio per questo suo comportamento che ne lascia trasparire la debolezza: è una figura passiva, sa solo pensare e fantasticare con la mente, non agisce, non fa nulla per richiamare l'attenzione di Criseida, né per rivelarle il suo amore, pur sapendo che questa sua ignavia non lenisce il suo dolore ma anzi lo aumenta. Tale comportamento lo

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 223-227, per la citazione si veda in particolare p. 226 (IV, 18).

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 322 (V, 37, vv. 4-6).

rende perciò astratto, almeno fino all'arrivo di Pandaro<sup>136</sup> che lo guida passo dopo passo nella sua storia d'amore. Pandaro non è un personaggio ben definibile e con una funzione chiara ed esplicita se non quella di «mezzano», come lui stesso si definisce<sup>137</sup>, cioè di intermediario tra Criseida e Troilo. Una figura molto presente nella tradizione stilnovistica e d'oltralpe che tuttavia non è del tutto positiva, come ci fanno intuire le parole di Troilo che lo definisce un «nome villan»<sup>138</sup>. Il protagonista si appoggerà moltissimo all'amico che ne diverrà un vero e proprio consigliere capace di condizionarlo in ogni situazione. Pandaro, già all'inizio dell'opera, ha dei comportamenti contrastanti nei confronti di Troilo: prova certamente pietà per il giovane protagonista ma in lui prevale una curiosità che lo rende una figura ambigua. Nel pregare Troilo di rivelargli il nome dell'amata risulta insistente, indubbiamente fa leva sulle sue buone intenzioni e sui sentimenti sinceri e genuini che prova per il 'giovinetto', ma dalle sue parole e soprattutto dal riso<sup>139</sup> finale, quando ha ormai il quadro completo e chiaro della situazione, si può percepire un'ironia quasi sibillina, una pietà che è generata non dalla comprensione delle sofferenze dell'amico ma dalla derisione della sua inesperienza e dai comportamenti quasi infantili che caratterizzano Troilo innamorato (piange, arrossisce, si nasconde il viso e se lo tormenta con le mani).

«Di Pandar crebbe allora la pietate  
ed il disio di ciò voler sapere  
[...]  
sol per soddisfare al tuo gran priego,  
al qual non so com'io mi metta al niego».<sup>140</sup>

<sup>136</sup> Pandaro è un uomo deluso dall'amore che funge da consigliere fidato per Troilo, il quale non è in grado di decidere da solo. Egli, pur essendo intimo amico del protagonista, conserva nei suoi confronti un atteggiamento alquanto distaccato e alle volte ironico. Proprio Pandaro è colui che spinge Troilo tra le braccia di Criseida, ben conoscendo il carattere volubile di quest'ultima. Egli è inoltre un sostenitore convinto della retorica della seduzione, è un ottimo conoscitore della psicologia femminile ed è molto astuto. Cfr. F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, cit., pp. 164-165 e V. Pernicone, *Il «Filostrato» di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 203-206. Pandaro è un personaggio molto arguto che, grazie alla sua esperienza nelle relazioni amorose ed essendo un ottimo conoscitore dell'animo femminile, sa prevedere gli avvenimenti futuri della storia tra i due protagonisti. Egli, come si è già visto, è conscio del carattere volubile di Criseida e infatti, mentre Troilo si illude sperando nel ritorno dell'amata, Pandaro sa già che ciò non avverrà mai: «Ma Pandar seco diceva altrimenti,/ [...] - Questa tua voglia sì focosa e fiera/ si potrà raffreddar, s'el non mi mente/ ciò ch'io udii infin quand'ella c'era;/ ed il decimo giorno e 'l mese e l'anno,/ pria la riveggi, credo passeranno» G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., pp. 328-329 (V, 49).

<sup>137</sup> «Io son per te divenuto mezzano,/ per te gittato ho 'n terra il mio onore,/ [...]» *Ibid.*, p. 173 (III, 6, vv. 1-2).

<sup>138</sup> «[...] ma per l'amistà nostra ti richieggi/ che quel nome villan tu non ti pogni/ dove sovvie dell'amico a' bisogni» *Ibid.*, p. 177 (III, 16, vv. 6-8).

<sup>139</sup> Il sorriso ed il riso sono gli aspetti che lo caratterizzano maggiormente proprio per il fatto che si sente al di sopra sia dello sprovveduto Troilo sia della falsa onestà e ritrosia di Criseida. Egli si diverte a conoscere le storie amorose e, per saperne i particolari, è disposto anche a mettere in gioco la sua fedeltà: «[...] con nuova arte e con diverso ingegno,/ di bocca quel ch'avesse gli cavai,/ datagli pria la mia fede per pegno [...]». Per la citazione cfr. *Ibid.*, p. 131 (II, 63, vv. 2-4).

<sup>140</sup> Pandaro è insistente e curioso, aspetti che non ne fanno una figura totalmente positiva. *Ibid.*, pp. 102-104 (II, 4 vv. 1-2 e 6 vv. 7-8).

Anche Pandaro ha amato ed ama tristemente ma ciò non gli impedisce di essere un buon consigliere per l'amico, proprio perché chi non sa aiutare se stesso è spesso ottimo risolutore dei problemi altrui. Il rapporto tra Troiolo e Pandaro è come quello di un fanciullo con un adulto, il primo si fa trasportare dall'emotività e si esprime con i comportamenti tipici di un bambino: si getta con le braccia al collo dell'amico e lo bacia per dimostrargli il suo affetto e la sua gratitudine.<sup>141</sup> Pandaro inoltre ammonisce Troiolo come un adulto ammonirebbe un bambino, lo invita a moderare il suo sentimento amoroso e ad essere saggio,<sup>142</sup> egli sa benissimo che un amore senza freni porta sempre ad un finale non lieto. Il protagonista, proprio come un fanciullo, promette di seguire il consiglio ma lo fa in un modo disinteressato, come se fosse una sorta di proforma dovuto all'amico che tanto l'ha aiutato; egli in realtà non pone nemmeno attenzione alle parole che pronuncia e la promessa rimane priva di valore:

«[...] più che mai ti rammento  
Che ponghi freno alla mente amorosa,  
e che sia savio, ché dove tormento  
hai tolto via con diletta gioia,  
per favellar non ti ritorni a noia

- Io il farò sì che a grado fieti - [...]»<sup>143</sup>

Il consiglio che dà a Troiolo, ancor prima di sapere di chi quest'ultimo sia innamorato, è quindi quello di usare la ragione: «ragionando mitiga il dolore»<sup>144</sup>; il protagonista farà invece tutto il contrario lasciandosi vincere dal sentimento amoroso e permettendo a quest'ultimo di impossessarsi interamente di lui facendolo agire di impulso e non per ragionamento. L'amore che egli prova lo brucia dall'interno, gli fa perdere l'uso della ragione perché percepisce solo desiderio e sofferenza, agisce come in preda ad una febbre che gli inibisce le facoltà intellettive e lo fa delirare. Il protagonista è ben conscio del fatto che il suo desiderio, la sua cupidigia e l'impulso dell'eros che lo spinge

---

<sup>141</sup> «[...] con disio gli si gettò al collo: / [...] e nella fronte con amor basciollo / [...] E da capo basciollo [...]» *Ibid.*, p. 197 (III, 56, vv. 4 e 6; 57, v. 6). Tale comportamento non verrebbe certamente mai seguito da un eroe virile quale Diomede.

<sup>142</sup> L'importanza di tale consiglio si potrà notare soprattutto verso la conclusione della storia. Infatti solo gli amanti che mantengono viva la ragione sono capaci di superare le delusioni amorose, Troiolo non è l'unico innamorato che soffre ma, a differenza degli altri, non cerca di superare la sua disperazione mediante l'ingegno: «[...] e non si son però del tutto dati, / come tu se', a viver tanto duro; / ma la lor doglia, quando troppo avanza, s'ingegnar d'aleggiar con isperanza» *Ibid.*, p. 320 (V, 30, vv. 5-8).

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 198 (III, 60, vv. 4-8 e 61, v. 1).

<sup>144</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

all'azione sono colpevoli e soprattutto sregolati

«[...] l'appetito cupido vorrebbe  
non so che più, sì mal son regolati  
gli ardor che 'l muovon, [...]».<sup>145</sup>

Proprio perché questi impulsi, provenienti dal subconscio di Troiolo, sono senza regole, portano a considerare il suo amore come un amore colpevole, non lecito e quindi non meritevole di un lieto fine. Troiolo ne è pienamente consapevole ma nonostante ciò non riesce a reagire e a cambiare la situazione, egli è già caduto nel dirupo senza appigli della follia amorosa. Tuttavia ciò non sembra preoccuparlo più di tanto, egli infatti sostiene di essere disposto a passare l'eternità all'inferno pur di poter giacere una sola notte con l'amata.

Troiolo è un innamorato passionale ed insaziabile: non si accontenta della corrispondenza platonica con l'amata ma vuole soddisfare il suo appetito sessuale, tuttavia anche in questo caso egli non prende l'iniziativa, non agisce, sarà infatti l'amico a consigliarlo di scrivere a Criseida chiedendole di porre fine alle sue sofferenze di innamorato.<sup>146</sup> Troiolo si crogiola nel pianto e nei sospiri, il suo carattere è «vago, indeciso, spesso astratto», lo si può notare ancora una volta nell'episodio della partenza di Criseida dalla città di Troia: la volontà di Troiolo di non far partire Criseida si scontra con ostacoli per lui insormontabili considerando il fatto che, nonostante tutto, egli mantiene un grande rispetto per le norme sociali e conseguentemente sarebbe un delitto verso la patria non permettere lo scambio tra una donna ed un valente guerriero quale Antenore. La storia d'amore di Troiolo è quindi influenzata dal bene per la patria e da essa dipende.<sup>147</sup> Il protagonista scongiura Criseida di non partire, ma questa sua preghiera non è una richiesta, è un lamento, egli non propone una soluzione, non è in grado di far valere la propria volontà ed agire per il proprio bene, manca totalmente di nerbo. Il suo stato d'animo passa dal volere al disvolere: si accontenta della promessa del ritorno ma allo stesso tempo prega l'amata di non partire, non è in grado di far prevalere la sua forza di volontà. Durante l'attesa del ritorno dell'amata Troiolo è costantemente inquieto, non sembra un guerriero, non è risoluto, è debole. Non vedendo tornare Criseida egli attua un processo di autoconvincimento e costringe se stesso ad accettare giustificazioni che nel suo profondo sa non avere alcuna base. Troiolo scusa il

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 143 (II, 87, vv. 4-6).

<sup>146</sup> Nella lettera è ben individuabile la fiamma amorosa che brucia Troiolo il quale, tuttavia, riesce a contenerla ed ad utilizzare un linguaggio velato, che lascia intendere tutto senza però renderlo esplicito. V. Pernicone, *Il «Filostrato» di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 191.

<sup>147</sup> Prima viene il bene della patria e poi tutto il resto. *Ibid.*, pp. 192-193.

ritardo dell'amata per ben quattro volte: inizialmente si autoconvince che si sia fatta persuadere dal padre a mangiare con lui, poi che sia voluta rimanere con Calcàs fino a sera, in seguito che voglia tornare la notte per fare le cose di nascosto (come sua prassi) ed infine che il giorno del ritorno sia da considerarsi l'undicesimo e non il decimo. Egli esprime le sue disperate supposizioni ad alta voce e cerca di trovare riscontro in Pandaro il quale tuttavia sa benissimo che Criseida non tornerà. L'amico del protagonista tuttavia non esplicita i suoi pensieri a Troiolo illudendolo ancora di più, non cerca di aprirgli gli occhi alla realtà, forse perché sa che comunque non verrebbe creduto. Il giovinetto è ormai incapace di ragionare e di valutare le situazioni in modo critico. Pandaro non può far altro che assecondare il suo delirio e ridere dentro di sé del comportamento infantile dell'amico. Il suo riso, anche se amaro, denota ancora una volta l'ambiguità di questo personaggio che non è identificabile né come positivo, né come negativo a tutti gli effetti:

«Pandaro seco, ma tacitamente,  
ridea di ciò che Troiolo dicea,  
e conosceva manifestamente  
la cagion che a ciò dire il movea,  
e per non farlo di ciò più dolente  
che el si fosse, sembianti facea  
di crederlo, [...]»<sup>148</sup>

La lucidità razionale di Troiolo nei momenti di più alta disperazione si tramuta quasi in follia: l'esempio più lampante della perdita totale di razionalità si ha al momento della conferma della partenza dell'amata, se in precedenza la ragione era poca ma comunque presente nella psicologia del protagonista, in queste pagine si assiste al suo completo decadimento in favore dell'impulsività e della follia. Durante la discussione sulla partenza di Criseida ha luogo, nell'animo di Troiolo, uno scontro tra amore e ragione che porta allo svenimento dell'innamorato:

«Amore il faceva pronto ad ogni cosa  
doversi opporre, ma d'altra parte era  
ragion che 'l contrastava, e che dubbiosa  
faceva molto quella impresa altiera,  
non forse di ciò fosse corrucciosa  
Criseida per vergogna: e 'n tal maniera,

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 360 (VII, 10, vv. 1-7).

volendo e non volendo or questo or quello,  
intra due stava il timido donzello»<sup>149</sup>

Successivamente allo svenimento ritroviamo Troiolo in uno stato confusionale che precede la disperazione completa: egli non sente e non vede nulla se non in modo ovattato e sfocato, la sua mente è occupata solamente dal desiderio di giungere il prima possibile nella sua cameretta dove, protetto dalle tenebre, può dar sfogo alla propria disperazione. Ed è proprio qui che la follia prende definitivamente il posto della ragione: l'innamorato si picchia, piange, si dispera, è un pazzo che non riesce a trovare sollievo, egli vaga per la camera, si butta sul letto, si rialza, ricomincia a far sgorgare le lacrime dagli occhi, non trova pace. Ma sono le sue parole ed i suoi discorsi che rispecchiano a pieno lo stato di follia nel quale si trova: egli preferirebbe che Troia venisse distrutta, che suo padre, i suoi fratelli e tutti i familiari morissero piuttosto che perdere Criseida. Il protagonista entra inoltre in una sorte di competizione con il padre dell'amata ritenendolo unico e solo responsabile della sua infelicità tanto da giungere a pronunciare la seguente frase: «dunque la vita tua è di mia morte triste cagione» come se al mondo non esistesse posto per entrambi e la vita dell'uno comportasse la morte dell'altro. E colei che può decidere chi far vivere e chi morire è proprio Criseida investita del potere di dare vita a chi può averla accanto. Troiolo vede Calcàs come un rivale, egli vuole l'amata solo ed esclusivamente per se stesso a causa di una forma di gelosia talmente egoistica che vorrebbe escludere anche i parenti della fanciulla dalla vita di lei.<sup>150</sup> Il continuo pianto, le lacrime, la disperazione senza fine ed il conseguente delirio causano il calo psicofisico di Troiolo che, spossato, si addormenta.<sup>151</sup> Forse solo il sonno riesce a dargli una breve tregua dalla tristezza che lo pervade ma una volta risvegliatosi il mondo gli crolla nuovamente addosso. Ricerca quindi l'aiuto di Pandaro che si dimostra rattristato ma non preoccupato. Questo è il momento della storia che più sottolinea la contrapposizione tra amore sincero e fedele (rappresentato da Troiolo) e puro diletto volto al piacere che non può essere considerato amore (incarnato da Pandaro). L'amico del protagonista infatti non comprende la disperazione dell'innamorato in quanto secondo la sua opinione l'amore per Criseida può essere facilmente sostituito dall'amore per una qualsiasi altra donna, in fondo Troiolo ha già posseduto la bella vedova e dovrebbe aver perciò soddisfatto il suo desiderio. Questo ragionamento

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, pp. 224-225 (IV, 16).

<sup>150</sup> *Ibid.*, pp. 232-240.

<sup>151</sup> Notiamo, nel corso della storia, un'evoluzione esponenziale del dolore del protagonista: se prima infatti egli riusciva comunque, anche se disperato, ad avere sollievo mediante il sonno, in seguito non gli sarà concessa nemmeno questa possibilità di oblio dalle sue sofferenze. La notte non funge più da cura per la ferita amorosa ma diviene invece caratterizzata dal topos dell'insonnia che permette alla fiamma della follia di consumare incessantemente Troiolo: «Se 'l giorno era con doglia trapassato,/ non la scemò la notte già oscura,/ ma fu il pianto e 'l gran duol raddoppiato;/ [...]» *Ibid.*, p. 313 (V, 17, vv. 1-3); «[...] né dormire/ lasciato m'ha questo amoroso male;/ [...]» *Ibid.*, p. 318 (V, 26, vv. 2-3).

è completamente opposto a quello del protagonista il quale non vede altra possibile donna al di fuori di Criseida, ama solo e soltanto lei, non può innamorarsi di nessun'altra perché ai suoi occhi nessuna è in grado di eguagliarla e soprattutto è consapevole del fatto che il suo desiderio non è venuto meno dopo averla posseduta, ma anzi è cresciuto in modo esponenziale. Troiolo è realmente innamorato di Criseida, non ricerca solo il piacere fisico, lui vuole la donna, vuole solo quella donna e la vuole tutta per sé. Inoltre secondo il protagonista è peggio che una cosa venga tolta rispetto a non averla mai posseduta (Pandaro sostiene ovviamente il contrario) e questo perché il passaggio dalla felicità all'infelicità è molto più straziante del semplice stato permanente di tristezza: nel primo caso infatti si ha una caduta dall'alto verso il basso che ovviamente causa maggiori danni a livello psicologico. Si noti in questo senso la differenza tra Pandaro, che è stato più volte rifiutato senza godere di quelle gioie che avrebbe tanto desiderato e che tuttavia è ancora nel pieno possesso delle sue facoltà mentali, e Troiolo che contrariamente è stato elevato fino al «paradiso», grazie alla relazione tanto agognata con Criseida, e che ora si trova nella disperazione più nera dopo una caduta senza fine nel buio della depressione e della follia.<sup>152</sup> Pandaro non può capire Troiolo perché non è mai stato follemente e sinceramente innamorato ma ha sempre e solo ricercato il piacere. A questo proposito il protagonista gli dà una chiara descrizione di ciò che considera «vero amore» e delle conseguenze che esso apporta alla psiche ed al fisico di un uomo

«Credimi, Pandar, credimi ch'amore  
quando s'apprende per sommo piacere  
nell'anima d'alcun, cacciarnel fore  
non si può mai, ma puonne ben cadere  
in processo di tempo, se dolore,  
o morte, o povertà, o non vedere  
la cosa amata ne gli son cagione,  
com'egli avvenne già a più persone»<sup>153</sup>

Pandaro consiglia a Troiolo di rapire Criseida (entrambi sanno che il matrimonio, unica vera soluzione possibile, non è attuabile per la differenza sociale tra i due amanti) come fece a suo tempo Paride con Elena ma il protagonista non vuole rischiare di compromettere l'onore della sua amata, o forse non ha abbastanza coraggio per prendere questa scelta ricca di conseguenze spiacevoli. Pandaro si accorge della poca fermezza d'animo dell'amico e cerca di risvegliare in lui una virilità e una

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 241-248.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 249-250 (IV, 79).

capacità decisionale che tuttavia non gli sono proprie.<sup>154</sup> Se Pandaro fosse al suo posto, e fosse davvero così innamorato, non esiterebbe un secondo a rapire Criseida e a farla propria per sempre perché un vero uomo deve agire di forza ed essere convinto delle sue azioni se vuole realmente una cosa. Troiolo invece non reagisce, preferisce crogiolarsi nel dolore e autocommiserarsi piuttosto che compiere un atto deciso e prendere in mano la propria vita attraverso una completa ed autonoma decisione che lo affermi come uomo, il protagonista del *Filostrato* quindi non riesce ad essere virile nemmeno in amore. Troiolo oramai è psicologicamente morto: la sua fonte di vita gli è stata tolta e senza l'amore di Criseida egli è solo un corpo senz'anima il quale non desidera altro che la conseguente morte fisica; nemmeno i continui sproni da parte di Pandaro riescono a farlo uscire da questo suo stato.<sup>155</sup> La pazzia lo porta al deperimento sia fisico che psichico tanto da giungere ad un tentativo di suicidio dal quale lo riesce a distogliere solo Pandaro. Non potendo togliersi la vita egli si abbandona ad un indebolimento tale da costringerlo a letto dove continua ad andare con il pensiero all'amata. Nel momento della scoperta del tradimento, l'amore per Criseida si trasforma in odio, un cambiamento dovuto al fatto che non accetta di aver tanto sofferto per una donna non meritevole del suo amore, vuole quindi rivalersi e questa sete di vendetta lo rinvigorisce fino a farlo tornare sul campo di battaglia dove diviene un guerriero temibile. Per la prima volta Troiolo viene così paragonato ad un «lion famelico» e cioè a un animale che è simbolo di potenza e coraggio:

«Quale lion famelico, cercando  
per preda, faticato si riposa,  
subito su si leva, i crin vibrando,  
se cervo o toro sente, od altra cosa  
che gli appetisca, sol quella bramando;  
tal Troiol udendo la guerra dubbiosa  
ricominciarsi, subito vigore

---

<sup>154</sup> «Adunque piglia ardir, sii valoroso,/ [...] mostrati un poco al presente animoso» *Ibid.*, p. 256 (IV, 75, v. 1 e 3). Troiolo accetta la proposta di aspettare il ritorno di Criseida la quale promette di tornare dopo dieci giorni ed abbandona il consiglio del rapimento datogli da Pandaro. Anche in questo caso possiamo notare una sottomissione della volontà del protagonista a quella dell'amata, se infatti egli fosse stato un vero uomo non avrebbe chiesto il parere della donna ma l'avrebbe fatta sua con la forza. In questo modo invece egli dimostra di non essere in possesso della capacità decisionale ma mette il suo destino, la sua felicità e la sua vita nelle mani di Criseida. La codardia e la mancanza di forza d'animo di Troiolo si nota moltissimo nel momento in cui Criseida viene resa ai greci. Dentro di sé il protagonista combatte una battaglia tra una spinta che lo indurrebbe a uccidere tutti e rapire l'amata, ed un'altra che lo tiene fermo al suo posto. Egli stesso è ben consapevole dello scontro tra le due forze contrapposte ma non sa spiegarsi per quale ragione la prima non riesce a sopraffare la seconda. Egli ha paura, non sa mettersi in gioco nemmeno per difendere la propria felicità. Verso la fine della storia Troiolo cerca una soluzione per riprendersi l'amata: l'idea è quella di travestirsi da pellegrino (il travestimento è un topos molto presente anche nel *Filocolo* e nel *Teseida*) per penetrare nell'accampamento greco. Il piano sarebbe ottimo ma, ancora una volta, egli ha paura delle conseguenze a cui potrebbe portare tale gesto se venisse scoperto, ancora una volta il Troiolo coraggioso e virile viene soffocato dal pauroso ed incerto fanciullo.

<sup>155</sup> «[...] ti sconforti/ che gli occhi in testa ti paiono già morti? | [...] Dimostrati uomo alquanto e ti rincora,/ caccia questi dolori e questi omei/ almeno in parte [...]» *Ibid.*, p. 276 (IV, 109 vv. 7-8 e 110 vv. 4-6).

gli corse dentro allo 'nfiammato core»<sup>156</sup>

Nonostante ciò esiste ancora una netta prevalenza di Venere su Marte, il protagonista maschile combatte certo con perizia e valore ma anche con una «dichiarata indifferenza e mancanza di tensione morale» in quanto i suoi pensieri sono totalmente pervasi dall'amore e dalle sofferenze che questo gli procura.<sup>157</sup> Troiolo vive e agisce per amore, tutto ciò che egli è e che egli compie è in nome di questa forza emotiva che sa rigenerare ma anche distruggere:

«La vita di Troilo è nell'amore e per l'amore. L'amore lo fa diventare prode, valoroso, generoso nei tempi felici. L'amore gli riempie l'anima di una gioia, di una tenerezza, di una commozione che egli sente il bisogno di comunicare e di espandere intorno a sé. L'amore lo fa soffrire e gioire. Ed alla fine, stremato di forze, avvilito, col cuore sanguinante di una ferita insanabile, è sempre all'amore, nella forma dell'odio e del disprezzo, rianimato con l'ultimo, potentissimo alito vivificatore di una vita di cui egli non sa più che fare. L'amore lo trascina, ardito e furibondo, nel campo nemico, coll'occhio inquieto che cerca il rivale».<sup>158</sup>

Come è stato già in precedenza accennato, l'amore di Troiolo e Criseida è in opposizione a quello casto di Florio e Biancifiore: quello dei primi infatti è dettato dall'appetito sessuale, dalla concupiscenza e lo si può notare dal fatto che nel protagonista il sentimento amoroso aumenta dopo aver posseduto carnalmente Criseida. L'amore tra Troiolo e la bella vedova inizia, si sviluppa e termina all'insegna di due caratteristiche principali: il «diletto» e la segretezza. Si tratta infatti di un amore che ha per base e scopo il piacere sensuale della carne e che per questa ragione deve essere mantenuto «occulto». Spesso vengono ribaditi questi concetti sia da Pandaro che da Troiolo e da Criseida e ciò va ad evidenziare la consapevolezza dei protagonisti della colpevolezza della loro

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 392 (VII, 80).

<sup>157</sup> F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, cit., p. 163; Troiolo guerriero è sempre e comunque connesso a Troiolo innamorato, ne diventa una conseguenza: egli combatte per rendersi piacevole agli occhi di Criseida e successivamente, per la rabbia e la frustrazione, non spinto dal semplice valore, si butta nella mischia con il solo obiettivo di uccidere Diomede, suo rivale in amore: «Nell'opere opportune alla lor guerra/ egli era sempre nell'armi primiero;/ che sopra i Greci uscia fuor della terra/ tanto animoso e sì forte e sì fiero,/ che ciascun ne dottava, se non erra/ la storia, e questo spirito tanto altiero/ più che l'usato gli prestava Amore,/ di cui egli era fedel servitore» (III, 90) e «E 'n più battaglie poi con gli avversari/ fatte, mostrò quanto in arme valea,/ e' suoi sospiri e gli altri pianti amari/ che per loro operare avuti avea,/ oltre ogni stima li vedea lor cari,/ non però quanto l'ira sua volea/ [...]» (VIII, 106, vv. 1-6). V. Pernicone, *Il «Filostrato» di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 177, le citazioni sono riprese da G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., pp. 213 e 404.

<sup>158</sup> V. Pernicone, *Il «Filostrato» di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 198.

relazione. Ne è un ottimo esempio il primo incontro amoroso tra i due durante il quale si insiste moltissimo su queste tematiche attraverso l'insistente presenza di alcuni termini o locuzioni chiave: «tacitamente», «sola», «amorosa voglia», «segreta», «loco remoto ed oscuro», «parte segreta», «tacito», «abbraccio», «abbracciò», «abbracciaro», «basciaro», «basciava», «diletto», «braccio», «disio», ecc... . Inoltre, concettualmente, è da notare il fatto che l'incontro avviene di notte, che già di per sé indica segretezza, e che Criseida tossisce per dare il segnale a Troiolo di farsi avanti. I due sono impazienti di godere l'uno dell'altra e non ritardano in nessun modo l'amplesso, anzi, le loro azioni sembrano febbrilmente velocizzate da un desiderio che diviene incontenibile e che deve trovare la sua soddisfazione. Nei due amanti del *Filostrato* non vi è traccia di pudore: entrambi si spogliano per unirsi carnalmente senza tanti preludi e spinti dal loro desiderio del piacere:

«[...] ei si spogliaro ed entraron nel letto,  
dove la donna nell'ultima vesta  
rimasa già, con piacevole detto  
gli disse: - Spogliami io? Le nuove spose  
son la notte primiera vergognose. –

A cui Troiolo disse: - Anima mia,  
io te ne priego, sì ch'io t'abbi in braccio  
ignuda sì come il mio cor disia. -  
Ed ella allora: - Ve' ch'io me ne spiaccio.

E la camiscia sua gittata via,  
nelle sue braccia si raccolse avaccio;  
e stringendo l'un l'altro con fervore,  
d'amore sentiron l'ultimo valore»<sup>159</sup>

I due protagonisti sono ben consapevoli di essere l'uno tra le braccia dell'altro e di conseguenza sono anche consci dell'impurità del loro amore. Una volta raggiunto «l'ultimo valore» dell'amore tuttavia la brama del diletto fisico non si estingue ma anzi continua a crescere portandoli a consumare l'intera notte nell'atto amoroso. Con il possesso fisico non si estingue affatto il desiderio dei due amanti: «saziarsi l'un dell'altro non potieno» ma l'amore e la ricerca del piacere reciproco aumenta a dismisura rendendoli «più che mai d'amor ora infiammati» e l'arrivo del giorno li rende tristi perché

---

<sup>159</sup> G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., pp. 181-189, per la citazione si veda *Ibid.*, p. 186 (III, 31 e 32). Nella prima delle due ottave riportate c'è anche un riferimento ironico alla pudicizia propria delle novelle spose, una caratteristica che sarebbe propria dell'amore coniugale e quindi onesto. Anche da questo dettaglio si può intuire quale sia lo scopo della relazione di Troiolo e Criseida i quali, soprattutto la donna, disprezzano l'amore consacrato attraverso le nozze.

sanno di non poter continuare a godere l'uno dell'altra «se ben vogliam celar nostro disio». Ancora una volta è lampante il fatto che tra i due amanti è Troiolo quello che maggiormente si sente ardere d'amore e che prova un desiderio sempre più impellente e sfrenato:

«e sente ben ch'amor vie più il coce  
ch'el non facea prima nel disire,  
tanto ha da più Criseida trovata,  
che seco non l'avea prima stimata».<sup>160</sup>

Da notare è poi il comportamento diametralmente opposto di Troiolo e Criseida: il primo è sincero e realmente innamorato, egli desidera l'amata a livello fisico ma, se non ci fossero ostacoli di tipo sociale e civile, la prenderebbe volentieri come moglie; al contrario la donna si proclama solamente a parole sottomessa al volere dell'innamorato quando in realtà sarà sempre lei a condurre il gioco amoroso sia per la sua esperienza in amore (cosa che Troiolo non possiede), sia perché non è realmente innamorata del suo corteggiatore e lo accetta come amante semplicemente per godere ancora una volta dei piaceri della carne prima di invecchiare. Il protagonista maschile segue l'istinto, il cuore mentre Criseida è una fredda e spietata calcolatrice di ogni cosa che le accade.

Anche il secondo incontro amoroso tra i due amanti è impreziosito dai continui riferimenti alla segretezza e alla passione sfrenata di entrambi attraverso termini quali: «notte bruna», «dolzori», «nascostamente», «cheto», «segreto», «senza indugio», «braccio», «piacere», «dolcezza», «focoso disio», «foco», «arde», «braccio», «amo», «disio», «bramo», «braccio», «diletti», «basciandosi», ecc...<sup>161</sup>. Inoltre il fatto che Troiolo utilizzi più volte, riferendosi a Criseida, la parola «amo» ci rivela l'indubbia sincerità del suo amore che viene posto in contrasto con quello della donna.

Rispetto al *Filocolo*, che è l'opera rappresentante l'amore onesto, varia pure l'opinione rispetto ad una delle questioni d'amore: se infatti nel romanzo in prosa si sostiene che la cosa migliore sia il pensare alla donna amata, nel *Filostrato* si propende maggiormente per la vista e quindi si viene a creare uno spostamento gerarchico dei gradi dell'esperienza amorosa che passano da una posizione spirituale ad una più sensoriale. D'altra parte le considerazioni che emergono nelle questioni d'amore sembrano non avere riscontro nella storia di Troiolo, almeno per quanto riguarda la tipologia di donna d'amare. Infatti se nella corte presieduta da Fiammetta si giunge alla conclusione che, ponendo alla

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, pp. 191 (III, 41, v. 4); 192 (III, 42, v. 8 e 43, v. 4); 195 (III, 52, vv. 5-8).

