LUCIA DELL'AIA

Il mito della ninfa nelle "Rime" di Boccaccio

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Dante, Petrarca e Boccaccio e l'eredità greco-araba: rotte culturali attraverso il Mediterraneo tra Medioevo ed età umanistica»
a cura di L.M.G. Livraghi, P. Sabbatino
Gruppo di Ricerca AdI "Dante"
Gruppo di Ricerca AdI "Medioevo"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

LUCIA DELL'AIA

Il mito della ninfa nelle "Rime" di Boccaccio

Si intende ricostruire il particolare modo in cui il mito antico della ninfa sia giunto, attraverso le rotte culturali mediterranee, alla fantasia poetica boccacciana di alcuni sonetti delle Rime. *Tenendo conto dell'importante mediazione della teoria d'amore dantesca per la creazione dell'immagine amorosa in Boccaccio, appare interessante analizzare il legame fra la particolare declinazione del tema della visione boccacciana e il mito della ninfa. Si analizzerà anche la menzione specifica alle ninfe riservata dal poeta nelle* Genealogie *e si considererà, sempre per tale tema, il tramite delle* Etimologie *di Isidoro di Siviglia, al fine di comprendere lo specifico modo in cui l'immagine d'amore in Boccaccio risenta di tale antico mito. Si sottoporranno all'interpretazione soprattutto quei sonetti delle* Rime *in cui il paesaggio napoletano fa da sfondo alla visione della ninfa amorosa.*

Fra i versi di Boccaccio, che una complessa e articolata tradizione filologica tramanda con il titolo di *Rime*,[1] vi sono alcuni sonetti nei quali appare con più intensità poetica una declinazione dell'immagine del femminile assai cara alla fantasia boccacciana: quella della ninfa. Partendo da una ristretta selezione di componimenti, si intende ricostruire la memoria mitica della ninfa di Boccaccio così come in essi appare, soffermandosi soprattutto su un insieme di caratteristiche ricorrenti.[2]

Se si tiene conto di quanto lo stesso poeta afferma nelle sue *Genealogie* (VII, 14, 1), «ninfe è nome generale di tutte le umidità».[3] Partendo dalla centralità che l'elemento liquido assume nella caratterizzazione del mito della ninfa, è possibile comprendere alcune delle immagini di donne che appaiono nei sonetti boccacciani. Si consideri, ad esempio, il XIII il cui *incipit* fa immediatamente riferimento ad una fonte: «Intorn'ad una fonte, in un pratello / di verdi herbette pieno et di be' fiori, / sedean tre angiolette, i loro amori / forse narrando […]».[4] In una cornice primaverile da giardino dell'Eden, il sonetto fa meravigliosamente apparire tre donne intorno ad una fonte, sedute su un prato pieno di fiori e di erbe. Mescolando l'immaginario della ninfa con quello stilnovistico, esse sono definite angiolette e vengono descritte mentre si intrattengono a narrare storie d'amore, come spesso avviene nelle situazioni boccacciane fino al *Decameron*.

---

[1] Per la vicenda filologica delle *Rime* rimando all'ampia e ricca introduzione di Roberto Leporatti alla sua edizione critica del testo: G. BOCCACCIO, *Rime*, a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013. Si veda anche il più recente S. FINAZZI, *La poesia in volgare: le "Rime"*, in M. Fiorilla e I. Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Roma, Carocci, 2021, 141-155.

[2] Una mia selezione antologica di cinquanta sonetti dalle *Rime* è stata guidata dal tema più ampio della musa-ninfa Fiammetta e di quello della fiamma d'amore. Per questo aspetto mi permetto quindi di rimandare a G. BOCCACCIO, *Sonetti a Fiammetta*, a cura di L. Dell'Aia, Latiano, Interno Poesia, 2025. Per il presente saggio, i sonetti saranno tutti citati dall'edizione critica di Leporatti del 2013 già menzionata.

[3] Si veda G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, vol. VII e VII, in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1998, 739. Come ha scritto Marco Santagata, le *Genealogie* sono un'opera concepita probabilmente nei primi anni Cinquanta del Trecento in Romagna, ma che ha avuto una lunghissima gestazione. Una prima redazione completa sarebbe collocabile intorno alla metà degli anni Sessanta. Si veda M. SANTAGATA, *Boccaccio. Fragilità di un genio*, Milano, Mondadori, 2019, 265. Per le *Rime,* come è noto, resta un'estrema difficoltà di ordinamento cronologico, in assenza di manoscritti autografi. Certamente, però, non si tratta di un'opera concepita dall'autore secondo uno schema unitario di un canzoniere e i componimenti furono concepiti in un arco temporale lungo, dagli anni giovanili napoletani fino agli anni vicini alla morte dell'autore.

