

Le fonti del discorso femminile nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*

Maria Francesca Loffredo¹

Ricevuto: 30 aprile 2021 / Modificato: 9 novembre 2021 / Accettato: 13 dicembre 2022

Riassunto: Nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* Giovanni Boccaccio fa propria la voce di una fanciulla per narrare in prima persona un'intima esperienza amorosa e psicologica. La fonte principale è riscontrabile nelle *Heroides*, da cui il certaldese riprende le modalità del monologo al femminile e l'intento di conferire una finalità morale alla vicenda, sulla falsa riga dei limiti medievali dell'esegesi ovidiana. L'articolo esamina le tecniche retorico-persuasive impiegate nel discorso della donna e funzionali al racconto esemplare, tanto per quanto riguarda le parti dialogiche come i soliloqui in cui la narrazione si articola. Per mettere in atto un'accurata ricerca sulle fonti, saranno presi in considerazione non solo i testi classici e mediolatini che Boccaccio registrò nei suoi *Zibaldoni*, ma anche le tradizioni letterarie in lingua volgare di area italiana, tra le quali spicca sopra ogni altra la *Vita Nuova* di Dante. A queste si aggiungeranno le opere di area francese che l'autore ebbe modo di conoscere durante il suo soggiorno presso la corte angioina a Napoli.

Parole chiave: Boccaccio; *Elegia di Madonna Fiammetta*; féminité textuelle; Medioevo; fonti.

[en] The sources of women's speech in the *Elegy by Madonna Fiammetta*

Abstract: In the *Elegy of Madonna Fiammetta*, Giovanni Boccaccio writes through the eyes of a young woman adopting a first-person narrative in order to recount an intimate love – but also psychological – experience. The main source can be found in the *Heroides*, from which the author borrows the method of the female monologue. Furthermore, he tries to give a moral purpose to the story along the lines of the medieval limits of Ovid's exegesis. Therefore, this article examines the persuasive strategies and rhetorical devices employed in the woman's speech and in the exemplary narrative – both the dialogic parts as well as the soliloquies in which the narration is divided. Some works have been taken into consideration in order to execute an accurate source research. These include various classical and Medieval Latin texts recorded by Boccaccio himself in his work *Zibaldoni*, and the vernacular literary tradition of the Italian area – among which Dante's *Vita Nuova* stands out. Moreover, some French works that the author had the opportunity to get to know during his stay at the Angevin court in Naples have been examined.

Key words: Boccaccio; *Elegy by Madonna Fiammetta*; féminité textuelle; Middle Ages; sources.

Sommario: 1. Introduzione 2. Il «lagrimevole stilo» della narrazione elegiaca 3. La retorica del patetico 4. La *descriptio* funzionale al racconto esemplare 5. Da «eroide» a «pazza donna»: mitologia e quotidianità domestica 6. Conclusioni.

¹ Universidad de Santiago de Compostela. Facultad de Filología, Campus Norte, Av. de Castelao, 15705 – Santiago de Compostela, A Coruña, España.
E-mail: mf.loffredo7@gmail.com

Come citare: Loffredo, Maria Francesca (2022): «Le fonti del discorso femminile nell’*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Cuadernos de Filología Italiana*, 29, pp. 259-280. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.75812>

1. Introduzione

L’*Elegia di Madonna Fiammetta* è l’opera di Giovanni Boccaccio che rievoca l’inferlice esperienza amorosa di una donna, da lei effettivamente narrata. Nella realtà dei fatti è l’autore a celarsi dietro ad una malinconica voce femminile, mediante quella sublime finzione letteraria che a suo tempo Bec aveva definito *féminité textuelle*². Seppur questa terminologia venne coniata dal filologo per la lirica trobadorica, è ormai stata accortamente applicata anche ad alcune opere in prosa di Boccaccio (Lee 2018: 421-432). Proprio attraverso l’abile ventriloquio trasversale, nell’*Elegia* l’autore fa in modo che una sventurata fanciulla innamorata esponga in prima persona la propria storia sul modello delle *Heroides* (Crescini 1887: 156-162). Da quest’opera ovidiana derivano indubbiamente le modalità del monologo femminile, condotto alla stregua di una litania ed ornato da dinamiche immagini mitologiche, ma anche l’intento di conferire al racconto un’evidente finalità esemplare³. In effetti, Fiammetta non è soltanto una donna innamorata che, a partire dalla *féminité textuelle*, si trasforma in un soggetto narrativo e lamenta il tempo felice trascorso con Panfilo prima che lui l’abbandonasse. Lei è soprattutto una sposa adultera che, attanagliata da smodati sentimenti nei confronti di un uomo che non è suo marito, si serve di un’articolata retorica per dimostrare come le drammatiche conseguenze di una passione irrazionale possano corrompere una rispettabile fanciulla sul piano estetico, morale e perfino psicologico. Per giunta, il racconto viene esplicitamente diretto alle «pietose donne» affinché si guardino dal fare la sua stessa misera fine.

Benché le epistole delle dame di Grecia rappresentino il modello primario su cui viene plasmata l’*Elegia*, quest’opera mostra in maniera evidente i debiti con altre numerosissime fonti rimaneggiate e fatte convergere dall’autore in un unico tono elegiaco nella narrazione femminile. Dunque, verrebbe da chiedersi, quali sono i principali testi da cui Boccaccio acquisisce gli espedienti che nell’*Elegia di Madonna Fiammetta* gli permettono di articolare un discorso immedesimandosi nella voce di una fanciulla e narrare una vicenda apertamente rivolta alle donne? Trovare una risposta a tale quesito sarà l’obiettivo primario di questo articolo. Dunque, si pretendono esaminare le tecniche retorico-persuasive funzionali al racconto esemplare di Fiammetta, tanto per quanto riguarda le parti dialogiche come i soliloqui, in cui il discorso femminile si articola.

² Bec differenziava la *féminité textuelle* propria di un’opera che presenta una voce femminile, ma scritta da un autore di sesso maschile, dalla *féminité génétique* in un lavoro analogo redatto effettivamente da una donna (Bec 1979: 235-262).

³ Mentre oggi le epistole delle eroine ovidiane compongono un singolo libro, nel medioevo i testi che formavano le *Heroides* non erano trasmessi in maniera altrettanto unitaria. Ciò precludeva una visione corretta e completa dell’opera, dovuta ai limiti esegetici di quest’epoca. Pertanto, anche se Ovidio si serviva della mitologia per rappresentare in maniera parodica gli scandali e i costumi delle matrone romane, i lettori medievali tendevano a ricercare nelle epistole delle antiche dame comportamenti etici da imitare o mere attitudini da condannare (Hexter 1986: 141-145).

È certo che tentare di decodificare le opere di Boccaccio per risalire alle fonti rappresenta una questione decisamente spinosa. Per tal motivo, al fine di ovviare problemi di non facile risoluzione che derivano dall'indagine dei numerosissimi testi di cui l'autore si serviva per plasmare sapientemente i propri capolavori, la ricerca si erigerà sul criterio di classificazione ideato da G. Di Costanzo e C. Lee che è volto ad inquadrare, in maniera più o meno diretta, le fonti del *corpus* boccaccesco nella più ampia casistica dell'intertestualità⁴.

L'indagine prenderà in considerazione i testi classici da Ovidio a Seneca, da Cicerone a Virgilio fino a Boezio ed alla letteratura mediolatina che Boccaccio registrò nei suoi *Zibaldoni*. A questi si aggiungeranno anche le tradizioni letterarie in lingua volgare di area italiana, tra le quali primeggia sopra ogni altra la *Vita Nuova* di Dante come modello del lessico stilnovistico per la descrizione dei sentimenti di Fiammetta; ma anche le opere di area francese, caratterizzate da un preponderante protagonismo femminile, con cui l'autore entrò in contatto durante il soggiorno giovanile presso la corte angioina di Napoli. In concreto, si cercherà per prima cosa di risalire alle origini del cosiddetto «lagrimevole stilo», tra convergenze e dissomiglianze con il genere elegiaco, il quale caratterizza l'intimo racconto di Fiammetta fin dal prologo per creare un legame simpatetico tra la donna ed il pubblico femminile. In secondo luogo sarà esaminata la sublime retorica del patetico, attraverso la quale la narratrice eleverà il suo dolore fino ad istaurare termini di paragone con le sofferenze patite dalle eroine delle tragedie classiche. A seguire, ci si soffermerà sui contenuti ed in particolare sulla *descriptio* che la protagonista farà di se stessa, durante i momenti felici dell'innamoramento e del successivo abbandono con tutte le sue tremende conseguenze, affinché il brusco contrasto chiaroscurale possa mostrare il deperimento fisico e morale della donna. In fine, si osserveranno i risvolti tragicomici della quotidianità domestica orientati a ridimensionare la figura di Fiammetta, non «eroide» ma «pazza donna», consumata a livello psicologico dalla sregolata passione. L'analisi proposta permetterà non solo d'individuare i molteplici debiti dell'opera con antecedenti retorici e letterari, ma anche di stabilire quali funzioni specifiche essi apportino al discorso femminile diretto alle innamorate donne.

2. Il «lagrimevole stilo» della narrazione elegiaca

Il prologo dell'*Elegia* si apre con una *sententia*, così come da prassi ricorrente nelle opere medievali su raccomandazione dei maestri di retorica. Boccaccio mostra di attenersi assiduamente ai manuali di *ars praedicandi*, con lo scopo primario di guadagnarsi la benevolenza del lettore e condensare già nelle prime righe l'argomento dell'opera (Ceccarelli 2018: 82-83).

Oltre ad illustrare preliminarmente i contenuti, l'autore farà dichiarare alla sua Fiammetta l'intenzione di voler adoperare un particolare espediente stilistico per

⁴ Il criterio di classificazione ideato da Di Costanzo e Lee (1995: 142-161), applicabile al *corpus* boccacciano, permette di distinguere ben quattro livelli d'intertestualità, che vanno da quella più stretta a quella più larga: il testo-fonte specifico, quando si ha un rapporto lineare e diretto con un altro testo; il racconto-fonte, quando la fabula è identica a quella di un altro o altri testi, anche se in questo caso è impossibile documentare che Boccaccio ne avesse conoscenza di prima mano; il tema-fonte, quando vi sono uno o più temi che hanno precedenti attestazioni nel testo-fonte o racconto-fonte; il genere-fonte, quando si verifica la condizione che il testo in questione faccia riferimento in positivo o in negativo a un genere preesistente.

raccontare la propria suggestiva storia: il cosiddetto «lagrimevole stilo»⁵. Esso è visibilmente caratterizzato da un elegante impegno formale dai toni sentenziosi ed ornato da sofisticatezze retoriche che rendono armonica la prosa, la quale viene plasmata sulle regole esposte nell'*Ars Versificatoira* da Mathieu de Vendôme (Desiderio 2005: 635-636). Anche il lessico si presenta decisamente articolato per via dei numerosi latinismi, ma soprattutto per la presenza di termini procedenti dalla tradizione letteraria romanza e dalla trattatistica contemporanea con locuzioni spesso utilizzate con esiti semantici diversi rispetto alla fonte⁶.

