

Giulia Parma (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

Boccaccio, Efigenia e il *topos* della ninfa dormiente

1 Introduzione. La ninfa dormiente: un *topos* che attraversa i secoli

Il *topos* della ninfa dormiente contemplata e insidiata da un satiro ha le sue radici nell'antichità. Numerose sono le testimonianze archeologiche che lo rappresentano, in riferimento, in particolare, al mito di Arianna, che per Monica Centanni (2012, 354) ne è il «prototipo maggiore». Secondo una versione del mito, in effetti, Dioniso e il suo corteo trovano Arianna addormentata dopo il suo abbandono da parte di Teseo sull'isola di Nasso. Un esempio piuttosto antico di queste numerose testimonianze, che ben rappresenta l'episodio, è il frammento di un sarcofago risalente al II secolo d.C. decorato con alcune scene mitologiche (*fig. 1*):¹



Figura 1. Sarcofago (frammento), altorilievo e bassorilievo, marmo, 61 x 20 x 145 cm, II sec. d. C., Paris, Musée du Louvre.

© 1982 Musée du Louvre / Maurice et Pierre Chuzeville

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010250969>

Sulla parte sinistra del frammento si distingue, appunto, Dioniso, accompagnato dal suo corteo di satiri e menadi, che trova Arianna addormentata (la figura distesa al centro della scena).

Per mostrare quanto in arte questo motivo fosse vivo ancora secoli dopo, si può prendere come esempio *La Calunnia di Apelle* di Botticelli (1495 ca.). Nei bassorilievi degli architravi delle colonne di destra e di sinistra (*fig. 2*), infatti, sono raffigurate le scene di Dioniso che svela Arianna addormentata (sulla sinistra) e di Cimone che contempla Efigenia distesa sul prato (sulla destra). È significativo, tra l'altro, che Botticelli abbia deciso di accostare queste due scene, secondo una sensibilità forse diffusa nel suo contesto storico-culturale, che le percepiva come gemelle.

¹ Per altri esempi di fonti più o meno antiche cf. Centanni (2012) e Bordignon (2019).



Figura 2. Sandro Botticelli, *Dioniso e il suo tiaso svelano Arianna* (a sinistra); *Cimone scopre Efigenia dormiente* (a destra), dettagli dall'architrave de *La Calunnia di Apelle*, tempera su tavola, 62 x 91 cm, 1495 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: *Wikimedia commons*

Già negli esempi più antichi si rileva la presenza del satiro e lo sfondo 'bacchico' dell'episodio. Questi elementi sono presenti in Ovidio, che riprende almeno in due occasioni il motivo nella sua opera (*Ov. Fast.* 1.391–438; *Ov. Fast.* 6.319–346).

Nel medioevo le figure ninfali in senso stretto, così come si rappresentavano nell'antichità, in ambito artistico e letterario sono piuttosto rare;² tuttavia, numerose sono le figure femminili dai tratti simili, come, ad esempio, le fate, personaggi presenti in particolare nei romanzi del ciclo bretone.³

Per quanto riguarda, in particolare, il *topos* della ninfa addormentata, figure di 'belle dormienti', spesso sullo sfondo di *loci amœni* che ricordano gli ambienti naturali abitati dalle ninfe nell'antichità, costellano i romanzi cavallereschi medievali. Basti pensare alla famosa fiaba della bella addormentata nel bosco, che fa le sue prime apparizioni nel medioevo (una delle prime versioni complete della fiaba si trova nel *Roman de Perceforest*⁴), dove tra l'altro la fanciulla è soggetta allo sguardo innamorato di una figura maschile che la risveglia.

È ad entrambi gli immaginari, quello classico e quello medievale di matrice cortese, che Giovanni Boccaccio attinge quando rappresenta le numerose ninfe che popolano sue opere⁵. Per quanto riguarda il *topos* della ninfa dormiente, esso è presente, ad esempio, nel passo iniziale della prima novella della giornata V del *Decameron*, quella di Cimone ed Efigenia.

In questo contesto, risulta interessante indagare il modo in cui Boccaccio si riappropria, riprendendo e variando, tramite un gioco di presenze e assenze, di un motivo presente già da tempo in letteratura. Soffermandosi sull'esempio specifico del *topos* della ninfa dormiente, quindi, il contributo propone un confronto tra un passo della prima novella della giornata V del *Decameron* e un episodio dei *Fasti* di Ovidio (1.391–438). Esso permetterà di notare alcuni elementi di continuità e di discontinuità della rappresentazione boccacciana rispetto alla tradizione classica, le 'assenze' e le 'presenze', sempre significative e legate al contesto, e, di conseguenza, di mettere in luce altri aspetti tipici della tradizione medievale che Boccaccio 'assorbe' in una rielaborazione autoriale unica e originale.

² Come ricorda Erminia Ardissino (2013, 17).

³ Basti menzionare la fata Viviane (o Dame du Lac), bellissima creatura che vive nelle acque di un lago, presente già nel *Lancelot ou le Chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes.

⁴ Per cui si veda lo studio di Chardonnens (2011). Per la figura della 'bella addormentata' nella tradizione, cf. Leroux (2011).

⁵ Ci riferiamo alle ninfe in senso stretto, quelle così definite dall'autore, come le protagoniste della *Comedia delle ninfe fiorentine* o del *Ninfale fiesolano*, ma anche a tutte le altre figure femminili rappresentate in atteggiamenti e con caratteristiche simili. Sugli attributi delle ninfe in Boccaccio, cf. Traninger (2018, 24–27). Della questione parla anche Amedeo Quondam nella nota 11 del commento alla sesta novella della giornata X del *Decameron*, a proposito della descrizione delle due giovani fanciulle di cui si innamora il re Carlo, ed. a cura di Quondam, Fiorilla e Alfano (2013).