<sup>161</sup> *Ibid.*, pp. 200-202.

base un amore per diletto, l'amante da preferire sia una donna vedova, matura e perfetta, ciò non può coincidere con la figura di Criseida che invece risulta portatrice di un amore infelice e non corrisposto.<sup>162</sup>

Questo perché la figura femminile del *Filostrato* non è un'amante sincera come Troiolo, ella non ne è innamorata ma vede nel giovane solo un modo per godere ancora dei piaceri della carne prima che la sua bellezza svanisca senza tuttavia sottostare agli obblighi che l'ufficializzazione della relazione amorosa comporterebbe. Criseida è libera di godere nei modi e nei tempi che più l'aggradano, a discapito ovviamente del protagonista che, seppur non pensando alla soluzione matrimoniale, ne è realmente innamorato. Si può quindi affermare che l'amore di Troiolo, anche se colpevole<sup>163</sup>, è sincero mentre quello di Criseida è dettato dall'egoismo:

«Il sentimento di simpatia verso l'uomo è per lei una conseguenza del diletto sensuale. In questo modo deve essere inteso il suo amore per Troiolo, che ama lei in maniera tanto diversa. La tragedia di Troiolo è insita in questa diversa natura del loro amore. Tra l'uno e l'altra c'è un'incomprensione reciproca fatale».<sup>164</sup>

Questo differente comportamento nei confronti dell'amore è già individualizzabile all'inizio dell'opera dove Troiolo viene accostato al fuoco, perché appunto arde delle fiamme d'amore, mentre Criseida è la personificazione del ghiaccio, è fredda e dura, non si cura minimamente della disperazione che suscita nel suo ammiratore:

«Ma quella per cui piangi nulla sente  
se non come una pietra, e così stassi  
fredda com'al sereno intero ghiaccio,  
ed il qual neve al foco mi disfaccio»<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2001), cit., pp. 36-46.

<sup>163</sup> L'amore dei due protagonisti è *colpevole* perché non è benedetto dal matrimonio, perché i loro incontri avvengono in modo segreto e nascosto, ma soprattutto per il fatto che ha come unico scopo la soddisfazione del rispettivo appetito sessuale. Anche se Troiolo potrebbe essere parzialmente salvato grazie alla sua sincerità di amante (egli infatti è realmente innamorato di Criseida) non muta la sua condizione e quindi nemmeno il finale della storia poiché egli si lascia trasportare troppo dalla furia amorosa. Il sentimento soffoca la razionalità e questo lo porta ad agire d'istinto e non con l'intelletto divenendo un amante folle. V. Pernicone, *Il «Filostrato» di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 199.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>165</sup> G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., p. 98 (I, 53, vv. 4-8).

La soluzione matrimoniale, che porterebbe ad un esito positivo della storia d'amore tra i due protagonisti, è scartata da Troiolo e Criseida perché non di loro interesse, ma sarebbe comunque impossibile da realizzare anche se i due innamorati lo volessero. Infatti entrerebbero in gioco le tematiche sociali che ostacolerebbero inevitabilmente le nozze: Criseida è di rango nettamente inferiore rispetto a Troiolo, che è figlio del re di Troia, e, secondo la tradizione, l'uomo poteva innamorarsi e sposarsi solo con una donna di pari grado o, meglio ancora, di condizione superiore alla propria. I due protagonisti ne sono ben consapevoli e sono consci del fatto che questa norma non può ammettere eccezioni: Troiolo penserà a tutti i modi possibili per impedire la partenza dell'amata ma sul matrimonio sa di non potersi soffermare:

«Pensato ancora avea di domandarla  
di grazia al padre mio che la mi desse,  
[...]  
né spero ancor ch'el dovesse darla,  
[...]  
sì perché la direbbe diseguale  
a me, al qual vuol dar donna reale»<sup>166</sup>

Un altro ostacolo insormontabile lungo la strada verso il matrimonio ed il lieto fine è la segretezza con la quale i protagonisti vivono la loro storia d'amore.<sup>167</sup> Non essendo ufficializzata infatti la loro relazione non deve essere di dominio pubblico in quanto, se venisse svelata, comprometterebbe l'onore e la fama di Criseida. La vedova si schiera a favore della segretezza non solo perché teme la perdita della propria «onestate» e della propria «castità», che sarebbero preda delle malelingue della gente, ma anche perché ritiene che questa riservatezza sia la vera forza che mantiene vivo l'amore, senza di essa il sentimento scemerebbe pian piano fino a scomparire.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 254 (IV, 69).

<sup>167</sup> In questo caso si può notare che il paesaggio notturno è simbolico nei confronti dell'azione del personaggio: i continui richiami alle tenebre e al buio infatti fungono da specchio rispetto alla segretezza della relazione amorosa tra Troiolo e Criseida. Questo topos dell'amore clandestino e dei ritrovi amorosi notturni, il giorno visto come un nemico e come costruttore di una separazione che viene rimandata fino all'ultimo momento verrà in seguito ripreso da Shakespeare che si ispirerà moltissimo alla figura di Troiolo per descrivere e dare vita al suo Romeo.

<sup>168</sup> Criseida pone più volte l'accento sul fatto che l'amore furtivo è preferibile a quello ufficializzato: «[...] L'amor che vien da sì fatta amistate/ è sempre tra gli amici assai gradito:/ ma, sia quanto vuol grande la biltate/ che a' mariti tosto non rincresca,/ vaghi d'aver ogni di cosa fresca; ¶ l'acqua furtiva assai più dolce cosa/ è che il vin con abbondanza avuto;/ così d'amor la gioia che sia nascosa/ trapassa assai del sempre mai tenuto/ marito in braccio [...] e soddisfa al suo caldo disio» cfr. G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., pp. 135-136 (II, 73 vv. 4-8 e 74 vv. 1-5 e 8) e: «Il nostro amor che cotanto ti piace,/ è per ch'el ti convien furtivamente/ e di rado venire a questa pace;/ ma se tu m'averai liberamente,/

Se al protagonista viene negato il lieto fine, gli viene tolta anche la possibilità di divenire un eroe tragico mediante il suicidio.<sup>169</sup> Questa possibilità gli viene offerta ma subito strappata in due occasioni: la prima nel momento del mancamento di Criseida, che Troiolo crede morta e per questo vorrebbe togliersi, a sua volta, la vita.<sup>170</sup> L'ultimo incontro amoroso tra i due amanti è una scena straziante in cui i due protagonisti si disperano e piangono abbracciandosi e maledicendo la loro sorte. Importante però è appunto il momento dello svenimento di Criseida che Troiolo crede morta. Questa convinzione lo porta a desiderare la morte a tal punto da commettere un suicidio che risulterebbe 'tragico' in quanto compiuto sul corpo già senza vita dell'amata e con lo scopo di riunirsi a lei nell'aldilà. Un suicidio per amore degno di un vero eroe di stirpe reale. Tuttavia anche in questo caso Troiolo sembra non essere del tutto convinto, anzi si percepisce in lui una sorta di volontà contraria che lo porterebbe a dilatare il tempo che lo separa dal gesto estremo quasi nella speranza che avvenga qualcosa per fermarlo. Ciò lo si può intendere dal lungo discorso che dovrebbe precedere il suicidio e che è separato dall'atto, finalmente virile, dello sfodero della spada da un «Ma prima disse» che segnala appunto la volontà di ritardare il momento dell'azione. Questo suo temporeggiare gli fa perdere la prima occasione di poter morire di una morte da 'eroe tragico' attraverso appunto il suicidio per amore (che sarebbe stato reso probabilmente ancor più drammatico dal rinvenimento di Criseida, dalla scoperta del suicidio dell'innamorato e dal conseguente atto estremo della donna sul corpo di Troiolo).<sup>171</sup> Un secondo tentativo da parte del protagonista di darsi la morte avviene in seguito al sogno premonitore<sup>172</sup> che gli rivela l'esistenza del rivale Diomede. Il sogno<sup>173</sup> nel *Filostrato*, ma anche in altre opere di Boccaccio, ha una funzione molto importante per quanto riguarda lo svolgimento della storia d'amore tra i protagonisti. Permette infatti ad uno dei personaggi di prevedere ciò che avverrà di lì a poco nella realtà. A causa del sogno premonitore infatti Troiolo comincerà a sospettare il tradimento dell'amata, sospetto che poi si concretizza nel riconoscimento della spilla che lui le aveva regalato sulle vesti dell'eroe greco Diomede, segno inequivocabile di un forte legame sentimentale tra i due. Il sogno fa quindi scoprire a Troiolo un ulteriore sentimento che lo porta ad

---

tosto si spegnerà l'ardente face/ che or t'accende, e me similmente;/ per che, se 'l nostro amor vogliam che duri,/ com'or facciamo, convien sempre si furi». *Ibid.*, p. 298 (IV, 153) e G. Natali, *Boccaccio e le controfigure dell'autore*, cit., pp. 52-53.

<sup>169</sup> Troiolo si professa disposto a morire per amore. In questo gioca certamente l'influenza degli amanti tragico-elegiaci che tuttavia non è destinato ad imitare: a lui infatti è tolta anche la possibilità di un finale tragico.

<sup>170</sup> Tale suicidio sarebbe stato reso ancor più tragico dal successivo e conseguente suicidio dell'amata in quanto gli innamorati sarebbero stati uniti nella morte, un topos prettamente tragico. G. Natali, *Boccaccio e le controfigure dell'autore*, cit., pp. 54-55.

<sup>171</sup> «[...] la propria spada del fodero trasse,/ tutto disposto di prender la morte,/ acciocchè il suo spirito seguitasse/ quel della donna con sì trista sorte/ [...] || Ma prima disse, [...]» cfr. G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., pp. 282-283 (IV, 120 vv. 2-5 e 121 v. 1).

<sup>172</sup> Va comunque detto che il sospetto sul ritorno di Criseida a Troia è già inconsciamente presente in Troiolo: «[...] io deggia sperare ancora aiuto,/ e che la bella donna ancor con esso/ verrà tornando; ma il cuor che l'ama/ non mel consente [...]» *Ibid.*, p. 319 (V, 28, vv. 5-8).

<sup>173</sup> La fonte è sicuramente la *Vita Nova* di Dante. *Ibid.*, pp. 365-366.

una inquietudine ed ad una disperazione ancora maggiori: la gelosia. Probabilmente all'interno dell'animo del protagonista ne era già presente il seme che, mediante la premonizione notturna, è germogliato sconvolgendo Troiolo nel profondo. L'innamorato quindi apre gli occhi in preda all'ira, non certo alla ragione che ormai non è più presente in lui, un'ira mossa dalla passione amorosa e dall'egoistico desiderio di possesso della donna amata. Ora Troiolo comprende il vero motivo del non ritorno di Criseida e tale scoperta lo rende così pateticamente disperato che tenta nuovamente il suicidio. Anche in questo caso tuttavia possiamo notare una paura sottintesa e serpeggiante nell'atto che Troiolo si presta a compiere. Il protagonista infatti non cerca di commettere il suicidio in un momento di solitudine ma si appresta a farlo quando nella sua stanza da letto è presente anche l'amico Pandaro, ben sapendo che quest'ultimo farebbe qualsiasi cosa per fermarlo. Oltre a ciò Troiolo avvisa l'amico delle sue intenzioni prima di precipitarsi a prendere il coltello. Anche questo fatto, a mio parere, indica una speranza da parte del protagonista di essere distolto dal gesto estremo tanto desiderato quanto temuto. Pandaro riesce a fermare il giovinetto vincendolo con la forza e così facendo fa sfumare anche la seconda possibilità per il protagonista di morire da eroe tragico.<sup>174</sup> Egli rimane nel suo stato di innamorato elegiaco a cui è solo consentito il pianto, una condizione ben più straziante della morte. La sua fine avrà luogo successivamente in battaglia ma, anche in questo caso, gli viene tolta la possibilità di una rivalse o la morte da parte del proprio rivale, verrà infatti ucciso da Achille, personaggio totalmente estraneo alla vicenda.<sup>175</sup> La descrizione della sua morte si risolve in un verso:

«miseramente un di l'uccise Achille»<sup>176</sup>

Quasi a conferma del fatto che non sta morendo un eroe ma un giovane, pazzo innamorato che verrà ricordato non per le imprese valorose o per il coraggio dimostrato in battaglia ed in amore, ma solo per la sua follia di amante tradito ed abbandonato.

In conclusione possiamo affermare che, nonostante l'incapacità di Troiolo di reagire e di prendere decisioni per modificare la sua condizione, il protagonista del *Filostrato* rientra comunque nelle categorie del *round character* e del *personaggio relativo*. Questo perché vengono date molte informazioni su di lui (nome, condizione sociale, abilità guerriera, aspetto fisico e, anche se in modo

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 367-372.

<sup>175</sup> *Ibid.*, pp. 54-58.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 416 (VIII, 27, v. 8). Troiolo sarà quindi indicato come esempio negativo da non imitare.

approssimativo, l'età), senza dimenticare l'evoluzione che l'innamorato subisce all'inizio dell'opera: da disprezzatore dell'amore e delle donne a giovane perduto innamorato che non può vivere senza la sua Criseida. La conferma di tale cambiamento è ben visibile alla fine della terza parte dell'opera e precisamente all'ottava 92 nelle quali Troiolo parla dell'amore e sostiene che l'uomo non può vivere senza di esso (ragionamento del tutto opposto a quello fatto all'inizio della storia):

«Era d'amor tutto il suo ragionare,  
o di costumi, e pien di cortesia,  
lodava molto i valenti onorare,  
e simile ai cattivi cacciar via;  
piaceagli ancora di vedere ornare  
li giovani d'onesta leggiadria,  
e tenea senza amore ogni uom perduto,  
di che stato el si fosse suto»<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> G. Boccaccio, *Filostrato*, a c. di L. Surdich, cit., pp. 215 (III, 92).

## CAPITOLO 3

### Il *Filocolo*: Florio campione dell'amore onesto

Il *Filocolo* è un romanzo in prosa composto dal Boccaccio in più anni, presumibilmente tra il 1336 ed il 1338, ed è un'opera che sta molto a cuore al certaldese tanto da meritarsi il titolo di «graziosa fatica». La storia è ambientata tra il 529 ed il 552 a.C., anni che coincidono con quelli del governo dell'imperatore Giustiniano, convertito al cristianesimo ed emblema del perfetto imperatore: colui che riesce a sintetizzare nella sua persona sia il potere temporale che il rispetto per le norme spirituali dettate dalla chiesa. A questa figura sembra ispirarsi la caratterizzazione di Florio che presenta molti punti di contatto con essa.<sup>178</sup> Ancora una volta l'autore si rifà a fonti classiche e medievali per la composizione di questo romanzo: notevole è l'influenza di Ovidio<sup>179</sup>, la si ritrova in ogni pagina ma soprattutto nei monologhi degli innamorati che ricordano indubbiamente le *Eroidi*. Gli amanti ricordano i momenti della loro storia d'amore attraverso l'evocazione di immagini mentali e ne ripercorrono la storia rivivendo tutte le piccole situazioni, gli stati d'animo, le esitazioni, i tremiti, le palpitazioni, i momenti di ansia e di dubbio. Altro punto di contatto con l'autore latino è la scelta di utilizzare la tecnica epistolare per dare voce alla lontananza degli innamorati, alle loro ansie e ai loro timori che rischiano di compromettere la storia d'amore.<sup>180</sup> Tuttavia il *Filocolo* riprende la storia già narrata nel romanzo francese *Conte de Floire et Blancheflor*<sup>181</sup> dandogli una struttura di prosa romanzesca di avventura e rielaborandone le vicende tanto da poter essere considerato una vera e propria «variazione sul tema».<sup>182</sup> Le riprese degli autori classici, Virgilio, Lucano, Stazio, il già citato Ovidio, e di Dante (soprattutto dalla *Vita Nova* e *Inferno*) risultano altrettanto incisive. Infine, importante per il romanzo, è stata certamente anche l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne.<sup>183</sup>

Anche in questo caso, come nel *Filostrato*, ci troviamo d'innanzi ad un errore di tipo etimologico per

---

<sup>178</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2001), cit., p. 32.

<sup>179</sup> Ovidio è infatti considerato il maestro del parlare d'amore e il più preciso descrittore dei sintomi dell'innamoramento.

<sup>180</sup> Va ricordato che sarà proprio la lettera che Biancifiore invierà a Florio a dare il via alla gelosia del protagonista. Cfr. Giovanni Boccaccio, *Il Filocolo*, a c. di Salvatore Battaglia, Laterza, Bari 1938, pp. 586-587. Per quanto riguarda lo scambio di lettere fra Florio e Biancifiore, la fonte sono indiscutibilmente le *Heroides* di Ovidio. In particolare viene ripresa la parte finale dell'opera, quella cioè dove la lettera dell'uomo si unisce a quella della donna. Inoltre Florio era anche allievo della scuola dell'*ars dictandi* dove la pratica del *dictamen* amoroso era diffusissima. F. Bruni, *Il «Filocolo» e lo spazio della letteratura volgare*, cit., p. 19.

<sup>181</sup> Di cui esiste un volgarizzamento precedente al *Filocolo*: il *Cantare di Florio e Biancifiore*. *Ibid.*

<sup>182</sup> Maria Luisa Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 100.

<sup>183</sup> Luigi Surdich, *Boccaccio*, (2013), Bologna 2013, p. 19.

quanto concerne il titolo. *Filocolo* doveva significare, secondo Boccaccio, “fatica d'amore”, tuttavia questa non è la traduzione esatta; Boccaccio infatti non aveva una buona conoscenza del greco. Tuttavia, nonostante l'etimologia risulti errata, è di primaria importanza per il significato di cui l'autore ha voluto caricare tale termine: ancora prima di addentrarsi nell'opera è possibile stabilire che la storia dei due innamorati, anche se piena di insidie e peripezie, avrà un lieto fine. Florio affronterà una “fatica d'amore” ma non risulterà, come Troiolo, “vinto, prostrato da amore” e questa differente denominazione presente nel titolo sottintende la vittoria del protagonista. Il termine esatto per indicare ciò che il certaldese avrebbe voluto che il nome del protagonista significasse sarebbe stato “Filopono” che compare, come corretto, in un'edizione veneziana del 1527.<sup>184</sup> I nomi dei protagonisti (Florio e Biancifiore) sono altrettanto interessanti per quanto riguarda il significato di cui sono caricati, essi infatti vengono attribuiti ai rispettivi personaggi perché derivanti da particolari situazioni dovute ai loro natali.

«Certo piacevole e giocondo giorno vi ci donò, nel quale ogni fiore manifesta la sua bellezza: i cavalieri simigliamente e le gaie donne si rallegrano facendo gioiosa festa. Adunque convenevole cosa è che voi in rimembranza della vostra natività, e per aumento delle vostre bellezze, siate da così fatto giorno nominati. E però tu, caro figliolo, sì come primo nato, sarai da tutti universalmente chiamato Florio, e tu, giovane pulcella, avrai nome Biancifiore; e così comandò che da quella ora in avanti fossero continuamente chiamati».<sup>185</sup>

In particolare la scelta di questi due nomi dipende dal fatto che i due ragazzi sono nati entrambi nel «giocondo giorno [...] nel quale ogni fiore manifesta la sua bellezza». Al momento della nascita dei due protagonisti si fa subito riferimento proprio alla bellezza, una costante che li caratterizza in tutta la storia: Florio viene subito definito con l'aggettivo «bel» e Biancifiore viene descritta come «non variante di bellezza dalla sua madre».<sup>186</sup> Nelle storie che narrano la vicenda di Florio e di Biancifiore precedentemente a Boccaccio, vengono designate due possibili date per la nascita dei due futuri amanti: il testo francese lo pone nel giorno della Pasqua fiorita (da qui quindi fa derivare i nomi), il *Cantare di Florio e Biancifiore* invece lo pone il giorno della Pasqua rosata (ciò implicherebbe una

---

<sup>184</sup> Daniele Mattalia, *Filocolo*, in *Dizionario letterario Bompiani. Opere E-H*, Bompiani, Milano 1963, Vol. III, p. 414. Tuttavia secondo Libero Gaetano il vero titolo dell'opera doveva essere *Philopono* derivante da *philos* ‘amatore’ e *ponos* ‘fatica’ cfr. Giorgio Padoan, *Dal Gaetano al Boccaccio: il caso del «Filocolo»*, a c. di Aldo Maria Costantini, Longo editore, Ravenna 2002, pp. 123-152.

<sup>185</sup> G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., pp. 122-123 (I, 44, 4-7).

<sup>186</sup> *Ibid.*, pp. 118-120 (I, 39-40).

non dipendenza dei nomi dal giorno della nascita). In Boccaccio i due testi sembrano intrecciarsi e la questione viene risolta dalle parole del re Felice che paragona i due protagonisti proprio a due fiori per sottolineare con i nomi assegnati loro la «'floreale' avvenenza dei due fanciulli». <sup>187</sup> Al momento della decisione dei nomi per i due neonati si insiste quindi ancora una volta sulla loro bellezza: «amenduni pieni di maravigliosa bellezza». Per questo motivo e per ricordare, attraverso i loro nomi, il giorno della nascita, i due pargoli vengono associati a due boccioli, a due fiori appena nati che tuttavia colpiscono già per il loro splendore.

In seguito Florio cambia il suo nome per non mandare a monte l'impresa di trovare e salvare Biancifiore. Egli prenderà il nome di Filocolo, che ritroviamo appunto come titolo dell'opera. L'appellativo non è scelto a caso, non è una mera maschera dietro la quale nascondere la propria identità, ma è un nome "parlante" che subito descrive la situazione in cui il protagonista si trova e che risulta come il più adatto ad esprimere la sua condizione di innamorato sofferente per amore.

«[...] per la quale cosa, acciò che 'l mio nome non possa porgere ad alcuni temenza, o insidie a noi, mi pare che più non si deggia ricordare, ma che in altra maniera mi deggiate chiamare; e il nome il quale io ho a me eletto è questo: Filocolo. E certo tal nome assai meglio che alcuno altro mi si confà, e la ragione per che, io la vi dirò. Filocolo è da due greci nomi composto, da "philos" e da "colon"; e "philos" in greco tanto viene a dire in nostra lingua quanto "amore" e "colon" in greco similmente tanto in nostra lingua risulta quanto "fatica": onde congiunti insieme, si può dire, trasponendo le parti, fatica d'amore. E in cui più fatiche d'amore sieno state o sieno al presente non so: voi l'avete potuto e potete conoscere quante e quali esse siano state. Sì che, chiamandomi questo nome, l'effetto suo s'adempierà bene nella cosa chiamata, e la fama del mio nome così occulterà, né alcuno per quello spaventeremo: e se necessario forse in alcuna parte ci fia, il nominare dirittamente

---

<sup>187</sup> Boccaccio non fu comunque il solo e nemmeno il primo a fare uso dei nomi significativi imposti ai protagonisti nel momento della nascita. Questa infatti era un'operazione molto sfruttata che seguiva ormai delle regole tipiche e codificate. L. Sasso, *L'«interpretatio nominis» in Boccaccio*, cit., pp. 132-135. Il giorno della nascita dei due fanciulli viene definito come «la festa dei cavalieri». Tale festività ricorre in tre momenti focali del romanzo: determina la nascita di Florio e Biancifiore ma anche il momento in cui i due innamorati si rincontrano, ed è anche il giorno designato per l'incoronazione di Florio come re (il giovane viene incoronato in nome e per volere di Dio). Si tratta di una festività che ha luogo in primavera e per la quale vengono colti i fiori più belli e proprio a dei bellissimi fiori furono paragonati alla nascita i due protagonisti, cosa che viene richiamata appunto dai loro nomi. «[...] di qui a pochi giorni in queste parti si celebra una festa grandissima, la quale noi chiamiamo de' cavalieri. In quel giorno i templi di Marte e di Venere sono visitati con fiori e con frondi e con maravigliosa bellezza [...]» cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 491 (IV, 104, 3-4) ma soprattutto: «[...] in cotal giorno nacqui io, e colui similmente per cui io mi dolgo» *Ibid.*, p. 497 (IV, 112, 2). I fiori divengono simbolo dei due giovani ma anche preziosi alleati e fautori del loro ricongiungimento: Florio infatti, per venir introdotto nella camera della fanciulla, verrà nascosto in una cesta piena di rose: «[...] io ti porrò, se tu vuoi, in questa cesta che a Biancifiore presentare si dee, e coprirotti di rose e di fiori quanto meglio si potrà» *Ibid.*, (IV, 104, 5).

non ci è però tolto ->». <sup>188</sup>

Boccaccio infatti ha come scopo quello di adeguare, attraverso il nuovo nome, il personaggio alla sua nuova condizione in quanto l'appellativo Florio si addiceva male alla perdita di floridezza e di bellezza che le pene d'amore gli avevano imposto. Nel momento in cui il protagonista riabbraccerà la sua amata, solo allora, potrà riprendere il suo nome originale con diritto. Boccaccio evidenzia quindi con l'alternanza del nome anche l'avvicinarsi della sorte e delle fortune del protagonista:

«Nella qual fonte Filocolo il suo appositivo nome, cioè Filocolo, lasciò, e Florio, suo naturale, riprese». <sup>189</sup>

compiendo così un processo di valutazione dell'aderenza del nome con il destino o il comportamento del personaggio. <sup>190</sup>

Ancora una volta, quindi, il titolo è testimone importante ed indizio essenziale per far comprendere a priori l'opera ai lettori. Grazie ad esso infatti è possibile individuare la figura più importante di tutto il romanzo che, come nel *Filostrato*, non è quella femminile ma quella maschile: Florio. Il protagonista dominante della storia è quindi, senza alcun dubbio, Florio; il titolo del libro infatti è *Filocolo* e non *Conte di Floire et Blancheflor*; solo il protagonista dunque è ritenuto degno di dare il nome all'opera. Infatti, mentre tutti i personaggi rimangono piatti nel corso della storia, Florio muta, matura, diventa adulto e soprattutto viene a possedere le virtù proprie del cavaliere cristiano. Egli è dunque un personaggio dinamico che viene seguito lungo tutto il suo percorso di formazione. <sup>191</sup> Su questo punto Boccaccio si discosta dalla tradizione del romanzo d'oltralpe che, nel titolo, portava sia il nome dell'amante che quello dell'amata; egli pone l'accento sul protagonista maschile suo alter ego. Gli aspetti della narrazione sono tutti riconducibili alla biografia del giovane Boccaccio. Egli dà al romanzo un carattere tutto particolare, più caldo e familiare grazie anche al suo rispecchiarsi nel protagonista maschile Florio.

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 357 (III, 75, 4-6).

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 646 (V, 71, 17).

<sup>190</sup> L. Sasso, *L'«interpretatio nominis» in Boccaccio*, cit., pp. 136-140.

<sup>191</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2013), cit., p. 16.

«Nelle molte vicende [...] il Boccaccio ha voluto risentire la “passione” della sua giovinezza: e l’amore trepidante dei due protagonisti, l’affannosa ricerca di Florio, l’esilio nostalgico di Fileno, la solitaria confessione dell’ignoto che vuole circondare di mistero la propria persona, l’oasi sognante delle “Questioni d’amore”, la vicenda disperata di Idalogos, l’episodio allucinante delle donne crudelmente belle, l’animo mite e deluso di Galeone, sono figure ed esperienze segnate dalla stessa emotività. Sorgono improvvisamente dinanzi allo spirito pensoso di Florio, in una condizione di sogno; s’ispirano a una comune vita sentimentale del tutto interiore e senza legami col mondo sociale, rivelandosi solamente nella piena solitudine dell’animo».<sup>192</sup>

L’esperienza di Florio, la sua ansia, la sua passione sono quelle dell’autore e nessuno meglio di lui poteva darne descrizione, egli che ha condiviso, con il protagonista del suo romanzo, le stesse emozioni. Florio è la figura del “pellegrino d’amore” ma il suo viaggio non è solo fisico<sup>193</sup>, è anche e soprattutto psicologico, un itinerario tra i diversi stati d’animo, tra le emozioni e la psicologia dello stesso:

«Il *Filocolo* può considerarsi come il momento romantico di uno scrittore che col volgere degli anni avrebbe educato la sua grande arte al più schietto realismo».<sup>194</sup>

*Realismo* è dunque la parola chiave se si osserva l’aspetto autobiografico dell’opera, un fattore che la permea totalmente e che ne condiziona tutti gli aspetti, influenzandone i personaggi, non solo quelli principali (i quali ovviamente hanno un approccio quasi simbiotico con la realtà presa in considerazione) ma anche quelli secondari (soprattutto Fileno e Caleon e Idalogos<sup>195</sup>), sembra quasi

---

<sup>192</sup> G. Boccaccio, *Il Filocolo*, a c. di S. Battaglia, cit., pp. 585.

<sup>193</sup> Il viaggio di Florio è soprattutto volto alla crescita personale del protagonista: «[...] noi non ci nascessimo per vivere come bruti, ma per seguire virtù, la quale ha potenza di fare con volante fama le memorie degli uomini etterne, così come le nostre anime sono» cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 350 (III, 67, 12). La citazione è un chiaro richiamo al discorso di Ulisse nell’Inferno dantesco: «[...] fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza-» cfr. D. Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., pp. 788-789 (XXVI, vv. 118-120). Florio viene quindi paragonato all’eroe greco, avido ricercatore di conoscenza ed il suo viaggio è assimilato all’Odissea.

<sup>194</sup> G. Boccaccio, *Il Filocolo*, a c. di S. Battaglia, cit., p. 586.

<sup>195</sup> Idalogos incarna ancora una volta l’amante abbandonato e tradito. Egli è rappresentante di un amore corporale, fisico, per diletto e destinato ad un finale tragico. È l’amore contrario a quello di Florio e Biancifiore ma che comunque è sempre in agguato in tutte le relazioni amorose. Come Fileno anche Idalogos non reagisce alle sventure causate dall’amore e diviene vittima di una metamorfosi. I due giovani e tristi amanti sono i rappresentanti della parte di Boccaccio che ha paura di agire, di uscire allo scoperto ma che preferisce crogiolarsi nella disperazione e nella misoginia. L’episodio di Idalogos mette in evidenza la somiglianza di Florio con Enea ma soprattutto con Dante. Chiaro è infatti il richiamo al XIII canto dell’Inferno e all’incontro del poeta con Pier delle Vigne.

che, in questo romanzo, Boccaccio voglia suddividere il proprio “io” e la propria personalità in tante parti e che ne assegni una ad ogni figura agente. Ogni personaggio risulta così portatore di un aspetto, di una caratteristica dell’autore che, attraverso questo metodo, riesce a sviluppare una capacità di introspezione psicologica dei personaggi rendendoli portatori della vasta gamma di esperienze, reazioni e sentimenti che caratterizzano il «patetico amoroso» espresso attraverso

«notazioni psicologiche, gradazioni sentimentali, angosce e paure e rimpianti amorosi,  
vagheggiamenti sottilmente sensuali [...]»<sup>196</sup>

Questa attenzione alla psicologia dei personaggi si concretizza e si chiarifica attraverso il loro rapporto con la morte che è in grado di rivelare molto sul loro carattere; ciò avviene soprattutto per Florio che invoca l’intervento della morte in più punti del romanzo. Inizialmente, a seguito dello svenimento di Biancifiore, che Florio reputa morta, vorrebbe dividerne il destino.<sup>197</sup> Tale episodio ricorda moltissimo l’*Elegia di Costanza* e la novella della XIII<sup>a</sup> questione d’amore. Florio infatti tocca il corpo Biancifiore ovunque per cercarne una parte che emani ancora il calore vitale:

«[...] con timida mano cominciò a cercare se alcuna parte trovasse nel corpo calda, la quale di vit gli rendesse speranza. Ma poi che egli dubbioso non consentiva alla verità, ché forse caldo trovava e pareagli essere ingannato, cominciò piangendo a baciarla [...]»<sup>198</sup>

Questo desiderio di toccare, senza ritegno, tutto il corpo dell’amata è riscontrabile negli innamorati che dimostrano di essere indipendenti, virili e soprattutto di essere coloro che tengono le redini della propria storia d’amore ma che, tuttavia, non hanno ancora avuto modo di possedere la donna amata. Anche Troiolo, nel *Filostrato*, avrebbe avuto l’occasione di toccare Criseida mentre era incosciente con la ‘scusa’ di crederla morta; tuttavia egli non coglie questa occasione in primis perché già conosce

---

<sup>196</sup> L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, cit., p. 83 e G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 51.