Per Boccaccio questo stile rappresenta un vero e proprio strumento retorico adatto a riprodurre fedelmente il dolore della giovane narratrice, ma anche l'unico pienamente in grado di adattarsi al racconto patetico e ad invocare la pietà delle lettrici. Di fatto, secondo i precetti dell'epistolografia medievale di adeguare la forma di un testo al suo destinatario, un filo rosso relaziona il «lagrimevole stile» dell'*Elegia* al suo pubblico. Nel presentare se stessa e le proprie vicissitudini, Fiammetta instaura subito un contatto diretto con l'uditorio da lei prediletto, ovvero le nobili donne innamorate. Dopo aver inesorabilmente escluso gli uomini, poiché non sarebbero in grado di comprendere la materia amorosa del suo racconto senza schernire il suo dolore, la narratrice invoca la pietà delle sue lettrici per quanto sta per esporre:

Adunque, acciò che in me, volonterosa più che altra a dolermi, di ciò per lunga usanza non menomi la cagione, ma s'avanzi, mi piace, o nobili donne, ne' cuori delle quali amore più che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s'io posso, pietose. (Boccaccio 1994: 23)

Le parole della protagonista sono, secondo Segre (1974: 92), una vera e propria «*captatio benevolentiae*, con cui Fiammetta intende instaurare un circuito di complicità». Effettivamente, queste celano un intento retorico-persuasivo, affinché le compassionevoli donne s'immedesimino nelle pene della sventurata fanciulla nell'apprendere come i suoi smodati sentimenti l'abbiano resa un esempio d'infelicità. Il richiamo a Dante ed in particolar modo alla *Vita Nuova* è palese. Del resto Boccaccio non fu solo un lettore, ma anche editore di quest'opera giovanile del Sommo Poeta che tanto ammirava da arrivare perfino a modificarla con il fine farla conoscere ad un pubblico più ampio di lettori⁷. È proprio alla *Vita Nuova* che si deve non solo il lessico stilnovistico che guida la rappresentazione della coscienza amorosa nell'*Elegia* (Segre 1974: 93-96), ma anche la ponderata scelta di dirigere l'opera ad un selezionato pubblico femminile avvezzo alle questioni sentimentali. Proprio nell'*incipit* della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, Dante si rivolge direttamente a queste ultime per tessere le lodi della sua Beatrice poiché ritiene che loro ne abbiano «intelletto», ovvero piena conoscenza (Alighieri 1996: 93-102). Tuttavia, nei componimenti lirici danteschi la donna è anche «pietosa».

⁵ «E quindi a' casi infelici, onde io con ragione piango, con lagrimevole stilo seguirò come io posso» (Boccaccio 1994: 24).

⁶ Tra i debiti con la tradizione letteraria romanza, Gobbato (2018: 155-159) individua termini procedenti dalla poesia amorosa cortese e stilnovistica circoscrivibili alla *visio* e al conseguente innamoramento mediante il trionomio occhi / bellezza / cuore; della trattatistica contemporanea in prosa fanno parte tutti i verbi e i sostantivi che rinviano alla connotazione fisica dell'amore, come *abbracciare*, *basciare*, *bascio* e *bocca*.

⁷ Si deve a Boccaccio la bipartizione in vita e in morte di Beatrice della *Vita Nuova*. Questa scelta, ben lungi dal disegno originale di Dante, segue le contemporanee influenze petrarchesche (Pirovano 2014: 114-116).

Ciò si evince in *Donna pietosa e di novella etate*, altra canzone della *Vita Nuova*, nella quale l'autore assiste sgomento alla funesta visione della morte dell'amata e a soccorrerlo nel drammatico momento di sconforto accorrono delle donne compassionevoli che si commuovono nel constatare il suo dolore (Alighieri 1996: 131-139). Di conseguenza, la tematica delle donne «pietose» e dotate d'«intelletto d'amore», le quali fungono da consapevoli e misericordiose spettatrici delle sofferenze patite dall'amante, viene sapientemente rimaneggiata da Boccaccio per il drammatico racconto di Fiammetta. Già dal primo capitolo le memorie dantesche sono evidenti, soprattutto lì dove la protagonista rievoca il suo innamoramento ed investono non solo il livello lessicale e formale, ma principalmente quello tematico (Tufano 2000: 401). Volendo impiegare il criterio di classificazione, ideato da Di Costanzo e Lee, potremmo collocare questa convergenza sul piano del tema-fonte. Effettivamente, l'autore riprende molteplici elementi tematici dalla *Vita Nuova* che ne rappresenta l'effettivo testo-fonte e nel farlo riconosce nel Sommo Poeta una paternità culturale in grado d'innalzare il «piccolo libello».

L'idea di un «lagrimevole stilo» della narrazione, il quale ben si presta a descrivere le sofferenze scaturite dai risvolti di un amore infelice, è invece modellata a partire dalle *Heroides* di Ovidio ed in particolar modo sulle parole di Saffo nella XV epistola: «Flendus amor meus est; elegia flebile carmen» (Ovidio 2003b: 78). Concretamente, la concezione che l'elegia sia direttamente relazionata al pianto rappresenta in piena regola una problematica inerente alla recezione medievale di questo particolare genere. Per tal motivo, il titolo stesso dell'opera di Boccaccio ed il chiaro riferimento ad uno stile articolato definito lagrimevole rinviano programmaticamente ad associare il genere elegiaco esclusivamente alla tematica della tristezza e della miseria umana. Di fatto, l'*Elegia di Madonna Fiammetta* mostra molte più differenze, rispetto a quante non siano le convergenze, con questa particolare tipologia testuale che fonda le proprie radici nella letteratura classica. Ma dove nascondo le ambiguità inerenti alla recezione dell'elegia che tanto condizionano quest'opera di Boccaccio ed il suo stile?

Come dimostrano le trascrizioni autografe di luoghi oraziani nello *Zibaldone Magliabechiano*, il rapporto diretto del giovane autore con l'opera dell'antico poeta parrebbe da circoscrivere per lo più all'*Ars Poetica*, alla cui esegesi sicuramente lo introduceva il magistero di Paolo da Perugia durante l'istanza napoletana (Benedetti 2000: 116-117). Nel suo componimento Orazio aveva classificato il genere elegiaco in base alle caratteristiche metriche, definendolo un'unione di versi ineguali ed accomunati in primo luogo da un sentimento di rimpianto, di cui non si conosce l'inventore. Si tratta di una definizione che, più che sulla tematica di un'esperienza dolorosa, pone principalmente l'accento sull'esclusiva specificità metrica riscontrabile nell'uso uniformante del distico elegiaco⁸. Tuttavia, durante il Medioevo, nelle nuove lingue volgari la formalizzazione legata all'impiego di questo particolare tipo di verso venne meno, a vantaggio di un'inflessione lirica caratterizzata da una grave infelicità che fu intesa come tratto distintivo di questa tipologia testuale (Carrai 2003: 1-3).

Sono ben noti i limiti interpretativi di Dante nel classificare l'elegia. Nel *De Vulgari Eloquentia* il Sommo Poeta l'aveva definita come un genere di lacrimevole

⁸ «Versibus impariter iunctis querimonia primum, post etiam inclusa est voti sententia compos. Quis tamen exiguos elegos emisit auctor, grammatici certant et adhuc sub iudice lis est» (Orazio 1978: 456).

«stilum intelligimus miserorum», cioè una tipologia letteraria che esprime l'infelicità e la sofferenza d'amore con uno stile generalmente basso ed umile⁹. Boccaccio, nella sua *Elegia*, seguirà parzialmente la scia dantesca. Non per l'elaborazione del «lagrimevole stilo», al contrario alto ed articolato, bensì utilizzando un registro dimesso nel congedo dell'opera (Carrai 2003: 13). È vero che, sul piano codicologico, nell'ultimo capitolo Fiammetta invita il libello a non curarsi di sontuose legature ed eleganti miniature, ma di mostrarsi in pubblico piuttosto «rabbuffato con isparte chime e macchiato di squallore pieno», così come si addirebbe ad un volume misero atto a suscitare sentimenti di compassione (Boccaccio 1994: 186). Tra l'altro, il congedo al libretto sotto forma di apostrofe è un *topos* ricorrente tra le opere giovanili del certaldese che procede dalla lirica amorosa duecentesca e, nel caso specifico dell'*Elegia*, dall'*incipit* ovidiano dei *Tristia* (Ceccarelli 2018: 96-97). Ciò attesta ancora una volta come Boccaccio non si sia limitato ad una fonte univoca su cui basare la propria opera, ma che abbia rimaneggiato tematiche, stili e motivi da diverse tradizioni più o meno relazionate al suddetto genere ed alla sua recezione durante il Medioevo. Inoltre, tra tanti altri testi, l'autore fu fin da giovane un instancabile lettore di commedie elegiache di area francese che addirittura trascrisse nello *Zibaldone Laurenziano* (Picone 2008: 297-300). Si trattava di opere in latino contraddistinte dall'impiego del metro elegiaco, la drammatizzazione patetica dell'amore di stampo ovidiano, una spiccata tematica erotica ed un preponderante atteggiamento misogino. Pertanto, possiamo senz'altro asserire che Boccaccio aveva avuto modo di esplorare e sperimentare questo ed altri generi letterari poco rappresentati nella letteratura italiana, ma vicini ai contesti culturali angioini nel quale si formò durante il lungo soggiorno a Napoli. Tuttavia, nemmeno tra i suoi carmi latini si annoverano componimenti propriamente elegiaci dal punto di vista metrico (Carrai 2003: 12).