L'analisi consentirà allo stesso tempo di riflettere su alcune questioni relative alla trasmissione e alla ricezione di immagini topiche e di mettere in evidenza il ruolo chiave di Boccaccio in questi processi per quanto riguarda, in particolare, la figura della ninfa. Il suo ruolo di 'mediatore' tra contesti culturali, inoltre, sarà reso evidente anche grazie a qualche riferimento, in conclusione del contributo, al successo del *topos* nell'immaginario delle epoche successive a quella di Boccaccio, in particolare in ambito pittorico.

L'obiettivo è quello di mettere in luce proprio questo 'gioco' di riappropriazioni e innovazioni di una materia estremamente complessa e malleabile, che prende forme sempre diverse a seconda del contesto in cui la produzione letteraria avviene. Pertanto, lo studio non si concentrerà sulle questioni relative alla dipendenza filologico-linguistica del testo di Boccaccio da quello di Ovidio, anche se è utile tenere presente che Boccaccio era un assiduo lettore del poeta latino.⁶ Ci ispiriamo, in questa prospettiva, a una definizione 'semiologica' di *topos*, quella proposta da Giovanni Pozzi (1993), che lo considera di natura poligenetica, come un oggetto che esiste - e deve essere studiato - al di là dei semplici legami filologico-testuali. Il *topos* è, per lui, «quella realtà semantica strutturata e scomponibile, anteriore a ogni realizzazione linguistica», il cui gioco di riprese e variazioni è «impossibile a cogliersi entro un'osservazione circoscritta ai passaggi di testo in testo» (Pozzi 1993, 175). È, inoltre, «un'articolazione del senso la cui composizione non si chiarisce nel seguito dei trapassi senza aver presente la premessa ideologica e culturale da cui le singole attuazioni derivano» (ibid., 176). L'approccio teorico di Pozzi risulta particolarmente interessante per mettere in luce i processi di cui si è detto. Infatti, solo considerando il *topos* come un prodotto di scelte autoriali (relativamente alla ripresa, alla rielaborazione, all'introduzione di uno o più aspetti) che operano sulla base del contesto culturale, storico e letterario in cui si inserisce, e non come un semplice e meccanico riuso di una o più fonti testuali, è possibile studiarlo nella sua interezza e complessità, come una riconfigurazione sempre nuova e inedita di forme e significati.

2 Efigenia, una ninfa medievale

Nel libro I dei *Fasti*, e in particolare ai vv. 391–438, per spiegare l'origine del rito che prevedeva il sacrificio di un asino a Priapo durante le Dionisie rurali, Ovidio presenta un breve episodio riguardante un 'banchetto degli dèi', a cui sono invitati dèi, satiri e ninfe. Priapo, noto per il suo lungo e rosso fallo, anch'egli presente ai festeggiamenti, è preso dalla passione per la bella ninfa Lotis. Non riuscendo a sedurla, attende che la fanciulla si addormenti sotto gli effetti del vino per tentare di possederla. Tuttavia, l'asino del dio Sileno si mette a ragniare e sveglia la ninfa, che fugge spaventata. Da qui avrebbe origine il sacrificio dell'asinello, per una sorta di vendetta da parte di Priapo. La scena del tentato stupro è ben rappresentata in un particolare del *Festino degli dèi* di Bellini e Tiziano, in basso a destra del dipinto (fig. 3):⁷

⁶ Come mostra, tra l'altro, l'inventario della sua biblioteca. Cf. in particolare Mazza (1966) e il volume a cura di De Robertis *et al.* (2013). Sarebbe comunque interessante approfondire la questione in un'altra sede, anche a complemento di questo studio.

⁷ Cf. Centanni (2012). È interessante notare, tra l'altro, che i dettagli e i gesti rappresentati in questa scena pittorica ricordano da vicino l'episodio di Efigenia e Cimone. Gli abiti del personaggio maschile, per esempio, sembrano quelli di un giovane pastore e l'atteggiamento più contemplativo che aggressivo (nonostante la mano, comunque delicata, che solleva le vesti della fanciulla) ricordano il personaggio di Cimone e la sua reazione alla vista di Efigenia.



Figura 3. A sinistra, Giovanni Bellini e Tiziano, *Il Festino degli dèi*, olio su tela, 170.2 x 188 cm, 1514, Washington, National Gallery of Art.

A destra, *Priapo che insidia la ninfa Lotis* (particolare).

Fonte: *Wikimedia commons*

Prima di raccontare l'episodio in questione, Ovidio si sofferma sulla descrizione delle ninfe (Naiadi) presenti al banchetto (vv. 405–410):

Naidēs effusis aliā sine pectinis usu,
pars aderant positis arte manūque comis;
illa super suras tunicam collecta ministrat,
altera dissuto pectus aperta sinu;
exserit hāc umerum, vestes trahit illa per herbas,
impediunt teneros vincula nulla pedes.

(Ov., *Fast.*, ed. Stok 1999)⁸

Si tratta di una caratterizzazione tipica di questi personaggi, che sarà ancora viva nel Rinascimento e nei secoli successivi:⁹ alcune con i capelli sciolti, altre con i capelli ben pettinati, scoprono qua e là le parti del corpo, le ginocchia, il petto, le spalle e hanno i piedi nudi e delicati. Sono emblema di purezza e allo stesso tempo scatenano le pulsioni erotiche di chi le guarda.

Segue la descrizione degli effetti della vista di Lotis (non ancora addormentata) su Priapo (vv. 415–418):

At ruber, hortorum decus et tutela, Priapus
omnibus ex illis Lotide captus erat:
hanc cupit, hanc optat, sola suspirat in illa,
signaque dat nutu sollicitatque notis.¹⁰

Come ben mostra l'accumulazione di verbi sinonimici con *variatio* («hanc cupit, hanc optat, sola suspirat in illa»), il 'rosso' Priapo è preso da un desiderio irrefrenabile per la ninfa. Si tratta di un'espressione puramente fisica della passione, come illustrano bene l'aggettivo «ruber» usato per qualificare, metonimicamente, il colore del dio, e la sua vivace gestualità («signaque dat nutu sollicitatque notis»).