<sup>197</sup> La medesima scena la ritroviamo sia nell’*Elegia di Costanza* (dove l’amata è realmente morta e ormai irraggiungibile da parte del protagonista) che nel *Filostrato* (dove ritroviamo lo svenimento della donna amata, credata morta dall’innamorato ed il suo conseguente desiderio di unirsi a lei nell’aldilà). La tentazione di togliersi la vita fa seguire ai protagonisti le orme degli eroi classici: in questo caso ricalcando la storia ovidiana di Piramo e Tisbe. Questo continuo rapportarsi con la letteratura è il segnale più grande di pericolo, i protagonisti infatti non si rendono più conto di ciò che è finzione (letteratura) e ciò che è realtà e tendono a mescolarli tra loro avvicinandosi in modo pericoloso alla morte. Steven Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio’s Filocolo*, Olschki, Firenze 1992, p. 88.

<sup>198</sup> G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 155 (II, 21, 12-13).

alla perfezione il corpo della giovane vedova e ha già avuto modo di accarezzarlo nella sua interezza, in secondo luogo perché egli è fisicamente e psicologicamente sottomesso all'amata ed è a lei legato da una sorta di timore reverenziale che non gli permette di pensare nemmeno lontanamente di toccare il suo corpo privo di conoscenza con l'inganno. Florio al contrario ancora non conosce le grazie di Biancifiore e, come l'amante dell'*Elegia di Costanza*, le può solo immaginare. Questo provoca in lui un desiderio insostenibile che viene represso quanto più possibile ma che, alla vista della giovane priva di conoscenza, esplode e, protetto dalla debole scusa di voler trovare una parte del corpo della donna che lo renda sicuro circa la sua salute, la tocca ovunque. Nonostante ciò il protagonista del *Filocolo* non si spinge oltre, come invece tenterà di fare il cavaliere della novella il quale, se non fosse stato fermato dal rinvenimento dell'amata creduta morta, si sarebbe unito carnalmente a lei nella tomba. L'innamorato che, tuttavia, arde più di tutti e non può sfogare in alcun modo il proprio desiderio di possesso dell'amata è senza dubbio il protagonista dell'*Elegia di Costanza* in quanto, diviso ormai per sempre dalla sua futura sposa, che, a differenza delle altre due donne, è realmente morta, può solo desiderare di compiere quei gesti che invece sono concessi a Florio e al cavaliere. La tematica dell'«esplorazione» attraverso il tatto del corpo dell'amata, mentre la stessa non è cosciente, ritorna anche nel IV libro quando cioè Florio, nascosto nella camera di Biancifiore, la osserva dormire. Egli brucia ora di desiderio, ormai è maturo abbastanza anche per conoscere le «diligate parti» e per accarezzarle. Tuttavia il suo amore rimane sempre e comunque controllato dalla ragione e dal desiderio di sposare Biancifiore. La purezza di questo sentimento comporta che anche il toccare le parti intime dell'amata diviene un atto non peccaminoso.

«Egli, tirate indietro le cortine, con più aperto lume la riguarda e sovente l'anima alienata richiama. Egli la scuopre e con amoroso occhio rimira il dilicato petto, e con disiderosa mano tocca le ritonde menne, baciandole molte volte. Egli distende le mani per le segrete parti, le quali mai amore ne' semplici anni gli avea fatte conoscere, e toccando perviene infino a quel luogo ove ogni dolcezza si richiude: e così toccando perviene infino a quel luogo ove ogni dolcezza si richiude: e così toccando le dilicate parti, tanto diletto prende, che gli pare trapassare di letizia le regioni degl'iddii; e oltre modo desidera che Biancifiore più non dorma e a destarla non ardisce [...]»<sup>199</sup>

La scena del tentativo del suicidio del protagonista del *Filocolo* ricalca almeno in parte quella del *Filostrato* proprio perché parte dalla medesima situazione: lo svenimento dell'amata che viene

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, pp. 505-506 (IV, 118, 5-6).

creduta morta dall'innamorato. Tuttavia se da una parte Troiolo cercava di rinviare il momento dell'atto estremo, Florio si dimostra subito pronto a compierlo e viene fermato solamente dal fortuito rinvenimento dell'amata:

«E già aveva posto mano sopra l'aguto coltello, quando egli si chinò per prima baciare il tramortito viso di Biancifiore, e chinandosi il sentì riscaldato, e vide muovere le palpebre degli occhi, che con bieco atto riguardavano verso di lui»<sup>200</sup>

Successivamente Florio invoca la morte spinto dal sentimento di gelosia, egli rimpiange di non essere già senza vita e si dice determinato al suicidio, in questo suo sfogo disperato e causato dalla gelosia egli ricalca perfettamente l'amante lirico. Questo momento della storia è la dimostrazione che anche colui il quale gode di un amore felice, perché ricambiato, è destinato alle pene d'amore. Florio si dichiara vittima della mutevolezza della sorte e sembra non ricordare più la determinazione, dichiarata in precedenza, a non perdersi d'animo nemmeno con il «voltare della ruota». La sorte sta mettendo alla prova il suo animo non ancora del tutto formato, forse per renderlo più forte e sicuro in vista delle future peripezie. Il protagonista giunge addirittura a pensare alle parole che vorrebbe fossero scritte sulla sua epigrafe:

«- Qui giace Florio morto per amore di Biancifiore-»<sup>201</sup>

Ancora una volta egli tenta il suicidio e non temporeggia perdendosi in lunghi discorsi, né chiama qualcuno nella sua camera per essere distolto dall'atto estremo, come invece fa Troiolo nel *Filostrato*. Solo Venere interviene a fermare la sua mano facendolo addormentare di colpo e facendogli sognare la spiegazione di ciò che era successo, grazie alla quale abbandona il progetto del suicidio.<sup>202</sup>

Il protagonista rischia ancora una volta di commettere l'atto estremo una volta venuto a conoscenza

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 156 (II, 21, 17).

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 282 (III, 20, 28).

<sup>202</sup> «E postatsi mano allato, tirò fuori un coltello, il quale da Biancifiore ricevuto avea, dicendo: - Oggi verrà quello che la dolorosa mente s'imaginò quando donato mi fosti, cioè che tu dovevi essere quello che la mia vita terminerebbe: tu ti bagnerai nel misero sangue, tenuto vile dalla tua donna, la quale, sappiendolo, forse avrà più caro avermi donato, per quello che avvenuto ne sarà, che per altro-. Mentre che Florio piangendo dolorosamente queste parole diceva, disteso sopra 'l suo letto, venere, che il suo pianto aveva udito, avendo di lui pietà, discese del suo cielo nella trista camera, e in Florio mise un soavissimo sonno, nel quale una mirabile visione gli fu manifesta» *Ibid.*, p. 257 (III, 18, 30-32).

della morte dell'amata. Inizialmente egli sviene più volte perché è sopraffatto da un dolore insostenibile che lo rende tuttavia in grado di esprimere tutto il suo odio verso il padre accusandolo di essere l'uccisore di Biancifiore e l'orditore dei tanti inganni tessuti per separarli. Egli ormai non crede più alle false parole del re, il timore ed il rispetto che, in virtù di figlio, gli doveva, sono svaniti: Florio ha raggiunto la sua indipendenza che viene evidenziata dal fatto che non utilizza più, nei confronti dei genitori, gli appellativi familiari di 'madre' e 'padre' ma quelli più freddi e formali di 're' e 'reina' seguiti o preceduti solitamente da aggettivi che indicano disprezzo quali: 'malvagio' ed 'iniquo'. Il protagonista continua a passare da uno stato di disperazione ad uno d'ira e tale altalenarsi di continue e forti emozioni lo porta allo svenimento che tuttavia non è simbolo di debolezza femminile ma è considerato una normale e naturale reazione alla scoperta di essere stato ingannato e tradito dai suoi stessi genitori. L'unica cosa che desidera è quella di morire e di riunirsi alla donna amata e ancora una volta si può notare la sua determinazione a compiere il suicidio che viene sventato soltanto dalla prontezza dei presenti e dalla rivelazione dell'inganno da parte della madre.<sup>203</sup>

«Questo detto, si levò sopra la sepoltura, la quale delle sue lagrime tutta era bagnata, e tratto fuori l'arguto ferro, [...] si volle ferire con esso nello angoscioso petto»<sup>204</sup>

Il rapporto tra Florio e la morte è tuttavia molto influenzato dall'imitazione del tragico mito ovidiano di *Piramo e Tisbe*. Questa storia funge proprio da punto di partenza per una più approfondita analisi del personaggio di Florio e sulle sua crescita e maturazione che è il punto focale del romanzo. Nella prima parte della storia il protagonista si configura moltissimo nel personaggio del Piramo ovidiano, ma, nella seconda parte, egli riesce a superare tale modello negativo ed è proprio per questo che l'opera di Boccaccio, a differenza del mito, ha un lieto fine. Osservando più da vicino si può notare che durante i primi tre libri Florio è succube del sospetto e dell'immaginazione, due sentimenti provocati dalla gelosia che lo tormenta. Proprio in questa parte del romanzo si concentra il più alto numero di invocazioni alla morte del protagonista, queste diventano via via più rade mano a mano che ci si avvicina alla fine della storia, segno evidente della trasformazione dell'eroe e del suo accostarsi al «vero conoscimento» cioè alla ragione.

«Florio deve rimuovere il “fallace immaginare” (*Vita Nova XXIII*) e affinché ciò avvenga egli deve

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, pp. 340-345 (III, 61-63).

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 343 (III, 63, 14).

seguire il consiglio di Ferramonte quando gli fa notare: - [...] tu più vinto da ira e da malinconia che consigliato dalla ragione, cerchi la morte- [...]»<sup>205</sup>

Un'altra differenza assai lampante, a livello di cambiamento del protagonista, è il passaggio da un'immobilità sia fisica che psicologica, dovuta alla paura del peggio, al timore di ciò che potrebbe accadere all'amata, all'azione guidata dalla ragione, possibile solo dopo aver abbandonato l'ira e la malinconia. Il protagonista è il primo a rendersi conto del cambiamento subito e lo dichiara apertamente a Caleon:

«Già fu che io con più tempesta ne' mari dove il tuo legno dimora mi trovai che tu non truovi, e certo io non potea sperare se non morte, né altro dintorno mi vedea, quando subitamente in porto di salute mi vidi con tranquillo mare»<sup>206</sup>

Florio diventa finalmente «savio» e grande importanza per questa sua crescita intellettuale hanno le *Questioni d'amore* e il viaggio compiuto dallo stesso. Egli stesso ne comprende l'essenzialità tanto che, dopo aver partecipato alla discussione sulle varie questioni, non riesce ad addormentarsi perché continua a valutarne l'importanza.<sup>207</sup> Soprattutto egli si rende conto delle conseguenze negative che la gelosia e il sospetto possono avere sulla vita: secondo la regina Fiammetta infatti, la gelosia non permette di sapere se il sospetto sia fondato o meno e quindi non ha luogo l'esperienza ma solo la continua angoscia di sapere il peggio. Per quanto riguarda il viaggio esso rappresenta il passaggio dalla fase oziosa, la prima parte del romanzo, a quella attiva, la seconda parte del romanzo, come esplicita bene la Morosini:

«[...] il passaggio dalla pigrizia della fase di andata, quando “i non dovuti pensieri” lo occupavano “per lo solingo ozio”, al dinamismo dovuto al progressivo avvicinarsi al “vero conoscimento” nella

---

<sup>205</sup> La citazione è in R. Morosini, *La 'morte verbale' nel «Filocolo»*, cit., p. 189. L'espressione «fallace immaginare» è ripresa dalla *Vita Nova*, si veda: D. Alighieri, *Vita Nova*, cit., p. 119 (Gorni 14,15 Barbi XXIII, 15). Per le parole di Ferramonte cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., pp. 263-264 (III, 14,13).

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 552 (V, 3, 2).

<sup>207</sup> *Filocolo* si trova seduto a destra di Fiammetta, una posizione di rilievo, egli inoltre è il primo a porre la questione, forse perché, una volta chiuso il cerchio della brigata, Florio possa dirsi cresciuto moralmente e psicologicamente. Egli infatti può rapportare la propria storia alle *Questioni d'amore* esplicitate e dunque seguire la via più giusta tracciata dalle sentenze di Fiammetta.

Importantissima in questo senso è quindi la visita dei due giovani alla città di Napoli durante il viaggio di ritorno a Marmorina.<sup>209</sup> Infine anche l'abilità narrativa che Florio acquisisce via via nel romanzo è segno di una crescita del protagonista. Egli diviene sempre più esperto nel raccontare la sua storia, arricchendola via via di particolari fino a giungere alla miglior versione raccontata ai genitori. In conclusione quindi Florio è un personaggio dinamico, che muta nel corso della storia fino a superare il desiderio di morire.<sup>210</sup>

Dal momento che il racconto è basato sulla storia d'amore autobiografica con Fiammetta, si può affermare che i personaggi maschili rispecchino un po' tutti Boccaccio, mentre quelli femminili la donna da lui amata.<sup>211</sup> Oltre a Florio quindi abbiamo anche altre controfigure dell'autore come Fileno che incarna l'innamorato sfortunato, non ricambiato dall'amata e Caleon, l'innamorato che vorrebbe seguire una vita da uomo saggio ma non ne risulta capace perché è permeato dalla forza dell'amore. Egli è la personificazione dell'innamorato abbandonato che trova consolazione solo nel momento in cui le sue energie, un tempo dedicate solo alla donna amata, vengono impegnate per un progetto sociale e politico quale può essere il governo di una città. Caleon diventa infatti, al termine dell'opera, vassallo di Florio; si unisce al seguito del protagonista e lo accompagna in Toscana dove svolgerà la funzione di capo e di civilizzatore delle popolazioni riappacificate da Florio. Egli risulta essere l'alter ego per eccellenza di Florio. Proprio Caleon è il personaggio che riesce maggiormente a rispecchiare il protagonista. I loro destini sono infatti diametralmente opposti: durante la prima sosta a Napoli Caleon ha la fortuna di poter ammirare e godere della compagnia di Fiammetta, la donna da lui amata; Florio invece è solo e si strugge nelle pene d'amore sapendo Biancifiore lontana e in pericolo. Durante la seconda sosta a Napoli si ha un ribaltamento della situazione: Florio è accompagnato da Biancifiore, con la quale è ormai felicemente sposato, mentre Caleon narra di essere stato abbandonato da Fiammetta e, questa volta, è lui a disperarsi per l'assenza della donna amata<sup>212</sup>:

---

<sup>208</sup> La citazione è ripresa da R. Morosini, *La 'morte verbale' nel «Filocolo»*, cit., p. 195, per i riferimenti al *Filocolo* si veda G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 246 (III, 5, 19).

<sup>209</sup> Florio e Biancifiore visitano i luoghi celebri ed i loro animi diventano dunque «magni» perché apprendono molte cose dagli eroi di un tempo. La loro formazione viene quindi completata anche da un punto di vista culturale. *Ibid.*, pp. 554-555 (V, 5).

<sup>210</sup> R. Morosini, *La 'morte verbale' nel «Filocolo»*, cit., p. 196.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 50 e L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, cit., pp. 80-81.

<sup>212</sup> Boccaccio, abbandonato da Fiammetta, rende Caleon il portavoce delle proprie sofferenze. F. Bruni, *Il «Filocolo» e lo spazio della letteratura volgare*, cit., p. 14. Florio invece, pur nelle sue sventure, è da considerarsi fortunato in quanto gode di un amore ricambiato, un dettaglio da non trascurare dal momento che è il desiderio di ogni innamorato, Boccaccio compreso.

«E tu ti dei ricordare, non sono ancora molti anni passati, quanto la tua vita alla mia fosse contraria, quando ti rispecchiavi nel tuo disio, e io pellegrino con grieva doglia ignorava ove il mio fosse; e ora il mio veggio e tengo, e tu quello che avevi non tieni; per che, a me riguardando, dei sperare bene»<sup>213</sup>

Il protagonista del romanzo è quindi Florio, il quale viene assunto come campione dell'amore onesto che porta inevitabilmente al lieto fine della storia amorosa. Il protagonista è la personificazione della Fedeltà e della memoria, due caratteristiche che permettono di tener vivo l'amore tra i due giovani durante i due anni di separazione riuscendo inoltre a vincere tutte le tentazioni. Esse sono collegate a due virtù molto importanti: la lealtà e l'onore. Queste ultime sono le caratteristiche proprie delle persone definite come *'nobili'* all'epoca del medioevo. La lealtà era considerata la virtù più importante che doveva possedere ogni vassallo nei confronti del suo signore<sup>214</sup> e l'onore era una qualità non separabile dalla figura del re al quale è dovuto pieno rispetto nonostante il suo comportamento. Florio e Biancifiore dimostrano lealtà e rispetto per l'onore di Felice e da questo punto di vista non possono essere condannati o tacciati di tradimento.<sup>215</sup> Il rispetto di queste caratteristiche e propositi matrimoniali del protagonista portano ad un finale positivo che giunge dopo il viaggio del giovane alla ricerca dell'amata. Un pellegrinaggio che non sarà soltanto un'odissea affrontata per ricongiungersi a Biancifiore, ma anche, e soprattutto, un processo attraverso le tappe della crescita in campo umano, morale, civile e sociale, volto a condurre l'adolescente Florio alla maturità.

Per quanto riguarda l'educazione scolastica i due bambini cominciano gli studi a sei anni e, subito dopo aver imparato a leggere, apprendono le opere di Ovidio. Florio in particolare viene avviato alla carriera scolastica prevista per un erede al trono: inizialmente si avvicina alle «piccole scienze» poi ai «più alti studi» ed infine ai «santi principii di Pittagora». Infatti a Marmorina egli studia l'*Ars amatoria* di Ovidio, che rappresenta la fase di alfabetizzazione mediante la lettura di testi classici, ma, successivamente, viene mandato dai genitori, che cercano di allontanarlo da Biancifiore, a Montoro. La città è sede di un importante *studium* e quindi il luogo adatto per completare l'istruzione con gli *studia* universitari. Stiamo parlando quindi di un personaggio che dall'infanzia passa

---

<sup>213</sup> G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 588 (V, 31, 2).

<sup>214</sup> Viene qui riproposto anche un paragone molto frequente nella tradizione medievale che era già stato evidenziato nel *Filostrato*: la lealtà che il vassallo deve al proprio signore viene posta sullo stesso piano della lealtà che l'innamorato deve portare nei confronti della donna amata.

<sup>215</sup> Steven Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's Filocolo*, cit., pp. 113-122.

all'adolescenza e di qui all'età adulta, un ultimo passo di crescita che avverrà grazie alle disquisizioni sul tema amoroso. Un protagonista dunque che muta, cresce sotto tutti i punti di vista fino a diventare un cavaliere cristiano e un re giusto. Dalla passione violenta, scatenata, come in Paolo e Francesca<sup>216</sup>, dalla lettura di un libro, in questo caso dall'*Ars amatoria* di Ovidio, Florio passa ad un amore certamente molto sentito ma comunque controllato e che non rischia di divenire impuro. Secondo Bruni tuttavia il passaggio dalle «piccole scienze» alle «sante scienze», essendo appunto solo un pretesto per allontanare Florio dall'amata, non dà alcun risultato: il protagonista infatti ha in odio gli studi filosofici e non ha nessuna intenzione di applicarvi. Egli infatti, essendo mosso solo dalla forza d'amore, affronterebbe imprese valorose ed a crescerebbe come persona solo in nome e per conto di questa sua forte passione.<sup>217</sup> Il protagonista quindi si oppone a questo mondo aristocratico, che prevede l'obbligo di un'educazione adeguata allo stato sociale e il conseguente distacco dalle persone che non possiedono lo stesso lignaggio, attraverso il proprio comportamento stilnovistico assunto durante la sua prima esperienza amorosa:

«[...] l'amore tra i due giovani protagonisti conserva la tinta medievale del sogno simbolico, ma la dolce vergogna, delicatamente espressa da parte dei due giovani innamorati, aggiunge freschezza naturale ad una situazione che, invece d'essere stravolta o appena accennata, è presentata come il primo inobliviabile momento di una tematica amorosa»<sup>218</sup>

Altro punto nevralgico della crescita di Florio come cavaliere è quello in cui, per difendere Biancifiore, brandisce le armi anche se è ancora troppo giovane d'età per poterlo fare. Il suo animo è

---

<sup>216</sup> «Noi leggiavamo un giorno per diletto/ di Lancialotto come amor lo strinse;/ soli eravamo e senza alcun sospetto./ Per più fiate li occhi ci sospinse/ quella lettura, e scolorocci il viso;/ ma solo un punto fu quello che ci vinse./ Quando leggemmo il disiato riso/ esser baciato da cotanto amante,/ questi, che mai da me non fia diviso,/ la bocca mi basciò tutto tremante./ Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:/ [...]» cfr. Dante Alighieri, *Inferno*, in *La Divina Commedia*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2005 (1ª edizione Meridiani 1991), pp. 162-165 (V, vv. 127-137). Florio e Biancifiore corrono il pericolo di commettere lo stesso sbaglio di Paolo e Francesca, rischiano cioè di imitare la storia d'amore narrata nel libro che stanno leggendo e di conseguenza di superare quel sottile confine tra amore puro e passione incontrollata. L'amore è pericoloso, specialmente al suo sbocciare, e non ha importanza quanto casti o innocenti siano gli innamorati. Il fatto che i protagonisti si innamorino leggendo un libro non ha nulla di strano in quanto la loro educazione prevedeva la lettura di autori quali Ovidio che, senza dubbio, è uno dei più grandi poeti d'amore: «[...] il santo libro d'Ovidio, nel quale il sommo poeta mostra come i santi fuochi di Venere si deano ne' freddi cuori con sollecitudine accendere» cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 123 (I, 45, 6). Il rischio in cui incorrono i due amanti è di perdere la consapevolezza del confine tra la finzione (il libro) e la realtà. Un solo momento di confusione e di cedimento ai sensi potrebbe distruggere anche l'innocenza più pura. I due protagonisti sono quindi rappresentanti dell'amore puro che trionfa su quello pericoloso. S. Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's Filocolo*, cit., pp. 75-76 e 112.

<sup>217</sup> Francesco Bruni, *Il «Filocolo» e lo spazio della letteratura volgare*, in AA. VV., *Boccaccio e dintorni* (Miscellanea in Studi in onore di Vittore Branca, vol. II), Firenze 1983, pp. 2-3.

<sup>218</sup> A. B. Givens, *La dottrina nel Boccaccio*, cit., p. 61.

tuttavia pronto a compiere questo passo verso la maturità: egli non si sente troppo giovane e porta, a favore della sua scelta, esempi di giovani eroi antichi. Egli è ancora un fanciullo per l'età ma è risoluto nelle azioni e quindi pronto a divenire uomo:

«io voglio incominciare a provare quello affanno che l'armi porgono»<sup>219</sup>

Con questa frase Florio riassume tutta la sua fermezza e volontà di divenire cavaliere<sup>220</sup> e di vestire le armi, è pronto a sostenere gli oneri e gli affanni, vuole essere uomo e lo vuole dimostrare mediante il proprio valore nella prima battaglia che lo attende. Il combattimento che avverrà contro Massamutino sarà dunque una sorta di rito di iniziazione all'età adulta.

Il protagonista cresce anche a livello sentimentale: diviene in grado di controllare le proprie emozioni grazie al superamento delle tentazioni erotiche nell'incontro sensuale con le due bellissime giovinette incaricate di far dimenticare a Florio l'amore per Biancifiore. Il fatto curioso di questo episodio è che le adescatrici, inviate per tentarlo carnalmente, sono due e non una sola. La Givens propone tre ipotesi: ciò avviene perché l'episodio abbia un carattere esclusivamente erotico, senza alcun legame o alcuna interferenza sentimentale, che sarebbe potuta nascere se la fanciulla fosse stata una sola; oppure perché si tratta di un semplice artificio di dilatazione temporale che darebbe a Florio l'occasione di ragionare e ricordarsi di Biancifiore; o ancora perché, e questa è l'ipotesi più interessante, Boccaccio vorrebbe mettere in evidenza la fedeltà di Florio quale amante e il suo conseguente disprezzo per la lussuria e i costumi lascivi delle due ragazze.<sup>221</sup> Egli infatti comprende che esse sono troppo pronte a concederglisi per essere realmente innamorate di lui, e ciò è evidenziato dal fatto che il loro comportamento lascivo, le loro azioni infatti vengono descritti a tinte fosche, quasi infernali.<sup>222</sup> Inizialmente Florio comincia a cedere alla tentazione di un amore peccaminoso e quindi destinato a rovinare il suo futuro. È un amore suscitato solo dal desiderio fisico che viene esplicitato non solo attraverso la vista ma anche e soprattutto mediante il tatto. Il protagonista non ragiona più, in questo momento è l'appetito sessuale a guidarlo e le sue facoltà mentali sono inibite, annebbiate e con loro anche la figura di Biancifiore. Florio viene salvato dall'intervento di Amore che agisce per interesse della fanciulla predestinata ad essere la sposa del protagonista:

---

<sup>219</sup> G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., pp. 135-194 (II, 10, 6 e II, 44, 40).

<sup>220</sup> Viene per la prima volta chiamato con questo titolo da Marte che lo sveglia perché possa difendere Biancifiore. *Ibid.*, p. 214 (II, 57, 5).

<sup>221</sup> «[...] io conosco i vostri animi disposti più ad ingannare che ad amare [...]» *Ibid.*, p. 257 (III, 11, 32).

<sup>222</sup> A. B. Givens, *La dottrina nel Boccaccio*, cit., p. 64.

«Ma il leale amore [...]»<sup>223</sup>

Florio si risveglia come da un sogno, ricomincia a ragionare e ritrova la lucidità perduta accorgendosi del rischio corso e pentendosi di aver ceduto così tanto. Egli non appartiene a se stesso ma a Biancifiore, il suo cuore è nelle mani dell'amata, come prevede la tradizione dello scambio dei cuori.<sup>224</sup> Tale condizione non gli permette di svincolarsi dall'amore per Biancifiore, Florio è un amante leale e nulla riesce veramente a smuoverlo dal sentimento che prova per la fanciulla. Le due adescatrici non possono comprendere questa tipologia d'amore perché non ne conoscono l'esistenza, la loro esperienza si ferma alla pura attrazione fisica che loro definiscono erroneamente 'amore'.

Anche il superamento della gelosia, nata dal sospetto di un tradimento di Biancifiore con Fileno che si vanta di amare e di essere corrisposto dalla fanciulla, denota una capacità di controllo sui sentimenti e di conseguenza una maturazione psicologica e caratteriale del protagonista. Fileno rappresenta il vero rivale in amore di Florio, egli crede di essere ricambiato da Biancifiore e se ne vanta tanto da far vacillare la fiducia che Florio aveva riposto nell'amata. La gelosia di Florio, che nemmeno la lettera di Biancifiore riesce a mitigare, è scatenata dall'intervento della dea Diana nemica dei due innamorati. L'epistola della fanciulla al protagonista non fa altro che peggiorare la situazione: a Florio manca la «pura fede» nella propria amata e questo lo porta a contemplare il suicidio e l'omicidio di Fileno. Il loro contrasto si chiude solo quando Florio, durante il suo pellegrinaggio, si imbatte in Fileno che è stato trasformato in fonte in memoria del suo dolore.<sup>225</sup> Fileno è, come si è già detto, uno degli alter ego del Boccaccio. Egli e il protagonista rappresentano le due pulsioni presenti nell'animo dell'autore innamorato e, in generale, di ogni amante. Il primo incarna la rassegnazione al dolore, l'autocompatimento che porta al deperimento fisico e psicologico; il secondo invece impersona la reazione alle avversità amorose e la conseguente azione. Florio infatti piange e si dispera ma la sua tristezza si conclude sempre e comunque con la ricerca di una soluzione al problema e la sua conseguente messa in atto. La figura di questo sfortunato amante è, narrativamente parlando, positiva in quanto egli agisce sempre in buona fede dal momento che è all'oscuro del legame tra i due giovani. Il cavaliere interpreta male i sospiri ed i comportamenti vergognosi di Biancifiore e crede che siano sintomo dell'amore che lei gli corrisponde. Il 'pomo della discordia' sarà il velo che la fanciulla gli

---

<sup>223</sup> G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 254 (III, 11, 15). Importante è notare l'utilizzo dell'aggettivo «leale» che designa l'amore tra Florio e Biancifiore in contrasto con quello provato dal protagonista per le due fanciulle.

<sup>224</sup> «[...] se io fossi mio e potessimi a mia posta donare, [...]. Ma io non posso quello che non è mio senza congedo donare» *Ibid.*, p. 258 (III, 11, 39).

<sup>225</sup> S. Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's Filocolo*, cit., pp. 140-151.

donerà, sotto pressione della regina, per la festa in onore di Marte e che Fileno ostenta come dimostrazione dell'amore reciproco. Florio riconoscerà il velo e lo vedrà quale prova inconfutabile del tradimento di Biancifiore. Come nel *Filostrato* dunque è sempre un oggetto che rivela agli amanti il presunto tradimento delle donne amate: Troiolo riconosce la spilla, da lui donata a Criseida, sui vestimenti di Diomede; Florio riconosce il velo di Biancifiore donato a Fileno durante la festa di Marte. La differenza sta nel fatto che, mentre nel primo caso la spilla è testimone di un effettivo tradimento, nel secondo il velo è solamente un pretesto per un grave malinteso che non possiede alcun fondamento. Florio crede che Biancifiore lo tradisca e vorrebbe staccarsi dal suo amore, desidererebbe odiarla e ripudiarne il cuore. Egli è infastidito non solo per la presunta mancanza di fedeltà della fanciulla ma anche perché gli sarebbe stato preferito un uomo di condizione a lui inferiore.<sup>226</sup> Nonostante l'irritazione Florio continua ad amare Biancifiore: ella possiede ancora il suo cuore ed il vero amore non riesce ad estinguersi facilmente: il suo cuore è «sbigottito» e non crede al tradimento della giovane, la mente ci crede ma il cuore non ne è convinto e continua a sperare senza darsi per vinto nell'innocenza e nella buona fede della sua amata. Anche in questo caso possiamo notare la forza d'animo del protagonista che, nonostante la disperazione che porta nell'animo, riesce a mantenere un contegno durante tutta la serata e dà sfogo al suo dolore ed al pianto solamente quando si ritrova al riparo nella propria cameretta.

Fileno viene avvertito del pericolo di essere ucciso dal figlio di Felice da una visione notturna, egli quindi parte per scampare al triste destino e compie un pellegrinaggio di 'purificazione' dalle pene amorose. Il giovane pensa infatti che allontanandosi il più possibile da Biancifiore egli possa definitivamente dimenticarla, ma ciò non accade. Il suo cuore ormai arde e non smetterà di farlo finché non ne rimarrà solo un po' di cenere, fino a quando cioè Fileno non si consumerà totalmente in pianto:

«[...] Io vo fuggendo per lei. [...] Ma poi che l'amore non puoi di lei avere, e il poterla vedere t'è tolto, piangi, misero Fileno, e dà pena agli occhi tuoi, i quali stoltamente nella forza di tanto amore, quanto tu senti, ti legarono»<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> «[...] poco tempo appresso lasciò me e donossi ad un altro di molto minor condizione che io non sono [...] dunque perché Fileno più di me t'è piaciuto? Deh or non sono io figliuolo del re Felice, nipote dell'antico Atlante sostenitore de' cieli? Certo sì sono: e Fileno è un semplice cavaliere» cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., pp. 269-271 (III, 17, 19 e 18, 5).