Il racconto drammatico di Fiammetta che è addirittura in prosa, oltre ad essere il primo testo in lingua volgare ad essere esplicitamente ed impropriamente definito elegia dal suo autore, rappresenta pertanto una novità assoluta che permette di circoscrivere il significato tipicamente medievale che Boccaccio attribuiva a questo genere: un canto di sventura legato alla separazione degli innamorati con lo scopo di suscitare compassione, il quale lui stesso aspirava sapientemente a reinventare. A tal proposito, i già menzionati riferimenti alla *Vita Nuova* di Dante sono principalmente finalizzati a rivendicare per la storia pietosa ed in prosa di Fiammetta una vera e propria dignità letteraria. Ciononostante, l'autore si discosterà dal Sommo Poeta per quanto riguarda l'utilizzo di uno stile mediocre proposto per l'elegia nel *De Vulgari Eloquentia*. Contrariamente, mediante la *féminité textuelle*, Boccaccio farà impiegare il forbitissimo «lagrimevole stilo» a Fiammetta per il suo canto d'infelicità. Il sublime formalismo che contrassegna le dolenti parole della giovane donna andrebbe ricercato nell'*Elegia Sive de Miseria* di Arrigo da Settimello. Da quest'opera latina in versi dedicata alle avversità della Fortuna, Boccaccio riprenderà l'artificiosa retorica costruita a partire dalle *Epistulae ex Ponto* di Ovidio ed il *De consolatione philosophiae* di Boezio (Desiderio 2005: 632-634). Lo stile della narrazione si arricchisce inoltre della sentenziosità delle tragedie seneciane, quando Fiammetta pone l'accento sulla drammaticità della propria vicenda amorosa. Molti passaggi

⁹ «Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretionem potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum» (Alighieri 2017: 292-294).

del discorso della donna sono autorevoli riscritture in volgare delle opere di Seneca. Si assiste ad un'intertestualità diretta effettiva tra l'*Elegia* e le antiche tragedie che ne rappresentano il «testo-fonte specifico». Tuttavia, nel rimaneggiare questi scritti Boccaccio rielabora sapientemente la visione amorosa senechiana, concepita quale furia irresistibile e distruttiva, per creare piuttosto una dialettica nel discorso della narratrice che mostra la graduale perdita della ragione e la rende una vittima dei suoi smodati sentimenti (Segre 1974: 98-101). Proprio nel VI capitolo, all'apice della disperazione dopo aver appreso che Panfilo è innamorato di un'altra donna, Fiammetta maledice i due amanti in uno stile eccelso e ricco d'immagini mitologiche che ricalca la tragedia *Thyestes*¹⁰:

Niuno giorno, niuna notte, niuna ora sarà la mia bocca senza esser piena delle tue maladizioni, né a questo mai si porrà fine: prima si tufferà la celestiale Orsa in Oceano, e la rapace onda della picciliana Cariddi starà ferma, e taceranno li cani di Silla, e nell'Ionio mare surgeranno le mature biade, e l'oscura notte darà nelle tenebre luce, e l'acqua con le fiamme, e la morte con la vita, e il mare co' venti saranno concordi con somma fede. (Boccaccio 1994: 141)

Come si evince, una tale trascrizione dell'opera senechiana conferisce ulteriore autorevolezza al «lagrimevole stilo». Ne deriva una profonda retorica nella narrazione della donna che se da un lato attesta la consapevole risolutezza di Boccaccio nel voler conferire dignità letteraria alla sua elegia in prosa, dall'altra si presta perfettamente alla confessione d'amore di Fiammetta. Muovendosi su un registro pietoso, essa ha come fine ultimo quello di persuadere il pubblico femminile di matrice dantesca ed indurlo alla comprensione e alla commiserazione.

3. La retorica del patetico

Affinché la triste vicenda narrata dalla fanciulla possa oltremodo commuovere il pubblico femminile, il suo dolore deve essere necessariamente spropositato. Per tal motivo, la narratrice stabilisce fin da subito termini di paragone volti a commensurare le proprie sofferenze con le vicissitudini patite dalle più celebri donne dell'antichità. Tali espliciti raffronti culmineranno nell'XIII capitolo «nel quale Madonna Fiammetta le pene sue con quelle di molte antiche donne commensurando, le sue maggiori che alcune altre essere dimostra» che non adempie a vere e proprie funzioni narrative (Di Franza 2012: 89-92). Per dimostrare come le sciagure da lei subite siano superiori a quelle di chiunque altro ed uscire vincitrice dal confronto, Fiammetta innescherà una vera e propria retorica del patetico nel suo discorso che lascia trasparire un'estrema vulnerabilità e una totale incapacità di reagire agli impulsi della passione. Boccaccio recupera questa visione della donna, particolarmente impo-
tente e sensibile alle «freccie d'Amore», ancora una volta dalle *Heroides* e dall'*Ars Amatoria* di Ovidio¹¹. Di fatto, proprio come per le dame dell'antichità, il furore

¹⁰ «Aethereas prius perfundet arctos pontus and siculi rapax consistet aestus unda and Ionio seges matura pelago suiget and lucem dabit nox atra terris, ante cum flammis aquae, cum morte vita, cum mari ventus fidem foedusque iungent» (Seneca 2017: 36).

¹¹ «Femina nec flammis nec saevos discutit arcus; parcius haec video tela nocere viris» (Ovidio 2003a: 29-30).

degli implacabili sentimenti funge da perno intorno al quale si muovono i deliri della narratrice che sono, al contempo, espressione e descrizione di una forza amorosa fondamentalmente distruttiva (Bartuschat 2000: 94-95). Sebbene le *Heroides* siano la fonte primaria dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, da cui Boccaccio riprende la struttura dell'opera e l'impostazione tragica del discorso femminile, i due testi presentano anche ragguardevoli dissomiglianze. Trotta ha ampiamente dimostrato come ciò dipenderebbe dal fatto che, oltre alle versioni in latino del testo ovidiano, Boccaccio conosceva bene i volgarizzamenti vicini agli ambienti culturali nei quali si era formato e se ne era servito per la composizione dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*¹². In maniera piuttosto evidente, rispetto all'opera originale, si assiste in questa all'estrema esaltazione iperbolica del pathos, mediante una dialettica articolata che si serve di sublimi figure retoriche per ricreare un climax ascendente all'interno della narrazione della fanciulla:

Deh, Panfilo, dimmi ora: avea io commesso alcuna cosa per la quale io meritassi da te d'essere con cotanto ingegno tradita? Certo niuno altro fallo feci verso di te giammai se non che poco saviamente di te innamorai, e oltre al dovere ti portai fede e t'amai; ma questo peccato almeno da te non meritava ricevere cotale penitenza. (Boccaccio 1994: 88)

Come si evince, l'autore traduce determinati luoghi della seconda *Heroides* di Fillide a Demofonde, la quale si converte nel «testo-fonte specifico» dell'*Elegia* per la diretta convergenza intertestuale. Tuttavia, nel discorso di Fiammetta vengono impiegate vere e proprie rime tra i vocaboli *giammai/innamorai* e *portai/amai*; per giunta, si ripetono tramite variazione i termini *innamorai* e *amai*. Tali ricorsi sono finalizzati ad intensificare e rendere più intima la narrazione, permettendo di percepire la graduale evoluzione del sentimento amoroso che si tramuta in una dirimpente passione. Inoltre, nel suo racconto, Fiammetta ricorre in maniera frequente ad esclamazioni dolenti («Ohimè!», «Oh misera me!» o «Ahi, misera me!») che consentono di evidenziare l'esternazione patetica in maniera semplice ed efficace. Questi artifici sono del tutto assenti nell'originale ovidiano, che per giunta appare più breve rispetto al volgarizzamento boccacesco¹³. Le suddette modifiche si devono sostanzialmente all'influenza di Boezio e alla sua *De consolatione philosophiae* che, ricca d'illustri rimandi filosofici e poetici della classicità, si distingue per un'intimistica retorica del patetico ed una spiccata tensione emotiva. Quest'opera conobbe un'enorme diffusione durante il Medioevo e si convertì in un testo fondamentale tanto per gli ambienti culturali fiorentini, divenendo perfino per Dante l'ideale modello di prosimetro per la composizione della *Vita Nuova*, quanto per l'erudizione scolastica presso la corte napoletana di Roberto il Saggio (Sabatini 1975: 71-73).

Boezio esercitò un grande ascendente soprattutto sulle opere elegiache in cui si assiste ad una voce narrante che lamenta miseramente le avversità della Fortuna e

¹² Da determinate scelte linguistiche e lessicali si evince come Boccaccio si servi del volgarizzamento delle *Epistulae Heroidum* attribuito a Filippo Ceffi, un notaio fiorentino molto attivo presso gli ambienti culturali della città, per tradurre determinati luoghi ovidiani introdotti nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Questa versione conobbe una larga diffusione, ma non fu certamente l'unica conosciuta e rimaneggiata dal certaldese per la sua opera (Trotta 1995: 217-261).

¹³ «Dic mihi, quid feci, nisi non sapienter amavi? Crimine te potui demeruisse meo. Unum in me scelus est, quod te, scelerate, recepi: sed scelus hoc meriti pondus et instar habet» (Ovidio 2003b: 45-46).

non è affatto un caso se la maggior parte dei volgarizzamenti ovidiani delle *Heroides* di quest'epoca si distingue per una spiccata insistenza sulla pateticità. Basti pensare alla versione fiorentina nel manoscritto *Laurenziano Gaddiano reliqui 71* o al rifacimento francese nel codice *Royal 20.D.I*, confezionato a Napoli durante la reggenza di Roberto proprio negli anni in cui Boccaccio si formava culturalmente nella città partenopea¹⁴. In ambedue i testi il *pathos* viene ricercato mediante figure retoriche tanto semplici quanto efficaci, come l'insistenza anaforica e il parallelismo o la reiterazione di esclamazione dolenti che contribuiscono a conferire un tono drammatico alla narrazione (Barbieri 2005: 159-161).