[4] BOCCACCIO, *Rime*…, 43. Nell'edizione critica di Leporatti i componimenti seguono una numerazione differente rispetto a quella delle edizioni critiche precedenti. Si ricordi che la prima edizione a stampa integrale delle rime volgari di Boccaccio risale al 1802 e si basava su un testimone derivato dalla più importante raccolta cinquecentesca che costituisce il principale manoscritto che ha trasmesso questi testi, la cosiddetta Raccolta Bartoliniana. La prima edizione a stampa fondata direttamente sul manoscritto della Raccolta Bartoliniana è quella del 1914 per le cure di Aldo Francesco Massèra. Con essa si stabilisce un ordinamento dei versi boccacciani basato su un criterio biografico-tematico che Vittore Branca sceglie di non stravolgere nelle sue tre edizioni critiche (1939, 1958, 1992-1999). Un altro criterio di ordinamento viene utilizzato da Antonio Lanza nella sua edizione critica pubblicata nel 2010 e ancora un altro infine in quella di Leporatti, che tiene conto anche di suggerimenti di metodo di Domenico De Robertis (1984).

Ancora all'idea di una ninfa d'acqua rimanda il sonetto XXXII (*Il Cancro ardea, passata la sext'hora)*[5] nel quale in una ambientazione estiva in riva al mare calmo, la voce poetica vede una donna della quale persino il cielo si innamorerebbe. Ella è circondata da altre donne e il dio del mare Nettuno e altre divinità marine la contemplano così soddisfatti da ritenere di non aver bisogno di altro per essere al colmo della felicità. L'io lirico dice di trovarsi su una sporgenza della scogliera e di tenere gli occhi fissi in quelli della donna provando una sensazione di stupore al punto da credersi inanimato come lo scoglio («Io, da un ronchio, fissi agli occhi lieti / sì adoppiati haveva e sentimenti / ch'un saxo paravamo io et lo scoglio»).

Un riferimento esplicito al termine ninfa è contenuto nel sonetto XVIII (*Guidommi Amor, ardendo anchora il sole*)[6] nel quale all'elemento dell'acqua in associazione alla donna amata si unisce anche l'elemento del suono, ovvero il motivo del dolce canto ammaliatore che da lei proviene e che precede la vista della stessa.[7] Sotto la guida del dio Amore, il poeta si addentra in un incantevole paesaggio marino di ambientazione flegrea per seguire la voce amata che gli sembra di udire. Il sole brillava ancora sulle acque del lago Lucrino, quando in un boschetto di mirto, la pianta sacra alla dea dell'amore, gli parve di udire un canto piacevolissimo. A seguito di tale dolce sensazione sonora, cominciò a riflettere fra sé su chi fosse a cantare in quel luogo così bello: «Angela forse o nimpha o dea». Chiunque ella fosse, era accompagnata da altre donne e di certo il poeta sa dire quale fosse l'argomento del suo canto: diceva di antichi amori.

Colloca pure su uno sfondo marino la donna amata il sonetto XXXIII (*Su la poppa sedea d'una barchetta*)[8] in cui un'angioletta, in compagnia di altre donne, secondo una consueta immagine amorosa, quella del drappello femminile, si trova seduta sulla poppa di una barchetta che taglia il mare, spinta dai remi. La visione d'amore è accompagnata anche qui da un dolce canto e la bellezza della donna si sparge tutta intorno fra le coste e le isolette toccate dalla barca e fra le diverse brigate di donne che lei visita.

Sempre su una barca e in un paesaggio marino appare al poeta l'innamorata nel sonetto LV (*Chi non crederrà assai agevolmente*). [9] Deliziosamente arricchito di preziosità mitologica, questo componimento proietta la vicenda amorosa su uno sfondo antico e arcano. L'apparizione è anche qui associata ad un canto divino emesso dalla sua voce, capace di attrarre desiderosamente chiunque. Tale situazione è l'occasione per evocare un mito di ambientazione marina abbastanza prezioso, che ha la sua origine in Erodoto, ma che si ritrova anche in Luciano, Plutarco e nel commento serviano a Virgilio, oltre che in Igino. Il musico Arione, condannato a morte su una nave, prima di gettarsi fra le onde, ottiene di suonare per l'ultima volta la sua cetra. Al dolce suono accorrono intorno all'imbarcazione i delfini, amati anch'essi nella tradizione per il loro canto, che lo attendono per salvarlo dalle onde. Allo stesso modo, al suono della voce della donna, quasi richiamati dal dio del mare Nettuno, potrebbero accorrerne altrettanti ed essi caccerebbero onde, tempeste e ogni sciagura.