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 306 (III, 34, 11). La stessa tematica la si ritrova anche in *Ibid.*, pp. 310-311 (III, 36, 2-6).

Tanto che infine verrà trasformato in una fonte, simbolo appunto delle molteplici lacrime che aveva versato per la sua condizione di amante infelice. L'unica cosa che può proteggere l'innamorato abbandonato dalla follia amorosa e dal conseguente deperimento sia psicologico che fisico è appunto la ragione.<sup>228</sup> Una soluzione dalle pene amorose che viene presentata a Fileno attraverso il racconto di un giovane che aveva vissuto una storia molto simile alla sua. Il cavaliere tuttavia non ha la forza di reagire e di tornare a ragionare lucidamente e ciò lo porta a non accettare il consiglio che gli viene proposto come unica 'ancora di salvezza'. Egli è ormai morto psicologicamente ed attende il deperimento fisico mediante il pianto credendo così di porre fine alle proprie sofferenze. Il rapporto tra la storia di Fileno e quella di Florio è dunque di primaria importanza per sottolineare la differenza di approccio dei due giovani alle pene d'amore e conseguentemente la loro crescita in funzione di esse.

L'educazione mondano-cortese di Florio viene infine completata proprio attraverso le *Questioni d'amore* che lo inducono inoltre ad avvicinarsi sempre di più alla finale conversione al cristianesimo.

«[...] udirono in esso graziosa festa di giovani e di donne. E l'aere di varii strumenti e di quasi angeliche voci ripercossa risonava tutta, entrando con dolce diletto a' cuori di coloro a cui orecchi così riverberata venia: i quali canti a Filocolo piacque di stare alquanto a udire, acciò che la preteria malinconia, mitigandosi per la dolcezza del canto, andasse via. Ristette adunque ad ascoltare: e mentre che la fortuna così lui e i compagni fuori del giardino tenea ad ascoltare sospesi [...]»<sup>229</sup>

Sia per la storia d'amore tra i due protagonisti che per la futura conversione al cristianesimo di Florio è di grande importanza la tematica del sogno<sup>230</sup> allegorico premonitore, già presente nel *Filostrato*. Attraverso il sogno infatti vengono rivelati, ai protagonisti avvenimenti futuri, pericoli imminenti, consigli su come giungere al lieto fine ecc... Nel *Filocolo* tali visioni allegoriche sono molto presenti, non solo in relazione al protagonista ma anche a Biancifiore, a Fileno, al re Felice<sup>231</sup> ed ad altri personaggi. Il sogno è, a livello escatologico, la rappresentazione della provvidenzialità dell'amore

---

<sup>228</sup> «[...] l'utile consiglio della ragione mi rendè alcun conforto, per lo quale io ancora vivo [...]» *Ibid.*, p. 312 (III, 36, 10).

<sup>229</sup> *Ibid.*, pp. 377-378 (IV, 14, 3-4).

<sup>230</sup> Il sogno è visto anche come unico momento di pausa dalle sofferenze amorose in quanto, attraverso di esso, Florio può vedere Biancifiore.

<sup>231</sup> In riferimento a Felice è interessante ricordare il suo primo sogno nel quale vengono rappresentati allegoricamente Florio e Biancifiore. Il primo è paragonato ad un leone (simbolo del coraggio) mentre la seconda ad una bianca cerva (simbolo di purezza). Attraverso il sogno quindi vengono subitamente esplicitate le caratteristiche principali dei due protagonisti. *Ibid.*, pp. 125-127 (II, 3).

dei due protagonisti, ma scendendo al livello allegorico e a quello morale, si scopre che esso mette a nudo la vera natura di questo amore. Le visioni infatti sono popolate da figure animalesche che, verso la fine, si trasformano in uomini; una sorta di *Metamorfosi* di Ovidio alla rovescia. Nell'opera dell'autore latino, l'amore sensuale, guidato dall'appetito del rapporto carnale, porta alla metamorfosi dell'amante o dell'amata in un essere non umano (animale o pianta). Qui abbiamo una metamorfosi inversa, ma la condanna dell'amore dettato dai sensi come amore impuro e quindi punibile è la medesima. L'interpretazione del sogno è molto semplice, secondo Grossvogel: il fatto che all'inizio compaiano degli animali sta ad indicare che, nei primi tempi dell'innamoramento, l'amore tra i due protagonisti era caratterizzato dalla sensualità e rischiava di cadere nella categoria dell'amore impuro: molte sono le tentazioni. In seguito tuttavia la loro passione si "purifica", va verso un controllo delle emozioni e degli appetiti, fino al momento della conversione al cristianesimo che segna l'apice di tutta la storia e che coincide con il completamento della metamorfosi da animali ad uomini. Con la conversione l'amore viene posto sotto la tutela della razionalità e della ragione, elementi che contraddistinguono l'uomo, e si ritrova allineato con «[...] the greater love of God that governs the universe».<sup>232</sup> Per quanto riguarda Florio inoltre i sogni non si limitano ad essere premonitori rispetto alla sua storia d'amore con Biancifiore, ma anzi lo sono anche in relazione alla sua investitura quale cavaliere e alla sua conversione. Venere infatti dona, durante il sogno, a Florio una spada e lo proclama, in tal modo, cavaliere d'amore. La spada è forgiata da Vulcano ed è di proprietà di Marte quindi ha la caratteristica di essere indistruttibile e Florio ha l'onore e la fortuna di poterla brandire. Se il giovane non fosse stato giusto e puro e se le sue intenzioni non fossero state buone certamente egli non l'avrebbe mai avuta. Ciò dimostra che Florio è nel giusto<sup>233</sup> e che si comporta in modo corretto e per questo viene sostenuto ed aiutato da tutti gli dei. In riferimento alla conversione l'importanza del sogno è confermata dalla visione, che all'inizio egli non riesce a comprendere pienamente, delle virtù: Florio vede le quattro virtù cardinali, Prudenza, Temperanza, Fortezza e Giustizia nelle sembianze di bellissime e giovani donne i cui visi gli risultano familiari in quanto egli già ne è in possesso; e le tre teologali, Fede, Speranza e Carità, che invece gli sono completamente estranee ma che superano in bellezza le quattro compagne:

«[...] vide sette donne di maravigliosa bellezza piene, in diversi abiti adornate, delle quali sette,

---

<sup>232</sup> Steven Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's Filocolo*, cit., p. 74. Importante è anche la fedeltà che Florio dimostra verso tutti, in primis al padre. Egli mantiene sempre la parola data e questa è una caratteristica tipica dei cavalieri cristiani: l'onestà e la fedeltà sono le basi da cui il processo di formazione del protagonista ha inizio.

<sup>233</sup> Florio è il rappresentante e l'incarnazione vera e propria della giustizia è ciò è sottolineato dal fatto che, una volta risvegliatosi, si trova a brandire la spada «nella destra mano». G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 187 (II, 42, 24 e 43, 1).

quattro alquanto verso la proda della bella nave vide spaziarsi: e già d'averle altra fiata vedute e loro contentezza avuta si ricordava. Ma l'altre tre, che molto più belle gli pareano, dal mezzo del legno quasi infino di tutta la poppa d'esso gli pareva che possedessero, né quelle per rimirarle in niuno modo conoscere potea [...]»<sup>234</sup>

Queste tre bellissime fanciulle gli vengono presentate da un uomo con una corona di spine in testa ed esse lo conducono verso il cielo.<sup>235</sup> Il sogno viene interrotto dalle voci dei compagni di viaggio del protagonista, Florio non è ancora pronto a scoprire la religione cristiana, lo sarà dopo aver completato il suo processo di crescita morale e psicologica. La visione aiuta a sottolineare il fatto che Florio non è ancora un cavaliere perfetto, egli incarna certamente le quattro virtù cardinali e quindi la sua crescita parte da una buona base:

«One could argue that Florio demonstrates all four virtues during this episode like a “virtuous” knight in a chivalric romance: his will is directed at justice [...], his irascible appetite [...] is directed at overcoming fear and doubt; his concupiscible appetite is directed at controlling his desire for Biancifiore; and his rational deliberations could be seen as acts of prudence.»<sup>236</sup>

Tuttavia, se si analizzano in modo critico le sue azioni e i suoi comportamenti, si giunge alla conclusione che non è ancora un cavaliere perfetto ma è una figura ambigua:

«On the surface Florio could be seen as a knight with all four cardinal virtues, but the ambiguity which surrounds his “chivalric” deeds suggests that these four virtues have not been perfected in him.»<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 456 (IV, 74, 2-3).

<sup>235</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2001), cit., pp. 27-28.

<sup>236</sup> Steven Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's Filocolo*, cit., p. 110.

<sup>237</sup> «If justice is a virtue “whose object is the perfect due, which can be paid in the equivalent”, as Aquinas states, Florio's killing of Massamutino does not seem to correspond to the “perfect due” for someone guilty of perjury or treachery. The fact that Florio returns Biancifiore to his father while assuring her that “non avrai altro che onore” (72, 5), an assurance he had made to her prior to his first departure from Verona, suggests a lack of prudence and reason. (Felice, in fact, continues to persecute Biancifiore even after Florio's second departure from Verona.) The fact that both actions are done under orders of Mars and Venus respectively suggests that Florio has allowed the influence of these two gods to lead him beyond reason.» *Ibid.*, pp. 110-111.

diverrà un vero cavaliere solamente dopo la sua conversione al cristianesimo.

Egli diviene progressivamente un condottiero, un guerriero, un cavaliere prode, valoroso; acquista, poco alla volta, le caratteristiche di un vero re, di un governatore che si sa far rispettare e che sceglie sempre la soluzione più opportuna, cercando di perseguire non la guerra ma la pace. Florio ha un'ottima influenza ed un ascendente particolare sulle persone, tanto da riuscire a riappacificare i due popoli in conflitto dei Caloni e dei Cireti. Egli inoltre diverrà anche fondatore della città di Certaldo. Boccaccio sembrerebbe dipingerlo dunque come un novello Enea se si guarda la storia sotto il punto di vista della successione degli avvenimenti: Enea infatti compie il proprio viaggio da Troia verso la terra indicatagli dagli dei, riappacifica Troiani e Latini e fonda Roma; Florio esegue il pellegrinaggio per ritrovare l'amata (che si trasforma poi in un pellegrinaggio volto alla conversione al cristianesimo), riappacifica poi i Citerei e i Caloni e fonda Certaldo. Il paragone tra Enea e Florio sussiste anche se si tiene conto della forte personalità che caratterizza i due eroi e li porta ad essere ottimi condottieri e re giusti e magnanimi, ma, sotto il profilo psicologico, vi è una distanza abissale: mentre il primo agisce per 'dovere' e sacrifica ad esso l'amore per Didone, il secondo agisce invece per 'amore' e antepone l'amore per Biancifiore alla sua condizione di futuro re e alla sua formazione negli studi alti.

«[...] non si può immaginare nulla di più lontano dal carattere e dalla storia di Enea che la psicologia dell'amoroso Filocolo, il quale agisce valorosamente in quanto è spinto da amore, fonte di virtù e coraggio secondo il codice cortese-cavalleresco, e dunque è completamente estraneo alla forza del dovere (o di un dovere che non consista nella ricerca della sua Biancifiore) e ai richiami che spingono Enea a soffocare l'amore per Didone in vista di un ideale politico e religioso nettamente extraerotico»<sup>238</sup>

Nel quinto libro Florio completa definitivamente la sua crescita personale attraverso quella che viene definita la «*catabasi* trionfante di Florio»<sup>239</sup> diventando così cavaliere cristiano, inoltre quella che fino a poco tempo prima era la sua *peregrinatio amoris*, alla ricerca di Biancifiore, diviene ora una *peregrinatio Dei*. Florio assume le caratteristiche principali dell'eroe cristiano: è magnanimo, tanto da perdonare Fileno; saggio, tanto da riuscire a riconciliare il popolo dei Caloni e quello degli

---

<sup>238</sup> F. Bruni, *Il «Filocolo» e lo spazio della letteratura volgare*, cit., pp. 12-13.

<sup>239</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2001), cit., p. 30.

usurpatori Cireti; divine anche un eroe fondatore, fa infatti erigere la città di Calocepe<sup>240</sup>, e si dimostra maturo anche da un punto di vista della leadership mediante l'anafora del pronome «io» e delle forme verbali declinate alla prima persona singolare:

«[...] Io pietoso de' vostri danni voglio che l'uno all'altro perdoni le ricevute offese, e sia tra voi vera e perfetta pace; e sì come voi foste fratelli, così ritorniate, e de' due popoli piccoli e cattivi divegnate uno buono e grande. E io, acciò che l'uno non disdegni andare a casa l'altro ad abitare, vi darò nuova abitazione, la quale io vi cingerò di profondi fossi e d'altissime mura e di forti torri, e in quella vi donerò armi, per le quali, se alcuna vicino invidioso del vostro luogo ve 'l volesse torre, il potrete difendere. Io vi darò in quello similmente chi vi guiderà con ragionevole ordine e le vostre quistioni con diritto stile terminerà, e sotto la cui protezione sicuri vivrete come uomini: e oltre a tutti questo, vi donerò doni, per li quali onorare vi potrete e parer belli quando gli altrui paesi visitare vorrete-»<sup>241</sup>

La spinta decisiva verso la piena conversione di Florio è merito di del reverendo Ilaro che a Roma lo istruisce sulla catechesi e gli fa notare che il cristianesimo si basa su principi di giustizia morale che Florio già conosce e rispetta. Importante è il fatto che Florio è già inconsciamente propenso alla conversione, egli infatti vuole apprendere bene tutto ciò che c'è da sapere sul cristianesimo ma è già attratto da tale religione:

«[...] forse se io questa vostra legge udissi o quello ch'io dovessi credere mi fosse mostrato, poria essere che, dannando la mia, seguirei questa, e con voi insieme del popolo di Dio diventerei-»<sup>242</sup>

Infine il protagonista raggiunge la maturazione spirituale per essere battezzato ed insieme a lui si converte tutto il suo popolo. Florio passa dall'essere '*cavaliere d'amore*' a '*cavaliere cristiano*' e professa la fede cristiana nel mondo per diffonderla e portare alla conversione chi ancora non la conosce. Questo avvenimento è il segno tangibile che alla crescita personale fa seguito quella della

---

<sup>240</sup> Appellativo di origine greca con significato di "bel giardino". La città diverrà poi Certaldo, patria natia di Boccaccio. *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>241</sup> G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., pp. 600-601 (V, 41, 4-6). Filocolo è pronto per governare un popolo. Il suo carisma e la sua fermezza, nonché l'altruismo che ha maturato nel corso del pellegrinaggio lo rendono pronto a ricevere la corona.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 617 (V, 52, 10).

civiltà e della storia. L'educazione di Florio, da tutti i punti di vista, è certamente anche un insegnamento alla gestione del potere che di lì a breve si ritroverà tra le mani, dopo aver soppiantato l'autorità paterna. Come si nota dalla somiglianza tra la torre dell'arabo e la reggia del re Felice<sup>243</sup>, Florio è destinato a superare il potere coercitivo<sup>244</sup> del padre e incarnare una nuova tipologia di potere: quello del re magnanimo, un

«[...] nuovo potere, che si fonderà sul rifiuto dei vizi costituenti i peccati capitali e sull'esercizio delle virtù cardinali. Si completa così nella pienezza dell'assunzione del potere la fisionomia di Florio, nella cui identità e dotazione di compiutezza è stato individuato l'assommarsi "in modo sostanzialmente armonico" di "tutti i quattro umori-pianeti", [...]»<sup>245</sup>

Molto importante per la formazione di Florio è dunque anche il rapporto con i genitori ed in particolar modo con il padre con il quale è sempre in aperto contrasto<sup>246</sup>, uno scontro che lo porta a mentire per cercare di ottenere ciò che vuole senza dover litigare apertamente con il padre. L'occultamento della realtà che il giovane Florio opera all'inizio dell'opera è segno sia di un'immaturità del protagonista che di una sua tendenza a seguire la linea di comportamento tracciata dal padre che, senza ombra di dubbio, non rappresenta la figura del re ideale. Florio infatti è vittima di un conflitto interiore tipico della fase adolescenziale in cui si trova. Egli vorrebbe possedere la propria indipendenza decisionale ma risulta ancora legato al timore e al rispetto che deve al padre e, di conseguenza, è soggetto all'ubbidienza dei suoi ordini.<sup>247</sup> Interessante è anche l'analisi che Grossvogel fa della tendenza di Florio alla menzogna. Secondo la sua opinione infatti il protagonista sarebbe spinto a mentire dalla potenza dell'amore non controllato che gli fa perdere l'innocenza fanciullesca e lo porta a ricercare, anche attraverso l'inganno, l'ottenimento di ciò che desidera: «[...] love has taught Florio to be

---

<sup>243</sup> La prigione di Biancifiore è molto simile alla sala del re Felice, questa comunanza di caratteristiche sembra non essere casuale: i due ambienti si caricano infatti di un significato allegorico che sottintende una «[...] nozione di potere come dominio, coercizione, oppressione arbitraria: tra la reggia che assomiglia a quella che si rivelerà essere una prigione e la prigione che ha le apparenze splendenti di una reggia vi è un nesso di identità e un rapporto di reversibilità; [...]». Sarà proprio questa tipologia di potere che Florio tenterà di superare. Cfr. L. Surdich, *Boccaccio*, (2001), cit., p. 29.

<sup>244</sup> Già all'inizio dell'opera si nota la determinazione di Florio che sfida il volere paterno: «[...] senza lei io non sono disposto ad andare in alcuna parte del mondo» cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 139 (II, 13, 5).

<sup>245</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, Laterza, cit., p. 31. Per la citazione si veda anche Giovanni Palmieri, *Filocolo philocaptus: lo stereotipo della melanconia amorosa nel Boccaccio*, in "Il Verri", IV-V (1977), p. 140.

<sup>246</sup> Le pene che i due innamorati devono affrontare sono dovute all'infrazione, da parte di Felice, di tre leggi fondamentali e, più precisamente, della *lex humana* (secondo la quale Felice dovrebbe cercare di unire e non di dividere la propria famiglia), la *lex naturalis* (che muove Florio verso Biancifiore e viceversa) e la *lex divina* (che lega l'universo con l'amore universale). Steven Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's Filocolo*, cit., pp. 132-140.

<sup>247</sup> «Ma poi che promesso l'ho, io v'andrò, acciò che non paia ch'io voglia tutto ogni cosa fare a mia maniera» cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 147 (II, 18, 4).

deceptive».<sup>248</sup> Lo stesso difetto, come si è detto, lo ritroviamo nel padre<sup>249</sup> che già dal principio dell'opera ricorre alla menzogna e che, spesso e volentieri, antepone il proprio onore e la propria visibilità alla felicità del figlio. Egli infatti mente riguardo al vero motivo dell'allontanamento del figlio dalla terra patria (adducendo come motivazione il fatto che un principe debba seguire un'istruzione maggiore di quella che potrebbe garantirgli lui a Marmorina e nascondendo la vera causa: la volontà di separarlo da Biancifiore che considera una semplice serva).<sup>250</sup> Per contro Florio cerca di rimanere presso Marmorina adducendo come motivazione la volontà di stare vicino al padre dicendosi preoccupato per le sue condizioni di salute. La discussione tra Felice e Florio ricalca quella tra Didone ed Enea: come Didone Florio non vuole separarsi dall'oggetto del suo desiderio dando più importanza all'amore che al buon nome della sua famiglia e al benessere della patria.<sup>251</sup> Ancora una volta il protagonista dimostra di essere un anti-Enea che mente non, come l'eroe troiano, per una sorta di pietas nel rispetto delle leggi divine e del volere del padre morto; egli mente per se stesso, per esaudire il proprio desiderio di rimanere presso l'amata ed è disposto anche a professare un falso amore filiale per ingannare il padre. Florio riesce a discostarsi dal comportamento negativo del padre nel momento in cui decide di non mentire più ai genitori ma di usare la ragione: egli dichiara il proprio amore per Biancifiore dipingendola come una fanciulla nobile d'animo<sup>252</sup> anche se non di sangue. Il protagonista sostiene che l'amore per la ragazza ha un effetto nobilitante su se stesso in quanto gli

---

<sup>248</sup> S. Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's Filocolo*, cit., pp. 76.

<sup>249</sup> Ad aggravare l'abitudine alla menzogna del re Felice c'è anche il fatto che gioca d'astuzia con i sentimenti del figlio: egli si dimostra sorpreso ed offeso dalla falsa motivazione apportata da Florio per rimanere a Marmorina. Egli cerca dunque di premere sul senso di colpa, già è presente nel cuore del protagonista per aver volutamente mentito al padre: «Sola pietà di me vecchio credea ti ritenesse: ora hatti già tanto insegnato Amore, che sotto spezie di verità porgi inganno a me, tuo padre?». Questa strategia funziona in quanto Florio risulta essere ancora legato a Felice da un timore ed un rispetto reverenziale e, perciò, si sente causa del turbamento e della delusione del padre tanto da sentirsi colpevole per avergli mancato di rispetto: «Turbossi alquanto Florio veggendo il padre turbato [...]». Egli sente ancora in dovere di ubbidire al volere paterno: «[...] acciò che riputato non mi possa essere in vizio il non ubidirvi, farollo volentieri; [...]». Tuttavia Felice non ha ancora compreso che Florio sta mutando, presto non sarà più un bambino pauroso o un giovinetto al quale basta fare una ramanzina per convincerlo a fare ciò che si vuole. Cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., pp. 140-141 (II, 14, 2 e 15, 1) e 143 (II, 15, 13).

<sup>250</sup> Sia Felice che Florio giustificano le proprie scelte (l'uno di mandare il figlio a studiare all'estero, l'altro di rimanere presso l'amata) attraverso degli esempi mitologici che però risultano avere dei finali infelici. Felice fa infatti riferimento ad Androgeo e Giasone, che vanno incontro ad una fine tragica dopo aver lasciato la casa del padre, mentre Florio si appella alle storie di Ercole ed Aiace, che diventano matti per aver amato "oltre misura". S. Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's Filocolo*, cit., pp. 77-79.

<sup>251</sup> «[...] la quale io più volentieri, senza impedimento alcuno, liberamente possederei, che io non farei la grande eredità del reame che m'aspetta» e «[...] puommi egli più che cacciare del suo regno? Se egli me ne caccia, io starò in un altro. Il mondo è grande assai: l'andare pellegrinando mi ha cagione d'essercizio» cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 147 (II, 18, 3) e p. 248 (III, 7, 11-12).

<sup>252</sup> «Questa è sommamente virtuosa: adunque senza comparazione gentile. Non fanno le vili ricchezze, né gli antichi regni, forse come voi, essendo in uno errore con molti, estimate, gli uomini gentili né degni possessori de' grandi ufficii: ma solamente quelle virtù che costei tutte in sé racchiude» *Ibid.*, p. 143 (II, 15, 9-10). Florio è portavoce del pensiero di Boccaccio: non sono le ricchezze a rendere un cuore 'gentile' ma la virtù. Biancifiore è talmente virtuosa che renderebbe gentile anche un uomo rozzo e ribaldo con un semplice sguardo. La giovane fa sbocciare nel cuore di Florio un «ardore virtuoso» *Ibid.*, (II, 15, 11). L'accostamento di questi due termini l'uno all'altro è importante perché sottolinea il fatto che l'amore del giovane non è una passione sfrenata e peccaminosa ma appunto un sentimento puro. Si tratta dunque di un segnale che preannuncia la felice conclusione della storia.

permette di essere una persona migliore. Questa visione è tuttavia in netto contrasto con quella del padre che sa vedere solo la forza distruttiva ed effeminante dell'amore (quella che agisce su Ercole ed Aiace ma anche su Troiolo). La scena del dibattito è un punto focale nella narrazione perché rende visibili le forze che vengono ad operare nella psicologia del protagonista: Florio è dominato dall'ira e dall'amore poiché sa di essere in procinto di perdere Biancifiore. Tali sentimenti, i quali porterebbero ad un finale tragico, entrano in contrasto con la ragione che, prendendo il sopravvento, riesce a mutare il corso della storia.<sup>253</sup> Il libero arbitrio e la scelta di Florio: Florio, attraverso la ragione, fa la sua scelta, esercita il suo "libero arbitrio" facendo il primo passo verso la sua crescita e verso l'età adulta. Egli diviene padrone del proprio destino, si responsabilizza e determina gli eventi della storia (in questo è totalmente differente da Troiolo). Il protagonista ha davanti la possibilità di scegliere se rimanere a Marmorina con Biancifiore o andare a Montoro a completare la propria istruzione, egli sceglie la seconda opzione e, nel momento in cui la accetta, diviene responsabile delle proprie decisioni. Esercitare il libero arbitrio, infatti, secondo Boezio e Tommaso d'Aquino, significa proprio 'scegliere' ed è solo la ragione che è in grado di permettere tutto ciò, infatti, le altre due pulsioni che lavorano nella mente di Florio:

«[...] (the concupiscible and the irascible) apprehend particular goods (ones which are pleasant to the senses) or particular evils (ones which are unpleasant to the senses). The concupiscible answers to a good which simply affords pleasure, whereas the irascible answers to a good by means of which one is able to enjoy pleasant things. For Aristotle and Aquinas, the irascible is a means to a concupiscible end.»<sup>254</sup>

Seppure sempre conflittuale e caratterizzato da una netta opposizione che non ammette punti d'incontro, il rapporto tra Florio e Felice cambia radicalmente ad opera del protagonista che, mentre inizialmente si sottometteva senza controbattere troppo al volere paterno, seguendo il suo dovere di figlio, in seguito si svincola da questa ubbidienza incondizionata e comincia a divenire autonomo nelle proprie scelte e azioni.

---

<sup>253</sup> S. Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's Filocolo*, cit., pp. 77-79.

<sup>254</sup> *Ibid.*, pp. 81-82. Le due pulsioni: desiderio ed ira sono molto forti e difficili da controllare dal giovane Florio dell'inizio della storia in quanto la sua giovane età non gli ha ancora permesso di averne una chiara esperienza capace di ridurre i loro effetti: «[...] ira e amore dentro l'ardeano, [...]» cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 139 (II, 13, 1).

«Florio-Filocolo, che ha osato sfidare suo padre, è l'uomo che deve e vuole andare alla conquista del suo amore, con eroica determinazione»<sup>255</sup>

Egli quindi non sarà più mosso dal cieco dovere filiale ma dal puro sentimento che porta per Biancifiore, un amore onesto e vero, capace di resistere, da entrambe le parti, a tutte le peripezie che i due protagonisti sono costretti ad affrontare. La figura del re Felice è negativa sotto tutti i punti di vista<sup>256</sup>, tanto da risultare cieco anche alle leggi dell'amore: Felice accusa la sorte di averlo privato del figlio facendolo innamorare di Biancifiore. Egli infatti vorrebbe che Florio si innamorasse di una parigrado e dunque di una principessa; l'amore che vorrebbe per il figlio è un amore per interesse e dunque per utilità, il tipo d'amore che Boccaccio disprezza maggiormente. Il re dimostra la sua iniquità e la sua mancanza di cuore anche nel momento in cui vende Biancifiore ai mercanti: non gli basta infatti liberarsi della fanciulla, ma vuole guadagnare, mediante la sua bellezza, anche tesori e ricchezze. Il gesto già di per sé deplorabile diviene ancor di più disprezzabile perché è chiaro che il re non agisce nemmeno per il bene della patria ma per un semplice profitto personale. Il padre e la madre di Florio, proprio per questo loro continuo atteggiamento di opportunismo volto a ricercare per il figlio una consorte degna del suo titolo e soprattutto portatrice di una dote consistente che permetta di ampliare i possedimenti del regno, giocano sempre il ruolo di antagonisti diversamente da quanto dovremmo aspettarci da due genitori che dovrebbero semplicemente avere a cuore la felicità del figlio.

«Se una giovane di real sangue fosse da lui amata, certo tosto per matrimonio gliele giungeremmo; ma che è a pensare che egli sia innamorato d'una romana popolarisca femina, non conosciuta e nutrita nelle nostre case come una serva? [...] Non è questa gran cagione di dolersi, pensando che un sì fatto giovane, il quale ancora dee sotto il suo imperio governare questi regni, sia per femminella perduto?»<sup>257</sup>

La loro crudeltà, la loro falsità e i loro inganni arrivano all'apice nel momento in cui fanno credere a

---

<sup>255</sup> A. B. Givens, *La dottrina d'amore nel Boccaccio*, cit., pp. 66-67.

<sup>256</sup> Il re si fa sempre consigliare da persone crudeli ed inique quali Massamutino, un uomo senza scrupoli che accetta di uccidere Biancifiore per aver rifiutato il suo amore. «[...] Massamutino [...] uomo iniquo e feroce [...] – Tu sai che mai a' tuoi orecchi niuno mio segreto fu celato, né mai alcuna cosa senza il tuo fedel consiglio feci [...]» cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., pp. 166-167 (II, 29, 1).

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 231 (II, 7, 10).

Florio che Biancifiore sia morta, i genitori del giovane non gli lasciano nemmeno il tempo di piangere l'amata che già gli prospettano un matrimonio regale:

«Adunque, caro figliuolo, confortati, ché se gl'iddii ci hanno costei tolta, elli non ci hanno levato il poterne una più bella cercare e averla. Noi te ne troveremo una la quale più bella e di reale prosapia discesa sarà, e a te in luogo di Biancifiore per cara sposa la congiungeremo»<sup>258</sup>

I due regnanti dimostrano perciò di non aver per nulla a cuore il bene del figlio, il re preferirebbe addirittura che Florio fosse rapito dagli dei o che morisse (ricorda gli esempi di Ganimede e Gilo), sopporterebbe meglio il dolore di non poterlo più riabbracciare che quello di saperlo sposato ad una ragazza a lui socialmente non pari.<sup>259</sup> Felice sostiene anzi che tale innamoramento abbia già segnato la morte morale del figlio che, anche se fisicamente vivo, ha gettato al vento il suo onore e la sua gloria quale futuro re di Marmorina. Florio ha dunque preferito l'amore agli obblighi morali, sociali e politici comportandosi così, agli occhi del padre, come un debole, un fanciullo senza coraggio né capacità di autocontrollo; un tale soggetto, secondo Felice, non potrà mai essere il suo degno successore.

«[...] vivendo il mio figliuolo, io il posso più che morto chiamare, [...]»<sup>260</sup>

La regina è della stessa opinione del re ma è più ottimista per quanto riguarda una soluzione del problema. Ella sostiene infatti che, essendo l'amore tra i due recente, sia facilmente estirpabile mediante la loro separazione.<sup>261</sup> Ciò dimostra che la regina non è a conoscenza di cosa sia il vero amore, molto probabilmente perché anche il suo matrimonio con il re Felice non fu celebrato per l'incontrollabile passione ed attrazione dei due promessi ma semplicemente per un motivo di utilità ed interesse tra le loro famiglie. Anche Florio deve essere quindi destinato ad un 'matrimonio combinato' nel quale non contano affatto i sentimenti ma solo il 'tornaconto personale' delle due casate che in questo modo vengono unite. Il bene del regno e l'onore della famiglia sono legate alle

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 339 (III, 60, 5).

<sup>259</sup> «E se io credessi che ciò non avvenisse, certo legger cosa mi sarebbe ora io medesimo ucciderti» cfr. *Ibid.*, p. 141 (II, 14, 7).

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 132 (II, 7, 13).