Dunque, anche in questo caso, l'epistola di Fillide a Demofonte si arricchisce di un'intensa tragicità elegiaca nel manoscritto *Laurenziano Gaddiano reliqui 71*:

Ai lassa, dimi, che io ho fatto? Non ho io dunque follemente amato? Certo solamente per mia follia ho diservito. [15] Io non feci mai malvagità né follia se non una, cioè che io ti ricevetti, folle scomunicato, traditore senza fede e senza lealtà. Questa follia e questa malvagità fai tu in sembianza che io abbia diservito. (Barbieri 2005: 317)

Così anche nella correlativa traduzione francese delle *Heroides* nel *Royal 20.D.I*:

A lasse, di moi: que je ai fet, se non que j'ai folemente amé? Certes sans plus par ma folie:te peüsse je avoir deservi! Je ne fis ounques mauvestié ne folie for une, c'est que je te reçu felon traître, sans foi et sans loiaulté et iceste folie et ceste mauvesté deüst avoir tele resemblance que je t'eüsse deservi. (Barbieri 2005: 192)

Come per l'*Elegia*, in entrambi i volgarizzamenti si riscontrano ad oltranza analoghe espressioni dolenti («Ai lassa» ed «A Lasse») del tutto assenti nell'originale ovidiano. Inoltre, nel testo fiorentino le parole di Fillide si ornano di sofisticati espedienti stilistici come la presenza della rima tra *lealtà* e *malvagità* o la costante ripetizione delle parole *follemente/follia/folle*; mentre la traduzione francese è contraddistinta dall'assonanza delle parole *fet/amé*, *folie/derservi* e *loiaulté/mauvesté*, ma anche dalle anafore scaturite dalla frequente reiterazione dei termini *folie* e *deservi* che contribuiscono al raggiungimento dell'acme della tragicità nella narrazione elegiaca.

In questo modo, Boccaccio sembra quindi discostarsi parzialmente dalle *Heroides* ovidiane per aderire ai modelli culturali del suo tempo ed incastonare nelle dolenti parole di Fiammetta una più intensa e sublime drammaticità di derivazione boeziana. Di conseguenza, il racconto della fanciulla si arricchisce di un'articolata retorica che, concatenandosi al «lagrimevole stilo» della narrazione, è volta ad esternare oltremisura le sue pene e a sublimarne l'aspetto patetico.

¹⁴ I due codici includono le *Heroides* in maniera funzionale, rispettivamente nell'*Istoriotta Troiana* e nella quinta versione in prosa del *Roman de Troie*. Senza dubbio appartengono alla medesima tradizione manoscritta, poiché il ms. *Laurenziano Gaddiano reliqui 71* permette di correggere le lezioni corrotte del ms. *Royal 20.D.I* (Barbieri 2005: 42-51).

4. La *descriptio* funzionale al racconto esemplare

Preso in esame lo stile altisonante e la patetica retorica della narrazione con il quale la protagonista imposta il proprio discorso, passeremo ora ad analizzarne i contenuti inerenti, in particolare modo, alla *descriptio* che la donna farà di se stessa. La strategia narrativa adottata da Boccaccio, sotto le mentite spoglie di Fiammetta, si presenta strettamente funzionale alla struttura del racconto, in quanto subordinata agli altalenanti stati emotivi della donna. Gli attributi nobili e cortesi della persona riscontrabili nei primi capitoli dell'*Elegia* vengono, di fatto, prontamente ribaltati quando la narratrice prende coscienza di essere stata abbandonata, con il fine di risaltarne i devastanti effetti fisici e morali provocati da un amore sregolato.

Al principio dell'*Elegia* Fiammetta presenta se stessa mediante una *descriptio* modellata sulle norme retorico-grammaticali enunciate nell'*Ars Versificatoria* di Matthieu de Vendôme (Di Franza 2009: 43-44). Tale convergenza si evince a partire dall'introduttiva *enumeratio* nel primo capitolo dell'opera di Boccaccio «nel quale la donna descrive chi essa fosse, e per quali segnali li suoi futuri mali le fossero premostrati, e in che tempo, e dove, e in che modo, e di cui ella si innamorasse, col seguito diletto» (Boccaccio 1994: 25). La rubrica riassume in breve i contenuti che saranno narrati da Fiammetta nell'ordine prestabilito dalla sua fonte, a partire dalla presentazione di sé (il *quis*) alla definizione sintetica delle vicende che la riguardano (il *quid* o *summa facti*) e inoltre il tempo (*quandus*), il luogo (*ubi*) e le modalità (*quomodo*) che concernono gli eventi riportati (Di Franza 2009: 45). Infatti, il capitolo si apre con un'auto-presentazione della narratrice e delle sue vicissitudini:

Nel tempo nel quale la rinvestita terra più che tutto l'altro anno si mostra bella, da parenti nobili procreata venni io nel mondo, da benigna fortuna e abondevole ricevuta. Oh maladetto quello giorno, a me più abominevole che alcuno altro, nel quale io nacqui! Oh quanto più felice sarebbe stato se nata non fossi, o se dal tristo parto alla sepultura fossi stata portata, né più lunga età avessi avuta, che i denti seminati da Cadmo, e ad una ora rotte e cominciate avesse Lachesis le sue fila! Nella piccola età si sarebbero rinchiusi gl'infiniti guai, che ora di scrivere trista cagione mi sono. Ma che giova ora di ciò dolersi? Io ci pur sono, e così è piaciuto e piace a Dio che io ci sia. Ricevuta adunque, sì come è detto, in altissime delizie, e in esse nutrita, e dall'infanzia nella vaga puerizia tratta, sotto reverenda maestra, qualunque costume a nobile giovine si conviene apparai. E come la mia persona negli anni trapassanti crescea, così le mie bellezze, de' miei mali speciale cagione, moltiplicavano. Ohimè, che io, ancora che piccola fossi, udendole a molti lodare, me ne gloriava, e loro con sollecitudini e arti faceva maggiori. Ma già dalla fanciullezza venuta ad età più compiuta, meco dalla natura ammaestrata sentendo quali disii a' giovini possono porgere le vaghe donne, conobbi che la mia bellezza, miserabile dono a chi virtuosamente di vivere disidera, più miei coetanei giovinetti e altri nobili accese di fuoco amoroso. E me con atti diversi, male allora da me conosciuti, volte infinite tentarono di quello accendere di che essi ardevano, e che me dovea più che altra non riscaldare, anzi ardere nel futuro; e da molti ancora con istantissima sollecitudine in matrimonio fui addomandata; ma poi che de' molti uno, a me per ogni cosa dicevole, m'ebbe, quasi fuori di speranza cessò la infestante turba degli amanti da sollecitarmi con gli atti suoi. Io, adunque, debitamente contenta di tale marito, felicissima dimorai infino a tanto

che il furioso amore, con fuoco non mai sentito, non entrò nella giovine mente.
(Boccaccio 1994: 25-26)

La *descriptio* prende forma a partire dai cosiddetti *personae attributa*, indicati per la prima volta da Cicerone nel *De Inventione*. Predisposti per permettere al retore romano di trarre argomenti incontestabili a sostegno della propria parte, questi furono traslati dall'ambito dell'oratoria a quello letterario nell'*Ars Versificatoria* e rielaborati da Mathieu de Vendôme, affinché diventassero capisaldi finalizzati a disciplinare la presentazione di un personaggio in un testo. Certamente vi si può riconoscere in primis l'*attributum a natura*, un complesso di qualità naturali finalizzate ad innalzare in tal contesto la figura di Fiammetta agli occhi delle lettrici. Tra questi ritroviamo: l'*a cognatione*, attraverso la quale vengono celebrati gli illustri natali della protagonista «da parenti nobili procreata»; l'*ab anima* che mette in risalto le virtù per le quali Fiammetta veniva elogiata e consapevolmente se ne «gloriava»; l'*ab aetate* che in questo caso fa riferimento alla sua «piccola età», ovvero alla giovinezza; per finire, l'*a corpore* volto a celebrare il reale motivo, secondo la stessa Fiammetta, delle pene d'amore che lei stessa dovrà sopportare, ossia la sua ineguagliabile bellezza (Di Franza 2009: 46-47).

Dal ritratto preliminare di Fiammetta vengono rappresentate in maniera esclusivamente astratta le sue ammirevoli caratteristiche fisiche. Effettivamente, la donna allude nel suo discorso alla propria singolarità limitandosi a descrivere come il suo bell'aspetto «accese di fuoco amoroso» un gran numero di uomini «coetanei giovinetti e altri nobili». La mancanza di elementi concreti che si riferiscano in maniera diretta al suo aspetto fisico quasi rendono Fiammetta un essere intangibile, alla stregua di un'apparizione divina degna di culto dai suoi osservatori e che culminerà con l'episodio del primo incontro con Panfilo avvenuto in una chiesa. Di fatto, le circostanze dell'innamoramento seguono la tradizione stilnovista, riprendendo ancora una volta Dante e la *Vita Nuova* per il luogo sacro in cui il Sommo Poeta incontra Beatrice¹⁵. In questo modo, per Delcorno, Boccaccio manipola l'opera del Sommo Poeta «agevolmente come una grammatica della poesia perfettamente assimilata» (Delcorno 1979: 264).

Per scorgere veri e propri elementi materiali della bellezza di Fiammetta, bisognerà però attendere che la Fortuna della giovane donna si ribalti inesorabilmente. Il rovesciamento dell'*attributum a fortuna* è per la narratrice la causa primaria da cui scaturiscono tutte le sue pene. Se ne ritrovano precedenti ancora una volta nel *De consolatione philosophiae* di Boezio e nella stessa *Elegia sive de miseria* da Arrigo da Settimello (Carrai 2003: 5). Tuttavia, nell'*Elegia* di Boccaccio il tema dell'instabilità della Fortuna rappresenterà anche un pretesto per rendere evidenti agli occhi delle lettrici la perdita di quei virtuosi attributi con cui Fiammetta si auto-descrive all'inizio dell'opera. In effetti, la tematica della sventura sarà un elemento centrale e visibile fin dalla stessa presentazione preliminare di Fiammetta, in cui si percepisce

¹⁵ È in chiesa che avviene il celebre episodio della prima donna-schermo, ovvero l'equivoco che si crea quando molti pensano che Dante rivolga la sua attenzione non a Beatrice, oggetto del suo amore, bensì a un'altra nobildonna seduta in mezzo ai due. Rifacendosi alla tradizione provenzale, il poeta lascia che l'equivoco rimanga tale e finge addirittura di dedicare alcune rime a questa donna di cui non viene svelata l'identità, affinché la reputazione di Beatrice sia preservata. Il *topos* degli sguardi amorosi in un luogo sacro verrà ripreso anche successivamente da Petrarca, il quale incontra Laura proprio in chiesa un Venerdì Santo e se ne innamora (Alighieri 1996: 153-154).

