



ESCOLA DE DOUTORAMENTO  
INTERNACIONAL DA USC

Maria Francesca  
Loffredo

Tese de doutoramento

Il protagonismo femminile nell'  
"Elegia di Madonna Fiammetta":  
identificazione e analisi delle  
fonti dell'opera e delle tradizioni  
letterarie sulle donne durante il  
periodo napoletano di Giovanni  
Boccaccio(1327-1340)

Santiago de Compostela, 2023

TESIS DOCTORAL

**IL PROTAGONISMO FEMMINILE NELL’  
“ELEGIA DI MADONNA FIAMMETTA”:  
IDENTIFICAZIONE E ANALISI DELLE FONTI  
DELL’OPERA E DELLE TRADIZIONI LETTERARIE  
SULLE DONNE DURANTE IL PERIODO  
NAPOLETANO DI GIOVANNI BOCCACCIO  
(1327-1340)**

Autora

Maria Francesca Loffredo

Directora: Esther Corral Díaz

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS MEDIEVAIS

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2023



# INDICE GENERALE

RINGRAZIAMENTI .....	9
RESUMO EN GALEGO.....	11
RIASSUNTO.....	16
ABSTRACT .....	21
<b>0. INTRODUZIONE, OBIETTIVI E METODOLOGIA.....</b>	<b>25</b>
<b>1. CONTESTUALIZZAZIONE STORICO-CULTURALE.....</b>	<b>31</b>
<b>1.1 Boccaccio alla corte angioia di Napoli .....</b>	<b>32</b>
1.1.1 La cultura nella Napoli di Federico II.....	34
1.1.2 La cultura a Napoli dal Regno di Carlo I a Roberto il Saggio .....	37
1.1.3 La cultura nella Napoli di Giovanna I.....	42
<b>1.2 Dal testo al contesto letterario.....</b>	<b>45</b>
1.2.1 La redazione dell' <i>Elegia</i> .....	46
1.2.2 <i>La féminité textuelle</i> .....	50
1.2.3 Boccaccio e la finzione sentimentale .....	54
<b>2. L'OPERA: STRUTTURA E CONTENUTI DELL'ELEGIA .....</b>	<b>59</b>
2.1 Il prologo.....	60
2.2 I nove capitoli.....	64
2.3 Il congedo.....	70
<b>3. LE FONTI.....</b>	<b>73</b>
<b>3.1 Le fonti classiche .....</b>	<b>73</b>
3.1.1 Ovidio.....	74
3.1.2 Stazio.....	87
3.1.3 Virgilio .....	88
3.1.4 Seneca .....	93
3.1.5 Altri autori classici .....	114
<b>3.2 Le fonti medievali in latino.....</b>	<b>118</b>
3.2.1 Autori di area italiana.....	119
3.2.2 Autori di area francese .....	119
<b>3.3 Le fonti volgari .....</b>	<b>122</b>
3.3.1 Dante .....	123
3.3.2 Altri autori italiani.....	131
3.3.3 Altri autori francesi.....	133
<b>4. LA NARRAZIONE DI FIAMMETTA. ....</b>	<b>137</b>
<b>4.1 La costruzione del discorso: Fiammetta e lo stile.....</b>	<b>137</b>
4.1.1 Fiammetta, narratrice boccacciana.....	138
4.1.2 Lo stile.....	140
<b>4.2 Gli <i>argumenta</i> a sostegno del discorso .....</b>	<b>145</b>
4.2.1 La <i>descriptio</i> di sé .....	145

4.2.2 Il declino psicologico: la funzionalità del mito.....	149
4.2.3 L'inefficace <i>consolatio</i> .....	153
<b>4.3 Le finalità del discorso</b> .....	158
4.3.1 L' <i>exemplum</i> di Fiammetta .....	158
4.3.2 Boccaccio tra filoginia e misoginia.....	161
<b>5. CONCLUSIONI</b> .....	167
<b>6. BIBLIOGRAFIA</b> .....	171

## RINGRAZIAMENTI

Intraprendere questo dottorato è stato come avventurarsi in un viaggio affascinante e impegnativo, e adesso, con la gioia e la soddisfazione di aver raggiunto la meta, desidero esprimere la mia profonda gratitudine a coloro che lo hanno reso possibile.