⁸ I passi dei *Fasti* citati nell'articolo sono tratti da quest'edizione, così come le relative traduzioni. «C'erano le Naiadi, alcune con i capelli sciolti, ignare dell'uso del pettine, altre con la capigliatura acconciata da mani esperte. L'una è intenta a servire con la tunica corta sopra il ginocchio, l'altra, aprendo la veste, mostra il seno scoperto. Un'altra ha le spalle nude, un'altra trascina la veste sull'erba, non hanno impacci che frenino i loro teneri piedi».

⁹ A questo proposito, si veda, per esempio, Traninger (2018, 22-24).

¹⁰ «Ma il rosso Priapo, orgoglio e protezione dei giardini, fra tutte loro era preso da Lotide. È lei che brama, lei che desidera, i suoi sospiri sono tutti per lei, e le fa cenni col capo e gesti per avere attenzione».

Si arriva quindi al nucleo centrale dell'episodio: tra tutti gli altri invitati addormentati anche Lotis si assopisce sull'erba, in un luogo isolato, sotto le fronde di un acero (vv. 423–424: «Lotis in herbosa sub acernis ultima ramis, / sicut erat lusu fessa, quievit humo»¹¹). Il dio approfitta immediatamente dell'occasione che gli si presenta (vv. 425–432):

Surgit amans animamque tenens vestigia furtim
suspenso digitis fert taciturna gradu.
Ut tetigit niveæ secreta cubilia nymphæ,
ipsa sui flatus ne sonet aura cavet;
et iam finitima corpus librabat in herba,
illa tamen multi plena soporis erat.
Gaudet et a pedibus tracto velamine vota
ad sua felici cœperat ire via.¹²

Il poeta non si sofferma a lungo sulla descrizione della ninfa distesa: l'unica caratteristica fisica messa in evidenza è il candore niveo del suo corpo («niveæ nymphæ»). Attributo, anche questo, spesso presente nella rappresentazione delle ninfe e divenuto caratteristico anche del canone della *descriptio puellæ* medievale e rinascimentale di cui parla Giovanni Pozzi (1993, 145–171).

Più ampio spazio è dedicato, invece, alla rapida successione delle azioni di Priapo, messa in evidenza dall'accumulazione di verbi narrativi: «surgit amans», «furtim fert», «ut tetigit», «cavet», «librabat», «erat», «cœperat ire». L'accento è quindi posto sulla narrazione più che sulla descrizione e il soggetto principale dell'azione è il satiro. Egli non si limita ad osservare e immaginare, ma osa sollevare il velo dell'abito della ninfa per raggiungere concretamente il suo scopo.

Dopo il taglio dell'asino che la risveglia, la reazione della ninfa, finora presente solo come oggetto passivo nella narrazione, è la fuga, paragonabile a quella di una preda in presenza di un cacciatore (vv. 435–436): «Territa consurgit nymphe, manibusque Priapum / reicit, et fugiens concitat omne nemus».¹³

L'episodio si conclude comicamente con lo schernimento pubblico di Priapo, colto sul fatto dai presenti.

Nella novella decameroniana di Cimone ed Efigenia, le sequenze narrative si susseguono in maniera piuttosto simile a quelle del passo ovidiano: il pastore Cimone, descritto in più occasioni come un rozzo 'bestione' (significato greco del suo soprannome secondo la falsa etimologia evocata dall'autore) e in un qualche senso assimilabile al tradizionale satiro, vede Efigenia addormentata su un prato (1); segue la descrizione degli effetti della vista della fanciulla (2); la reazione - in realtà, ben differente da quella di Priapo - di Cimone/voyeur (3); il risveglio della fanciulla e la sua reazione (4). Il seguito, molto diverso dal racconto ovidiano, riguarda gli effetti profondi dell'innamoramento di Cimone che conducono alla seconda parte più prettamente narrativa e ritmicamente rapida della novella (5).

Nonostante una piccola differenza (in Ovidio, Priapo è sedotto dalla fanciulla prima di vederla addormentata), dunque, si può dire che in Boccaccio siano presenti a grandi linee tutte le fasi dell'episodio ovidiano, alle quali se ne aggiunge una in conclusione. Tuttavia, estremamente

¹¹ «Lotide si era coricata per ultima, stanca com'era dei giochi, sull'erba, sotto i rami di un acero».

¹² «L'innamorato si alza ed avanza trattenendo il respiro, cammina furtivamente, in punta di piedi e in silenzio. Come arriva al giaciglio appartato della ninfa dalla carnagione bianchissima, sta attento a non far vibrare l'aria neppure con il suo stesso respiro. Il suo corpo è già pronto, accanto sull'erba, ma lei è sempre in preda ad un sonno profondo. Lui gioisce, le alza la veste dal bordo inferiore e si appresta ad arrivare felicemente all'oggetto del suo desiderio».

¹³ «La ninfa si alza, spaventata, con le mani respinge Priapo e mette in allarme, fuggendo, l'intera foresta».

diverso è lo sviluppo di tali fasi, non solo dal punto di vista narrativo-testuale, ma anche per i significati che esprimono.¹⁴ Ciò risulta evidente a partire dalla rubrica della novella («Cimone amando divien savio, ed Efigenia sua donna rapisce in mare...», *Dec.* v 1, § 1), dove già appare il suo tema centrale, e cioè il potere nobilitante e civilizzatore dell'amore, di matrice medievale e cortese,¹⁵ del tutto assente, naturalmente, nel testo ovidiano, in cui il sentimento amoroso non viene nemmeno contemplato.