un aspro contrasto tra la descrizione virtuosa dei suoi natali e la successiva maledizione del giorno in cui venne alla luce, «più abominevole che alcun altro», a causa di tutte le pene che narrerà nei capitoli a seguire. Ed è proprio quando la Fortuna le volterà le spalle, dopo essere stata inesorabilmente abbandonata dal suo amato, che apparirà finalmente un esplicito riferimento ai suoi tratti fisionomici, quasi a simboleggiare la perdita di quello stato etereo d'intangibile beltà che la narratrice esaltava al principio della sua storia. In effetti, nel V capitolo, Fiammetta apprende la presunta notizia secondo la quale Panfilo avrebbe preso moglie e nel narrare il suo dolore descrive anche il suo aspetto fisico sfiorito, resa dall'angoscia irricognoscibile ed in declino rispetto ad un tempo:

Di tutte queste cose, delle lagrime e del dolore dico, ma non della cagione, s'avede il caro marito; e considerando il vivo colore del mio viso in palidezza essere cambiato, e gli occhi piacevoli e lucenti veggendo di purpureo cerchio intornati e quasi della mia fronte fuggiti, molte volte già si maravigliò perché fosse. Ma pure vedendo me e il cibo e il riposo avere perduto, alcuna volta mi domadò che fosse di ciò la cagione. (Boccaccio 1994: 97-98)

O ancora: «e i negletti capelli, d'oro per addietro da ognuno giudicati, allora quasi a cenere simili divenuti» (Boccaccio 1994: 103-104). Queste descrizioni fisiche di Fiammetta si snodano intorno ai suoi altalenanti stati emotivi, mostrando l'ineguagliabile bellezza della donna, prima e durante il lieto incontro con Panfilo, in contrasto con il trasandato aspetto causato dalle sofferenze patite dopo l'allontanamento dell'amante. «Il vivo colore» del viso, gli occhi «piacevoli e lucenti», i capelli «d'oro» ed i restanti tratti, i quali nell'opera contraddistinguono la fanciulla e la sua felicità, convergono con i canoni estetici femminili erotico-cortesie della poesia stilnovista italiana e dei romanzi francesi¹⁶. Se ne trovano riscontri anche in ulteriori opere del *corpus* boccacciano, basti pensare alle descrizioni fisiche delle belle fanciulle che Florio incontrerà nel *Filocolo*¹⁷, ma anche ai tratti dell'avvenente Emilia nel *Teseida*¹⁸. Contrariamente, per quanto riguarda quelle caratteristiche che si contrappongono alla beltà femminile e mostrano lo squallore in cui versa la donna, Boccaccio riprende le particolari fattezze attraverso le quali vengono descritte le protagoniste delle *Heroides* di Ovidio e delle commedie elegiache¹⁹. «La pallidez-

¹⁶ Boccaccio attinge distinti elementi dalle opere medievali francesi per i suoi scritti giovanili. Di fatto, è possibile riscontrare nel *Roman de Floire et Blancheflor* e nel *Roman de Troie* le rispettive fonti del *Filocolo* e del *Filosttrato* (Barbato / Palumbo 2012: 127-146).

¹⁷ Tra i personaggi femminili del *Filocolo*, Boccaccio descrive anche una bellissima donna chiamata Fiammetta, durante il celebre episodio delle questioni d'amore nel libro IV:

«Feriva del sole un chiaro raggio passando fra le verdi frondi sopra il nitido fonte, il quale la sua luce rifletteva nel bel viso della adorna reina, la quale di quel colore era vestita che il cielo ne dimostra, quando, amenduni i figliuoli di Latona a noi nascosi, lucido solo con le sue stelle ne porge luce. E oltre allo splendore del bel viso, quello tanto lucente facea, che mirabile lustro a' dimoranti in quel luogo porgeva fra le fresche ombre: e tal volta il riflesso raggio si distendeva infino al luogo dove la laurea corona d'una parte con la candida testa, dall'altra con gli aurei capelli terminava, tra quelli mescolata con non maestrevole ravvolgimento: e quando quivi pervenia, nel primo sguardo si saria detto che fra le verdi frondi uscisse una chiara fiammetta d'ardente fuoco» (Boccaccio 1967: 423).

¹⁸ Nel libro III del *Teseida*, Boccaccio descrive Emilia «giovinetta semplicetta e bella» che «con la candida man» raccoglieva delicatamente dei fiori per farle una ghirlanda da indossare sul «biondo capo» (Boccaccio 2015: 78-79).

¹⁹ «Fugerat ore color, macies adduxerat artus, summebant minimos ora coacta cibos; nec somni faciles, et nox era annua nobis, et gemitum nullo laesa dolore dabam» (Ovidio 2003b: 73-74).

za» del viso, gli occhi spenti e da un «purpureo cerchio intornati», la magrezza e la spossatezza per «il cibo e il riposo» perduti ed anche i «negletti capelli» adesso «quasi a cenere simili divenuti» sono peculiarità proprie delle dame di Grecia e della sventurata Fiammetta, ma anche di Lidia e delle altre amanti infelici dei testi presenti nello *Zibaldone Laurenziano* (Picone 2008: 300-302).

Tanto il ritratto in positivo come quello in negativo della protagonista dell'*Elegia* si basano rispettivamente su modelli femminili tratti da distinti generi letterari, da cui Boccaccio estrapola sapientemente elementi per rappresentare gli stati psicofisici della narratrice nel suo racconto. Tuttavia, la *descriptio* non verterà esclusivamente sul piano estetico, ma anche su quello morale. Di fatto, nel primo capitolo, Fiammetta si presenta altresì come una donna lodevole, educata «in altissime delizie» e dotata di «qualunque costume a nobile giovine si conviene» per essere socialmente ammirata. Questa auto-descrizione riprende l'*attributum ad habitum*, ovvero l'insieme di quelle caratteristiche non elargite spontaneamente dalla natura, ma accresciute volontariamente dalla persona, tra cui rientrano pure le qualità morali (Di Franza 2009: 47-48). Esse verranno meno nel momento in cui Fiammetta cederà ad una passione amorosa smodata ed irrazionale per un uomo che non è suo marito. Pertanto, nel capitolo VI, arriverà perfino ad ingannare il proprio coniuge, al fine di celare la sua disperazione per l'impossibilità di perpetrare l'adulterio: «con femminile subitezza preso consiglio al mentire, il quale mai per addietro mia arte non era stata» (Boccaccio 1994: 135). S'innescia in questo modo un meccanismo retorico-giudiziario che fa emergere il carattere fedifrago della relazione narrata da Fiammetta e ne evidenzia le tremende e devastanti ripercussioni. Di conseguenza, la fanciulla appare non più virtuosa ed ormai spogliata delle convenienze sociali e morali che vantava al principio dell'opera per aver sacrificato all'amore l'onestà del suo nome e la pace domestica. La grazia e la pudicizia che contraddistinguono Fiammetta nell'auto-descrizione iniziale si addicono ad una ragguardevolissima fanciulla dell'alta società del tempo, secondo i rispettivi trattati dei fiorentini Francesco de Barberino e Paolo da Certaldo sull'educazione delle donne²⁰. A questi mirabili attributi si oppongono la licenziosità femminile e tutti quei vizi che Fiammetta farà emergere nel corso della narrazione, diventando «lussuriosa» e «bugiarda» dopo aver ceduto alla passione amorosa. Tali mancanze rievocano gli argomenti retorici della *vituperatio* femminile propria della visione misogina medievale di matrice cristiana che, tra i principali testi che condizionano i lavori di Boccaccio, trovano riscontro nella descrizione delle donne nel libro III del *De Amore* di Andrea Cappellano²¹. Ad obiettare alla lasciva e dissennata condotta della donna sarà la vecchia balia, interlocutrice qualificata e tenace che pone a servizio della giovane Fiammetta la propria esperienza:

Voi, turba di vaghe giovani, di focosa libidine accese, sospingendovi questa, v'avete trovato Amore essere iddio, al quale più tosto giusto titolo sarebbe furore; e lui di Venere chiamate figliuolo, dicendo che egli del terzo cielo piglia le

²⁰ I trattati sull'educazione femminile del XIV secolo sono il *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino e *Libro dei buoni costumi* Paolo da Certaldo. Questi contengono una raccolta di precetti comportamentali inerenti alla quotidianità e la moralità della donna, esaltando la castità e la buona fama (Cerrato 2012: 187-189).

²¹ «Ad haec mulier omnis non solum naturaliter reperitur avara, sed etiam invida et aliarum maledica, rapax, ventris obsequio dedita, inconstans, in sermone multiplex, inobediens et contra interdicta renitens, superbiae vitio maculata et inanis gloriae cupida, mendax, ebriosa, virlingosa, nil secretum servans, nimis luxuriosa, ad omne malum prona et hominem cordis affectione non amans» (Capellanus 1984: 394).

forze sue, quasi vogliate alla vostra follia porre necessità per iscusca. (Boccaccio 1994: 38)

Nelle parti dialogiche dell'*Elegia*, l'anziana donna richiama costantemente la narratrice alla responsabilità delle proprie scelte depravate e la sprona a comportarsi in maniera eticamente più degna. Dietro questo personaggio, secondo Hollander, si cela il punto di vista dell'autore che si esenta dall'esprimere direttamente un giudizio morale e si affida alla narrazione femminile (Hollander 1997: 45-49). Il modello impiegato per il dialogo tra Fiammetta e la sua balia trova un precedente nel colloquio tra Fedra e la sua nutrice nell'omonima tragedia seneciana, la quale rappresenta il «testo fonte-specifico» tradotto e rimaneggiato da Boccaccio per l'*Elegia* (Desiderio 2005: 640-641). Dunque, le parole della saggia donna sono permeate da una sublime retorica capace di tenere testa agli illogici deliri di Fiammetta e ad evidenziare la sua deprecabile condotta. Di conseguenza, le brutture che emergono dal deperimento fisico e morale della fanciulla si oppongono fortemente agli attributi positivi della *descriptio* preliminare, i quali fanno di lei una donna bellissima e virtuosa. Da ciò scaturisce un forte contrasto chiaroscurale, estremamente funzionale al racconto esemplare di Fiammetta, il quale mostra le drammatiche conseguenze della passione smodata, in grado di corrompere sul piano estetico e morale anche la più onesta delle donne. La narratrice si converte, dunque, in un chiaro esempio di patetica infelicità agli occhi del suo pubblico di lettrici per distoglierle dal fare la sua stessa tragica fine.