<sup>261</sup> «Ma quando le piaghe sono recenti e fresche, allora si sanano con più agevolezza [...], gli potrà agevolmente della memoria uscir questa giovane, non vedendola egli» *Ibid.*, pp. 132-133 (II, 8, 2-5).

azioni di Florio e perché questi non rischi di rovinare tutto Biancifiore deve morire.<sup>262</sup> La vita della fanciulla non vale nulla agli occhi dei genitori di Florio. La ragazza rappresenta infatti solamente una minaccia per il loro onore e per la loro reputazione per salvare i quali sono disposti a divenire mandanti del suo assassinio. Preferiscono sporcare la propria coscienza che ‘infangare’, a loro dire, la propria reputazione.<sup>263</sup> La non conoscenza del vero amore da parte di Felice e della moglie li porta a compiere proprio il contrario di ciò che vorrebbero. Allontanando i due innamorati infatti, non solo non spengono il loro amore ma anzi lo aumentano:

«[...] quanto più si strigne, il fuoco con più forza cuoce [...]. O re, tu credi apparecchiare fredde acque all’ardente fuoco, e tu v’aggiungi legne. Tu t’apparecchi di dare non conosciuti pensieri a’ due amanti senza alcuna utilità di te o di loro, e affrettiti di pervenire a quel punto il quale tu con disio ti credi più fuggire»<sup>264</sup>

I due fanciulli sono predestinati ad amarsi e ciò è confermato dalla posizione degli astri nel giorno della loro nascita.<sup>265</sup> È palese che non è possibile andare contro al volere degli dei e soprattutto i genitori di Florio non comprendono che il proibire una cosa la rende ancora più desiderabile agli occhi di chi ne è privato.

L’amore dei due giovani è caratterizzato da un qualcosa che va oltre la semplice attrazione fisica, i due si amano in tutto e per tutto e il loro sentimento sembra quindi avere un’origine più profonda

---

<sup>262</sup> «Adunque pensasi come costei muoia [...] trovarle alcuna cagione adosso, per la quale faccendola morire, ogni uomo giudicasse che ella giustamente morisse; e così saremo di mala fama e della vita di Biancifiore insieme disgravati» *Ibid.*, p. 165 (II, 28, 4-6).

<sup>263</sup> «[...] ho preveduto che meno danno sarà la morte di Biancifiore che la perdenza di Florio, e più mio onore e di coloro che dopo la mia morte deono suoi sudditi rimanere [...] Biancifiore risplende; ma però che di piccola e popolare condizione, sì come io estimo, è discesa, in niuno atto è a lui, di reale progenie nato, convenevole per isposa; [...] io dubito che, tornando egli, dare non me gliele convenga per isposa, e s’io non gliele do, che egli niuna altra ne voglia prendere. E se egli avvenisse che io gliela donassi, o che egli da me occultamente la si prendesse, primieramente a me e a’ miei senza fallo gran vergogna ne seguirebbe, pensando al nostro onore, tanto abbassato per isposa discesa di sì vile nazione, come estimiamo che costei sia. Appresso, voi nol vi dovrete riputare in onore, considerando che, dopo costui, signore vi rimarebbe nato di sì picciola condizione, come sarebbe nascendo di lei. E s’io non gliele dono per isposa, egli niun’altra ne vorrà, e non prendendone alcuna altra, senza alcuna erede seguirà l’ultimo giorno: e così la nostra signoria mancherà, e converravvi andar cercando signore strano» *Ibid.*, pp. 167-168 (II, 29, 5-10). Se Florio sposasse Biancifiore il figlio che nascerebbe dalla loro unione sarebbe di piccola condizione perché nato da una donna di livello sociale inferiore; se Felice non desse in sposa al figlio la fanciulla lui, essendo un amante leale, non si sposerebbe con nessun’altra e verrebbe quindi a mancare la dinastia. Tale problematica, secondo il re, giustifica l’omicidio di Biancifiore.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 133 (II, 9, 1 e 5).

<sup>265</sup> «Venus era nell’auge del suo epiciole, e nella sommità del differente nel celestiale Toro, non molto lontana al sole, quando ella fu donna, senza alcuna resistenza d’opposizione o d’aspetto o di congiunzione corporale o per orbe d’altro pianeta, dello ascendente della loro natività; il saturnino cielo, non che gli altri, pioveva amore il giorno che elli nacquerò» *Ibid.*, (II, 9, 2).

rispetto a quella causata da Cupido. Certo il dio dell'amore ha un ruolo decisamente importante nell'opera ed è grazie a lui che i due protagonisti scoprono l'attrazione l'uno per l'altra. Tuttavia si ha come la sensazione che tale amore avesse già il suo seme nei cuori dei due fanciulli, e che Cupido l'abbia semplicemente fatto germogliare. Anche il modo in cui il dio Amore fa innamorare i due fanciulli risulta particolare: abbraccia e bacia i due bambini prendendo le sembianze del re Felice.

«[...] così tu, abbracciandoli e baciandoli, metti in loro il tuo segreto fuoco, e infiamma sì l'un dell'altro, che mai il tuo nome de' loro cuori per alcuno accidente non se ne spenga»<sup>266</sup>

Questo forse per rendere più tenero, innocente e puro l'innamoramento dei due protagonisti che non vengono trafitti dai dardi d'Amore ma, anzi, si infiammano del suo fuoco attraverso dei gesti di affetto come possono essere l'abbraccio e il bacio di un padre. L'amore non li ferisce ma li sfiora, li accarezza e tanto basta, quasi per rispettare la loro delicatezza data dalla giovane età. Questo strano processo di innamoramento sottolinea fin dall'inizio la purezza dell'amore tra Florio e Biancifiore. Il loro amore sarà sì passionale ma non violento o folle, vi sarà sempre presente infatti una vena di tenerezza.<sup>267</sup>

«Mossesi Amore [...] vestitosi la falsa forma [...] egli Florio e Biancifiore trovò soletti puerilmente giuocare insieme. [...] preso Florio, il si recò nel santo seno, e porgendogli amorosi baci, segretamente gli accese nel cuore un nuovo disio: il quale Florio poi, guardando ne' lucenti occhi di Biancifiore con diletto, il vi fermò. Ma poi Cupido, presa Biancifiore, e spirandole nel viso un piccolo fiato, l'accese non meno che Florio avesse davanti acceso»<sup>268</sup>

I due bambini vengono lasciati da Amore in uno stato di contemplazione l'uno dell'altra. Ancora non comprendono il nuovo sentimento che è nato in loro ma sentono di non potersi separare. Non hanno bisogno di parole, o forse non ne trovano di adatte per spiegare ciò che provano. Essi si limitano ad

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, pp. 12-125 (II, 1, 5).

<sup>267</sup> Anche l'accostamento di Florio ad una rosa rossa serve a sottolineare questa vena di dolcezza. Il paragone non ha quindi la stessa funzione che aveva nel Filostrato dove Troiolo subisce un processo di femminilizzazione, che evidenzia il suo perenne stato di debolezza, proprio attraverso delle similitudini che hanno, come secondo termine di paragone, dei fiori. In questo caso invece l'accostamento serve semplicemente per rendere più poetico e tenero il rossore che si dipinge sul viso dei due protagonisti. *Ibid.*, p. 127 (II, 4, 5).

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 125 (II, 2, 1-3).

osservarsi tacitamente e a penetrare nelle rispettive anime attraverso lo specchio degli occhi.<sup>269</sup> Data la predisposizione degli animi dei protagonisti all'amore reciproco e considerato il metodo anticonvenzionale operato dal dio per farli innamorare, si può dunque parlare di un'alternanza tra un amore sbocciato da solo, definito naturale, e quello invece provocato da Cupido, non naturale. Alternanza dovuta forse al fatto che Boccaccio ancora non vuole dirsi apertamente favorevole alla tesi che sostiene una nascita naturale dell'amore che non necessita dell'intervento divino ma che si sviluppa direttamente dai cuori dei due innamorati, rendendo la passione un sentimento puro perché appunto nato spontaneamente senza forzature esterne:

«[...] la realtà *naturale* del suo amore fa sì che la fanciulla possa giacere nuda nelle braccia di Florio, senza vergogna alcuna del desiderio carnale che la spinge all'atto d'amore.»<sup>270</sup>

Questo comporta che l'amore di Florio e Biancifiore venga visto e giudicato come puro in tutte le sue forme: anche il momento della contemplazione delle grazie intime di Biancifiore da parte di Florio è considerato «bello e non osceno» così come il loro congiungimento carnale e il momento in cui, scoperti, vengono legati nudi insieme e portati via per essere condannati a morte. In questo episodio anzi viene evidenziata la differenza tra il modo di toccare Biancifiore da parte di Florio, che viene descritto come una carezza pura e delicata, e quello da parte dei sergenti che è ruvido e libidinoso. Importante è dunque notare questa contrapposizione perché indica la tipologia dell'amore del protagonista che è in aperto contrasto con quella per diletto. Il suo sentimento è puro, onesto e dettato da un desiderio che soverchia il semplice piacere carnale. Contrariamente quello dei sergenti non è amore ma appunto libidine, essi vedono una bella donna e provano un viscido piacere nel toccarla mentre ancora dorme. La sostanziale differenza viene esplicitata dalla contrapposizione tra le locuzioni «ruvide mani», «aspri legami» e «diligate carni».

«[...] le scelerate mani legano i giovani colpevoli per soperchio amore. Niuno da tanta crudeltà si tira indietro, ma ciascuno più volentieri li stringe, e prendendo diletto di toccare la dilicata giovane,

---

<sup>269</sup> «E i giovani, rimasi pieni di nuovo disio, riguardandosi, si cominciarono a maravigliare stando muti. E da quell'ora in avanti la maggior parte del loro studio era solamente di riguardare l'un l'altro con temerosi atti; né mai l'un dall'altro, per alcuno accidente che avvenisse, partir si volea [...]». Gli occhi sono, come da tradizione, le porte dell'amore, questo è il motivo per il quale i due protagonisti non smettono mai di guardarsi. A causa dell'amore la loro voce è rotta dall'emozione e parlando balbettano perché confusi e non concentrati sugli studi. Il loro pensiero fisso è l'attrazione che provano l'uno per l'altra. In questa prima fase della loro relazione, i due fanciulli si scambiano solo abbracci e baci innocenti proprio perché sono molto giovani ed il loro amore è puro. *Ibid.*, (I, 2, 4-5) e pp. 127-128 (II, 4).

<sup>270</sup> A. B. Givens, *La dottrina d'amore nel Boccaccio*, cit., pp. 66-67.

per merito di quello aggiungono più legami. Toccano le ruvide mani le delicate carni, e gli aspri legami e duri li stringono, e li disordinati romori percuotono l'odorifero aere; per cge i due amanti stupefatti si svegliano»<sup>271</sup>

I due innamorati sono semplici ed innocenti sotto tutti i punti di vista, diversamente i sergenti sono dei criminali senza cuore e lo dimostra il fatto che non conoscono la delicatezza ma solo la violenza che ostentano sia nelle parole che nei gesti.<sup>272</sup> Ciò è confermato dal fatto che la loro unione fisica sia, agli occhi delle damigelle e del lettore, non una colpa ma una conseguenza naturale al puro amore dei due protagonisti.<sup>273</sup> L'amore dei due giovani viene tuttavia punito con una sorta di legge del contrappasso: come nella vita bruciarono metaforicamente per le fiamme d'amore, così ora sono destinati a morire insieme mediante fiamme vere. Nel momento della condanna viene ancora una volta posto l'accento sul coraggio ed il valore di Florio, ormai divenuto uomo, nel carattere e nel fisico: egli non dimostra né paura né disperazione nel volto. Certo è conscio del pericolo e si pente di non aver avvisato i compagni circa la sua impresa, ciononostante egli mantiene il contegno di un vero e prode cavaliere. Da notare è anche il fatto che i due innamorati sono destinati a morire insieme, nel medesimo rogo in modo che le loro anime, mai separate in vita, non siano divise nella morte. Questo dettaglio aumenta la tragicità della scena che entra in contrasto con quella patetica dell'uccisione di Troiolo. Florio e Biancifiore vengono protetti dalle fiamme e tratti sani e salvi da esse, il fuoco, grazie all'intervento degli dei e di un anello magico, donato al giovane dalla madre, non li ha toccati ma anzi ha dato loro una seconda vita: l'inizio di un'esistenza insieme. La rinascita dei due protagonisti come due adulti, cresciuti, maturati e finalmente uniti, richiama la mitica fenice che, secondo la tradizione, rinasce dalle proprie ceneri. Il fuoco ha qui uno scopo non punitivo ma rigenerante e purificatore.

L'amore tra i due giovani è caratterizzato sia da una condizione di diletto che da una di onestà, proprio quest'ultima spinta verso la purezza del sentimento porta al lieto fine e alla fortuna della coppia. Inoltre l'amore per diletto di Florio e Biancifiore non danneggia nessuno: non vengono traditi né un marito, né una moglie, e, anche a livello di status sociale i due si equivalgono (come verrà svelato al termine della storia). Importante è anche il fatto che la loro storia d'amore non viene in alcun modo nascosta, ma si sviluppa nella chiarezza più assoluta fin dall'inizio, da quando cioè Florio bacia

---

<sup>271</sup> G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 513 (IV, 127, 1-2).

<sup>272</sup> «Biancifiore [...] ora come vilissima serva trattata, è dispregiata da' disonesti parlamenti della sconvenevole gente. E Fiolocolo, [...] percosso e con le mani e con le villane parole, da' più vili è schernito [...]» *Ibid.*, (IV, 127, 3-4).

<sup>273</sup> A. B. Givens, *La dottrina d'amore nel Boccaccio*, cit., p. 67.

Biancifiore in presenza dei genitori.<sup>274</sup> Il loro amore è quindi caratterizzato dalla luce ed entra perciò in diretto contrasto con quello di Troilo e Criseida che invece può essere associato alle tenebre dal momento che i due protagonisti del *Filostrato* considerano la segretezza la miglior alleata della relazione amorosa e danno luogo ai propri incontri durante la notte. Il giorno è visto da entrambi come nemico e nessuno oltre a Pandaro deve giungere a conoscenza della loro storia d'amore. Questa doppia natura del loro amore (caratterizzato sia dalla purezza che dalla passione erotica) si può facilmente notare nell'episodio della promessa matrimoniale che i due protagonisti si scambiano di fronte alla statua di Cupido. Il dio Amore tuttavia non è rappresentato, come nella maggioranza dei casi, bendato, ma ha gli occhi aperti e ciò è veicolo di una sostanziale differenza: mentre il Cupido bendato rappresenta la concupiscenza, quello non bendato diventa il nume tutelare del matrimonio.<sup>275</sup> Infatti, con i suoi occhi aperti, illumina e protegge i due innamorati divenendo a pieno titolo divinità del congiungimento amoroso, del matrimonio e dell'amore. Proprio davanti alla sua statua Florio e Biancifiore si scambiano l'anello nuziale per poter regolarizzare la loro unione durante la prima notte di nozze. Il congiungimento carnale tra i due protagonisti inoltre è protetto dalla dea Diana in veste cristiana di protettrice della castità e dell'amore nuziale.<sup>276</sup> Il loro amore quindi trova un'unica opposizione: la volontà dei genitori di Florio i quali, accecati dall'egoismo, non sanno intravedere nella nobiltà d'animo e nella virtù di Biancifiore la sua origine regale. Superato questo ostacolo, nulla impedisce a Florio di puntare ad un esito onesto del suo amore per la fanciulla: egli infatti afferma sempre in modo inequivocabile di volere l'amata come sposa e non come amante.<sup>277</sup>

Gli dei pagani presenti nell'opera giocano un ruolo di primaria importanza, soprattutto se si prendono in considerazione le divinità principali: Marte e Venere. Nel periodo narrativo che si apre nel momento in cui Florio viene messo al corrente della condanna di Biancifiore, e si conclude nel momento in cui la salva, le azioni del principe vengono guidate dal volere degli dei Marte e Venere e sono destinate al successo. Inizialmente il protagonista si rivolge a Venere con espressioni che sembrano molto più appropriate se indirizza alla Vergine. Florio la ritiene un punto di riferimento, un aiuto costante durante le sue peripezie, è la madre dell'amore (Cupido) e perciò rappresenta l'origine della sua ragione di vita. Tuttavia l'amore che la dea rappresenta non è l'amore puro, è l'amore

<sup>274</sup> «[...] in loro presenza la baciò [...]» cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 157 (II, 22, 3).

<sup>275</sup> «[...] né credere che io si lungamente aggia affannato per acquistare amica, ma per acquistare inseparabile sposa, la quale tu mia sarai. [...] ti sposerò, [...] levianci di qui, e davanti alla santa figura del nostro iddio questo facciamo: elli, nostro Imeneo, elli la santa Giunone e Venere ci sia-» *Ibid.*, pp. 507-508 (IV, 120, 3). Il matrimonio dei due giovani è protetto dagli dei: «Ivi si potè vedere Imeneo in figura vera coronato d'uliva, e Citerea fare mirabile festa intorno al suo figliuolo; [...]» *Ibid.*, p. 509 (IV, 122, 2). La promessa di Florio ha quindi compimento, non era una scusa od una possibilità presentata a Biancifiore per indurla a concedersi a lui, era un suo vero ed onesto desiderio. Il Congiungimento carnale dei due non è da considerarsi peccato: essi si sono scambiati le promesse nuziali ed hanno ricevuto la benedizione degli dei. Il loro matrimonio è dunque legale a tutti gli effetti e la loro unione è il suo giusto coronamento.

<sup>276</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2001), cit., pp. 29-30.

<sup>277</sup> F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, cit.

sensuale, fisico, carnale, Venere è perciò una divinità di passaggio, un punto intermedio dal quale Florio parte per giungere alla conoscenza dell'amore vero e proprio: quello rappresentato appunto dalla Vergine. Marte è una figura istigatrice che risveglia in Florio la collera, un po' come Cupido istiga quello della passione amorosa, una rabbia che risulta tuttavia 'costruttiva' poiché è un sentimento che riesce ad essere controllato dal protagonista e si manifesta solamente quando Biancifiore si trova in pericolo o diviene vittima di qualche subdolo inganno. Anche se benevole e sempre pronte ad aiutare il protagonista le divinità pagane sono sempre caratterizzate da una vena di ambiguità. Gli dei pagani infatti sono considerati, dalla tradizione medievale, delle divinità demoniache e Boccaccio riprende tale credenza nel capitolo V del *Filocolo* dove definisce Cupido come un 'demone che ha potere sui protagonisti'. Tuttavia in seguito l'autore torna a dipingere Venere e Cupido come importanti mezzi per il raggiungimento dell'amore nobile.

«Venus and Cupid are corrupt images of a greater love which the protagonists have not yet discovered. What Florio and Biancifiore suffer at the hand of Venus and Cupid is but the first leg in a quest which brings them from concupiscence to *caritas*, a quest which reflects the will's desire for *beatitudo*.»<sup>278</sup>

Si ha quindi una continua oscillazione tra aspetti positivi e negativi di queste divinità che, in conclusione, si potrebbero definire quali semplici mezzi che la provvidenza divina utilizza per avvicinare i protagonisti a Dio.

Florio comincia il suo processo di crescita nel momento in cui lascia Marmorina per trasferirsi a Montoro. Egli opera il primo vero passo, anche se costretto, verso l'indipendenza: lascia la casa paterna ed affronta la vita compiendo delle scelte che mano a mano diventano di numero sempre maggiore e sempre più dettate dal suo buon senso dal libero arbitrio. Tuttavia all'arrivo a Montoro Florio non è ancora in grado di comprendere l'importanza di tale cambiamento nella sua vita: egli è triste per la forzata separazione dall'amata e finge solo nell'aspetto di apprezzare l'accoglienza di Ferrante. Viene quindi evidenziato dall'autore il contrasto tra lo stato d'animo del protagonista e le sue azioni:

«Quando Florio vide questo, sforzatamente si cambiò nel viso, mostrando allegrezza e festa, quella

---

<sup>278</sup> Steven Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's Filocolo*, cit., pp. 102-103

che del tutto era di lungi da lui; e con lieto aspetto il duca e i suoi compagni ricevette, e fu da loro ricevuto»<sup>279</sup>

L'amata è sempre nei pensieri di Florio che volge spesso gli occhi verso Marmorina sperando di poterla vedere. Il suo desiderio, in questo momento della storia, è molto semplice e casto: egli vorrebbe solamente godere della vista e dello sguardo salvifico dell'amata.<sup>280</sup> Il giovane amore del protagonista è tuttavia ancora tenero e quindi subisce l'influenza delle stagioni: l'inverno assopisce il desiderio di Florio che viene distratto dai diletti di Montoro e che risulta ancora fiducioso della prossima venuta di Biancifiore:

«E con questi diletti mescolati di speranza, sempre aspettando, assai leggiermente si passò tutto quel verno senza troppa noia, però che alquanto l'amoroso caldo per lo spiacevole tempo era nel cuore rattiepidato e ristretto»<sup>281</sup>

Con l'avvento della primavera però, vedendo tutta la terra prepararsi alla gioia ed all'amore, il giovane riscopre la tristezza dovuta alla lontananza della fanciulla amata. Ai suoi occhi tutto il mondo può liberamente amare mentre a lui questo non è permesso. Tale privazione, che viene messa in risalto dal contrasto con l'ambiente circostante, fa nascere in lui un sentimento che non aveva mai provato in precedenza: la gelosia. Proprio durante il periodo del 'dolce tempo' quindi Florio soffre maggiormente delle pene amorose e si fa da esse consumare: non studia, non dorme, non mangia e non beve.<sup>282</sup> La disperazione gli fa comprendere l'inganno operato a sue spese dal padre che d'ora in avanti verrà descritto come il principale antagonista della storia. Il pessimo comportamento del re Felice mette in evidenza la differenza rispetto al figlio anche in una virtù come la fedeltà alla parola data che dovrebbe essere propria di un regnante. Florio, anche se in disaccordo con la volontà paterna,

---

<sup>279</sup> G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 160 (II, 24, 5).

<sup>280</sup> «- Deh, ora mi fosse licito pur di vederla solamente! -» *Ibid.*, p. 162 (II, 26, 3).

<sup>281</sup> *Ibid.*, (II, 26, 5).

<sup>282</sup> «Egli aveva per questo ogni studio abbandonato, né di mangiare né di bere pareva che gli calesse [...] E similmente la notte non dormiva, ma furtivamente e solo se n'andava infino alle porti del palagio del suo padre, [...] E sì lo stringea amore, che più volte il duca e Ascalion avedendosene il ne ripresero; ma poco giovava. [...] egli del tutto lo studiare ha lasciato [...] egli ancora da grande amore costretto non mangia né dorme, ma in pianto e in sospiri consuma la sua vita: per la qual cosa egli è nel viso tornato tale che poco più fu Eristione quando in ira venne a Cerere: e non pare Florio, sì è impalidito, e non vuole udire d'altrui parlare che di Biancifiore, né prendere vuole alcun conforto che porto gli sia.» *Ibid.*, pp. 163-165 (II, 26, 16-21 e 27, 3-4). Florio incarna quindi l'immagine dell'amante elegiaco infelice, come fa Troiolo nel *Filostrato*, ma, a differenza di quest'ultimo, per il protagonista del *Filocolo* si tratta solo di una fase che supererà reagendo, cosa che invece Troiolo non fa.

rispetta quanto promesso e non si comporta da vile, mentre Felice, invece di essere da esempio al figlio, continua ad operare con la falsità e l'inganno. Il risultato è che si ha la sensazione che il giovane dimostri una maturità maggiore del padre già all'inizio della storia nonostante la differenza d'età.

Il giovane ormai è conscio del fatto che il padre non si fa scrupoli ad ingannarlo e in cuor suo teme per il destino di Biancifiore. I due giovani sono talmente legati sentimentalmente che Florio sospetta che l'amata sia in pericolo ancora prima di venirne informato. Ferrante e Ascalion infatti, giunti a Montoro, non fanno parola al giovane della sorte della fanciulla da lui amata ma lo trovano «solo e con molti pensieri»<sup>283</sup>, segno di una preoccupazione di Florio che già prevede il nefasto evento.

La bellezza della figura di Florio sta proprio nel fatto che viene sapientemente dipinto a livello psicologico: non è monocromatico ma è portatore di mille sfumature differenti che ricordano appunto l'animo umano. Il protagonista non risulta perciò semplice agente all'interno del romanzo ma diviene l'esempio di ciò che accade nella realtà, dei conflitti interiori tra pulsioni opposte quali possono essere lo sconforto e la voglia di reagire. Egli infatti piange e si dispera, ma, nel contempo, è pronto all'azione che lo porterà o a liberare Biancifiore o a togliersi la vita, in ogni caso l'innamorato compirà un gesto determinante senza lasciarsi consumare nell'ignavia a cui portano le pene amorose.<sup>284</sup> Da questa determinazione del protagonista che non viene in alcun modo scalfita dal dolore si può già notare una crescita di Florio che sta formando il proprio carattere portandolo da quello di un giovinetto a quello virile di uomo. Egli comincia ad essere indipendente nelle scelte e nelle azioni. Non ha una necessità assoluta di avere un aiutante che lo guidi in ogni cosa, è in grado di agire da solo perché sa di essere nel giusto e perciò sa di poter trionfare.<sup>285</sup> Ascalion è certamente un valido aiuto per il giovane ma lo aiuterà solamente con dei consigli per proseguire nella strada per divenire un cavaliere prode e giusto, egli è solo un appoggio per Florio, mai un sostituto. Il vecchio cavaliere arma il protagonista con cura, un compito che sarebbe spettato al padre di cui ora Ascalion fa le veci. Mentre Felice è un genitore iniquo e falso, il cavaliere è descritto come un «tenero padre» che appunto va a sostituire il primo anche nell'affetto di Florio. Felice non assiste a questa importante tappa per la crescita del figlio, è Ascalion che funge da figura paterna per il protagonista e che lo istruisce nell'uso delle armi:

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, 182 (II, 39, 6). Da notare il contrasto tra il termine «solo» e la locuzione «con molti pensieri» che evidenzia ancor di più il fatto che Florio è solo fisicamente mentre il suo animo è attorniato da pensieri, di certo non graditi, che tuttavia risultano essere i suoi unici compagni.

<sup>284</sup> Un comportamento del tutto contrario rispetto a quello di Troiolo che invece non è in grado di reagire.

<sup>285</sup> Florio sa inoltre di poter contare sull'aiuto degli dei, contrariamente a Troiolo che viene da essi punito, l'innamorato di Biancifiore riceve da essi forza, coraggio e consigli.

«E sì come il tenero padre i suoi figliuoli ammonisce e insegna, così Ascalion dicea a Florio:

[...]»<sup>286</sup>

La predisposizione di Florio a divenire un cavaliere modello è lampante già durante il suo primo duello, egli possiede già le virtù della correttezza in battaglia e del rispetto dell'avversario. Florio infatti all'inizio non fa uso delle armi in quanto Massamutino non le possiede e perciò sarebbe disonorevole uccidere un uomo disarmato.<sup>287</sup> Il giovane tuttavia è dotato di una forza sovraumana che gli permetterebbe di uccidere il siniscalco anche a mani nude. L'iniquo consigliere del re vuole combattere e si arma da solo (contrariamente a Florio che invece ha ricevuto l'investitura da parte degli dei ed è stato armato da Ascalion) senza tuttavia possedere le virtù che gli permetterebbero di portare tali armi. Questa presunzione di Massamutino, che sfida il volere divino attraverso un'autoinvestitura di un titolo che non gli è proprio, lo porta alla perdita certa del duello. Il combattimento è descritto come una giostra medievale<sup>288</sup>, spettacolo al quale Boccaccio poteva certamente assistere molte volte nella corte Angioina, e si risolve appunto con la vittoria di Florio che viene dotato di una forza sovraumana dagli dei ed in particolare da Marte. La vittoria nella giostra non rappresenta solamente la superiorità guerriera del protagonista nei confronti di Massamutino, ma anche e soprattutto un rito di passaggio dalla fanciullezza all'età adulta. Con questa vittoria Florio dimostra infatti di possedere vigore fisico, coraggio, destrezza e virilità, tutte caratteristiche che gli permettono di essere considerato uomo atto alla battaglia. Lancia, spada e arco sono armi tipicamente medievali e il protagonista dimostra la superiorità nell'utilizzo di tutte e tre, proprio questa sua supremazia nella perizia dell'utilizzo delle armi lo rende il vincitore assoluto.

Al termine del combattimento Florio riconsegna Biancifiore al padre che gli chiede di rivelare la sua identità, cosa che il protagonista non fa, non per vergogna o paura, ma semplicemente per un atto di rispetto nei confronti del re. Se infatti egli si fosse rivelato, avrebbe fatto comprendere a Felice che era a conoscenza di tutto il suo iniquo piano e ne avrebbe causato una vergogna profonda. Non facendosi riconoscere invece egli dà al padre un'ulteriore possibilità di redimersi agli occhi del figlio

---

<sup>286</sup> Florio viene armato da Ascalion. Dopo l'investitura a cavaliere si ha la tradizionale vestizione dell'eroe. I colori che più spiccano sono l'oro e il rosso: simboli di nobiltà ma anche di coraggio e passione. Gli stessi colori vengono attribuiti a Marte che si palesa a Florio come un cavaliere «tutto rosso» e «sì lucente» e alle altre persone presenti come «uno splendore molto vermiglio» cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 215 (II, 58, 1 e 7).

<sup>287</sup> «Florio non potendo più sostenere, alzò allora la mano, e diedegli sì gran pugno in su la testa che quasi cadere lo fece sopra l'arcione della sella tutto stordito; e questo fatto rizzatosi sopra le striede, e accosatosi a lui, preso l'avea sotto le braccia per gittarlo dentro all'acceso fuoco [...]» e «[...] che poi che armato se', l'offenderti non mi si disdirà» *Ibid.*, pp. 220-225 (II, 62, 9 e 66, 3).

<sup>288</sup> «[...] appresso ferì il corrente destriere con i pungenti sproni, drizzandosi verso Massamutino, che inver di lui correndo veniva con la lancia bassata. [...] e giungendo sopra il siniscalco, sì forte con la sua lancia il ferì nella gola, che quella ruppe, e lui miseramente abbatté nel campo sopra nuova erbetta, passando avanti» *Ibid.*, pp. 226-227 (II, 68, 3-4).

che egli crede all'oscuro di tutto. Inoltre Florio comprende fin da subito che l'anonimato lo aiuta nell'attuazione dei suoi piani per giungere all'oggetto del desiderio. In questo caso si limita a nascondere il volto e a non rivelare il proprio nome, in seguito invece cambierà nome e identità.

Tornato a Montoro, Florio si sente uomo, è convinto della propria forza e dell'aiuto degli dei, proprio per questo egli è allegro e riprende tutti i passatempi abbandonati in precedenza, senza tuttavia dimenticare Biancifiore, alla quale torna con la mente soprattutto dopo aver visto nel giardino del palazzo un fiore bianco e fragile sovrastato dalle spine che ne minacciano la bellezza. La vista di tanta delicatezza oppressa lo intristisce e lo fa ricadere nelle pene d'amore alle quali comincia ad aggiungersi un sentimento che prima non era presente nel suo cuore: la gelosia.

«Tu per me se' continua sollecitudine cercata d'offendere perché io t'amo, e io sono costretto di stare lontano da te acciò che io ti dimentichi; ma certo questo è impossibile, che amore non ci legò con legame da poter sciogliere. Niuna cosa, altro che morte, non ci potrà partire, però che né noi il consentiamo, né amore vuole: anzi con più forze continuamente mi cresce nello sventurato petto, tanto che d'ogni cosa mi fa dubitare; e è cresciuto a tanta quantità, che quasi dubito che tu non m'ami, o che tu per altro non mi abbandoni»<sup>289</sup>

Florio dunque trascorre un altro periodo di disperazione a causa delle pene amorose, durante il quale si rinchioda spesso nella sua camera, che, come abbiamo già sottolineato nel *Filostrato*, riprende la tradizione dell'amante lirico dettata da Dante nella *Vita Nova*. Questo continuo ed altalenante comportamento del protagonista che passa dalla disperazione e dalla debolezza alla forza virile che lo spinge all'azione è sintomo del cambiamento che sta subendo. Egli risente ancora degli istinti del fanciullo, ma allo stesso tempo se ne vergogna cercando di nasconderli e di reagire:

«[...] piangere, il quale è atto femminile e di pusillanimo cuore [...]»<sup>290</sup>

I contrasti interiori che caratterizzano il protagonista, che lo fanno passare continuamente dalla giovinezza all'età adulta e viceversa e che ne condizionano di conseguenza le azioni, rischiano di

---

<sup>289</sup> «Oimè, quanto è acerba vita quella dello amante, il quale dubitando vive geloso!» *Ibid.*, p. 239 (III, 2, 9-10 e 13).