La descrizione iniziale dell'ambientazione in cui si trova Efigenia distesa riprende il *topos* del *locus amœnus* tipico della tradizione romanzesca cortese: è il «mese di maggio» quando, «passato già il mezzodi», Cimone arriva in un «boschetto il quale era in quella contrada bellissimo»; la fanciulla si trova in un «pratello d'altissimi alberi circuito», accanto a una «bellissima fontana e fredda», con ai suoi piedi tre servi (*Dec.* v 1, § 6–7).¹⁶ È interessante notare che alcuni di questi elementi erano già presenti in Ovidio: il banchetto degli dèi, infatti, si svolge su un prato in mezzo ad un bosco («dulcia qui dignum nemus in convivia nacti gramine vestitis accubere toris»,¹⁷ *Fast.* 1.401–402), con una fonte d'acqua in prossimità («vina dabat Liber, tulerat sibi quisque coronam, miscendas parce rivus agebat aquas»,¹⁸ *Fast.* 1.403–404), e la ninfa Lotis dorme sull'erba («in herbosa sub acernis ultima ramis»,¹⁹ *Fast.* 1.423). Nella novella, però, essi occupano uno spazio più rilevante e la loro rappresentazione è assolutamente canonica. Richiama, cioè, atmosfere e contesti che sono familiari al lettore contemporaneo di Boccaccio.

Già in questa prima visione della fanciulla, compaiono gli attributi tipici delle ninfe, presenti anche in Ovidio: le «candide carni» e la «coltre bianchissima e sottile» del vestito, che lascia scoperta la parte superiore del corpo.

La reazione di Cimone è una sorta d'inebetimento davanti alla vista di una tale bellezza: «fermatosi sopra il suo bastone, senza dire alcuna cosa, con ammirazion grandissima la 'ncominciò intentissimo a riguardare» (*Dec.* v 1, § 8).²⁰ La situazione è molto diversa rispetto a quella raccontata da Ovidio: mentre Priapo è preso da un desiderio fisico e violento, Cimone è come in preda ad un'estasi, che suscita in lui un'attitudine riflessiva («nel rozzo petto, nel quale per mille ammaestramenti non era alcuna impressione di cittadinesco piacere potuta entrare, sentì destarsi un pensiero il quale nella materiale e grossa mente gli ragionava» (*Dec.* v 1, § 8).²¹ Al di là degli evidenti richiami alla canzone dantesca *Amor che ne la mente mi ragiona* (*Conv.* III), si tratta di una ripresa di temi tipici dell'amor cortese e, in particolare, della poesia stilnovistica, che sublima i poteri nobilitanti dell'amore, che colpisce l'osservatore tramite la vista dell'oggetto amato.²²

Un passo senz'altro interessante e originale di questa prima sezione della novella è la descrizione che segue, che si sviluppa a partire dal punto di vista di Cimone, come se il lettore potesse seguire il movimento dei suoi occhi sul corpo della fanciulla, e in seguito assistere ai suoi contrasti interiori:

E quindi cominciò a distinguer le parti di lei, lodando i capelli, li quali d'oro estimava, la fronte, il naso e la bocca, la gola e le braccia e sommamente il petto, poco ancora rilevato: e, di lavoratore, di bellezza

¹⁴ Per cui si veda la *scheda introduttiva*, a cura di G. Alfano, della Quinta giornata dell'edizione di riferimento del *Decameron*, a cura di Quondam, Fiorilla e Alfano (2013), da cui sono tratti i passi citati.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Per un'analisi del *topos* del *locus amœnus* cf. Curtius (1956, 301–326).

¹⁷ «Trovato un boschetto adatto al loro allegro simposio, si distesero su giacigli cosparsi di erba».

¹⁸ «Liberò mesceva il vino, ognuno aveva sul capo la propria corona, un ruscello forniva l'acqua da aggiungere, in modica quantità, al vino».

¹⁹ Per la traduzione, cf. nota 11.

²⁰ Ne parla Guérin (2008, 37–39).

²¹ *Ibid.*

²² A proposito della conoscenza *per visum*, cf. anche le note di commento alla novella v 1 in *Decameron*, ed. a cura di Veglia (2020), in particolare le note 1 e 2.

subitamente giudice divenuto seco sommamente desiderava di veder gli occhi, li quali ella da alto sonno gravati teneva chiusi; e per vedergli più volte ebbe volontà di destarla. Ma parendogli oltre modo più bella che l'altre femine per adietro da lui vedute, dubitava non fosse alcuna dea; e pur tanto di sentimento avea, che egli giudicava le divine cose essere di più reverenza degne che le mondane, e per questo si riteneva, aspettando che da se medesima si svegliasse; e come che lo 'ndugio gli paresse troppo, pur, da non usato piacer preso, non si sapeva partire. (*Dec.* v 1, § 9–10)

Si tratta di un vero e proprio esercizio retorico che segue il canone della *descriptio puellæ* medievale, analizzato in particolare da Pozzi (e, più recentemente, da Maffia Scariati 2008) e definito come «quel procedimento descrittivo che rende in letteratura la bellezza fisica, principalmente femminile» caratterizzato da una forte stereotipizzazione poiché «suppone un catalogo fisso delle parti anatomiche privilegiate» (Pozzi 1993, 147). Boccaccio, secondo Pozzi, è il più grande sperimentatore, se non addirittura l'inventore, del cosiddetto canone lungo, che si basa sul concetto di proporzione e comprende, nell'enumerazione delle parti del corpo, quelle tradizionalmente escluse dal canone breve tipicamente petrarchesco (oltre il confine del petto, fino ai piedi, e per il viso anche naso, mento e orecchie). Nella sua forma più completa e approfondita, esso è presente nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, quando l'autore descrive le ninfe ammirate dallo sguardo appassionato di Ameto. Se nel nostro caso, il passo citato della novella riprende senza dubbio alcune 'regole' del canone (le parti del corpo enumerate dall'alto al basso, l'oro come comparante per i capelli), tuttavia si nota l'assenza di metafore, con cui sono generalmente designate almeno le parti del corpo più nobili (cioè quelle superiori di capo e busto). Inoltre, difficilmente si può dire se la descrizione appartenga, in senso stretto, al canone breve o al canone lungo: come nel primo, i membri elencati non superano il confine del petto, ma, come nel secondo, essa include il naso, elemento di solito assente nella tradizione del canone breve (ibid. 145–171).²³ Come spesso accade in esercizi di questo tipo, Boccaccio riprende i *topoi*, li rielabora e li adatta secondo le esigenze testuali ed extratestuali, rendendo ogni realizzazione unica e irripetibile. Come mostra Pozzi, in effetti, il canone delle bellezze si costituisce e sopravvive nel corso della storia letteraria proprio grazie alle riprese e variazioni all'interno della sua struttura fissa (ibid., 173–184).