5. Da «eroide» a «pazza donna»: mitologia e quotidianità domestica

Fiammetta patisce le proprie indicibili sofferenze nel circoscritto ambiente della sua casa, in contrapposizione con il *locus amoenus* in cui sogna di incontrare Panfilo. Il paesaggio ideale immaginato dalla fanciulla, costruito a partire dalla poesia mediolatina e dal modello di *descriptio loci* nell'*Ars versificatoria* di Mathieu de Vendôme, si scontra con la realtà domestica in cui è relegata e da cui narra le proprie vicissitudini²². Nel farlo ripercorre infervorata le strade del mito, istaurando un procedimento di equivalenza con le «favole greche» che Chiecchi ritiene essere «meccanismo centripeto dell'*alter ego* nell'individualismo onnivoro della protagonista, e sistema tortuoso di giustificazione della sua coscienza» (Chiecchi 2015: 90-91). Effettivamente, le amene fantasie della giovane sull'inottenibile ritorno dell'amante e i frequenti richiami alla mitologia per esternare la propria disillusione non sono altro che un'avvisaglia del prossimo declino psicologico. Tali vaneggiamenti fanno in modo che con il proprio racconto Fiammetta fuoriesca dall'Io per immedesimarsi negli eroi ed eroine dell'antichità, fino ad offuscare il proprio giudizio e a provocare in lei un sintomo di profonda alienazione mentale. Ciò è osservabile nel capitolo VI, nel quale apprende con dolore da un servitore proveniente «de' paesi di Panfilo» che quest'ultimo non ha preso moglie, ma non tornerà poiché innamorato di un'altra donna:

²² Il *topos* del *locus amoenus* è impiegato nella descrizione di un giardino accogliente, ombroso e carico di elementi naturali che in Boccaccio si arricchisce ulteriormente di richiami ai litorali paesaggi marini di Baia nel Golfo diNapoli (Di Franza 2009: 57-59).

Mentre che egli queste parole da me ascoltato diceva, io d'una angoscia uscita ed entrata in un'altra molto maggiore, da ira sùbita stimolata e da dolore, così il tristo cuore si cominciò a dibattere, come le preste ali di Progne, qualora vola più forte, battono i bianchi lati; e li paurosi spiriti non altramente mi cominciarono per ogni parte a tremare, che faccia il mare da sottile vento ristretto nella sua superficie minutamente, o li pieghevoli giunchi lievemente mossi dall'aura; e cominciai a sentire le forze fuggirsi via. Per che quindi, come più acconciamente potei, nella mia camera mi ricolsi. (Boccaccio 1994: 130)

Con queste parole non prive di accortezze retoriche e cariche di pathos, Fiammetta annuncia con «lagrimevole stilo» il proprio malessere. Per descrivere il suo stato d'animo devastato, compara il battito del suo cuore ormai inquieto a quello delle ali di Progne, eroina greca tramutata in un volatile per castigo divino dopo aver consumato una cruenta vendetta ai danni del proprio marito Tereo (Chiecchi 2015: 115-116). Malgrado le similitudini mitologiche, la nobildonna napoletana non sarà artefice di eclatanti gesta. Si limiterà, bensì, a sopportare in silenzio il suo dolore raccogliendosi, «come più acconciatamente» si addice a una donna del suo rango, nella propria «camera». Quest'ultimo elemento è un palese richiamo alla *cambra* (o *chambra*), ovvero un'immagine ricorrente riscontrabile nei più ricercati testi della lirica trobadorica. Basti pensare al componimento di Arnaut Daniel *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, nel quale l'io lirico esprime la persistenza di un amore ossessivo, senza possibilità di sviluppo o di appagamento, su cui sembra essere stato plasmato anche il travolgente sentimento di Fiammetta nell'*Elegia*²³. Di fatto, la camera simboleggia il luogo appartato che si presta ad accogliere e celare l'incontro tra i due amanti, ma anche l'ambiente intimo nel quale l'io lirico esprime le proprie pene d'amore. Se da un lato la presenza della *cambra* nel capolavoro di Boccaccio è, ancora una volta, riprova del mirabile ingegno dell'autore e della sua straordinaria capacità di attingere elementi da tradizioni letterarie distinte per fonderli in un unico disegno compositivo, da una prospettiva secondaria lo spazio circoscritto della casa rappresenta la quotidianità domestica nella quale la disillusa narratrice patisce pene smisurate. Pertanto, gli spropositati vaniloqui del discorso di Fiammetta entrano in netta opposizione con l'ordinaria realtà in cui è costretta.

Le quattro mura dell'abitazione delineano anche la confinata ambientazione dentro la quale la voce disperata della narratrice proclama luttuosamente le sue funeste volontà e si lascia persuadere da angosciosi proponimenti, sulla falsa riga delle protagoniste delle tragedie antiche. In particolare, è possibile osservare un parallelismo tra Fiammetta e Didone nel libro IV dell'*Eneide* poiché entrambe le donne lanciano una maledizione nei confronti dei rispettivi amanti che le hanno abbandonate, prima di accingersi a concretizzare i mesti propositi suicidi. Nel capolavoro virgiliano, l'anatema pronunciato dalla regina di Cartagine è volto a condannare il suo popolo a combattere una guerra spietata contro i romani, inserendo in tal modo nel racconto elegiaco la causa eziologica dello scoppio delle guerre puniche e identificando nella

²³ Nel *De vulgari eloquentia* e nel XXIV canto del *Purgatorio* Dante menziona Arnaut Daniel, conosciuto anche dal Boccaccio nel corso della sua attività di editore e copista. Egli trascrisse interamente la *Divina Commedia* in tre manoscritti (gli attuali 104.6 della Biblioteca Capitolare di Toledo, 1035 della Riccardiana e Chigiano L VI 213 della Vaticana), nei quali si attesta l'unico frammento autografo in lingua provenzale di mano del certaldese pur non riuscendo a fornire una forma accettabile dei versi di Arnaut Daniel e a chiosarne in alcun modo il dettato (Brunetti 2011: 30-31).

storica figura di Annibale Barca il sanguinario «vendicatore sorto dalle sue ossa»²⁴. Contrariamente, nell'*Elegia* le ostili parole di Fiammetta non faranno referencia ad alcun illustre accadimento che innalzi le sue vicissitudini sentimentali a causa di futuri eventi funesti. Di fatto, la fanciulla si limiterà a desiderare che Panfilo patisca le sue stesse pene, venendo a sua volta abbandonato:

O iddii, giusti vendicatori de' nostri difetti, io dimando vendetta e non ingiusta. Io non voglio né cerco di colui la morte, che già da me fu scampato e vuole la mia, né altro sconcio dimando di lui, se non che, se egli ama la nuova donna come io lui, che ella, togliendosi a lui e ad un altro donandosi, come egli a me s'è tolto, in quella vita il lasci che egli ha me lasciata. E quindi, torcendomi con movimenti disordinati, su per lo letto impetuosa mi giro e mi rivolgo. (Boccaccio 1994: 133)

Il patetico discorso della fanciulla, proferito mentre con «movimenti disordinati» si torce nel suo letto, risulta essere decisamente meno solenne e quasi sminuito in confronto a quello pronunciato dall'antica sovrana che, nel maledire Enea, fa addirittura risalire un mastodontico conflitto bellico alla propria inesorabile fine. Tuttavia, vi è un fattore determinante che sancisce in maniera definitiva la profonda difformità sul piano della tragica sublimazione che vi è tra le due donne, entrambe annichilate dalla passione amorosa: a differenza di Didone, Fiammetta non muore. Al culmine della drammaticità, la convergenza a livello del «racconto-fonte» viene drasticamente spezzata dalla presenza di alcuni elementi circoscrivibili al campo semantico della quotidianità domestica, la quale fa da sfondo alle drammatiche sofferenze della fanciulla nel capolavoro di Boccaccio. Questi irrompono nella narrazione e arrestano l'enfatico slancio della giovane protagonista, proprio quando i suoi autolesivi intendimenti saranno a un passo dal concretizzarsi.

Il primo tra gli elementi domestici fa il suo ingresso nel racconto della donna nel momento in cui le pene d'amore che attanagliano Fiammetta divengono sempre più strazianti finché, in preda alla collera, la fanciulla accusa un malore. Proprio quando tutte le forze stanno per abbandonarla e lasciare il suo corpo esanime, tant'è che perfino le domestiche presagiscono rassegnate il trapasso, il climax che carica di pathos la narrazione intradiegetica viene bruscamente interrotto:

Mi gittai, ovvero piuttosto caddi supina, e nel mezzo della loro via furono rotte le mie parole, sì subito alla lingua e agli altri membri furono le forze tolte; e quasi morta, anzi morta da alcune creduta, quivi per lunghissimo spazio fui guardata; né valse a farmi tornare la vita errante ne' suoi luoghi di fisico alcuno argomento. Ma poi che la trista anima, la quale piagnendo più volte li miseri spiriti aveva per partirsi abbracciati, pure si rifermò nell'angoscioso corpo, le sue forze rivate fuori sparse, agli occhi miei ritornò il perduto lume; e alzando la testa, sopra me

²⁴ «Si tangere portus infandum caput ac terris adnare necesse est, et sic fata Iouis poscunt, hic terminus haeret, at bello audacis populi uexatus et armis, finibus extorris, complexu auulsus Iuli auxilium impleret uideatque indigna suorum funera; nec, cum se sub leges pacis iniquae tradiderit, regno aut optata luce fruatur, sed cadat ante diem mediaque inhumatus harena. Haec precor, hanc uocem extremam cum sanguine fundo. Tum uos, o Tyrii, stirpem et genus omne futurum exercete odiis, cinerique haec mittite nostro munera. nullus amor populis nec foedera sunt. Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor qui face Dardanio ferroque sequere colonos, nunc, olim, quocumque dabunt se tempore uires. Litora litoribus contraria, fluctibus undas imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotesque» (Virgilio 1979: 136).

vidi più donne, le quali con pietoso servigio piagnendo, con preziosi liquori m'avevano tutta bagnata. (Boccaccio 1994: 130)