Un riferimento alla fonte Ippocrene scaturita dal colpo dello zoccolo del cavallo Pegaso sul Monte Elicona compare nel sonetto XIX (*Quel dolce canto col qual già Orpheo*).[10] Preme sottolineare che in questo caso l'elemento dell'acqua della fonte è direttamente associato alla figura delle Muse, che

[5] Ivi, 110.
[6] Ivi, 62.
[7] Su questo argomento si rimanda alla seguente interessante lettura tematica delle *Rime*: I. TUFANO, *«Quel dolce canto». Letture tematiche delle «Rime» di Boccaccio*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006.
[8] BOCCACCIO, *Rime*…, 113.
[9] Ivi, 152.
[10] Ivi, 64-65.

appartengono alla più ampia mitologia delle ninfe. Torna pure qui l'immagine del dolce canto attraverso una serie di memorie mitiche: quella di Orfeo, il cantore antico per eccellenza, colui che per la bellezza del suo canto ottenne addirittura di discendere nel mondo infero per riportare in vita la sua amata Euridice; quella di Anfione, il quale riuscì con il suono della sua cetra a muovere i massi che innalzarono le mura di Tebe; e infine la memoria delle dotte muse che ispirarono i canti dei più grandi poeti che hanno lodato uomini e dei. Nessuno di questi canti così ineffabilmente belli sarebbe sufficiente a lodare le bellezze quasi ultraterrene della sua amata.

Esplicitamente alla figura di una ninfa, Dafne, si fa riferimento nel sonetto XLVIII (*Se quella fiamma, che nel cor m'accese*).[11] Qui la donna che fa ardere la sua fiamma amorosa sfugge da ogni parte e nega la sua vista agli occhi del poeta, come nel mito la ninfa Dafne scappava innanzi al dio Apollo. L'io lirico si accorge che la sua vita è oltremodo intrappolata nel vischio amoroso e si consuma a tal punto nelle pene amorose che il suo cuore diventa un fiume di lacrime. Al fuoco d'amore ispirato dalla ninfa corrisponde quindi l'elemento liquido delle sue lacrime, in un interessante dialogo fra gli elementi naturali dell'acqua e del fuoco.

Se si considerano altri sonetti delle *Rime*, si coglie un ulteriore legame dell'immaginario della ninfa boccacciana, oltre che con l'elemento liquido e sonoro, come già si è detto, anche con quello della visione. Leggendo il sonetto XLIII (*Non credo il suon tanto soave fosse*),[12] si nota il ricorrere del tema del canto che si ode di lontano e che attira dolcemente e inesorabilmente il poeta verso la donna. A cantare è ancora una volta un'angioletta bionda e nell'ultima terzina il poeta descrive la sensazione di ardore amoroso che non solo tale suono, ma anche la sua vista suscitarono in lui. Nel suo cuore, infatti, entrò una fiammetta che, guardando i suoi occhi belli, accese il suo cuore in più di mille ardori.

Al tema dell'amorosa visione può ascriversi anche il sonetto XL (*All'ombra di mill'arbori fronzuti*)[13] nel quale ancora un'angioletta-ninfa si manifesta nell'ombra di un giardino pieno di fronde. Ai suoi attributi tipicamente stilnovisti si accompagnano anche i particolari più concreti dei modi lusinghieri e vezzosi. La bella donna tende lacci per intrappolare i cuori di chi la guarda, grazie anche all'aiuto del dio Amore, e nella chiusa del sonetto compare l'io poetico che ammette di essere stato preso da una forza che non vedeva.

Gli effetti di tale intrappolamento sono rievocati in termini stilnovistici nel sonetto XXV (*Il fulgor de' belli occhi, che m'avampa*)[14] quando si descrivono i segni dell'innamoramento che dagli occhi passa al cuore, creando un fantasma d'amore. Gli occhi dell'amata fanno avvampare il cuore e tale traccia di fulgore resta impressa nella mente con una immagine a tal punto duratura (*etterna stampa)* che invano il dio Amore potrebbe colpirlo con un'altra freccia d'amore.