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 240 (III, 3, 5). L'amore consuma Florio nel fisico e nell'animo, tuttavia egli non vuole palesare tale debolezza e dà la colpa della sua mancanza di forza al grande caldo. *Ibid.*, pp. 248-249 (III, 8).

farlo desistere dall'impresa che si è prefissato: egli ha paura dei pericoli che deve correre (la morte e la vergogna) per ottenere la donna amata. Una parte di lui vorrebbe lasciare tale progetto e tornare a casa, l'altra si ostina a voler riacquistare la fanciulla padrona del suo cuore. In questa contrapposizione tra pulsioni differenti entra ancora una volta in gioco il 'libero arbitrio': sarà la decisione di Florio che influenzerà non solo il finale della sua storia d'amore ma anche e soprattutto il futuro della sua crescita personale. Se scegliesse di tornare in patria tornerebbe ad essere un fanciullo sottomesso al volere genitoriale, se invece scegliesse di rischiare la propria vita ed il proprio onore per amore di Biancifiore e riuscisse nell'impresa tornerebbe in patria da valoroso cavaliere, da uomo indipendente e determinato. Il momento in cui egli prende la coraggiosa decisione di mettersi in gioco segnala già la sua volontà di uscire dal limbo accidioso in cui può solo subire le azioni degli altri senza mai controllare il proprio destino. Egli prende in mano la sua vita, attraverso il 'libero arbitrio' si rende autonomo da tutti, solo la sorte può sovrastare il suo volere. Il coraggio è la virtù che dovrebbe caratterizzare l'innamorato ideale: l'amore è un sentimento che solo i coraggiosi sono destinati a comprendere ed a controllare poiché non si spaventano di fronte ai pericoli che devono affrontare; al contrario coloro che sono paurosi e indecisi si fanno sopraffare dall'amore e dal desiderio e sono dunque destinati a soccombere:

«O amore nemico de' paurosi, quanta è meravigliosa la tua potenza, e quanto furono le tue fiamme  
ferventi nel petto di Filocolo! [...]»<sup>291</sup>

Il coraggio di Florio è incomparabile, soprattutto al termine del romanzo, quando cioè si fida e mette la sua vita nelle mani di Sadoc: un uomo che conosce appena e che ha sempre fatto i propri interessi e quelli del proprio padrone. Il giovane corre il pericolo di essere ucciso, la sua unica protezione sono i petali delle fragili rose che lo ricoprono.<sup>292</sup>

La crescita del protagonista è evidenziata dal cambiamento di identità che opera il giovane: Florio muta il proprio nome in Filocolo per tutta la durata della sua quète amorosa e, in seguito religiosa,

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 493 (IV, 108, 1).

<sup>292</sup> «Egli pose la sua vita sotto la fede dell'uomo che mai fede non avea conosciuta, e sotto sottili frondi di rose, le quali dalle più picciole aure sariano potute muovere, e scoprirlo nel cospetto del nemico. Egli diede il vivo corpo all'essere immobile come morto. [...] Quello che Filocolo non avea avuto ardire di dimandare al padre, solamente ora in pericolo da non poter pensare, davanti al nimico la cerca. Oh, quale amante! Oh, quanto da essere amato!» *Ibid.*, p. 494 (IV, 108, 3-4).

per poi riprendere il nome originario solo al momento del battesimo.<sup>293</sup> Il protagonista cambia identità sia a livello fisico che identificativo a seconda appunto della sua condizione in ambito amoroso. Il giovane opera questa scelta per non essere riconosciuto ma soprattutto perché nel nuovo nome egli vede una sorta di autopunizione e di autopurificazione dalla colpa di non aver saputo proteggere la donna amata. Florio vuole divenire una persona nuova, un nuovo Florio, un cavaliere coraggioso ed indipendente. Vuole lasciarsi alle spalle il vecchio se stesso, il ragazzino in balia della volontà paterna che ha perso il vero amore per ubbidire stupidamente e ciecamente al re. Florio non si riconosce più nel proprio nome, né nel proprio ruolo all'interno della società. Egli sente di essere un'altra persona e muta identità per conformarsi al suo stato di amante infelice. La *quête* di Florio coincide quindi con un periodo di perdita di tutte le certezze da parte del protagonista che non riesce a trovare una base solida dalla quale giungere al lieto fine. Persino l'amore di Biancifiore è avvolto in un'aura di sospetto tradimento e la fiducia negli dei è spesso minata dalle continue peripezie che è costretto ad affrontare. Solo con il matrimonio con l'amata, prima, e il battesimo, poi, Florio riesce a ritrovare se stesso e a comprendere la strada da intraprendere per divenire un vero e giusto re. Già dopo le nozze con Biancifiore si può notare una consapevolezza, da parte del protagonista, che tutti gli ostacoli superati e le peripezie affrontate sono state parte di un processo volto alla propria crescita:

«A me non è meno caro con tanti e tali pericoli avere Biancifiore riacquistata, poi che sani e salvi siamo, ella e io e i miei compagni, che se con più agevole via racquistata l'avessi. Le cose con affanno avute sogliono più che l'altre piacere: e però a tutte queste cose considerando, senza più delle passate ricordarci, faremo ragione come se state non fossero, e delle nostre prosperità facciamo allegra festa»<sup>294</sup>

Florio comprende di essere cresciuto e si sente pronto ad affrontare gli impegni politici ai quali è destinato fin dalla nascita. Egli è desideroso di tornare in patria anche per visitare i propri regni. Il giovane utilizza il possessivo «miei» per affermare la maturità raggiunta e quindi la possibilità di succedere al padre in qualità di re.<sup>295</sup> Il rientro nella città natia segna la fine delle pene e delle sofferenze vissute per amore. Florio viene qui sottilmente paragonato a Cristo: come Gesù dopo la '*passione*' è morto e risorto così Florio, in seguito alla passione intesa come '*sofferenza amorosa*' ha

---

<sup>293</sup> Florio rivaluta l'opportunità di riprendere il suo nome di battesimo già quando si presenta all'ammiraglio, tuttavia ad esso fa seguire subito quello da pellegrino: «[...] io mi chiamo Florio, e per tema della fama del mio nome, divenuto pellegrino d'amore, in Filocolo il trasmutai, e così ora m'appellano i compagni [...]» *Ibid.*, p. 539 (IV, 151, 2).

<sup>294</sup> *Ibid.*, pp. 541-542 (IV, 153, 2-3).

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 551 (V, 2, 4).

lasciato il suo vecchio 'io' ed è rinato tramite il battesimo. Questo parallelismo è riscontrabile nei colori dei vestiti che il protagonista indossava alla partenza da Marmorina e al suo ritorno:

«[...] come per Marmorina per dolore uscito era vestito di violato, così in quella propose di rientrare vestito di bianco in segno di letizia e di purità [...]»<sup>296</sup>

Il viola ed il bianco sono due dei colori utilizzati per i paramenti liturgici e vengono rispettivamente utilizzati per le funzioni della quaresima, in particolare del venerdì santo, e in quelle pasquali. Si ha quindi, ancora una volta, la contrapposizione tra momento della 'passione' e momento della 'resurrezione' che accomunano i vestimenti di Florio e la vita di Cristo che viene rispecchiata nei colori dei paramenti liturgici indossati dagli ecclesiastici.

Si ha quindi una sorta di nuovo Florio che nasce dall'abbandono dei comportamenti e delle credenze del vecchio, il protagonista si ritrova ad essere uomo, marito, padre, cavaliere cristiano ed infine anche re. La fase che egli vive sotto il nome di Filocolo è dunque determinante per la dinamicità del personaggio ma anche per il legame che lo connette autobiograficamente all'autore. Il Florio disperato che prende il nome di Filocolo perché sta affrontando le fatiche d'amore è quello che maggiormente si avvicina alla realtà vissuta da Boccaccio al quale non è permessa la gioia di fare propria la donna amata ma solo di vagheggiarla e di sopportare stoicamente le pene amorose:

«La connessione tra autore e personaggio, narratore e storia raccontata costituisce, nella retrospettiva del punto di vista del narratore che fa coincidere fatica narrativa personale con fatica amorosa del protagonista [...]»<sup>297</sup>

Al termine della storia Florio si converte al cristianesimo e con l'atto del battesimo completa la sua crescita personale risultando dunque atto a succedere al padre Felice in qualità di re. Egli quindi si fa carico di responsabilità politiche e sociali che precedentemente ignorava e che solo con l'aiuto divino potrà sostenere. Perciò, dopo la liberazione di Biancifiore e le nozze con la stessa, si ha una sorta di ridimensionamento dell'amore che non è più sentita dal protagonista come una passione cocente ma come un sentimento puro e finalmente ufficializzato. Nell'animo di Florio non si mescolano più

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 657 (V, 81, 1).

<sup>297</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2013), cit., p. 13.

amore, paura, gelosia, sconforto, rabbia; egli è ora intimamente tranquillo e sicuro, il fatto di aver legato a sé la donna amata con il vincolo matrimoniale lo rende rilassato e capace di concentrarsi sugli impegni sociali e politici che lo attendono quale futuro re:

«È notevole comunque che questa *paideia* di Filocolo si attui progressivamente solo o soprattutto *dopo* che l'eroe ha liberato l'amata dalla torre di Alessandria: prima Florio realizza il suo desiderio amoroso, poi si assiste alla sua crescita di signore [...], alla sua conversione religiosa, alla sua maturazione politica. Si tratta di fasi successive, che non si (con)fondono tra loro: dopo la storia amorosa intervengono la fase pedagogica e la maturazione in Florio di interessi ormai non circoscritti al suo problema personale, amoroso, ma più largamente intellettuali e politici»<sup>298</sup>

Florio è ormai «[...] un uomo pubblico, con responsabilità politiche, ed è ispirato cristianamente»<sup>299</sup> e di conseguenza deve mantenere un comportamento moralmente integro: tutto ciò che lo riguarda deve essere regolamentato e senza eccessi, egli deve fungere da esempio per il suo popolo<sup>300</sup> e deve incarnare la figura del re giusto, padre di famiglia, sposato con una nobile donna virtuosa e di rara bellezza, condottiero coraggioso e giudice imparziale nonché portatore e divulgatore della religione cristiana nel mondo.<sup>301</sup>

Florio e Biancifiore sono l'allegoria dell'Amore stesso, rappresentato in tutte le sue più particolari sfaccettature; la loro storia funge da esempio per tutti i giovani innamorati, che si rispecchiano e si rivedono nei due protagonisti, e invita al rispetto del sentimento e alla sopportazione delle pene che esso comporta per il raggiungimento della felicità. Un amore dunque che fa crescere e maturare, che insegna a controllare la propria passione, che premia la pazienza e la perseveranza:

---

<sup>298</sup> F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, cit., pp. 184-185.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>300</sup> Florio è segnalato anche come punto di riferimento positivo per i giovani: egli riesce infatti a superare gli ostacoli e a mantenere costante e puro il suo amore; ciò lo porta indubbiamente ad un lieto fine. Florio è dunque l'esempio da seguire ed imitare così come il comportamento di Troiolo è da evitare. Florio è inoltre il precursore degli altri personaggi maschili presenti nelle opere successive del Boccaccio come Africo, Arcita e Palemone. Cfr. G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, cit., p. 51.

<sup>301</sup> Il lieto fine di Florio viene riassunto in poche righe: «Quanta allegrezza di Florio fosse, dire non si poria. Egli si vede la disiderata Biancifiore sposa e di nobile stirpe, a lui ignota nel principio dello innamoramento, discesa, e di lei un bellissimo figliuolo. Egli si vede, dopo molti pericoli, da tutti campato, nel suo regno salvo tornato. Egli si vede il vecchio padre e la cara madre, i quali egli appena credea di ritrovare vivi. Egli si vede il molto popolo, e da tutti essere amato: e quello che sopra tutte queste cose gli è grazioso è che della setta de' fedeli a Dio è divenuto, e con lui tutti i suoi seguaci. Nella quale letizia di tutte queste cose dimorando, chiamò a sé i cari compagni con lui stati nel lungo pellegrinaggio, de' quali alcuno ancora alla sua casa non era tornato, e disse loro: -Signori e cari amici, finito è il lungo cammino, il quale noi più anni è cominciammo: e, lodato sia Iddio!, non invano avemo camminato.» *Ibid.*, p. 659 (V, 84, 1-3).

«[...] Fiorio e Biancofiore non àno volto, non àno nome, non àno storia: essi non sono che il desiderio d'amore e il dolore d'amore, sono l'Amore stesso, la sua smagliante figura, il suo sospiro e la sua forza [...]»<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup> Giulia Veronesi, *Fiorio e Biancofiore*, in *Dizionario letterario Bompiani. Personaggi A-Z*, Bompiani, Milano 1964, Vol. VIII, p. 352.

## CAPITOLO 4

### **Il *Teseida*: Arcita e Palemone i rivali in amore**

Il *Teseida*, opera scritta tra il 1339 e, molto probabilmente, il 1341, è un romanzo in ottave<sup>303</sup> che cerca di conciliare la tematica amorosa con quella epico-cavalleresca. In essa vengono perseguite sia la tradizione letteraria che le opere precedentemente scritte dall'autore, tuttavia, a differenza del *Filostrato* e del *Filocolo*, per il *Teseida* non si riesce ad individuare una fonte primaria da cui Boccaccio abbia tratto lo spunto principale per comporre l'opera. Ciò comporta l'esistenza di una mescolanza di fonti e di richiami molto ampia: sono molte le somiglianze con la letteratura d'oïl ed in particolare con i narratori cavalleresco-cortesi che si rifanno a Chrétien de Troyes. Numerosissimi sono anche i rinvii danteschi, in particolare all'*Inferno* e più precisamente ai canti di Farinata, Ulisse, Paolo e Francesca, Pier delle Vigne e Ugolino. Frequenti gli spunti ripresi dall'epica popolare contemporanea, dallo stilnovo che vengono sapientemente accostati a quelli dell'epica classica (Virgilio e Stazio).<sup>304</sup> Notevole è la somiglianza tra la coppia di fratelli/nemici staziana e quella degli amici/rivali del *Teseida*: Arcita e Palemone ricordano infatti moltissimo Eteocle e Polinice. Il fatto che i due protagonisti dell'opera di Boccaccio siano tebani richiama immediatamente alla memoria le sventure della stirpe di Cadmo, sempre caratterizzata da divisioni interne e scontri intestini. Arcita sarà l'unico a rompere questa scia di sangue provocata dalle continue lotte tra appartenenti alla medesima discendenza in quanto è il meno impulsivo tra i due innamorati e prende le armi solo perché costretto dall'amico-rivale, ma di certo senza una reale intenzione di uccidere o ferire il compatriota:

«I foschi precedenti familiari si ripresentano ad Arcita, che è il più mansueto e ragionevole dei due rivali, nel momento in cui, morente, afferma di non essersi comportato come i suoi predecessori e di meritare perciò una sorte ultraterrena migliore [...]»<sup>305</sup>

---

<sup>303</sup> Boccaccio evita il complicato utilizzo delle terzine dantesche: «Piuttosto che avventurarsi, per l'epica e comunque per la narrazione in versi, nelle terribili strette della terzina dantesca, saggiamente nella *Caccia* e aggirate allora alla meglio con l'uso fitto del rejet e dell'enjambement [...], egli preferì insistere con l'ottava della narrazione popolare, già esperta di qualche accento eroico, profilandola ora non più (come nel *Filostarto*) sotto luce prevalentemente lirica, ma ove occorresse decisamente epica» cfr. Alberto Limentani, *Introduzione al Teseida*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1964, vol. II, p. 235.

<sup>304</sup> «A volte, come s'è osservato, il Boccaccio non esitava a sovrapporre luoghi di autori diversi [...]» *Ibid.*, pp. 235-239.

<sup>305</sup> Bruno Porcelli, *Il «Teseida» del Boccaccio fra la Tebaide e The Knight's Tale*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXXII (1968), pp. 58-59. Arcita infatti, in punto di morte sottolinea la propria differenza dagli altri discendenti di Cadmo: «Io non uccisi il sacro serpente/ all'alto Marte ne' campi dircei,/ come fê Cadmo, della nostra gente/ avol primaio; né

Infine non mancano ovviamente le affinità con la lirica amorosa di Ovidio che viene permeata da caratteristiche e *topoi* canonici propri di quella medievale, soprattutto per quanto riguarda la fisionomia amorosa e l'immagine femminile.<sup>306</sup>

Anche quest'opera, come le precedenti, è caratterizzata da un forte autobiografismo che viene esplicitato dall'autore stesso. Boccaccio esprime tutta la sua sofferenza per l'abbandono da parte di Fiammetta e spera in un ripensamento dell'amata. Egli si fa dunque portavoce proprio della figura stilnovista che era già presente nel *Filostrato*, mediante la caratterizzazione del personaggio di Troiolo. La storia d'amore di Arcita e Palemone per Emilia rispecchia la vicenda amorosa di Boccaccio per madonna Fiammetta. La donna amata non è più distante (come poteva sottolineare l'esperienza del *Filocolo*), il poeta può godere della sua vista beatificatrice, ma la donna si comporta in modo altero e sdegnoso.<sup>307</sup> L'autore diviene dunque l'amante abbandonato e non più corrisposto che tuttavia, nonostante la sofferenza e l'umiliazione, è pronto a riprendere la storia d'amore.<sup>308</sup> Egli infatti tenta di riconquistare l'amata dedicandole la storia del *Teseida* e mettendo in evidenza il fatto che Emilia è la 'controfigura' di Fiammetta e che lui stesso si nasconde nei panni di uno dei due innamorati, ma non rivela quale sia il suo *alter ego* tra Arcita e Palemone.<sup>309</sup> Il primo è senza dubbio il personaggio che risalta maggiormente all'interno della storia, sia per una descrizione psicologica più profonda, sia per i frequentissimi monologhi che ricalcano la figura dell'innamorato lirico, sia infine per la grandezza d'animo dimostrata in punto di morte. Secondo Limentani è quindi da individuare Boccaccio nel personaggio di Arcita<sup>310</sup>; tuttavia io ritengo che l'autore non si nasconda solamente in uno dei due innamorati ma che, attraverso un processo di scomposizione dell' 'io', già sperimentata nel *Filocolo*, egli inserisca delle caratteristiche proprie in tutti i personaggi del romanzo. Arcita è senza dubbio colui che, in qualche modo, condivide e dà voce alle pene amorose del

---

nelli baccei/ sacrificii tolsi fieramente/ la vita al mio figliuol, come colei/ che dopo danno riconobbe il fallo/ né poté poi con lagrime emendallo; l né, come Semelè, contra Giunone/ mai operai; né, sì come Atamante,/ contra la prole divenni fellone;/ né il mio padre uccisi, né amante/ della mia madre fui, la nazione/ ne' sen materni indietro ritornante,/ sì come Edippo; né mio frate uccisi;/ né mai regno occupai, né mal commisi; l né di Creonte l'aspra crudeltate/ mi piacque mai, né in altrui l'usai./ Se arme fuor già per me pigliate/ incontro a Palemon, male operai,/ e io ben n'ho le pene meritate;/ e certo i' non l'avrei prese giammai,/ se esso non m'avesse a ciò recato,/ perch'era, sì com'io, innamorato» cfr. Giovanni Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, a c. di Alberto Limentani, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1964, vol. II, pp. 597-598 (X, 96-98).

<sup>306</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2001), cit., p. 54.

<sup>307</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2013), cit., p. 30.

<sup>308</sup> A. B. Givens, *La dottrina d'amore nel Boccaccio*, cit., pp. 78-80.

<sup>309</sup> «[...] sotto il nome dell'uno de' due amanti e della giovane amata si conta essere stato, ricordandovi bene, e io a voi di me e voi a me di voi, se non mentiste, potreste conoscere essere stato detto e fatto in parte: quale de' due si sia non discopruo, ché so che ve ne avvedrete» cfr. G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, a c. di A. Limentani, cit., pp. 246-247.

<sup>310</sup> A. Limentani, *Introduzione al Teseida*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 242-243.

Boccaccio: egli soffre per l'allontanamento dall'amata e la conseguente perdita del privilegio di godere della sua vista, ma è anche colui al quale il fato dà la felicità di vedere vicino il coronamento del suo desiderio per poi privarlo dell'amata. Palemone, al contrario, rappresenta il lato impulsivo dell'autore, l'amante passionale, colui che più facilmente fa predominare i sentimenti sulla ragione, ma soprattutto è ciò che Boccaccio avrebbe voluto essere ma non è stato, è la personificazione di quel lieto fine in amore tanto ricercato e perseguito dall'autore ma mai raggiunto. Palemone è dunque una sorta di proiezione del desiderio di felicità e di amore di Boccaccio sulle pagine della storia e della letteratura, attraverso le quali il certaldese può realizzare ciò che in vita non gli è stato riservato dalla sorte.

I due protagonisti sono come due gemelli eterozigoti, entrambi nascono dalla mente e dall'esperienza di vita dell'autore e si fanno portatori dei differenti aspetti che lo caratterizzano. L'uno è l'eroe che muore per amore, l'altro è colui che, baciato dalla fortuna e dall'affetto dell'amico, vive per amore. Arcita è quindi il rappresentante dell'amore con esito tragico, della morte in nome del più nobile tra i sentimenti, è quel lato di Boccaccio che, vittima delle delusioni d'amore, si arrende e cerca di raggiungere un obiettivo più alto com'è l'essere ricordato in eterno dalla donna amata e dai posteri. Palemone invece incarna la speranza che l'amata possa tornare da lui e ritrovare così la felicità perduta. Il protagonista è la vita nel nome dell'amore, il lieto fine a cui l'autore, anche se ormai disilluso, continua ad aspirare.

I personaggi ricalcano, ancora una volta, la volontà di unire due epoche storiche, di tingere di sfumature medievali l'antichità greca. La discrasia che si viene a creare è presente in tutta l'opera e ne risentono sia il carattere, le azioni ed i pensieri dei personaggi ma anche alcuni luoghi ed il contesto sociale in cui sono inseriti.<sup>311</sup> Gli aspetti che vengono messi maggiormente in luce della famiglia reale di Teseo diventano analoghi a quelli che contraddistinguono la vita della corte angioina. I protagonisti sono quindi greci ma si modellano sui cavalieri medievali e sul loro codice di comportamento (comprese le norme che governano i rapporti amorosi), sono nobili di stirpe e di ideali, magnanimi e coraggiosi ma soprattutto il loro cuore è 'gentile' e dunque capace di ricevere e dare amore puro.

«[...] i greci personaggi del *Teseida* finiscono per modellarsi quasi spontaneamente sull'esemplare

---

<sup>311</sup> Un esempio è il modo in cui Teseo sconfigge le amazzoni. Le donne vivono in un castello (tipica struttura medievale) che viene assediato dai greci attraverso delle macchine offensive tipicamente medievali: «E' fé drizzar trabocchi e manganelle/ e torri per combattere le mura [...]» cfr. G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, a c. di A. Limentani, cit., p. 282 (I, 93, vv. 1-2). Tale modalità ricorda molto le descrizioni delle guerre tardo antiche e medievali, caratterizzate lunghi assedi logoranti e brevi sortite da parte degli assediati con lo scopo di arrecare più danni possibili a macchine e nemici. Per maggiori informazioni sulle tecniche di assedio si veda Philippe Contamine, *La guerra nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 149-166.

“*societas*” dei romanzi cavallereschi. Illustri per nobiltà d’animo non meno che per nobiltà di stirpe, questi eroi sono anch’essi prodi e cortesi, generosi e innamorati come i cavalieri arturiani, mentre le figure femminili si disegnano su questo sfondo luminoso con l’eleganza stilizzata di miniature tardogotiche»<sup>312</sup>

I protagonisti maschili dell’opera sono tre: Teseo, Arcita e Palemone. Il primo rappresenta, senza dubbio, inizialmente il guerriero valoroso che, con l’aiuto divino, riesce a vincere ed ad addomesticare le amazzoni e, sposandone la regina Ippolita, diviene la personificazione della civilizzazione che vince la vita selvaggia, del codice normativo che si impone sull’istinto. Le amazzoni infatti rappresentano un popolo che vive con una struttura sociale primitiva composta da sole donne che rifiutano l’amore ritenendosi superiori ad esso<sup>313</sup> e di conseguenza capaci anche di ovviare alle regole della natura che prevedono, all’interno di una società, la presenza sia di uomini che di donne perché la stirpe possa avere seguito. Teseo diviene quindi l’eroe difensore non solo degli dei e della natura ma anche dell’amore, egli ha il compito di punire coloro che rifiutano tale sentimento in quanto peccatori e colpevoli di *ubris*.<sup>314</sup> Egli diviene l’esempio principe del re giusto e magnanimo che si attiene al codice cortese-cavalleresco.<sup>315</sup> Il re ateniese infatti è associato immediatamente alla figura del leone, simbolo di forza, ferocia e fierezza, caratteristiche necessarie per guidare con giustizia e fermezza un popolo<sup>316</sup>:

«E come leoncel cui fame punge,  
il qual più fier diventa e più ardito  
come la preda conosce da lunge,  
vibrando i crin, con ardente appetito  
e l’unghie e’ denti agguzza infin l’aggiunge;  
cotal Teseo, rimirando espedito  
il regno di color, divenne fiero,

---

<sup>312</sup> Daniela Branca, *La morte di Tristano e la morte di Arcita*, in “Studi sul Boccaccio”, IV (1976), pp. 255-256.

<sup>313</sup> «[...] contro a Cupido avete presa guerra [...]» cfr. G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d’Emilia*, a c. di A. Limentani, cit., p. 262 (I, 24, v. 6).

<sup>314</sup> «[...] ond’elli, in sé di ciò forte crucciato,/ propose di purgar cotal peccato» cfr. *ibid.*, p. 258 (I, 13, vv. 7-8).

<sup>315</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2013), cit., pp. 30-31.

<sup>316</sup> Va comunque ricordato che Teseo è un uomo e quindi non è infallibile e tale puntualizzazione riceve la sua conferma nel momento in cui il re ateniese rischia di divenire un sovrano non più esemplare perché troppo preso dal sentimento amoroso che gli fa dimenticare gli impegni istituzionali e le problematiche del suo popolo: «[...] la tua prodezza, la qual già sapeva/ ciaschedun regno, hai qui messa in oblio/ d’Ipolita nel grembo e nel disio?» cfr. G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d’Emilia*, cit., p. 297 (II, 5, vv. 6-8).

volenteroso a fare il suo pensiero»<sup>317</sup>

Il matrimonio di Teseo con Ippolita segna dunque la fine di una collettività primitiva, selvaggia e l'inizio di una società civilizzata. Tale passaggio tuttavia è reso più blando e naturale dalla fine delle ostilità e dalle nozze non solo tra il re ateniese e la regina delle amazzoni, ma anche e soprattutto tra i soldati del primo e le compagne della seconda.<sup>318</sup> Si ha quindi un'integrazione etnica tra i due popoli, che vengono così indissolubilmente uniti dal vincolo matrimoniale, che ricorda senza dubbio quella operata da Alessandro Magno tra macedoni e persiani attraverso il suo matrimonio con Rossane e le conseguenti nozze di massa tra i rappresentanti dei due popoli. Fra le promesse matrimoniali fatte dalle donne amazzoni c'è anche quella di non ricadere più nell'antico peccato e dunque viene posta in evidenza la loro volontà di proseguire per la strada della civilizzazione:

«[...] lor promettendo che, al lor vivente,  
nella prima follia non tornerieno  
e che lor cari sempre mei avrieno»<sup>319</sup>

Anche la successiva guerra condotta da Teseo contro Tebe rappresenta l'intervento dell'eroe civilizzatore all'interno di una società che non rispetta le regole divine e naturali. Infatti anche la mancanza del rispetto del culto dei morti è segno di inciviltà e Creonte è quindi dipinto come un nemico crudele da eliminare mentre Teseo viene paragonato ad un novello Ulisse che ricerca la conoscenza e il progresso.<sup>320</sup> Teseo è colui che eleva la figura dell'uomo grazie all'intelligenza e che la differenzia da quella animale la quale invece agisce mediante le spinte che riceve dagli istinti e dalle passioni. Le battaglie sostenute dal re ateniese descritte all'inizio dell'opera (contro le Amazzoni e contro Tebe) mettono in evidenza la figura quasi immortale dell'eroe che funge da obiettivo perfetto e intoccabile: il nobile cavaliere non lascia la vita sul campo di battaglia, coloro che muoiono sono

---

<sup>317</sup> G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., p. 267 (I, 42). In seguito Teseo verrà paragonato anche ad un lupo famelico: «[...] il lupo per fame rabbioso [...]» *ibid.*, p. 277 (I, 74, v. 2); si tratta sempre e comunque di un animale forte e feroce.

<sup>318</sup> «Molte altre donne a greci cavalieri/ si sposarono allora lietamente,/ e per signor li preser volentieri,/ [...]» *ibid.*, pp. 294-295 (I, 135, vv. 1-3).

<sup>319</sup> ID., *ibid.*, p. 295 (I, 135, vv. 6-8).

<sup>320</sup> «[...] venimmo al mondo, e non per esser tristi/ come bruti animali e 'ntra lor misti» cfr. ID., *ibid.*, p. 310 (II, 44, vv. 7-8) che richiama certamente la celebre terzina dantesca: «Considerate la vostra semenza:/ fatti non foste per viver come bruti,/ ma per seguir virtute e canoscenza» cfr. D. Alighieri, *Inferno*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, cit., pp. 788-789 (XXVI, vv. 118-120).

combattenti anonimi, senza un vero fine narrativo. Di Teseo vengono messe in luce soprattutto le imprese e gli atti di coraggio; è lui che uccide ma nel farlo è giustificato e anzi investito di una sorta di giustizia divina. Le vittime infatti sono sempre e comunque figure senza un nome e senza importanza, oppure, in alcuni casi, sono personaggi connotati da una forte valenza negativa o irrispettosi delle norme sociali, civili e religiose tanto da far risultare la loro morte come la punizione più adatta ad animi così malvagi.<sup>321</sup>

Arcita e Palemone, al contrario, vengono messi in risalto per la loro vicenda amorosa che li porta ad essere rivali nella conquista del cuore della bella Emilia. Sono due amici divisi dall'amore: una forza che infine li riavvicinerà più che mai.<sup>322</sup> Entrambi sono prigionieri del re di Atene che, dopo averli fatti sfilare, come rappresentanti del popolo tebano sconfitto, al suo trionfo, li rinchiude, ma sarebbe più opportuno dire li fa alloggiare, in una prigione dorata, consona alla loro estrazione sociale e dotata di tutte le comodità a cui i due giovani sono abituati:

«[...] e questi due furon riservati  
Per farli alquanto più ad agio stare,  
perché di sangue reale eran nati;  
e felli dentro al palagio abitare  
e così in una camera tenere,  
faccendo lor servire a lor piacere»<sup>323</sup>

Anche se sono serviti in ogni cosa, Arcita e Palemone, non ancora innamorati, sentono il desiderio di porre fine alla loro esistenza che è destinata a rimanere tale fino alla fine dei loro giorni. È Venere che interviene prontamente per far cambiare loro idea. La dea, e di conseguenza l'amore che essa rappresenta, viene quindi vista, in questo punto della storia, come una forza rigeneratrice che fa dimenticare la morte ai due giovani e li spinge nuovamente alla vita.<sup>324</sup> Arcita è il primo ad accorgersi di Emilia: la sente cantare e la sua voce graziosa lo attrae alla finestra della prigione. Egli scambia la

---

<sup>321</sup> Rita Librandi, *Cortesia e cavalleria nel «Teseida»*, in "Medioevo Romanzo", IV (1977), pp. 54-56.