A salvare la vita della narratrice sono i «preziosi liquori», con i quali le serve avevano cosperso il suo corpo. Tale pratica si deve all'impiego per scopi prettamente terapeutici che la Scuola Medica Salernitana faceva dei distillati fin dal X secolo, contribuendo a diffondere la credenza che avessero proprietà benefiche sulla salute e per questo motivo venivano sovente utilizzati come rimedi curativi casalinghi²⁵. Pertanto, i liquori menzionati da Fiammetta sono elementi perfettamente circoscrivibili al campo semantico della quotidianità domestica che improvvisamente ne impediscono la dipartita. Ciononostante, imperterrita nel voler compiere l'estremo gesto, la nobildonna non rinuncia agli insani proponimenti autolesivi e rievoca la grandiosa fine degli eroi e delle eroine della mitologia letteraria con lo scopo di stabilire la maniera più consona per porre fine alla pena patite. Per ultimo, la donna arriverà a confrontare le proprie fantasie di morte con la dipartita di Pernice:

Ma oltre tutti questi modi, m'occorse la morte di Pernice caduto dell'altissima arce cretense, e questo solo modo mi piacque di seguitare per infallibile morte e vòta d'ogni infamia, fra me dicendo: Io dell'alte parti della mia casa gittandomi, il corpo rotto in cento parti, per tutte e cento renderà l'infelice anima maculata e rotta a' tristi iddii, né fia chi quinci pensi crudeltà o furore in me stato di morte, anzi a fortunoso caso imputandolo, spandendo pietose lagrime per me, la fortuna maladiranno. (Boccaccio 1994: 150)

Fiammetta sceglie di togliersi la vita nella maniera in cui il giovane nipote di Dedalo, caduto «dall'altissima arce cretense», aveva perso la propria (Chiecchi 2015: 120-121). Eppure, di nuovo le tragiche aspirazioni della fanciulla dovranno scontrarsi con l'ordinaria realtà della quotidianità domestica in cui è rinchiusa. Per questo motivo non si lancerà da alcuna rupe, ma opterà piuttosto per saltare dall'«alto paglajo». I letali piani di Fiammetta si concretizzano nel suo racconto in maniera vera e propria con l'hapax narrativo del tentato suicidio. In preda alla frenesia la donna corre incontro al proprio destino, decisa a saltare nel vuoto per porre fine alla sua vita e, di conseguenza, alle proprie vicissitudini. Tuttavia, a frenare lo slancio della giovane protagonista, fa il suo ingresso l'immagine del «forcuto legno», introdotto in casa probabilmente per essere impiegato come strumento dalla servitù nei lavori domestici e in cui restano impigliate le vesti della donna:

A me pareva che fossero ali cresciute, e più veloce che alcuna aura correva alla mia morte. Ma li non pensati casi, sì a' buoni come a' rei proponimenti opponentisi, furono cagione che io sia viva: però che li miei panni lunghissimi, e al mio intendimento nemici, non potendo con la loro lunghezza raffrenare il mio corso, ad uno forcuto legno, mentre io correva, non so come, s'avvilupparono, e la mia impe-

²⁵ Boccaccio aveva avuto modo di conoscere bene i testi, le pratiche curative e gli esponenti della Scuola Medica Salernitana durante il suo soggiorno napoletano. Di fatto, se ne ritrovano tracce persino nella decima novella della IV giornata del *Decameron* con l'inserimento nel tessuto narrativo di un protagonista che è un rinomato chirurgo di questa scuola, Mazzeo della Montagna, poi identificato con la figura di Matteo Silvatico che il cerdalese incontrò presso la corte angioina (Sabatini 1975: 60).

tuosa fuga fermarono, né per tirare che io facessi, di sé parte alcuna lasciarono. (Boccaccio 1994: 154)

L'entrata in scena di questo elemento è ben scandita dalla punteggiatura. Il «forcuto legno», interposto tra due virgole, produce una pausa che interrompe in maniera eclatante la linearità degli echeggianti vaneggiamenti e sancisce il fallimento delle intenzioni suicide di Fiammetta. L'impiego di un siffatto lessico informale si contrappone decisamente alle sofisticatezze retoriche proprie del discorso patetico della protagonista e inoltre provoca un brusco abbassamento di registro, in opposizione al «lacrimevole stilo» da lei adoperato. Ciononostante, tali elementi hanno delle finalità ben precise e funzionali al racconto esemplare: innanzitutto, evitando il paradosso della dipartita dell'Io lirico, impediscono che la narratrice passi a miglior vita affinché possa trasmettere direttamente il proprio racconto al pubblico prediletto; in secondo luogo, il mancato suicidio non permette a Fiammetta di elevare la sua condizione a quella degli illustri personaggi delle «antiche favole» da lei menzionati nel capitolo VI, con i quali instaura termini di paragone nel corso della tragica narrazione. In questo modo le traversie di Fiammetta vengono decisamente ridimensionate, se non addirittura banalizzate, dagli ordinari elementi domestici che con tanta semplicità frenano i suoi impulsi suicidi, così come suggerisce anche la vecchia balia che nel dialogare con la fanciulla la invita a sopportare più dignitosamente il proprio dolore:

Il servare fede a chi a te la rompe, è oggi reputata mattezza, e lo 'nganno compensare con lo 'nganno si dice sommo sapere. Medea da Giasone abbandonata si prese Egeo, e Adriana da Teseo lasciata si guadagnò Bacco per suo marito, e così li loro pianti mutarono in allegrezza. Dunque più pazientemente le tue pene sostieni, poiché meritamente più d'altrui che di te non t'hai a dolere, e a quelle trovansi molti modi a lasciarle, quando vorrai, considerando ancora che già ne furono sostenute per altre delle sì gravi, e trapassate. Che dirai tu di Deianira essere abbandonata per Iole da Ercole, e Fillis da Demofonte, e Penelope da Ulisse per Circe? Tutte queste furono più gravi che le tue pene, in quanto così o più era fervente l'amore, e se si considera il modo e gli uomini più notabili e le donne; e pure si sostennero. Dunque, a queste cose non se' sola né prima, e quelle alle quali l'uomo ha compagnia, appena possono essere importabili o gravi, come tu le dimostri. (Boccaccio 1994: 146-147)

L'anziana donna sminuisce palesemente ogni iperbolico vaneggiamento, reputando «mattezza» l'inappropriata attitudine della fanciulla che, piuttosto di servirsi delle antiche tragedie come un mezzo di consolazione, s'identifica invece in esse (Zak 2016: 3-4). Il suo compito è quello di tentare di riportare alla realtà la sua signora poiché, nonostante le frequenti comparazioni che avvengono nel suo fragile immaginario, nulla ha a che vedere con le dame delle tragedie antiche di cui furono «più gravi le pene» e «più fervente l'amore». Di conseguenza, sfigurata dalla dirompente e smodata passione, Fiammetta appare psicologicamente segnata e si trasforma progressivamente agli occhi delle lettrici da «eroide» a «pazza donna», impossibilitata perfino a discernere la realtà dal mito.

L'introduzione di elementi ordinari e quotidiani, al fine di provocare un repentino abbassamento stilistico in un testo letterario, non rappresenta certamente una

novità. Effettivamente ve ne sono numerose testimonianze riscontrabili nella poesia comico-realistica fiorentina, in cui si assiste ad un vero e proprio rovesciamento degli schemi e delle convenzioni, trattando mediante il linguaggio poetico soggetti infimi e banali. Basti pensare a Rustico Filippi e al sonetto *Oi dolce mio marito Aldobrandino*, il quale ha per protagonista una donna come per l'*Elegia*. Attraverso una voce femminile, il poeta s'immedesima in una moglie che cerca di distogliere i sospetti del marito Aldobrandino e a convincerlo di restituire al vicino Piletto il «farso», ovvero un comunissimo capo di vestiario dimenticato in camera da letto che irrompe nel solenne discorso della donna. Questo elemento, oltre ad abbassare drasticamente lo stile della lirica, lascia presagire il tradimento della fanciulla che per difendersi giurerà che se l'uomo era entrato in camera lo aveva fatto in qualità di amico affezionato, senza averle mai arrecato alcunché che le dolesse (Orvieto / Brestolini 2000: 31-34). Ma cosa doveva indurre realmente il lettore medievale al *risum movere* in questo sonetto di Rustico Filippi e, più in generale, in analoghi componimenti della poesia comico-realistica? Per Alfie, la comicità scaturisce in particolare da una marcata attitudine contro le donne. La *vituperatio in foeminas*, risalente alla tarda antichità e agli scritti dei Padri della Chiesa, viene adoperata da Rustico Filippi ed altri autori della poesia comico realistica per denigrare deliberatamente il genere femminile. Attraverso un linguaggio estremamente schietto che introduce ordinari elementi quotidiani in un testo poetico, i loro componimenti espongono i triviali misfatti sessuali delle mogli infedeli e mostrano come esse siano menzognere ed in grado d'ingannare i propri mariti attraverso discorsi ambigui che giocano sui doppi sensi per occultare un tradimento (Alfie 2010: 335-336).

Analogamente, anche Boccaccio ripercorre il *topos* letterario della calunnia misogina nell'*Elegia* per mostrare come Fiammetta, macchiatasi di tradimento e desiderosa di perpetrare a qualunque costo l'adulterio, sia ormai irreversibilmente corrotta sul piano morale e degna di biasimo.

Inoltre, attraverso i banali elementi domestici che ridimensionano gli eclatanti lamenti e sanciscono il fallimento delle sue fatali volontà, la narratrice è ridotta a mera caricatura tragicomica di Didone e delle altre protagoniste delle antiche tragedie. Ciò dimostra come la fanciulla abbia perduto definitivamente anche il senno, a tal punto da non riuscire nemmeno a porre fine alle proprie sofferenze mediante il suicidio ed elevare la sua condizione. In questo modo, attraverso il suo stesso discorso, la donna si trasforma in un'inetta, incapace di compiere qualsivoglia azione se non quella di cercare un remoto riflesso di redenzione nel narrare perpetuamente un intimo racconto che oscilla tra il patetico ed il parodico, affinché il suo infelice esempio possa fungere da monito per altre innamorate fanciulle.