Se questa canonizzazione della descrizione fisica, tipicamente medievale, non è naturalmente presente nel testo di Ovidio, tuttavia vi si può individuare un elemento che sarà caratteristico del canone, ossia la metafora della neve per definire il colore della carnagione («*nivæ nymphæ*»).

Nella novella, come nella citata *Comedia*, alla descrizione fisica segue un'analisi dei moti dell'animo che travolgono l'osservatore, come se la visione della bellezza avesse degli effetti concreti e immediati sulla psicologia del personaggio. E la bellezza è tale da parere cosa divina («parendogli oltre modo più bella che l'altre femine per adietro da lui vedute, dubitava non fosse alcuna dea») secondo un modulo tipico dello Stilnovo,²⁴ ripreso in più occasioni da Boccaccio nella descrizione delle ninfe, tra cui proprio nell'*Ameto*.²⁵ Il carattere 'divino' che Cimone attribuisce ad Efigenia la avvicina alla figura classica della ninfa, ma è anche tipica di una tradizione letteraria medievale a cui Boccaccio si rifà di continuo.

Se nel racconto ovidiano la reazione della ninfa all'approccio di Priapo è la fuga, come tipico delle ninfe presenti nelle opere antiche e insidiate dai satiri, nella novella boccacciana Efigenia,

²³ A proposito della descrizione canonica del naso, si veda il saggio di Quondam (1991).

²⁴ Cf., per esempio, Dante: «Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di Dio», *Vita Nova*, ed. Gorni (1996, 1, 9).

²⁵ Cf., ad esempio, il passo seguente, che descrive le sensazioni di Ameto quando due ninfe raggiungono il gruppo: «Ameto, che non dormia, a più mirabile vista alzò la testa: e già non in terra ma in cielo ripetava di stare, riguardando e le venute prima e le seconde con non minor maraviglia, le quali non umane pensava ma dèe», *Comedia delle ninfe fiorentine*, ed. Quaglio (1964, cap. XII, 706).

dopo un momento di sorpresa alla vista di Cimone, non fugge. Al contrario, essa tenta un dialogo con il pastore:

Avvenne adunque che dopo lungo spazio la giovane, il cui nome era Efigenia, prima che alcun de' suoi si risenti, e levato il capo e aperti gli occhi e veggendosi sopra il suo bastone appoggiato star davanti Cimone, si maravigliò forte e disse: «Cimone, che vai tu a questa ora per questo bosco cercando?» (*Dec.* v 1, § 11).

Il *topos* della fuga viene ripreso in un secondo momento (Efigenia, spaventata dal comportamento del pastore, alla fine decide di allontanarsi). Convivono qui due atteggiamenti della figura femminile in parte contrastanti, corrispondenti a due istanze che l'autore riesce sapientemente ad integrare: da un lato la ripresa 'ricontestualizzata' del *topos* e dall'altro il riferimento alla tradizione cortese dominante nella cultura letteraria del Boccaccio. L'allontanamento di Efigenia, infatti, rivela indirettamente la sua paura delle possibili conseguenze dello sguardo maschile a cui si scopre soggetta. Tuttavia, non si assiste qui, come nel caso di Lotis, ad una fuga repentina e disordinata. Da una parte, quindi, viene esaltato il potere razionalizzante e civilizzatore dell'amore, che non è una forza irrazionale fonte di violenza, e dunque non provoca la fuga immediata, ma conduce innanzitutto alla riflessione e al dialogo; dall'altra, è comunque presente una dinamica soggiacente di dominazione sessuale e di genere, che qui non si concretizza in atti violenti ma è soltanto allusa. Essa è in qualche modo ancorata alle rappresentazioni topiche della ninfa dormiente risvegliata da un personaggio maschile.

Il carattere 'riflessivo' dell'amore prevale, ad ogni modo, nel passo che segue, in cui Cimone, appunto grazie ad una lunga riflessione, si trasforma da rozzo pastore in un uomo nobile e intraprendente, pronto a qualunque sfida per conquistare l'oggetto del suo amore.

Riformulando l'idea di Pozzi, sopra menzionata, a proposito del canone della *descriptio puellæ*,²⁶ si può dire, riferendosi più generalmente ai *topoi*, che essi prendono forma, permangono e si rinnovano, ogni volta, grazie alla presenza e/o all'assenza di determinati tratti. Abbiamo visto come nel caso di Efigenia molti elementi del *topos* della ninfa dormiente abbiano un'origine antica, come indica la loro presenza in Ovidio. È il caso, ad esempio, del colore niveo del corpo della fanciulla, della caratterizzazione dell'ambiente naturale in cui si situa l'azione, dello sguardo maschile concupiscente che contempla il corpo seminudo disteso, e così via. Tuttavia, appropriandosi di tutti questi elementi narrativi e descrittivi, Boccaccio ne esclude alcuni, ne accentua altri, o li rielabora, secondo i canoni dell'epoca e la sua propria sensibilità di scrittore, dando così vita a una rappresentazione nuova e originale. La caratterizzazione della natura segue allora i canoni del *locus amœnus* della tradizione cortese, la descrizione della bellezza muliebre quelli della *descriptio puellæ*, tipicamente medievali; mentre sono allusi, ma non sviluppati, l'elemento del tentato stupro e la caratterizzazione sessuale – ai limiti del grottesco in Ovidio – del personaggio maschile, è ben presente la topica amorosa di matrice cortese e stilnovistica.