Quando l'innamorato nutre il suo amore grazie all'immagine interiore della sua amata si trova nella situazione di chi spesso si raccoglie nei suoi pensieri astraendosi rispetto al contesto, come avviene nel sonetto LXIV (*Spesso m'avien ch'essendom'io racolto*).[15] Senza vedere da dove lo spirito provenga, il poeta si sente visitato interiormente dalla donna amata e si avverte che il proprio animo si lega amorevolmente a questa immagine che attira a sé ogni spirito prima volto altrove.

Partendo da quanto sin qui ricordato mediante il commento ai versi, si tenterà ora di ricondurre questa caratterizzazione del femminile, evocata dai sonetti citati, all'archeologia mitica della ninfa. Come si è già detto, in tali testi la memoria delle ninfe è riconducibile prima di tutto al suo stretto

[11] Ivi, 138-139.
[12] Ivi, 129.
[13] Ivi, 125.
[14] Ivi, 91.
[15] Ivi, 182-183.

legame con l'elemento liquido, ma anche con l'elemento del suono, attraverso il tema del canto che seduce di lontano, e con l'elemento della visione che crea un fantasma amoroso. Il suono, la visione e l'elemento liquido, associati alla ninfa, si saldano se si tiene conto di quanto si legge nelle *Etimologie* (X, 96-97) di Isidoro di Siviglia, che costituivano una delle fonti privilegiate di accesso al sapere antico nel Medioevo:

> Le ninfe sono considerate divinità delle acque, così chiamate con riferimento alle nubi: l'acqua, infatti, proviene dalle nubi stesse, donde il loro nome. Le ninfe sono divinità delle acque, quasi a dire *numina limpharum*, ossia numi delle acque. Le ninfe sono chiamate anche Muse, ed a ragione: il moto delle acque, infatti, produce una musica.[16]

Lo scorrere delle acque, pertanto, e il suono che esso produce sono così riconducibili alla musica e al suo stretto legame con quelle particolari ninfe che sono le Muse. Come si legge sempre nelle *Etimologie* (XV, 1-2), l'arte musicale consisterebbe nella conoscenza della modulazione del suono e del canto e il termine "musica" trarrebbe origine dal nome delle Muse, poiché da esse proveniva l'aiuto per ricercare la forza espressiva da infondere nei carmi e la giusta modulazione della voce.[17]

Isidoro di Siviglia aggiunge, infine, che la voce delle Muse, in quanto oggetto dei sensi, o svanisce con il trascorrere del tempo oppure si fissa nella memoria. Per tale ragione, le Muse sono state immaginate come figlie di Memoria e di Giove. Se, infatti, i suoni non sono trattenuti, attraverso la facoltà della memoria, muoiono.[18]

Per questa stessa ragione, come si legge nella sezione dedicata alle lettere latine (IV, 1), Isidoro di Siviglia spiega che fu la ninfa Carmenta, venuta dall'Arcadia nel Lazio, ad insegnare agli Italici l'uso delle lettere latine. Anche se il suo nome era Nicostrata, fu chiamata dai latini Carmenta proprio perché cantava carmi predicendo il futuro.[19]

Ascoltare la voce delle ninfe, quindi, è come udire il moto delle acque e imparare una musica che è poesia e che serve a fermare i suoni nella memoria. È lo stesso Boccaccio che, nelle *Genealogie*, riflettendo sulle Muse-Ninfe, cita esplicitamente Isidoro di Siviglia a proposito del rapporto fra le Muse e la musica-poesia (XI, 2, 3):

> Pare a Isidoro, uomo cristiano e santissimo, che queste Muse siano dette dal *cercare*, perché, come gli antichi vollero, per loro mezzo si cercavano il vigore dei versi e la modulazione della voce; e perciò, per derivazione, da loro fu chiamata la *musica*, che è perizia di modulazione. E, come dice lo stesso Isidoro, poiché il suono di esse Muse è cosa sensibile, che fluisce nel passato e si imprime nella memoria, furon dette dai poeti figlie di Giove e della Memoria.[20]

Il certaldese continua la sua riflessione sul rapporto fra le Ninfe-Muse e la poesia-musica cercando di spiegare la ragione per cui è stato stabilito un legame così profondo fra le Muse e la Memoria nella tradizione riportata da Isidoro, rispetto al quale propone anche un'altra ipotesi interpretativa del problema (XI, 2, 4-5):

> Io invece credo siano state così chiamate [figlie di Giove e della Memoria] perché da Dio deriva ogni scienza e non basta averla intesa, per concepirla, se uno non abbia affidato alla memoria le cose intese; e così, affidate alla memoria le abbia espresse in modo che qualcuno sappia che le conosci, come dice Persio: «Niente è la tua sapienza, se un altro non sappia che tu sai» ecc. E

[16] ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie*, a cura di A. Valastro, Torino, Utet, 2013, 759.
[17] Ivi, 348.
[18] *Ibidem*.
[19] Ivi, 137.
[20] BOCCACCIO, *Genealogie*…, 1075-1077.