<sup>322</sup> «[...] lo scontro frontale mette in risalto la potenza assoluta dell'amore, in grado di ribaltare in ostilità agguerrita una amicizia spontanea e naturale, oltre che consolidata, dall'altra il medesimo evento di conflittualità è premessa alla celebrazione delle facoltà di ricomposizione dei contrasti di cui è portatrice l'etica amorosa, nel momento in cui, con la morte di Arcita e con la sua istanza favorevole alle nozze Emilia-Palemone, vengono miracolosamente a saldarsi recupero dell'amicizia e trionfo dell'amore» cfr. L. Surdich, *Boccaccio*, (2013), cit., p. 33.

<sup>323</sup> G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., p. 326 (II, 99, vv. 3-8)

<sup>324</sup> «morte richiamando seco spessamente/ che gli uccidesse, se fosse valuto./ E in istato cotanto dolente/ presso che l'anno aveva già compiuto,/ quando per Vener, nel suo ciel lucente,/ d'altri sospir dar lor fu provveduto/ [...]» *ibid.*, p. 328 (III, 4, vv. 1-6).

fanciulla per Venere e chiama anche l'amico a godere della vista della bellissima ragazza. Entrambi, come da tradizione, vengono colpiti dalle frecce di Cupido che si nasconde negli occhi della sorella di Ippolita. I due scoprono così il sentimento amoroso che era a loro ignoto fino a questo momento. È la prima volta che Arcita e Palemone provano cos'è l'amore e ciò viene confermato dalle espressioni «*nuovi pensieri*» e «*novelle pene*» presenti nella descrizione del momento dell'innamoramento. Interessante è poi lo spostamento che tale sentimento attua rispetto alla sensazione di imprigionamento dei due giovani tebani. Dapprima infatti essi si sentivano costretti nel fisico, essendo rinchiusi in un palazzo per l'eternità (anche se si tratta di una prigione dorata); ora invece i due soffrono per i legami d'amore che impediscono alla loro anima di muoversi e di concentrarsi su altre cose. Il loro pensiero fisso è Emilia e tale condizione li porta ad una pressione psicologica non indifferente, il loro animo, il loro cuore e il loro spirito sono ostaggi di Venere e Cupido. L'effetto dell'amore quindi, che inizialmente sembrava positivo e volto a distogliere i pensieri dei due giovani dal desiderio della morte, diviene negativo e provoca sofferenze e pene ai protagonisti che tornano ad invocare il termine ultimo della vita.<sup>325</sup> La prigionia amorosa risulta straordinariamente più difficile da sopportare rispetto a quella fisica, ed esemplari sono le parole di Palemone:

«Io mi sento di lei preso e legato,  
né per me trovo nessuna speranza;  
anzi mi veggo qui imprigionato  
e ispogliato d'ogni mia possanza;  
dunque che posso far che le sia in grato?  
Nulla; ma che ne morirò senza fallanza;  
e or volesse Iddio ch'io fossi morto!  
Questo mi fora sommo e gran conforto»<sup>326</sup>

Tale sentimento si trasforma via via in una malattia che li porta ad un deperimento organico grave.<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Tuttavia a differenza di Troiolo e Florio, Arcita e Palemone non tentano il suicidio, essi infatti invocano più volte la morte a parole senza tuttavia giungere ad un'azione.

<sup>326</sup> G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., p. 335 (III, 24). I due protagonisti hanno i cuori imprigionati da amore e non sanno resistere a questo sentimento che li rende ostaggi del dio Cupido che annebbia loro la mente e fa preferire loro la prigionia d'amore alla libertà: «Né era lor troppo sommo disire/ che Teseo gli traesse di prigione,/ pensandosi ch'a lor converria gire/ in esilio in qualch'altra regione,/ né più potrebbe veder né udire/ il fior di tutte le donne amazone;/ ver è ch'uscir di lì per sommo bene/ desideravano, e starsi in Attene» *ibid.*, p. 339 (III, 37).

<sup>327</sup> Le condizioni dei due malati d'amore peggiorano con il mutare della stagione, cioè quando l'estate lascia spazio all'autunno. Non potendo più vedere Emilia, in quanto la pioggia ed il freddo le precludono la possibilità di uscire in giardino, gli animi dei due giovani tebani diventano un tutt'uno con il tempo atmosferico: «Il tempo aveva cambiato

se la prigionia vera e propria preclude loro solamente la libertà di agire, quella psicologica impedisce ai due giovani anche la possibilità di pensare e di controllare e soddisfare i bisogni primari del proprio corpo:

«E come avven che 'l dente del serpente  
Pria lede altrui con picciola morsura,  
sé dilatando poi subitamente  
offusca il membro della sua mistura,  
poi l'uno a l'altro successivamente,  
infin che 'l corpo tutto quanto oscura;  
così costor di dî in dî, mirando,  
d'amore il fuoco gieno aumentando.

E sî per tutto l'avevan raccolto,  
che ogni altro pensier dato avea loco  
e a ciaschun già si pareva nel volto  
per le vigilie lunghe e per lo poco  
cibo che e' prendean; [...]»<sup>328</sup>

Solamente il giorno riesce a placare, almeno in parte, le loro sofferenze in quanto possono godere della vista salutare della bella Emilia. Il loro amore è quindi da associare alla luce<sup>329</sup> e, di conseguenza, non può essere messa in dubbio la veridicità di tale sentimento.<sup>330</sup> Nonostante la natura

---

sembiante/ e l'aere piangea tutto guazzoso;/ secche eran l'erbe e spogliate le piante,/ e 'l popolo d'Eol correa tempestoso/  
or qua or là nel tristo mondo errante;/ per che Emilia col viso amoroso,/ lasciati li giardin, sempre si stava/ in camera e  
del tempo non curava. ¶ Allor tornarono i martiri e' pianti,/ gli aspri tormenti e le noie angosciose/ in doppio a ciaschedun  
de' due amanti,/ e non vedevan né udivan cose/ che lor piacesse; e così tutti quanti/ si consumavano in pene dogliose;/ e  
ciaschedun disperar si volea,/ ma pure in fine se ne ritenea» *ibid.*, p. 341 (III, 44-45).

<sup>328</sup> Tuttavia i due protagonisti non vogliono assolutamente palesare il loro amore: essi danno la colpa del proprio deperimento psico-fisico «a l'allegrezza e 'l gioco/ ch'aver soleano [...]», probabilmente perché l'ammettere che il sentimento amoroso abbia un tale potere sul loro animo sarebbe segno di debolezza, e di conseguenza la loro virilità verrebbe messa in discussione. *Ibid.*, p. 338 (III, 33-35).

<sup>329</sup> L'associazione dell'amore puro alla luce è un concetto stilnovistico ripreso soprattutto da Cavalcanti nel sonetto *Avete 'n voi li fiori e la verdura*: «Avete 'n voi li fiori e la verdura/ e ciò che è luce od è bello a vedere;/ risplende più che sol vostra figura:/ chi vo' non vede, ma' non può valere» cfr. Guido Cavalcanti, *Avete 'n voi li fiori e la verdura*, in *Poeti del Duecento*, a c. di Gianfranco Contini, Calosci Ricciardi Mondadori, Milano 1995, Vol. 2, Tomo 2 (Dolce Stil Novo).

<sup>330</sup> Diversamente avviene nel *Filostrato* dove Troilo riesce a frenare la propria disperazione solamente durante gli incontri notturni e clandestini con Criseida. La notte in questo caso è simbolo di segretezza ma allo stesso tempo di un amore per diletto che non avrà un lieto fine. L'amore di Arcita è dunque guidato dalla ragione come quello che governa Dante nella *Vita Nova*: «[...] per la volontà d'Amore, lo quale mi comandava secondo lo consiglio della Ragione» cfr. D. Alighieri, *Vita Nova*, cit., p. 24 (Gorni: 2, 4; Barbi IV, 2).

del loro amore sia la stessa, la modalità di dimostrarlo è differente: mentre Palemone è impulsivo e spesso si lascia trasportare troppo dai sentimenti, Arcita è colui che «saviamente amava».<sup>331</sup> La purezza e l'onestà dell'amore per Emilia porta i due giovani a risolvere la loro contesa attraverso un duello, come prevede appunto il codice cavalleresco; essi sono dei cavalieri e pertanto il loro comportamento segue delle regole che alla loro base hanno la giustizia e l'onore. L'amore narrato nel *Teseida* diviene così il simbolo non solo dell'amore onesto ma anche del comportamento onorevole attraverso il quale ottenerlo:

«Dall'orgoglio guerresco si tende a scivolare verso un codice improntato a rapporti cavallereschi e a valori di cortesia, come testimoniano non solo i comportamenti di Teseo ma anche quelli dei due protagonisti del poema che non sono tanto degli "eroi", quanto piuttosto dei "cavalieri" e, in quanto tali, si dispongono fondamentalmente al servizio di un ideale d'amore [...]»<sup>332</sup>

Analizzando più da vicino i due protagonisti ci si accorge che inizialmente non sussistono differenze caratteriali e quando entrambi si innamorano di Emilia, la loro amicizia e la consapevolezza della sofferenza provata li spingono a confortarsi reciprocamente.<sup>333</sup> Tuttavia quando Arcita, liberato ma esiliato,<sup>334</sup> torna, sotto mentite spoglie, ad Atene, Palemone comincia ad essere roso dalla gelosia<sup>335</sup>, e, a suo parere, l'unico modo per non sentirne i terribili morsi è quello di combattere fino all'ultimo per la donna amata:

«E s'io di quinci uscissi per ventura,  
da Arcita converria che io sapesse,  
su buon cavallo e con forte armadura,  
quel che tra lui e me esser dovesse

---

<sup>331</sup> G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., p. 372 (IV, 61, v. 1).

<sup>332</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2013), cit., p. 33.

<sup>333</sup> La loro amicizia comincia ad essere posta in secondo piano nel momento della liberazione di Arcita. Entrambi i giovani provano invidia per la sorte del compagno e cominciano a sentire i primi morsi della gelosia, un sentimento mai provato in precedenza.

<sup>334</sup> Arcita viene aiutato ad uscire di prigione dall'amico Peritoo e, in seguito, Palemone verrà fatto evadere da Panfilo. Anche nel *Teseida* quindi ritroviamo, come nel *Filostrato* e nel *Filocolo*, la figura dell'aiutante o dell'amico che appoggia il protagonista e lo soccorre per permettergli di giungere al possesso della donna amata.

<sup>335</sup> Nonostante tutto prevale comunque l'affetto per il compagno che lo trattiene da rivelare a Teseo la vera identità di Penteo: «Poi disse a Panfil: - Guarda che non sia/ sentito da nessun ciò che m'hai detto,/ ché posto ch'elli a me per gelosia/ senza colpa di lui mi sia sospetto/ per uscir di prigione, in fede mia/ non vorre' io ch'egli avesse difetto;/ [...]» cfr. G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., p. 384 (V, 8, vv. 1-5).

dell'amor della nobil creatura  
che mi fa sentir pene così spesse;  
e fermamente ella mi rimarrebbe,  
o sopra al campo l'un di noi morrebbe»<sup>336</sup>

Quando poi Arcita viene dichiarato vincitore, Palemone rimane senza speranza: non sa rinunciare alla donna amata, fatica ad accettare il proprio destino, egli sembra essere più stizzito ed esasperato dal fatto di aver perso la fanciulla che preoccupato e rattristato delle condizioni disperate dell'amico. Questo non toglie nulla all'affetto che egli prova per Arcita, ma l'amicizia viene posta in secondo piano e risulta comunque di minor importanza rispetto all'amore per Emilia.<sup>337</sup> Infine Palemone esprimerà tutta la sua gioia per le nozze che gli sono state permesse in punto di morte dall'amico e, a questo punto, cioè solo nel momento in cui la sua speranza e i suoi desideri hanno la conferma di poter essere definitivamente realizzati, prova un senso di colpa nei confronti della sorte di Arcita, egli si sentirà responsabile della morte del compagno dal momento che egli stesso lo aveva incitato a combattere.<sup>338</sup> Palemone non è affatto

«[...] l'eroe stereotipato dei poemi epici» ma «un giovane innamorato che sente profondamente le  
passioni umane»<sup>339</sup>

Per quanto riguarda la sofferenza provata dai due protagonisti è difficile stabilire chi ne risenta

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 385 (V, 11).

<sup>337</sup> L'amicizia tra i due giovani è un sentimento molto forte che viene appunto solo messo in ombra dall'amore ma in alcun modo da esso scalfito. Il loro legame è così stretto che vi si potrebbe intravedere una componente omosessuale inconscia. I due protagonisti sono ancora molto giovani e preda dei sentimenti che sconvolgono i loro animi, essi sono molto legati l'uno all'altro tanto che, al momento della separazione, piangono talmente tanto da essere ripresi dalle guardie che li invitano a moderare la loro disperazione perché si tratta di un atteggiamento femminile. I due fanciulli si salutano poi con un bacio in bocca: «in bocca si basciaro» segno che il loro è un rapporto di amicizia molto stretto. Anche la successiva scena in cui Arcita, dopo aver duellato con Palemone, crede morto l'amico evidenzia l'amicizia che mai scompare dai cuori dei due giovani. Arcita infatti cerca di far rinvenire, con una delicatezza fuori dal comune, l'amico che ha appena affrontato in duello e si dispera credendolo ormai senza vita: «Elli il tirava degli arcion di fori/ soavemente, e l'elmo li traeva,/ e 'n su l'erbeta fresca e sopra i fiori/ teneramente a giacer lo poneva;/ e poi con man delli freschi liquori/ del vicin rivo a suo poter prendeva,/ e 'l viso li bagnava acciò che esso,/ se fosse vivo, si sentisse addresso. I [...] Lassa omai la vita mia!/ Morto è il mio compagno valoroso;/ ma ciò testimon Febo mi sia,/ che io non fui di ciò volenteroso,/ né mai battaglia con lui disiai» *Ibid.*, p. 405 (V, 69 e 70, vv. 3-7).

<sup>338</sup> «Palemone, non è escluso dalla nobile comunità degli eletti, che è dopotutto degno di accettare il dono dell'amico. I suoi scrupoli [...] sono solamente sintomo della necessaria maturazione umana ed etica, della raggiunta conquista delle norme del codice, dopo le infrazioni della gelosia [...] e della grettezza [...]» cfr. Giuseppe Velli, *L'apoteosi di Arcita: ideologia e coscienza storica nel «Teseida»*, in «Studi e problemi di critica testuale», V (1972), p. 52.

<sup>339</sup> A. B. Givens, *La dottrina d'amore nel Boccaccio*, cit., p. 87.

maggiormente: se il primo libero ma esiliato e dunque impossibilitato a tornare ad Atene (questo ovviamente comporta la lontananza anche dalla vista di Emilia) o il secondo, prigioniero ma vicino all'amata, un vantaggio non indifferente dal momento che il cuore di Emilia sarà inizialmente attirato proprio dalla condizione di prigioniero di quest'ultimo. La preferenza data a Palemone verrà resa esplicita soprattutto dopo le nozze con il giovane: nonostante la morte di Arcita, che durante il combattimento era divenuto il suo prediletto per il valore dimostrato e per il quale aveva speso molte parole e professioni d'amore, Emilia accetta con grande felicità le nozze con Palemone.<sup>340</sup>

Molto importante è quindi il triangolo amoroso che viene a crearsi tra i due innamorati e la bella Emilia. Una posizione innovatrice rispetto alla tradizione se si pensa inoltre al fatto che tale scontro tra i due giovani tebani si risolverà mediante l'amore incondizionato dell'innamorato vincitore che è disposto a dare la propria vita per la felicità dell'amata. Arcita infatti compie un atto di grande magnanimità per rendere felice Emilia: egli ordina che la fanciulla si sposi con Palemone, anziché lasciarla subito e prematuramente vedova. Questo gli vale la vittoria suprema in cielo e nei cuori di coloro che hanno beneficiato del suo nobile gesto, prima fra tutti proprio l'amata:

«Dunque Arcita rappresenta veramente nella teorica amorosa un punto che i concetti cortese e stilnovistico non avevano raggiunto: quello dell'amore che va oltre la morte in una forma assolutamente originale in quanto nella morte accetta, anzi procura la felicità futura della donna amata, cara dunque in maniera sovraumana»<sup>341</sup>

Arcita ha un carattere totalmente differente rispetto all'amico, egli sembra più un vero eroe che un innamorato: la decisione infatti di mettere tra le braccia del rivale la donna amata, conquistata e mai posseduta non è un mero atto di amore o bontà, sarebbe infatti, come si è già detto, un gesto esagerato secondo la tradizione stilnovistica. Se si osserva oltre l'apparente favore fatto a Palemone in memoria dell'antica amicizia, si può intuire che il vero scopo di Arcita è quello di ottenere l'unica forma d'amore possibile dopo la morte:

«[...] rimane ancora in Arcita il desiderio d'amore nella sola forma possibile oltre la morte: essere ricordato da Emilia, il che avverrà soltanto se ella sposa Palemone; se sposasse un altro, il ricordo

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>341</sup> *Ibid.*, pp. 81-85.

d'Arcita svanirebbe col passare del tempo»<sup>342</sup>

Proprio Arcita è il protagonista maschile che viene descritto con più cura. Dimostra di essere l'emblema dell'eroe cavalleresco, possessore di tutte le qualità che venivano richieste dal codice. Egli è

«[...] dotato, rispetto all'amico, di una maggiore profondità di sentimenti, di quella generosità, quella franchezza, quella pietà, in pratica, che erano le qualità prime dell'eroe cavalleresco. A quest'ultimo si uniforma in qualsiasi situazione, a costo di qualunque scelta: egli sa che per ottenere l'amore bisogna superare grandi prove e rivolge, come abbiamo visto, a Marte la propria preghiera, chiedendo di vincere soltanto se le sue forze saranno realmente superiori»<sup>343</sup>

Anche durante il torneo infatti sarà lui il vero protagonista, Palemone sarà posto in ombra e citato solo come avversario, sarà Arcita a dimostrare tutta la sua forza, il suo coraggio ed il suo valore ed infine sarà proprio lui ad incrociare lo sguardo con quello dell'amata dal quale prenderà nuovo vigore per vincere lo scontro. Anche la sua morte rispecchia quella tipica dell'eroe che si fa paladino dell'amore cortese, un amore spesso infelice perché appunto segnato dalla morte dell'innamorato. La morte di Arcita ricorda quella di Febus<sup>344</sup> ma soprattutto quella del celebre Tristano. La successione degli avvenimenti è completamente differente, ma alcuni elementi sono comuni: come per esempio la presenza del re al capezzale dell'eroe morente, l'amata che lo abbraccia, l'addio agli amici e alla vita, il dolore ed il pianto dei presenti, ma soprattutto la «diffusa intonazione, ricca di elementi patetici». <sup>345</sup> Le parole dell'eroe tebano sono molto simili, se non identiche, a quelle pronunciate da Tristano, la somiglianza dunque non è solo vaga. È una morte durante la quale trionfano gli ideali di «cortesia» e di «nobile amicizia». Arcita infatti, pur avendo vinto il torneo, sentendosi morire, ordina che Emilia sia data in sposa a Palemone. Quindi è proprio in punto di morte del cavaliere che l'amicizia, messa in secondo piano dall'amore, viene rinsaldata.<sup>346</sup> Il giovane tebano è dunque

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, pp. 88-89. Arcita infatti dice: «[...] almeno Emilia, mentre fia in vita, vedendo lui avrà a mente Arcita» cfr. G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., p. 577 (X, 30, vv. 7-8).

<sup>343</sup> R. Librandi, *Cortesia e cavalleria nel «Teseida»*, cit., p. 58.

<sup>344</sup> Uno degli eroi del *Palamedés*. Il riferimento è proposto, in nota, da D. Branca, *La morte di Tristano e la morte di Arcita*, cit., p. 256. Cfr. *Dal Roman de Palamedés ai cantari di Febus-el-forte. Testi francesi e italiani*, a c. di Alberto Limentani, Bologna 1962, pp. VII-XXXIX e in particolare XXXVI-XXXVIII per il confronto con la morte di Arcita.

<sup>345</sup> D. Branca, *La morte di Tristano e la morte di Arcita*, cit., p. 257.

<sup>346</sup> A differenza di Troilo che perde la ragione e giunge alla morte psicologica attendendo la conseguente morte fisica, Arcita è già morto nel fisico, è infatti ferito fatalmente, ma ciò non gli toglie la possibilità di ragionare. Egli è certamente

l'emblema della cortesia e della magnanimità cavalleresca tanto da venir assunto, dopo la morte, nella «luminosa schiera dei campioni cavallereschi esemplari per cortesia, per prodezza, per amore».<sup>347</sup>

Arcita risulta, per questi aspetti, una figura ambigua per l'epoca in cui viene posto come personaggio agente (l'antichità greca); egli infatti subisce un processo di attualizzazione a livello storico-culturale che richiama la corte angioina presso la quale Boccaccio viveva.

«La “cortesia” di Arcita ha già superato l'ultima prova, l'orgoglio per la vittoria riportata [...] la libera rinuncia al premio supremo effettivamente lo colloca a un livello diverso e avvia la soluzione di un conflitto altrimenti insanabile»<sup>348</sup>

Con il trapasso in chiave eroica e tragica del cavaliere tebano ed il suo sacrificio d'amore viene dunque a sintetizzarsi, nella figura di Arcita, il binomio 'amore-morte' tanto presente nella letteratura cavalleresca.<sup>349</sup> La morte del giovane è descritta lungamente e viene narrata in modo molto particolareggiato anche l'agonia che la precede. Ciò rende il momento molto drammatico e dunque in sintonia con la tragicità lirica, in completa opposizione alla sbrigativa descrizione della perdita della vita di Troilo il quale non può godere della considerazione riservata tradizionalmente agli eroi nemmeno in punto di morte.

Palemone, a differenza dell'amico, è caratterizzato, secondo Librandi, da una maggior razionalità che gli permette di analizzare analiticamente le situazioni e di raggiungere l'obiettivo in modo diretto ed immediato. Egli è molto sicuro di sé e di ciò che vuole ed infatti sarà lui a rivolgersi a Venere e quindi a risultare il vero vincitore della mano di Emilia:

«[...]»

---

triste per il suo destino ma lo accetta con grande controllo emotivo. Il giovane è infatti in grado di perdonare donare all'amico la donna amata e conquistata ma soprattutto sa mettere in primo piano l'amicizia con Palemone. In punto di morte Arcita vuole al suo capezzale non Emilia ma l'inseparabile compagno di disavventura: «[...] O Palemone, egli è voluto/ nel ciel che più qui non istea niente;/ però innanzi il mio tristo partire,/ veder ti volli, toccare e udire» cfr. G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., p. 579 (X, 38, vv. 5-8).

<sup>347</sup> Lo spirito dell'eroe sale nell'VIII cielo, che per tradizione viene anche chiamato 'Cielo delle stelle fisse' e nella descrizione di questo episodio Boccaccio riprende certamente la *Divina Commedia*. Si vedano soprattutto i canti XII e XIII del Paradiso e in particolare i vv. 133-135 del XII canto che descrivono Dante mentre dall'alto guarda la terra, come Arcita fa all'ottava 2 dell'XI libro. La scena richiama anche quella del *Somnium Scipionis* che a quel tempo aveva molta fortuna. Dante Alighieri, *Paradiso*, in *La Divina Commedia*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2005 (I<sup>a</sup> edizione Meridiani 1991), p. 621 (XII, vv. 133-135).

<sup>348</sup> G. Velli, *L'apoteosi di Arcita: ideologia e coscienza storica nel «Teseida»*, cit., p. 52.

<sup>349</sup> D. Branca, *La morte di Tristano e la morte di Arcita*, cit., pp. 256-264.

io cerco sola Emilia, la qual puoi  
donarmi, dea, se donar la mi vuoi»<sup>350</sup>

Tuttavia, a mio parere, Palemone non possiede la chiarezza dell'obiettivo perché più razionale e perché capace di analizzare in modo freddo e calmo le situazioni, ma semplicemente perché è spinto da un amore passionale a compiere tale richiesta a Venere. Egli non può in alcun modo conoscere le decisioni divine e non è in possesso del libero arbitrio che gli permetterebbe di ragionare sulla soluzione migliore da prendere per raggiungere il suo obiettivo. Palemone è permeato dal sentimento amoroso e ciò lo rende impulsivo e non razionale. Egli chiede a Venere di ottenere Emilia non per una sorta di strategia astutamente premeditata ma semplicemente perché il suo cuore la desidera ardentemente e la brama tutta per sé. Inoltre l'amore, in tutte le opere analizzate, è simbolo non di razionalità ma di istinto, di impulsività, è una forza che annebbia le facoltà intellettive e fa prevalere i sentimenti, il votarsi a Venere quindi non rappresenta, a mio parere, un segnale di capacità di analisi della situazione ma, al contrario, una conferma della predominanza dell'istinto sulla razionalità.

Arcita e Palemone hanno entrambi in comune il fatto di essere giovani guerrieri tebani, «di real sangue nati»<sup>351</sup>, caratterizzati dalla fierezza d'animo che fa mantenere loro una grandissima dignità anche di fronte al nemico.<sup>352</sup> Ciò li accomuna certamente agli eroi antichi. La loro somiglianza con gli eroi greci però si limitano a questi pochi tratti, infatti per tutto il resto del poema essi ricalcano *in toto* la figura dei giovani cavalieri al servizio di amore.<sup>353</sup> Viene infatti a sintetizzarsi nei due personaggi il binomio armi-amore che culmina nella veglia precedente il duello attraverso la duplice invocazione a Marte ed a Venere. Arcita, alfiere di Marte, vincerà lo scontro, ma sarà Palemone, rappresentante di Venere ad avere la vittoria finale, sarà lui infatti ad ottenere Emilia come sposa.

«Arcita e Palemone potrebbero essere guardati come due “giovani”, col senso particolare che nel Medio Evo veniva dato al termine: rampolli di nobile famiglia, cioè, che hanno ormai posto fine al

---

<sup>350</sup> G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., p. 461 (VII, 46, vv. 7-8). La citazione è proposta da R. Librandi, *Cortesìa e cavalleria nel «Teseida»*, cit., p. 58 per dare credito alla propria tesi.

<sup>351</sup> G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., p. 255 (I, 5, v. 4). Tutti i protagonisti delle opere del Boccaccio analizzate si caratterizzano per essere discendenti di re. La differenza è che mentre Troiolo e Florio sono principi a tutti gli effetti ed i loro padri governano come re, Arcita e Palemone appartengono solamente alla stirpe regale in generale ma non sono direttamente figli di un sovrano.

<sup>352</sup> I due giovani non rinnegano la propria stirpe e la propria fedeltà al capo morto nemmeno di fronte al nemico: «[...] In casa sua nati e cresciuti fummo, e de' suo' nepoti semo; e quando/ Creon contra di te l'empie armi prese,/ fummo con lui, co' nostri, a sue difese» *Ibid.*, p. 323 (II, 88, vv. 5-8).

<sup>353</sup> I due innamorati si comportano seguendo i valori perseguiti anche dai baroni medievali e dagli aristocratici angioini: la liberalità e la gentilezza.

periodo dell'educazione, degli esercizi d'armi, che, introdotti nel gruppo dei guerrieri, sono ormai cavalieri»<sup>354</sup>

Le due tematiche inserite da Boccaccio nell'opera, le armi e gli amori, si concretizzano appunto nello scontro finale tra i due protagonisti che vede come vincitrice assoluta Venere, così come nel romanzo la tematica amorosa, anche se presentata successivamente, mette in ombra quella eroica-guerresca.<sup>355</sup> L'*eros* contamina così sia l'apparato contenutistico che la sostanza epica: l'innamoramento dei due protagonisti avviene, come si è già detto, nel momento in cui vedono Emilia. Ciò ripercorre quindi la tradizione fenomenologica di Andrea Cappellano e di tutta la lirica del Duecento secondo la quale il sentimento amoroso aveva origine *ex visione*, cioè vedendo con i propri occhi l'amata. Anche le successive fasi dell'innamoramento ricalcano la tradizione:

1. inizialmente c'è la visione della donna amata (la vista è il primo dei canali d'amore);
2. in seguito l'offerta dell'innamorato alle frecce del dio amore;
3. poi l'innamorato che immagina, nella sua testa, la donna da lui amata;
4. ed infine l'asservimento dei due innamorati.

Anche il periodo dell'anno in cui i due protagonisti vengono colpiti dalle frecce di Cupido è quello canonico e cioè la stagione primaverile.<sup>356</sup> L'amore è quindi una delle forze dominanti dell'opera forse più forte della stessa libertà; Arcita infatti non si ritiene fortunato una volta liberato di prigione perché ciò comporta il proprio allontanamento dall'amata. Egli preferirebbe dunque rinunciare alla libertà fisica solo per poter godere della vista dell'amata ed invidia la sorte del compagno. Sarà poi sempre l'amore a spingerlo a tornare ad Atene sotto mentite spoglie rischiando così di perdere la libertà e forse anche la vita. Interessante è notare che, come Florio<sup>357</sup>, anche Arcita muta identità e soprattutto nome: si fa infatti chiamare da tutti Penteo. Un nome non scelto di certo a caso ma che rispecchia il suo stato di amante infelice: come Penteo, protagonista della tragedia *Le Baccanti* di Euripide, viene straziato nel corpo, così Arcita è straziato nell'animo dalle pene amorose. Egli cambia anche il suo

---

<sup>354</sup> R. Librandi, *Cortesia e cavalleria nel «Teseida»*, cit., p. 60.

<sup>355</sup> Il rapporto risulta nettamente sbilanciato verso l'amore: alle armi vengono infatti riservati solo i primi due canti. L. Surdich, *Boccaccio*, (2001), cit., p. 51.

<sup>356</sup> «Vuole qui l'autore descrivere che stagione era dell'anno, quando Arcita e Palemone s'innamorarono d'Emilia, e dice che era dal mezo di aprile al mezo di maggio [...]» cfr. G. Boccaccio *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, a c. di A. Limentani, cit., pp. 328-329 (nota 5.1). Si veda anche Massimo Sanelli, *Fenomenologia di Amore e stile lirico nel «Teseida»*, in "Studi sul Boccaccio", XII (1980), pp. 439-441.

<sup>357</sup> C'è tuttavia una differenza tra Florio ed Arcita: il primo infatti cambia identità per attuare un processo di crescita personale sotto tutti i punti di vista, mentre il mutamento di nome del secondo è volto all'esclusivo ottenimento della donna amata.

*status* sociale e il modo di vestire: si traveste infatti da valletto per poter rientrare ad Atene senza essere riconosciuto:

«Quivi in maniera di pover valletto,  
non delli suoi maggior ma compagnone,  
al servizio del re senza sospetto  
fu ricevuto e messo in commessione;  
e ubidendo a ciò che gli era detto,  
si fece a modo che un vil garzone,  
acciò che e' potesse lì durare,  
fin che fortuna li volesse atare»<sup>358</sup>

Arcita perde ancora una volta, ma in questo caso per sua spontanea volontà, la libertà fisica: ora è un «servo»<sup>359</sup> e come tale dipende totalmente dal suo padrone. Tuttavia, così facendo egli riacquista, almeno in parte, la possibilità di liberare il proprio cuore dalle sofferenze e dalle pene amorose. Ma sono proprio queste ultime ad aiutarlo a mantenere segreta la sua vera identità ed a permettergli di avvicinarsi ad Emilia senza essere riconosciuto dai suoi nemici.<sup>360</sup> La disperazione, la malattia d'amore infatti provoca un deperimento fisico tale che, unito all'avvento della pubertà e del passaggio da fanciullo ad adulto, lo rende completamente differente:

«[...] Io son sì trasmutato  
da quel ch'esser solea, che conosciuto

---

<sup>358</sup> G. Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., p. 360 (IV, 22).