Potremmo chiederci, in questo contesto di riuso di canoni e tradizioni, quale sia realmente il margine di libertà e di innovazione dell'autore. Una prima risposta riguarda proprio il modo in cui egli riprende, intreccia e fonde tra loro queste diverse strutture. Ogni volta che si rifà a un *topos* o a un canone, egli effettua delle scelte, rielaborandolo e innovandolo. Lo abbiamo visto, per esempio, nel caso della *descriptio puellæ*, in cui si ritrovano tratti del cosiddetto 'canone lungo' associati a tratti del 'canone breve' e ad altri tratti che non corrispondono a nessuno dei due. E queste 'ripreses' non si riducono a semplici virtuosismi che l'autore inserisce e accosta tra loro per impreziosire il suo testo, ma sono costitutive del testo stesso. I loro rapporti reciproci formano una struttura testuale, fatta di narrazione e descrizione, coesa, unica e irripetibile. Infine, Boccaccio introduce elementi nuovi e peculiari rispetto alla caratterizzazione della ninfa classica. In effetti, come avviene spesso nelle sue opere, si assiste ad una trasposizione di un

²⁶ Cf. *supra*, p. 8.

soggetto mitologico in un'ambientazione, se non realistica, almeno ispirata ad una geografia reale, la campagna cipriota in cui si incontrano Cimone ed Efigenia. Vi si accompagna un'umanizzazione dei personaggi. Se ci concentriamo su Efigenia, infatti, essa conserva dei tratti divini tipici delle ninfe classiche, ma essi vengono calati all'interno di un'altra tradizione più vicina all'autore e ai suoi lettori, quella stilnovistica. In questo passo della novella, inoltre, il personaggio femminile è tratteggiato in modo complesso e non è una figura, per così dire, 'caricaturale', alla stregua di molte ninfe classiche: se in un primo momento, come Lotis, è oggetto passivo dello sguardo maschile, al suo risveglio il suo ruolo nella narrazione diviene attivo, poiché si costruisce su una serie di azioni (la sorpresa, poi il dialogo e l'allontanamento) che sono il frutto di una riflessione e di un'interazione con l'altro personaggio, si susseguono logicamente ed hanno a loro volta un impatto diretto sul seguito della narrazione.

Ma Boccaccio supera qui anche il modello stilnovistico, prima di tutto proprio in virtù di questo ruolo attivo e concreto della figura femminile nella narrazione. In secondo luogo, la contemplazione del suo corpo, pur riprendendo una serie di elementi caratteristici di tale modello, è carica di allusioni carnali ed erotiche.²⁷ Si tratta, quindi, di una figura che riunisce in sé elementi in apparenza contrastanti, e che la rendono originale: da un lato immagine divina e per questo capace di elevare lo spirito del rustico Cimone, dall'altro simbolo di un amore carnale, tutto terreno, che si manifesta concretamente attraverso i sensi del pastore e da cui il personaggio prende vita, divenendo motore stesso della narrazione.

3 Fortuna del *topos* dopo Boccaccio

Dopo aver confrontato i due testi e considerato la riconfigurazione del *topos* della ninfa addormentata nella novella di Boccaccio, è quasi d'obbligo un riferimento alla sua storia a partire dalla fine del medioevo. Particolarmente significativo è il successo che esso ha incontrato in pittura nel Rinascimento. Questo fenomeno di ricezione, infatti, rivela la natura intersemiotica del *topos* e permette di considerare le dinamiche del suo passaggio dal linguaggio letterario a quello artistico, specialmente per quanto riguarda la descrizione della bellezza femminile. Esso è favorito dal carattere 'figurativo' dell'opera boccacciana, e in particolare del *Decameron*, e costituisce, inoltre, un capitolo interessante nella storia del rapporto testo-immagine tra medioevo e Rinascimento, come mostra ampiamente Vittore Branca (1999b). In effetti, l'episodio di Cimone ed Efigenia, per la sua natura descrittiva e gestuale, si presta particolarmente bene ad una resa figurativa (Branca 1999a, 39–50). Le sue illustrazioni, presenti già nei primi manoscritti del *Decameron*, sarebbero alla base delle numerose *Veneri* dormienti rinascimentali, tra cui la *Venere del Pardo* di Tiziano, la *Venere di Dresda* di Giorgione o quelle di Botticelli, Palma il Vecchio, Veronese, Paris Bordone e Savoldo (Branca 1999a, 39–50; Vivarelli 2004 e 2007) ed è soggetto di molti dipinti anche nelle epoche successive (Griseri 1999, 168–178). Il personaggio-voyeur non è sempre presente in queste rappresentazioni,²⁸ ma la figura femminile addormentata, la cui associazione iconografica ad un soggetto mitologico diviene una sorta di giustificazione per la rappresentazione del tema erotico (Pozzi 1993, 166), riprende, con il mezzo della pittura, molti degli elementi presenti nella descrizione di Efigenia. È significativo, per esempio, che, come fa notare Pozzi (1993, 166–167), Giorgione nella *Venere di Dresda* (fig. 4) abbia cercato di tradurre in pittura le caratteristiche del canone lungo della *descriptio puellæ*, ispirandosi alle immagini letterarie a lui note, «tant'è vero che per farla apparire una Venere, Tiziano vi aggiunse l'attributo dell'amorino. Senza quell'attributo quella è una Venere non più di quanto possa essere tale la ninfa senza nome del Colonna, di Cranach e di tanti altri».