> questo è l'ufficio delle Muse; e di qui credo si sia inventato che sono state generate da Giove e dalla Memoria. Io anche credo le Muse esser dette da *moys* cioè *acqua*; e il motivo sarà esposto più avanti.[21]

Come si è già ricordato in precedenza, Boccaccio nel VII libro (1-12) afferma che tutte le Ninfe hanno a che fare con l'umidità, a cui vanno ricondotti diversi elementi naturali: il mare, le fonti, i fiumi e, per estensione, anche gli alberi e i boschi che necessitano del nutrimento delle acque. Proprio per tale ragione, esistono ninfe consacrate a diversi luoghi umidi: ninfe dei fiumi, del mare, delle fonti, di alcuni alberi, dei boschi. Infine, scrive Boccaccio, esistono anche altre ninfe, così come le chiamarono i poeti: Circe, Callisto, Climene e molte altre simili, che furono «vere donne». In questa categoria di donne reali, il poeta annovera pure quelle giovani comuni che, «chiuse nelle stanze», sono dette ninfe «per la loro complessione flemmatica, per la quale vivono come fanciulle lacrimose, molli, delicate e tenere; e su di esse, come sulle acque, ha facile potere ogni impressione».[22]

Proprio perché sulle acque si crea facilmente un'impressione, le ninfe sono riconducibili, nella loro natura d'acqua, a questo aspetto dell'immagine mentale e del fantasma amoroso. Quando nell'XI libro (14) il poeta si sofferma più ampiamente sull'elemento dell'acqua in relazione alle Muse, afferma che:

> Alle Muse sono consacrati il fonte Castalio e molti altri fonti, perché il limpido fonte ha, non solo la proprietà di dilettare gli occhi di chi lo vede, ma anche di trarre alla meditazione il suo ingegno per una certa nascosta virtù, e spingerlo al desiderio di comporre.[23]

Si può ipotizzare che la «nascosta virtù» delle limpide fonti, così belle a vedersi e così capaci di trarre gli ingegni alla meditazione, vada messa in relazione proprio con quel potere di facile impressione che Boccaccio stesso aveva attribuito alle acque in riferimento alle vere donne ninfe. Se, come scrive Agamben, nella poetica boccacciana «amare significa amare una ninfa»,[24] si può comprendere, dopo aver chiarito lo sfondo mitico di questa figura, in quale modo nei sonetti in precedenza commentati la teoria d'amore stilnovista si saldi con questa immagine.

Come è possibile ricavare dalla fusione di varie fonti operata da Kerényi, in una corrispondenza fra la parola greca *nymphe* e la parola latina *lympha*, entrambe nel significato di "acqua", il rapporto fra gli uomini e le ninfe avrebbe a che fare con una sorta di possessione a tratti folle che vede gli uomini ammaliati dalle ninfe: al *nymphóleptos* (invasato dalle ninfe) del mondo greco corrispondeva nel mondo latino il *lymphaticus* (desideroso della luna). Vedere le ninfe, quindi, secondo questa tradizione, significava per alcuni uomini esserne letteralmente rapiti e cadere quasi in una forma di *trance*.[25]

In riferimento a questa tradizione, così come può ricavarsi dall'*Antro delle Ninfe* di Porfirio, Calasso scrive che la ninfa è una sorta di «acqua mentale», ovvero qualcosa di molto affine a ciò che gli alchimisti chiamano «prima materia» e che in Paracelso viene definita «nymphidica natura». La possessione del *nymphóleptos,* sempre secondo Calasso, è diversa da altri tipi di possessione e va ricondotta, secondo la mediazione di Festo, a tale significato: chiunque veda una apparizione emergere da una sorgente, cioè l'immagine di una ninfa, delira. Tale delirio nascerebbe dall'acqua e da un corpo che ne emerge, così come l'immagine mentale affiora dal continuo della coscienza.[26]

---

[21] Ivi, 1077.
[22] Ivi, 739-743.
[23] Ivi, 1083.
[24] G. AGAMBEN, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, 47.
[25] K. KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, Milano, Il Saggiatore, 2001, 153.
[26] R. CALASSO, *La follia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi, 2010, 32.