6. Conclusioni

Boccaccio, mediante la *féminité textuelle*, interpreta la voce dell'omonima protagonista dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* con il fine di esporre le drammatiche vicissitudini dell'innamorata fanciulla, nonché conferire una finalità esemplare al racconto sulla falsa riga della recezione delle *Heroides*. Per tal motivo, l'autore fa adoperare alla narratrice una retorica decisamente articolata nel discorso femminile, plasmato a partire da un considerevole numero di fonti oltre al già menzionato capolavoro ovidiano. Fin dal prologo Fiammetta dichiara di avvalersi del forbitis-

simo «lagrimevole stilo» per dirigersi ad un pubblico di «pietose donne», il quale trova un illustre precedente nella *Vita Nuova* di Dante. L'articolata impostazione formale è finalizzata a riprodurre fedelmente il dolore della giovane abbandonata, in concomitanza con la concezione medievale dell'elegia: un canto malinconico correlato ad una vicenda amorosa dall'esito infelice che Boccaccio, nell'opporsi alla definizione oraziana fondata sull'impiego del distico, pretendeva sperimentare e reinventare in prosa. Per la sua composizione l'autore rifiuta lo «stilum intelligimus miserorum» dantesco, proposto per questo genere nel *De Vulgari Eloquentia*, ma riprende piuttosto la sublime eloquenza dall'*Elegia Sive de Miseria* di Arrigo da Settimello, influenzata dall'*Epistulae ex Ponto* di Ovidio e al *De consolatione philosophiae* di Boezio. A quest'ultimo autore si deve anche la spiccata retorica del patetico, caratteristica dei volgarizzamenti delle epistole delle antiche dame più vicini al Boccaccio che il certaldese impiega per gli spropositati vaniloqui di Fiammetta.

Per ciò che concerne i contenuti del discorso femminile, le parole della donna sono volte ad illustrare le tragiche conseguenze di una passione smodata che si accrescono ed aggravano sul piano fisico, psicologico e morale man mano che la narratrice racconta la propria storia. Nella *descriptio* preliminare di Fiammetta, Boccaccio si serve dei *personae attributa*, indicati per la prima volta da Cicerone nel *De Inventione* e riformulati nell'*Ars Versificatoria* di Mathieu de Vendôme. Questi vengono utilizzati sapientemente per esaltare le lodevoli caratteristiche fisiche e morali dell'onesta fanciulla prima dell'incontro con Panfilo, per poi essere inesorabilmente ribaltate successivamente in concomitanza con i rovesciamenti della Fortuna, mediante l'accostamento di attributi antitetici procedenti da distinte tradizioni. In questo modo l'intangibile bellezza, fondata sui canoni estetici ed erotici propria dei romanzi cortesi francesi e della poesia stilnovista italiana, si scontra con le brutture che emergono dalle *Heroides* e dalle commedie elegiache per la rappresentazione delle infelici fanciulle deperate dalle pene d'amore. Parallelamente la salda onestà, modellata a partire dai contemporanei trattati fiorentini sull'educazione delle donne, soccomberà agli argomenti retorici della *vituperatio in foeminas* per risaltare il carattere illegittimo dei fedifraghi desideri della narratrice. Al declino fisico e morale della protagonista si aggiungerà anche quello psicologico. L'alienazione mentale viene delineata nel racconto tramite i dissennati accostamenti tra le tragiche vicende degli eroi e delle eroine dell'antichità e gli iperboliche lamenti di Fiammetta, relegata nel circoscritto ambiente della sua casa ed ormai incapace di discernere la realtà dal mito. Saranno proprio specifici elementi circoscrivibili all'ambito semantico della quotidianità domestica, procedenti dalla poesia comico-realistica fiorentina, a salvarla banalmente dal suicidio e ad arrestarne l'enfatico slancio autolesivo. Si delinea in questo modo un marcato contrasto chiaroscurale estremamente funzionale al racconto esemplare, costruito a partire da molteplici fonti procedenti da svariate tradizioni. L'autore se ne serve non solo per ricalcare la voce della fanciulla, ma anche per formulare un discorso che, muovendosi tra il patetico ed il parodico, la converte agilmente in un esempio di sproporzionata infelicità agli occhi delle lettrici. Ciò rende l'*Elegia di Madonna Fiammetta* un primo meraviglioso esperimento sulla narrazione femminile, di cui saranno colmi i futuri capolavori di Boccaccio.

Riferimenti bibliografici

- Alighieri, Dante (2017): *De Vulgari Eloquentia*, a c. di M. Tavoni, in D. Alighieri, *Opere*, I, a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori.
- Alighieri, Dante (1996): *Vita Nuova*, a c. di G. Gorni, Torino, Einaudi.
- Alfie, Fabian (2010): «Yes... but was it funny? Cecco Angiolieri, Rustico Filippi and Giovanni Boccaccio», in A. Classen (ed.), *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behaviour*, Berlin, De Gruyter, pp. 365-382.
- Barbato, Marcello / Palumbo, Giovanni (2012): «Fonti francesi di Boccaccio napoletano?», in G. Alfano et al. (eds.), *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 127-148.
- Barbieri, Luca (2005): *Le epistole delle dame di Grecia nel Roman de Troie in prosa*, Tübingen, A. Francke Verlag.
- Bartuschat, Johannes (2000): «Boccace et Ovide: pour l'interpretation dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, 6, pp. 71-103.
- Bec, Pierre (1979): «Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge», *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, pp. 235-262.
- Benedetti, Stefano (2000): «Boccaccio lettore di Orazio», in E. Russo (ed.), *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, Roma, Università di Roma La Sapienza, pp. 107-129.
- Boccaccio, Giovanni (1967): *Filocolo*, a c. di A. E. Quaglio, in Id., *Tutte le Opere*, a c. di V. Branca, vol. I, Milano, Mondadori.
- Boccaccio, Giovanni (1994): *Elegia di Madonna Fiammetta*, a c. di C. Delcorno, in Id., *Tutte le opere*, a c. di V. Branca, vol. V, Milano, Mondadori.
- Boccaccio, Giovanni (2015): *Teseida delle nozze di Emilia*, a c. di E. Agostinelli e W. Coleman, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo.
- Brunetti, Giuseppina (2011): «Franceschi e provenzali per le mani di Boccaccio. Con una nota sui mss. della Commedia», *Studi sul Boccaccio*, 39, pp. 23-59.
- Cappellanus, Andreas (1984): *De Amore*, a c. di C. Vidal-Quadras, Barcellona, El Festin de Esopo.
- Carrai, Stefano (2003): «Appunti sulla preistoria dell'elegia volgare», in A. Comboni, A. Di Ricco (eds.), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, pp. 1- 16.
- Ceccarelli, Chiara (2018): «Prologhi ed epiloghi in *Fiammetta* e *Corbaccio*: un'analisi tematica», *Chroniques italiennes web*, 36, pp. 80-107.
- Cerrato, Daniele (2012): «Lecture ed educazione delle donne nell'Italia Medievale», in M. Martín Clavijo (eds.), *Más igualdad, redes para la igualdad*, Sevilla, Arcibel Editores, pp. 185-196.
- Chiecchi, Giuseppe (2012): «*Elegia di Madonna Fiammetta*: in margine alla mitologia del personaggio», *Studi sul Boccaccio*, 43, pp. 77-122.
- Crescini, Vincenzo (1887): *Contributi agli studi sul Boccaccio con documenti inediti*, Torino, Loescher.
- Delcorno, Carlo (1979): «Note sui dantismi dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Studi sul Boccaccio*, XI, pp. 252-294.
- Desiderio, Italo (2005): «Cultura e fonti dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Critica letteraria*, 4, pp. 627-654.
- Di Girolamo, Costanzo / Lee, Charmaine (1995): «Le fonti», in R. Bragantini, P. M. Forno (eds.), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, pp.142-161.

- Di Franza, Concetta (2009): «L'Elegia di *Madonna Fiammetta*: la *descriptio* tra modelli retorici e questioni di genere», *Filologia e Critica*, 1, pp. 42-76.
- Di Franza, Concetta (2012): «Dal fuoco dipinto a quello che veramente arde: una poetica in forma di *quaestio* nel capitolo VIII dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*», in G. Alfano *et al.* (eds.), *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 89- 102.
- Gobbato, Veronica (2018): «Quanti piacevoli basci, quanti amorosi abbracciari: note sul lessico amoroso dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Chroniques italiennes web*, 36, pp. 140-161.
- Hexter, Ralph (1986): *Ovid and Medieval Schooling: Studies in Medieval School Commentaries on Ovid's Ars Amatoria, Epistule Ex Ponto and Epistulae Herodium*, Munich, Arbo-Gessellschaft.
- Hollander, Robert (1997): *Boccaccio's Two Venuses*, New York, Columbia University Press.
- Lee, Charmaine (2018): «*Féminité textuelle* nel Decameron: la novella di Lisabetta da Messina (IV, 5)», in E. Corral Diaz (eds.), *Voces de mujeres en la Edad Media*, Berlino, De Gruyter, pp. 421-432.
- Orazio (1978): *Ars Poetica*, a c. di H. R. Fairclough, Cambridge, Harvard University Press.
- Orvieto, Paolo / Brestolini, Lucia (2000): *La poesia comico-realistica: dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci.
- Ovidio (2003a): *Ars Amatoria*, a c. di E. Pianezzola, Milano, Mondadori.
- Ovidio (2003b): *Heroides*, a c. di P. E. Knox, Cambridge, Cambridge University Press.
- Picone, Michelangelo (2008): «Dalla commedia elegiaca alla novella: Lidia, Pirro e Nicosttrato (VII, 9)», in M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella: letture del Decameron*, Ravenna, Longo, pp. 297- 310.
- Pirovano, Donato (2014): «Boccaccio editore della *Vita Nuova*», in L. Azzetta, A. Mazzucchi (eds.), *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno internazionale* (Roma, 28-30 ottobre 2013), Roma, Salerno Editrice, pp. 113-136.
- Sabatini, Francesco (1975): *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Segre, Cesare (1974): «Strutture e registri nella *Fiammetta*», in C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, pp. 88-115.
- Seneca (2017): *Thyestes*, a c. di A. J. Boyle, Oxford, Oxford University Press.
- Trotta, Simona (1995): «L'*Elegia di Madonna Fiammetta* e un volgarizzamento delle *Epistulae Heroidum* di Ovidio attribuito a Filippo Ceffi», *Italia Medievale e Umanistica*, 38, pp. 217-261.
- Tufano, Ilaria (2000): «La *Fiammetta* di Boccaccio: una lettura cavalcantiana», *La Cultura*, 3, pp. 401-423.
- Virgilio (1979): *Eneide*, a c. di E. Paratore, II, Milano, Mondadori.
- Zak, Gur (2016): «Boccaccio's *Fiammetta* and the Consolation of Literature», *MLN*, 131:1, pp. 1-19.