²⁷ Ne parla, ad esempio, Branca (1999a, 39).

²⁸ Ma lo è, per esempio, nella cosiddetta *Venere del Pardo* di Tiziano, in cui la scena rappresentata ricorda ancora una volta il racconto ovidiano e quello boccacciano.



Figura 4. Giorgione e Tiziano, *Venere dormiente o Venere di Dresda*, olio su tela, 108.5 x 175 cm, 1507–1510 ca., Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.

Fonte: *Wikimedia commons*

Un altro esempio della notevole diffusione del *topos* nell'immaginario delle epoche successive ci è fornito da un epigramma divenuto celebre in epoca rinascimentale che secondo una leggenda sarebbe stato scoperto sulle rive del Danubio, presso una fontana con una scultura di una ninfa dormiente:

Huius nympha loci, sacri custodia fontis,
Dormio, dum blandæ sentio murmur aquæ.
Parce meum, quisquis tancigis caua marmora, somnum
Rumpere. Sive bibas sive lavere tace.

(Baert 2018, 150–151)²⁹

L'epigramma, attribuito poi all'umanista Giovanni Antonio Campano, ispirò molti artisti, tra i quali Dürer e Cranach il Vecchio, per la rappresentazione di ninfe addormentate e si poteva trovare, in versioni più o meno simili, su numerose statue di ninfe di palazzi rinascimentali romani (Agnoletto 2019). Il tema, in una versione più 'ovidiana', è ripreso e illustrato anche nell'*Hypnerotomachia Poliphili* (fig. 5):

²⁹ «Ninfa del luogo, custodisco la sacra fonte e dormo, cullata dal dolce mormorio dell'acqua. Non interrompere il mio sonno, tu che tocchi il marmo scolpito. Taci tu che bevi o ti lavi». Per ulteriori approfondimenti, cf. Baert (2018) e Agnoletto (2019). La traduzione è di quest'ultima.

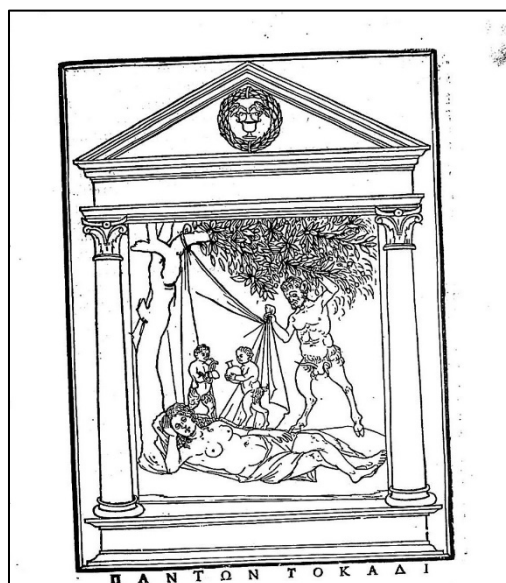


Figura 5. *Satiro svela una ninfa dormiente*, incisione dall'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, xilografia, Venezia, 1499 (fig. 18 folio e).

Fonte: gallica.bnf.fr / BnF

L'incisione illustra un episodio del capitolo VII dell'opera in cui il protagonista Polifilo si imbatte in una fontana che rappresenta una ninfa seminuda distesa e un satiro in piedi davanti a lei che solleva un drappo e la osserva, manifestamente preso dal desiderio. È molto probabile che l'illustratore avesse presente le figurazioni della scena di Cimone ed Efigenia, diffuse a Venezia soprattutto grazie alla xilografia dell'edizione De Gregori del *Decameron*, del 1492 (Branca 1999a, 45–46).

Questi spunti potrebbero aprire la strada ad una ricerca futura volta ad approfondire anche la ripresa letteraria dell'episodio da parte dell'autore dell'*Hypnerotomachia* e, più in generale, la diffusione del *topos* in letteratura dopo Boccaccio che, per nostra conoscenza, resta ancora da indagare.

4 Conclusione

Arianna, Lotis, Efigenia, ninfe, Veneri... a prescindere dal nome assunto dalle diverse figure o dal loro ruolo come personaggi, esse non rappresentano altro che le molteplici realizzazioni di un medesimo *topos* e ne costituiscono al tempo stesso la sua storia e il suo divenire. In quanto tali, non possono essere studiate come un unico oggetto indissolubile, né, tantomeno, come una serie di riprese meccaniche di segmenti linguistici da altri testi. Ognuna di esse, infatti, ha delle caratteristiche proprie e singolari ed è costituita dall'intreccio unico e originale composto dalle presenze e dalle assenze di elementi della tradizione, e dalla loro rielaborazione e innovazione, frutto di scelte operate sulla base del ventaglio di possibilità fornito dalle strutture storico-culturali in cui è inserito l'autore.

L'Efigenia di Boccaccio, in questo contesto, ci sembra costituire uno snodo fondamentale della storia del *topos* della ninfa dormiente. Non soltanto, infatti, porta in sé ed esprime, visibilmente, il peso di una tradizione secolare fatta dalla sovrapposizione di diversi contesti culturali - o 'semiosfere', per dirla con Lotman ⁻³⁰, tra l'altro in un momento storico di riscoperta e reinterpretazione dei classici; ma, soprattutto, l'originalità dell'intervento autoriale, che

³⁰ Lotman (1984).

raccoglie quest'eredità e la fa propria, è tale da imprimere al *topos* una direzione ben definita, una delle tante possibili, che porterà ai risultati artistici e letterari che ci sono noti. In questo senso si può dire che Boccaccio, tramite il gioco di presenze e assenze su cui è costruita la sua realizzazione, abbia assunto, in qualche modo, un ruolo di mediatore 'attivo' tra più semiosfere. In gran parte grazie a lui, le ninfe torneranno a ripopolare dipinti e opere letterarie.³¹ Tuttavia, se il successo di queste figure dal Rinascimento in poi si iscrive, certo, in una generale tendenza al recupero della classicità già diffusa sul finire del medioevo, esse conserveranno i tratti del loro passaggio attraverso questi secoli e la scrittura di Boccaccio. Così, come leggendo Boccaccio possiamo intravedere Ovidio, allo stesso modo, nelle Veneri e nelle ninfe distese che affollano i dipinti almeno fino all'inizio del XX secolo, l'impronta di Boccaccio è ben presente.