Come ha fatto notare Doralice Fabiano, la presenza del termine *nymphóleptos* in testi epigrafici e letterari dell'antichità è indice dell'importanza del fenomeno, che nell'immaginario greco consisteva nell'idea che queste creature acquatiche fossero inclini a rapire corpi e menti di giovani uomini che si avvicinavano alle fonti e alle grotte da loro abitate provocando un fenomeno di possessione profetica.[27]

Nel sonetto XVIII, come già ricordato, si descrive un canto lieto di ninfe le cui parole non si odono con chiarezza, ma il poeta è certo che esso non può che dire «di antichi amori». Attraverso questo evanescente canto si può suggestivamente intuire quale sia l'antichità di questi amori. Essi evocano l'immagine di una ninfa che emerge dalle acque, cattura con il suono e con il canto il poeta in una forma particolare di possessione profetica, che ispira la composizione, creando un fantasma d'amore.

Se si ripensa a tutte le situazioni dei sonetti boccacciani che si sono già commentate in questo scritto, si nota che il poeta include in essi il particolare del paesaggio marino (XXXI, XXXIII, LX) da cui emerge l'immagine d'amore e quello delle fonti (XIII), con riferimenti espliciti alle Muse (XIX). Sempre ad un'immagine amorosa d'acqua rimanda il paesaggio lacustre (XVIII) così come quello verdeggiante dei giardini richiama l'ambiente delle ninfe degli alberi e dei boschi (XIII, XL). Si ricordi, inoltre, l'idea dello stupore che prende l'io lirico alla vista della donna, in modo che il poeta si sente come lo scoglio delle acque del mare da cui emerge la sua immagine amorosa (XXXII). Infine, come si è detto, il poeta insiste sull'idea che l'amore crei un'immagine interiore, definita «etterna stampa» (XXV).

In conclusione, quindi, l'archeologia mitica della ninfa, nel suo stretto legame con l'idea delle "acque mentali", sembra che possa contribuire a riempire di stratificazioni antiche la teoria d'amore boccacciana, almeno per come emerge dai sonetti selezionati. Essa, pur derivando da quella stilnovistica e dantesca, ha una sua originale declinazione e specificità, derivante proprio dal proiettare la tematica amorosa sullo sfondo mitico delle Ninfe-Muse, nel loro stretto legame con il canto e con l'ispirazione poetica.

Ciò sembra emergere con chiarezza dal sonetto XXIX (*Infra·ll'escelso coro d'Ilicona*), in cui compare una figura dantesca di donna-guida che spinge il poeta a intrecciare i suoni per il suo canto, ispirato dalle Muse, abitatrici del Monte Elicona. Egli dice di essersi trovato qualche giorno prima, grazie al suo ardimento, proprio fra le Muse per ascoltare quanto su quel monte dove risiedono si fa e si dice. Ad un certo punto, vide una bellissima ninfa, come forse doveva essere Elena, la donna spartana rapita da Paride. La ninfa usciva da un bosco lieto, dalle caratteristiche edeniche, e gli andava incontro, con la chioma raccolta da una verde corona. Avvicinatasi, gli disse di essere la donna che rende eterno il nome di chi la segue e di essere lì pronta ad amare. Mentre ella lo esortava ancora ad avvicinarsi, il poeta sente ormai di abbandonare la triste condizione umana e di essere parte di una poetica amorosa festa.

> Infra·ll'escelso coro d'Ilicona
> mi trasportò l'altrieri il mio ardire;
> là dove, attento standomi a udire
> ciò che in quello s'adopera e ragiona,
> vidi, qual forse fu già la lacona
> donna di Parissi, una ninfa uscire
> d'un lieto bosco e verso me venire

[27] D. FABIANO, *Eco al maschile. Paesaggi sonori nel mito di Ila*, «I quaderni del ramo d'oro online», numero speciale (2012), 209.

 © Adi editore 2026

co' crin' ristretti da verde corona.
A me venuta disse: – I' son colei
che·ffo di chi mi segue il nome etterno,
e qui venuta sono ad amar presta;
Leva, su, vieni! –; e io già di costei
acceso, mi levai, e di ninferno
uscendo, entrai nell'amorosa festa.[28]

[28] BOCCACCIO, *Rime*…, 103.