<sup>359</sup> «Per libero esser, più servo che mai/ se' divenuto, misero dolente! [...]» *Ibid.*, p. 361 (IV, 24, vv. 1-2). Interessante è notare il fatto che Arcita sfoga le proprie pene d'amore non nella tradizionale 'cameretta' ma in un boschetto, in un *locus amoenus* bucolico che permette comunque il raccoglimento in solitudine dell'innamorato elegiaco: «[...] usanza tal volta soletto/ d'andarsene a dormire in un boschetto. | [...] che ben poteva il foco/ d'amor con voci fuor lasciare andare/ e a sua posta lungamente e poco;/ e non era lontano alla cittate/ oltre tre miglia giuste misurate» *Ibid.*, p. 373 (IV, 63, vv. 7-8 e 64, vv. 4-8). Il fatto che la 'cameretta' venga sostituita dal 'boschetto' è indice del mutato *status* sociale del protagonista che, non più nobile ma semplice valletto, non può permettersi degli spazi privati all'interno del palazzo in cui vive in quanto si tratta di un lusso destinato solamente alle persone di un certo rango.

<sup>360</sup> Arcita sarà infatti riconosciuto solo da Emilia perché gli innamorati possiedono una sorta di sesto senso che le altre persone non possiedono: «Era, com'è già detto, giovinetta/ Emilia tanto, ch'ella non sentia/ quanto nel core amor punge o diletta,/ allor ch'Arcita pria se n'andò via/ le' rimirando, come su si detta;/ il quale, ancor che la fortuna ria/ così deforme l'avesse renduto,/ da essa sola fu riconosciuto. | Ella nol vide prima che ridendo/ con seco disse: -Questi è quello Arcita/ il quale io vidi dipartir piangendo [...]» *Ibid.*, p. 371 (IV, 56 e 57, vv. 1-3).

io non sarò, [...]»<sup>361</sup>

La totale presenza dell'amore all'interno dell'opera è segnalata anche dal secondo titolo della stessa: *Nozze d'Emilia*, che sottolinea ulteriormente l'importanza del sentimento amoroso che è da considerarsi puro e lecito proprio perché i protagonisti aspirano al sacro vincolo del matrimonio.<sup>362</sup>

Questa predominanza di Venere su Marte (e quindi di amore sulla guerra) è un po' il filo conduttore di tutta l'opera che risulta così avere una struttura circolare: si apre con il matrimonio di Teseo e Ippolita, dopo la guerra, e si chiude con quello tra Palemone ed Emilia, dopo il duello tra i due amici.<sup>363</sup> Lo scontro tra le due potenze, personificate dagli dei Venere e Marte, è tipico del romanzo d'oltralpe che veniva particolarmente apprezzato presso la corte angioina. Lo spirito, gli ideali ed il codice cavalleresco vengono quindi ricercati e riportati in auge proprio in questa corte e Boccaccio stesso ne fa esperienza riportandoli nel *Teseida*.<sup>364</sup> Oltre alle divinità sopracitate è importantissima, a livello narrativo, anche la figura di Diana. Si viene quindi a creare un trittico divino che corrisponde a quello delle *virtutes* che «secondo una tripartizione più platonica che aristotelica, costituiscono l'uomo nella sua interezza [...]» ed a quello dei personaggi maschili dell'opera di Boccaccio: Marte, *virtus irascibilis*, è impersonato da Arcita; Venere, *virtus concupiscibilis*, è incarnata da Palemone mentre Diana, *virtus rationalis*, si sintetizza nella figura di Teseo. Quest'ultima *virtus* è quella che governa il risultato dello scontro tra le altre due, come Teseo è arbitro della lotta tra Arcita e Palemone. Si ha quindi, all'interno del *Teseida*, un processo che da Marte giunge a Diana e cioè che dalla guerra e dall'ira si sposta sul piano della razionalità.<sup>365</sup>

Entrambi i protagonisti ricevono l'investitura cavalleresca dopo una notte di veglia e di preghiera per invocare la protezione degli dei ed in seguito vengono consegnate loro le armi. La cerimonia dell'investitura è molto simile a quella tradizionale della corte angioina soprattutto per la presenza femminile che vi assiste: alla regina era infatti dato il compito di consegnare il cingolo e la spada al nuovo cavaliere. Nel *Teseida* alla figura femminile è assegnata una mansione differente ma altrettanto importante: accanto al re siede la regina Ippolita che ha appunto la funzione di sdrammatizzare la crudezza e la ferocia della battaglia. Il torneo ha luogo nel teatro<sup>366</sup> di Atene, punto nevralgico della città, ed è caratterizzato dall'ostentazione del lusso e della ricchezza: abbiamo notizia di cavalieri

---

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 365 (IV, 38, vv. 1-3).

<sup>362</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, (2001), cit., pp. 55-57.

<sup>363</sup> M. Sanelli, *Fenomenologia di Amore e stile lirico nel «Teseida»*, cit., pp. 437-441.

<sup>364</sup> R. Librandi, *Cortesia e cavalleria nel «Teseida»*, cit., p. 57.

<sup>365</sup> B. Porcelli, *Il «Teseida» del Boccaccio fra la Tebaide e The Knight's Tale*, cit., pp. 61-62 e 68.

<sup>366</sup> Anche il fatto che il combattimento abbia luogo in un teatro sottolinea che lo scontro è visto come uno spettacolo e non come una lotta drammatica.

caduti solo nel X libro, mentre quando la giostra si svolge l'attenzione del lettore è portata sulla ricchezza dei vestiari e degli armamenti dei cavalieri e sul loro eroismo. Il torneo diviene quindi non una battaglia ma uno spettacolo mondano, un «palestral gioco» che riprende quelli offerti dalla corte angioina.<sup>367</sup> Lo scontro tra Arcita e Palemone non è governato dal ‘caos’ e dal furore, che caratterizzano invece quello tra Eteocle e Polinice, ma da regole ben precise proclamate da Teseo che funge da arbitro e da giudice supremo durante il conflitto. Il combattimento non è volto alla reciproca uccisione ma alla dimostrazione della supremazia nella perizia delle armi, è uno spettacolo e, proprio per questo, vengono permesse solo le spade, le armi cioè meno nocive,<sup>368</sup> e vi assiste tutta la cittadinanza che vede l'avvenimento come una festa, un'occasione di divertimento.<sup>369</sup> La battaglia tra i due giovani tebani è una ‘battaglia per amore’ e non dettata dall'odio, è dunque promossa da un sentimento nobile e non da una forza violenta e distruttrice, questo fa sì che sia considerata frutto di una società civile composta da uomini e non da animali. Il confronto per amore è quindi accettato dal mondo civilizzato retto da Teseo e viene legittimato in quanto è causato da una forza ‘positiva’:

«Dunque amorosa dee questa battaglia  
 Esser, s'io ben discerno, e non odiosa;  
 l'odiose sien di chi mal far travaglia,  
 o di chi n'ha ragion per altra cosa, [...]»<sup>370</sup>

Importante è comunque notare che, nonostante lo scontro sia descritto come uno spettacolo, la tensione è molto alta: il nervosismo e l'adrenalina presenti negli animi dei combattenti negli attimi precedenti il combattimento si rispecchiano nell'ambiente circostante e nel silenzio che non viene rotto nemmeno dagli animali della selva.<sup>371</sup> Questa sorta di ‘fermo-immagine’ che blocca per qualche istante l'azione narrativa richiama la calma che precede una tempesta o un evento catastrofico e drammatico come sarà lo scontro tra Arcita e Palemone, che peraltro viene assimilato ad un terremoto.

Anche a livello fisico i due protagonisti vengono descritti con molta cura, anche se la prima cosa che

<sup>367</sup> B. Porcelli, *Il «Teseida» del Boccaccio fra la Tebaide e The Knight's Tale*, cit., p. 63.

<sup>368</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.

<sup>369</sup> «[...] per la cittade d'allegrezza piena,/ dove col padre insiememente regna;/ e come prima insieme assai contenti/ li re si stavan tutti e le lor genti. || E posto che l'un l'altro conoscea/ col qual doveva le sue forze provare,/ nulla division vi si vedea[...] con tutto cuor di piacer s'ingegnava;/ così in ben con festa vi si stava» cfr. G. Boccaccio *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, cit., p. 450 (VII, 20, vv. 5-8 e 21, vv. 1-3 e 7-8).

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 446 (VII, 8, 1-4).

<sup>371</sup> «[...] ciascun uccello di volar ristette,/ e temer tutti gli animai silvani;/ e qualunque era quivi non venuto/ pensò parte del ciel fosse caduto» *Ibid.*, p. 502 (VIII, 5, vv. 5-8).

risalta è, come sempre, che si tratta di due giovani molto belli. Si ha quindi una sorta di evoluzione del personaggio nelle opere del Boccaccio che da figura evanescente, basti ricordare il protagonista dell'*Elegia di Costanza*, diviene via via sempre più completo sia dal punto di vista psicologico e caratteriale che appunto da quello fisico. Arcita e Palemone sono l'uno il contrario dell'altro ed il loro aspetto rispecchia la loro indole:

«Era Palemon grande e ben membruto,  
brunetto alquanto e nello aspetto lieto,  
con dolce sguardo e nel parlare arguto;  
ma ne' sembianti umile e mansueto,  
poi che fu innamorato divenuto;  
d'alto intelletto e d'operar secreto,  
di pel rossetto e assai grazioso,  
di moto grave e d'ardir copioso.

Arcita era assai grande ma sottile,  
non di soperchio, e di sembianza lieta;  
bianco e vermiglio com rosa d'aprile,  
e' cape' biondi e crespi, e mansueta  
statura aveva, e abito gentile;  
gli occhi avea belli e guardatura queta;  
ma nel parlar gran coraggio mostrava,  
e destro e visto assai a chi 'l mirava»<sup>372</sup>

In comune i due amici hanno la bellezza, la gentilezza ed il coraggio ma rimangono totalmente differenti sotto molti altri aspetti. Questa opposizione può essere facilmente notata non soltanto nella descrizione fisica ma anche se si prendono in considerazione gli animali ai quali i due protagonisti vengono associati. Arcita viene paragonato ad un leone feroce ed affamato, tale animale richiama non soltanto i biondi capelli del giovane e la snellezza del suo corpo ma anche e soprattutto la sua nobiltà d'animo, il suo coraggio e la sua determinazione. Palemone, al contrario, viene paragonato ad un cinghiale, anch'esso un animale feroce e dotato di una formidabile forza distruttiva che fa pensare immediatamente all'impulsività del ragazzo, al suo fisico «membruto» ed ai suoi capelli scuri. Vi è

---

<sup>372</sup> *Ibid.*, pp. 342-343 (III, 49-50).

inoltre un'altra sostanziale differenza che viene fatta risaltare nell'associazione dei due giovani ai corrispettivi animali: mentre il leone è un animale predatore, il cinghiale, pur essendo feroce e pericoloso, è pur sempre un animale da preda che viene inseguito dai cani durante la caccia. Ciò potrebbe essere quindi visto come un segnale che predice già l'esito del combattimento e cioè che ne risulterà vincitore Arcita, il leone, la belva predatrice, mentre Palemone,<sup>373</sup> il feroce cinghiale, pur provocando molti danni sarà sconfitto.<sup>374</sup>

A partire da queste considerazioni Arcita e Palemone possono essere ascrivibili sia alla categoria dei personaggi a tutto tondo che a quella dei personaggi relativi. Dei due giovani tebani infatti possediamo tutte le informazioni psicologiche, fisiche e caratteriali ma ne possiamo ugualmente seguire l'evoluzione visibile sotto tutti i punti di vista. In particolare viene sottolineato il passaggio dalla fanciullezza all'età adulta dei due protagonisti. La crescita di Arcita è quella che viene seguita con maggior cura e avviene nel momento in cui al giovane comincia a crescere la barba.

«Egli era ancora molto giovinetto,  
sì come il barba non aver mostrava  
[...]

Egli era tutto quanto divenuto  
Sì magro, che assai agevolmente  
Ciascun suo osso si saria veduto;  
né credo ch'Eristione altramente  
fosse nel viso che esso paruto  
nel tempo della sua fame dolente;  
e non pur solamente palido era,  
ma la sua pelle pareva quasi nera.

E nella testa appena si vedeano  
gli occhi dolenti; e le guance lanute

---

<sup>373</sup> Palemone, nel momento in cui viene addentato dal cavallo di Cromis, viene paragonato ad un pulcino d'aquila e ad un cucciolo di leone. Entrambi i termini di paragone indicano nobiltà e ferocia tuttavia, trattandosi non dell'animale adulto ma del rispettivo cucciolo, si può notare un segnale dell'inferiorità in battaglia di Palemone rispetto ad Arcita che invece è assimilato al leone adulto. *Ibid.*, p. 536 (VIII, 121).

<sup>374</sup> «[...] il fier leone/ libico, e affamato i denti munge/ con la sua lingua e aguzza l'unghione,/ e col capo alto, quale innanzi punge,/ l'occhio girando, fa dilibrazione;/ e sì negli atti si mostra rabbioso,/ ch'ogni giovenco fa di sé dottoso. [...] ma d'altra parte entrò poi Palemone,/ fiero e ardito, il cavallo spronando,/ negli atti bene il suo valor mostrando. | Qual per lo bosco il cinghiar ruvinoso,/ poi c'ha di dietro a sé i cani,/ con le sete levate e isquamoso,/ or qua or là per viottoli strani/ ruggiando va fuggendo furioso,/ rami rompendo e schiantando silvani,/ cotale entrò mirabilmente armato/ Palemon quivi da ciascun mirato» *Ibid.*, pp. 491-492 (VII, 115, vv. 2-8; 118, vv. 6-8 e 119).

di folto pelo e nuovo [...]»<sup>375</sup>

Tale avvenimento ha luogo durante l'esilio dell'eroe tebano e quindi nel momento di maggior sofferenza, quasi ad indicare che le pene amorose e dunque la capacità di sopportare le stesse accelerano la crescita dell'innamorato, non solo dal punto di vista psicologico ma anche da quello fisico. Anche Palemone, seppur in minor misura, subisce una crescita che lo porterà, al termine dell'opera, ad apprezzare il valore dell'amicizia e a comprendere la necessità di controllare la propria emotività in qualsiasi situazione. L'amore è nel *Teseida* la forza che spinge i due protagonisti alla crescita personale: attraverso l'amore infatti Arcita e Palemone si troveranno ad affrontare situazioni, pulsioni e sentimenti mai provati od affrontati prima e che, una volta superati, permetteranno loro di passare dall'adolescenza all'età adulta.

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, pp. 359-362 (IV, 19, vv. 1-2; 27 e 28, vv. 1-3).

## CONCLUSIONI

Concludendo si può affermare che, nel corso delle proprie opere, Boccaccio abbia via via aumentato la sua perizia nel descrivere dei personaggi sotto tutti i punti di vista, arrivando a dipingerli con completezza a livello psicologico, caratteriale e fisico, cercando di far riverberare il loro modo di essere e di porsi anche nelle azioni da essi compiute, nel contesto sociale e civile in cui vengono inseriti e, non ultimo, nel paesaggio che li circonda. Essi sono senza alcun dubbio lo specchio dell'autore stesso ed il loro rapporto con l'amore è quello che Boccaccio realmente ha provato nella sua vita. Le differenze che li caratterizzano, il loro modo di reagire rispetto alle sventure, alle pene amorose, i loro desideri ed i loro obiettivi sottolineano la molteplicità di sfaccettature che comprende il sentimento amoroso. Ogni storia, seppur simile e con alla base una situazione affine, è diversa dalle altre proprio perché i protagonisti non sono mai gli stessi ma, al contrario, ognuno di essi rappresenta una parte, un diverso modo di rapportarsi all'amore.

L'amante anonimo dell'*Elegia di Costanza*, Troiolo, Florio, Arcita e Palemone sono facce differenti di un'unica figura, quella dell'autore che si specchia via via in ognuna delle storie narrate, nelle quali, alle caratteristiche visibili del protagonista fanno eco i desideri, le speranze, la volontà di ricalcare le orme degli eroi tragici che il Boccaccio nasconde nel proprio intimo e che vengono portate alla luce solo attraverso l'analisi psicologica degli innamorati, delle loro azioni e delle scelte da essi operate. I protagonisti dunque non sono un semplice e nitido riflesso delle esperienze di vita dell'autore, ma sono anche le sue aspettative, le sue illusioni, le sue aspirazioni mai concretizzate, essi non sono solo ciò che Boccaccio fu ma anche e soprattutto ciò che egli avrebbe voluto essere. Nelle storie dei personaggi analizzati vengono quindi ad intrecciarsi la vita vera, le esperienze reali con la fantasia e la libertà narrativa che l'atto dello scrivere romanzi lascia all'autore. Egli riscrive quindi varie versioni di una medesima esperienza: quella amorosa che per definizione è sempre uguale e, allo stesso tempo, sempre straordinariamente diversa. Boccaccio scompone il proprio 'io' e frammentandolo crea i personaggi delle sue opere che divengono in tal modo portatori dell'ideale e della poetica amorosi dell'autore, un autore che, attraverso se stesso, attraverso i suoi personaggi e le loro storie vuole presentare ai lettori le possibili conseguenze dell'amore: li mette in guardia dalla perdita della ragione che l'amore può causare, dalla passione violenta che porta alla morte e li spinge invece all'amore puro, onesto che ha come obiettivo finale il matrimonio e ciononostante, disillude allo stesso tempo i lettori sul fatto che pur perseguendo la via dell'amore onesto, nella vita reale la felicità non sarà mai piena e certa come è invece nella letteratura. Egli sostiene infatti che i protagonisti delle sue opere siano sempre e comunque più fortunati dell'innamorato che vive nella

realtà: anche se destinati ad una vita di sofferenze, a subire un tradimento, a vedersi strappare la donna amata dal fato o più semplicemente ad esserne allontanati dalla morte, i personaggi che abitano nelle pagine delle opere di Boccaccio godono sempre e comunque di un periodo di felicità, cosa che invece non è riservata ai comuni innamorati del mondo reale.

Nelle opere del certaldese emergono continui richiami alla vita dell'autore, alla società in cui viveva, alla corte angioina che lo aveva formato come letterato ma soprattutto come uomo. Nel complesso quindi le avventure dei vari protagonisti maschili rappresentano il processo di crescita personale dell'autore nel passaggio dalla giovinezza all'età adulta che nella biografia del Boccaccio si compie con il suo ritorno a Firenze. Non è un caso che si noti una sostanziale differenza tra queste opere e le successive: se nelle prime l'autore si sofferma molto di più sulle figure dei personaggi maschili, analizzandole compiutamente sotto tutti gli aspetti, nelle seconde è la figura femminile a risaltare come vera protagonista della storia. Per descrivere gli innamorati maschili Boccaccio fa infatti capo alle proprie sensazioni, ai sentimenti provati, alle sofferenze affrontate sulla propria pelle, e di conseguenza a tutta una gamma di esperienze relativamente facili da narrare proprio perché personali. La descrizione dell'amore visto nell'ottica femminile, l'immedesimazione nei pensieri e nella psicologia delle donne innamorate richiedono senza dubbio una maggior perizia sia sotto l'aspetto formale che contenutistico alla quale l'autore giunge, facendo scuola nella letteratura, durante la sua maturità di scrittore. Emblematica è la differenza tra l'*Elegia di Costanza* e l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, due componimenti che, pur avendo entrambi nel titolo il nome di una donna, risultano completamente diversi rispetto al punto di vista che l'autore utilizza: nel primo il narratore è un uomo colpito dalle pene amorose (come anche Troiolo, Florio, Arcita e Palemone), nel secondo si è di fronte ad una narratrice che racconta la sua spiacevole esperienza sentimentale.

Attraverso le avventure dell'anonimo promesso sposo di Costanza, di Troiolo, di Florio, di Arcita e di Palemone il lettore riesce a compiere una sorta di catarsi purificatrice nei confronti dell'amore, una forza che rigenera e distrugge, che eleva alla felicità per poi, d'un tratto, voltare la faccia facendo precipitare l'innamorato nel buio della disperazione più totale. Una dea meravigliosamente terribile alla quale nessuno può resistere e dalla quale nessuno può difendersi o essere reso immune. La sola cosa che viene permessa all'uomo è quindi la conoscenza completa del sentimento amoroso, le sue cause, le sue dure conseguenze ed i pericoli che da esso vengono creati. Solo in questo modo l'uomo innamorato ha la possibilità, anche se remota, di giungere alla felicità in amore. La conoscenza, unita alla fortuna, all'animo puro e all'aiuto divino, è quindi l'unica ancora di salvezza a cui aggrapparsi nella follia in cui l'amore getta tutte le proprie prede.

## BIBLIOGRAFIA

### Testi riguardanti il personaggio

- Robert Liddell, *A Treatise on the novel*, Jonathan Cape, London 1949, pp. 90-128.
- Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, vol. 1, pp. 222-252; 282-284.
- E. M. Forster, *Aspetti del romanzo. Analisi delle ragioni narrative*, Il Saggiatore, Milano 1963, pp. 53-93.
- Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, a c. di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino 1966, pp. 7-124.
- Salvatore Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Rizzoli, Milano 1968, pp. 63-68.
- Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano 1970, pp. 11-52.
- R. Scholes e R. Kellogg, *La natura narrativa*, Il Mulino, Bologna 1970, pp. 163-164; 206; 238-240 e 376-378.
- Roland Bourneuf e Real Oullet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1976, pp. 143-197.
- Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Personaggio*, in *Dizionario della lingua italiana*, Rizzoli, Milano 1977, vol. 14, pp. 174-175.
- Boris Tomasevskij, *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 201-205.
- Michail Michajlovič Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 67-405.
- Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984, pp. 186-195.
- Herman Grosser, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Principato, Milano 1985, pp. 237-286.
- Tzvetan Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Einaudi, Torino 1986, pp. 13-34.
- Michail Michajlovič Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a c. di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988, pp. 5-187.

- Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Nuova Pratiche, Milano 1998, pp. 99-151.
- Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 7-70.
- Enrico Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.

### Testi riguardanti l'*Elegia di Costanza*

- *Carmina Epigraphica*, in *Anthologia Latina sive poesis latinae supplementum*, a c. di Francisus Buecheler, Buecheler-Riese, Lipsia 1897, Fascicolo II, pp. 459-460.
- Giuseppe Velli, *Sull'«Elegia di Costanza»*, in "Studi sul Boccaccio", IV (1967), pp. 241-254.
- Giovanni Boccaccio, *Elegia di Costanza*, a c. di Giuseppe Velli, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, vol. V, Mondadori, Milano 1992, pp. 404-411.
- Giuseppe Velli, *Introduzione ai Carmina*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, vol. V, Mondadori, Milano 1992, pp. 378-379.

### Testi riguardanti il *Filostrato*

- Daniele Mattalia, *Filostrato*, in *Dizionario letterario Bompiani. Opere E-H*, Bompiani, Milano 1963, Vol. III, pp. 442-443.
- Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, vol. II, Mondadori, Milano 1964.
- Vittore Branca, *Introduzione al «Filostrato»*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, vol. II, Mondadori, Milano 1964, pp. 3-13.
- Mario Praz, *Troiolo*, in *Dizionario letterario Bompiani. Personaggi A-Z*, Bompiani, Milano 1964, Vol. VIII, pp. 836-838.
- Vincenzo Pernicone, *Il «Filostrato» di Giovanni Boccaccio*, in *Studi danteschi e altri saggi*, a c. di Matilde Dillon Wanke, Istituto di letteratura italiana, Genova 1984, pp. 163-210.

- Maria Gozzi, *Dalle Eroidi al Filostrato*, in “Medioevo romanzo. Generi, testi, filologia. Atti del convegno in memoria di Alberto Limentani a vent’anni dalla morte”, XXX (2006), pp. 141-155.
- Luigi Surdich, *Il «Filostrato»: ipotesi per la datazione e l’interpretazione*, in “Studi di filologia e letteratura”, VI (1984), pp. 65-93.
- Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, a c. di Luigi Surdich, Mursia, Milano 1990.
- Pietro Boitani, *Troilo*, in *Dizionario dei personaggi letterari*, UTET, Torino 2003, vol. III, pp. 1907-1909.

### **Testi riguardanti il *Filocolo***

- Giovanni Boccaccio, *Il Filocolo*, a c. di Salvatore Battaglia, Laterza, Bari 1938, pp. 581-589.
- Daniele Mattalia, *Filocolo*, in *Dizionario letterario Bompiani. Opere E-H*, Bompiani, Milano 1963, Vol. III, pp. 442-443.
- Giulia Veronesi, *Fiorio e Biancofiore*, in *Dizionario letterario Bompiani. Personaggi A-Z*, Bompiani, Milano 1964, Vol. VIII, p. 352.
- Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1967, vol. I, pp. 47-675.
- Vincenzo Crescini, *Il cantare di Florio e Biancofiore*, Forni, Bologna 1969, vol. 1, p. 472.
- Giovanni Palmieri, *Filocolo philocaptus: lo stereotipo della melanconia amorosa nel Boccaccio*, in “Il Verri”, IV-V (1977), pp. 109-140.
- Francesco Bruni, *Il «Filocolo» e lo spazio della letteratura volgare*, in AA. VV., *Boccaccio e dintorni* (Miscellanea in onore di Vittore Branca, Vol. II), Firenze 1983, pp. 1-21.
- Steven Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio’s Filocolo*, Olschki, Firenze 1992, pp. 72-112.
- Roberta Morosini, *La ‘morte verbale’ nel «Filocolo». Il viaggio di Florio dall’«immaginare» al «vero conoscenza»*, in “Studi sul Boccaccio”, XXVII (1999), pp. 183-203.

- Giorgio Padoan, *Dal Gaetano al Boccaccio: il caso del «Filocopo»*, a c. di Aldo Maria Costantini, Longo editore, Ravenna 2002, pp. 123-152.

### **Testi riguardanti il *Teseida***

- *Dal Roman de Palamedés ai cantari di Febus-el-forte. Testi francesi e Italiani*, a c. di Alberto Limentani, Bologna 1962, pp. VII-XXXIX e XXXVI-XXXVIII.
- Giovanni Boccaccio, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, a c. di Alberto Limentani, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1964, Vol. II, pp. 245-664.
- Alberto Limentani, *Introduzione al Teseida*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1964, Vol. II, pp. 229-244.
- Daniele Mattalia, *Teseida*, in *Dizionario letterario Bompiani. Opere SR-Z*, Bompiani, Milano 1964, Vol. VII, p. 398.
- Daniela Branca, *La morte di Tristano e la morte di Arcita*, in “Studi sul Boccaccio”, IV (1967), pp. 255-264.
- Bruno Porcelli, *Il «Teseida» del Boccaccio fra la Tebaide e The Knight's Tale*, in “Studi e problemi di critica testuale”, XXXII (1968), pp. 57-80.
- Giuseppe Velli, *L'apoteosi di Arcita: ideologia e coscienza storica nel «Teseida»*, in “Studi e problemi di critica testuale”, V (1972), pp. 33-36.
- Rita Librandi, *Cortesia e cavalleria nel «Teseida»*, in “Medioevo Romanzo”, IV (1977), pp. 53-72.
- Winthrop Wetherbee, *History and romance in Boccaccio's Teseida*, in “Studi sul Boccaccio”, XX (1991-1992), pp. 173-182.
- Massimo Sanelli, *Fenomenologia di Amore e stile lirico nel «Teseida»*, in “Medioevo Romanzo”, XX (1996), pp. 437-445.
- Serena Corallini, *Palemone e Arcite*, in *Dizionario dei personaggi letterari*, UTET, Torino 2003, Vol. III, pp. 1477.

- Maria Edoarda Marini, *Arcita*, in *Dizionario dei personaggi letterari*, UTET, Torino 2003, Vol. I, p. 136.

### **Altri testi consultati**

- Giuseppe Velli, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione-Memoria-Scrittura*, Antenore, Padova 1955, pp. 118-177.
- Vittore Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio I*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1958, pp. 208-220.
- Agostino Petrusi, *Le etimologie greche nel Boccaccio*, in “Studi sul Boccaccio”, I (1963), pp. 363-385.
- Salvatore Battaglia, *La coscienza letteraria del medioevo*, Liguori, Napoli 1965, pp. 609-683.
- Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1967, Vol. I, pp. 3-53.
- Aristotele, *Aristotele's Poetics. A translation and commentary for students of literature*, translation by Leon Golden, commentary by O. B. Hardison, Prentice-Hall, London, 1968, pp. 112-137.
- Azzurra B. Givens, *La dottrina d'amore nel Boccaccio*, G. D'anna, Messina-Firenze 1968, pp. 45-137.
- Francesco Bruni, *Dal «De vetula» al «Corbaccio»: l'idea d'amore e i due tempi dell'intellettuale*, in “Medioevo Romanzo”, I (1974), pp. 183-185 e 206-207.
- Francesco Sabatini, *Napoli Angioina. Cultura e società*, Edizioni Scientifiche Italiane, Cava dei Tirreni 1975, pp. 103-115.
- Giovanni Boccaccio, *Decameron*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1976, pp. 478 (V, 4, 48) e 822 (IX, 6,33).
- Andrea Cappellano, *De Amore*, a c. di Graziano Ruffini, Guanda, Milano 1980.
- Luigi Sasso, *L'«interpretatio nominis» in Boccaccio*, in “Studi sul Boccaccio”, XII (1980), pp. 129-174.

- Cesare Segre, *Il dialogismo nel romanzo medievale*, in AA. VV., *Il dialogo. Scambi e passaggi di parola*, Palermo 1985, pp. 63-71.
- Philippe Contamine, *La guerra nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna 1986.
- Aldo Maria Costantini, *Angioina, Cultura*, in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, a c. di Vittore Branca, UTET, Torino 1986, Vol. 1, pp. 70-76.x
- Carlo Muscetta, *Boccaccio*, in *Letteratura Italiana Laterza*, Laterza, Bari, 1986, Vol. VIII, pp. 3-98.
- Francesco Bruni, *Le costellazioni del cuore nell'antica lirica italiana*, in *Capitoli per una storia del cuore*, a c. di Francesco Bruni, Palermo 1988, pp. 113-116.
- Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 115-141 e 160-201.
- Giulia Natali, *Boccaccio e le controfigure dell'autore*, L. U. Japadre, L'Aquila-Roma 1990, pp. 9-58.
- Guido Cavalcanti, *Avere 'n voi li fiori e la verdura*, in *Poeti del Duecento*, a c. di Gianfranco Contini, Calssici Ricciardi Mondadori, Milano 1995, Vol. 2, Tomo 2 (Dolce Stil Novo).
- Dante Alighieri, *Vita Nova*, a c. di Luca Carlo Rossi, Mondadori, Milano 1999.
- Luigi Surdich, *Boccaccio*, Laterza, Bari 2001, pp. 7-8 e 18-57.
- Dante Alighieri, *Inferno*, in *La Divina Commedia*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2005 (I<sup>a</sup> edizione Meridiani 1991).
- Dante Alighieri, *Paradiso*, in *La Divina Commedia*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2005 (I<sup>a</sup> edizione Meridiani 1991).
- Lucia Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Salerno, Roma 2008, pp. 67-68; 76-90; 94- 104 e 116-121.
- Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, BUR, Milano 2010, pp. 235-292.
- Maria Luisa Meneghetti, *Il romanzo nel medioevo*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 99-106.
- Luigi Surdich, *Boccaccio*, Il Mulino, Bologna 2013, pp. 11-39 e 51-54.
- Rosario Coluccia, *Boccaccio angioino tra centro e periferia del Regno*, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*. Atti del Convegno «Boccaccio

Angioino. Per il settimo centenario della nascita di Giovanni Boccaccio». Napoli/Salerno 23-25 ottobre 2013, a cura di Giancarlo Alfano, Emma Grimaldi, Sebastiano Martelli, Andrea Mazzucchi, Matteo Palumbo, Alessandra Perriccioli Saggese, Carlo Vecce, Firenze, Cesati, 2015, pp. 45-70.