5 Bibliografia

Opere

Alighieri, Dante (1996), *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi.

Boccaccio, Giovanni (1964), *Comedia delle ninfe fiorentine*, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, II, a cura di Antonio Enzo Quaglio, Milano, Mondadori.

Boccaccio, Giovanni (2013), *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, BUR.

Boccaccio, Giovanni (2020), *Decameron*, a cura di Marco Veglia, Milano, Feltrinelli.

Ovidio (1999), *Fasti*, in: Ovidio, *Opere*, II, a cura di Fabio Stok, Torino, Utet.

Studi

Agnoletto, Sara (2019), «Giocare a fare i Classici. L'epigramma "Huius Nympha Loci", l'invenzione dell'Antico e l'Arianna/Cleopatra dei Musei Vaticani», in: *Engramma* 163 <<http://www.engramma.it/eOS/index.php>> (23.02.2022).

Ardissino, Erminia (2013), «Le ninfe, il Boccaccio, la storia», in: *Italianistica: rivista di letteratura italiana* vol. 2 / XLII, 17-30.

Baert, Barbara (2018), «The sleeping nymph revisited: ekphrasis, genius loci and silence», in: Enenkel, Karl A. E., Traninger, Anita (ed.), *The figure of the nymph in early modern culture*, Leiden/Boston, Brill, 149–176.

Bordignon, Giulia (2019), «Arianna prima di Arianna. Note sulla *Pathosformel* della 'bella addormentata' prima della 'Cleopatra' vaticana (1512)», in: *Engramma* 163 <<http://www.engramma.it/eOS/index.php>> (23.02.2022).

Branca, Vittore (1999a), «Interespessività narrativo-figurativa e rinnovamenti tipologici e iconografici discesi dal *Decameron*», in: Branca, Vittore (ed.), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*, vol. 1, Torino, Einaudi, 39–74.

Branca, Vittore (1999b), «Introduzione. Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento», in: Branca, Vittore (ed.), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*, vol. 1, Torino, Einaudi, 3-37.

Centanni, Monica (2012), «A pedibus tracto velamine: il satiro e la ninfa addormentata. Un mitologema in versione ovidiana nel festino degli dei di Bellini e Tiziano», in: Colpo, Isabella, Ghedini, Francesca (ed.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie: Ovidio e*

³¹ Si rimanda almeno allo studio approfondito di Branca (1999a) e all'articolo di Ardissino (2013).

- il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico: atti del convegno (Padova, 15–17 settembre 2011)*, Padova, Padova University Press, 345–364.
- Chardonens, Noémie (2011), «D'un imaginaire à l'autre: la belle endormie du *Roman de Perceforest* et son fils», in: *Études de lettres* 3–4 / 2011, 191-204.
- Curtius, Ernst Robert (1956), *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France [edizione originale: 1948, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern].
- De Robertis, Teresa et al. (ed., 2013), *Boccaccio, autore e copista*, Firenze, Mandragora.
- Griseri, Andreina (1999), «Di fronte al “Decameron”: l'età moderna», in: Branca, Vittore (ed.), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*, vol. 1, Torino, Einaudi, 155–211.
- Guérin, Philippe (2008), «De l'image au texte et du texte à l'image: sur les puissances de la peinture chez Boccaccio», in: *Cahiers d'études italiennes* 8 / 2008, 13-39.
- Leroux, Virginie (2011), «L'érotisme de la belle endormie», in: *Seizième Siècle* vol. 7 / 2011, 15-35.
- Lotman, Jurij Mihajlovic (1984), *O semiosfere*, in: *Trudy po znakovym sistemam* 17, Tartu [traduzione italiana in: Lotman, Jurij M. (2022), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni e Franciscu Sedda, traduzione di Simonetta Salvestroni, Milano, La nave di Teseo].
- Maffia-Scariati, Irene (2008), «La *descriptio puellae* dalla tradizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta e le altre», in: Maffia Scariati, Irene (ed.), *A scuola con Ser Brunetto: indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento: atti del convegno internazionale di studi, Università di Basilea, 8–10 giugno 2006*, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 437–490.
- Mazza, Antonia (1966), «L'inventario della “Parva libraria” di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio», in: *Italia Medioevale e Umanistica* 9, 1–74.
- Pozzi, Giovanni (1993), *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi.
- Quondam, Amedeo (1991), *Il naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, F.C. Panini.
- Traninger, Anita (2018), «Pleasures of the Imagination: Narrating the Nymph, from Boccaccio to Lope De Vega», in: Enenkel, Karl A. E., Traninger, Anita (ed.), *The figure of the nymph in early modern culture*, Leiden/Boston, Brill, 15-52.
- Vivarelli, Irene (2004), «Il “Decameron” visualizzato. La tradizione figurativa della novella di Cimone ed Efigenia (v 1)», in: *Studi sul Boccaccio* 32, 161–200.
- Vivarelli, Irene (2007), «L'iconografia della venere dormiente. Dalle Novelle di Boccaccio alla pittura veneta del Cinquecento, origine e fortuna di una raffigurazione della Bellezza», in: *Minuti Menarini* 328, 1–3.