Il più grande ringraziamento va alla Professoressa Charmaine Lee per essere stata per me una guida appassionata, fin dai tempi in cui ero sua alunna alla Facoltà di Lettere dell'Università di Salerno. Le sue lezioni non sono state solo momenti di apprendimento, ma veri e propri capitoli di crescita personale che, pagina dopo pagina, mi hanno fatto innamorare della filologia. Senza di lei non avrei nemmeno fatto le valigie per cominciare il mio percorso a Santiago de Compostela, luogo meraviglioso che dopo molti anni è diventata la mia seconda casa. È con profondo dolore nel cuore che scrivo queste parole, sapendo che non sarò in grado di esprimere direttamente a lei la mia riconoscenza e condividere la gioia di questo traguardo. Il suo ricordo e i suoi insegnamenti non mi abbandoneranno mai.

Un sentito ringraziamento va anche alla mia relatrice, la Professoressa Esther Corral Díaz, per aver seguito la realizzazione del presente elaborato con pazienza e dedizione. Il suo supporto costante è stato imprescindibile per portare a termine la mia ricerca. La mia gratitudine nei suoi confronti rimonta al lontano 2012, quando fui da lei accolta alla Facoltà di Filologia dell'Universidade de Santiago de Compostela. L'ambiente stimolante ed eccellente che ho trovato in questo ateneo mi ha convinta a restare, frequentando prima il Master en Estudios Medievales Europeos e successivamente questo Programma di Dottorato. Pertanto, ringrazio il corpo docente per la grande competenza ed impegno nel fornirmi una formazione di alta qualità a cui devo questo successo. Sarò sempre grata all'esperienza significativa vissuta da studentessa e dottoranda, durante questi meravigliosi anni, così come sono ora entusiasta di continuare a dare il mio contributo alla comunità accademica e di portare avanti il prestigio dell'istituzione.

Ci tengo davvero a ringraziare e a ricordare il Professor Costanzo Di Girolamo che ho avuto l'onore di conoscere durante un intercambio presso l'Università Federico II di Napoli. La sua disponibilità nel chiarire i dubbi sugli aspetti relativi all'argomento della mia tesi di ricerca ha senza ombra di dubbio contribuito a migliorare qualitativamente il lavoro svolto. Ringrazio infinitamente anche la Professoressa Oriana Scarpati per i suoi preziosissimi consigli e per la formidabile accoglienza ricevuta presso l'istituzione partenopea. Durante questo soggiorno ho avuto modo di ripercorrere i passi di Boccaccio e rimanere folgorata, proprio come lui, da una città splendida e ricca di cultura. Senza dimenticare che Napoli vanta anche la squadra di calcio campione d'Italia!

Un grazie di cuore va soprattutto alla mia meravigliosa famiglia per il grande incoraggiamento e l'amore incondizionato. A mia nonna Maria che non ho mai smesso di sentire vicino, anche se non c'è più. A lei dedico in primis questo mio grande successo. All'altra mia nonna Lucia per la sua immensa premura e la contagiosa allegria. A mia madre Rosanna a cui devo tutto, dai suoi inestimabili insegnamenti che mi hanno resa la persona che sono all'avermi sempre sostenuta emotivamente e dato forza nei momenti più difficili. A mio padre Adiutore, fidato lettore dei miei articoli, che va fiero della strada che ho scelto per me. Ai miei fratelli Michele, Valentina e Gabriele: non rinunciate mai ai vostri sogni, per quanto il cammino possa sembrare impervio. A Salvatore per il prezioso supporto informatico alla redazione del mio lavoro, senza il quale sarei stata persa. A tutti i miei parenti che mi accompagneranno nella gioia di aver raggiunto questo importante traguardo. Siete sempre con me nonostante la distanza.

Tra i miei affetti più intimi ringrazio Daniela per essermi sempre stata vicina, spingendomi ad impegnarmi e a dare il meglio di me in ogni momento. Ci aspetta uno splendido futuro insieme.

Infine, desidero mostrare la mia più profonda riconoscenza a tutti i membri della commissione di dottorato per la loro attenzione, le critiche costruttive e il tempo dedicato alla valutazione del mio lavoro.

## RESUMO EN GALEGO

A presente tese de doutoramento céntrase no estudo da *Elegia di Madonna Fiammetta*, obra escrita por Giovanni Boccaccio entre 1343-1344, da que se examinarán as fontes que utiliza o autor e o protagonismo da narradora homónima. Fiammetta é unha nobre napolitana que conta a súa historia en primeira persoa e lamenta a perda de Pánfilo, o seu amante. O relato inscríbese na ficción elexíaca e recolle un gran número de fontes da tradición clásica e da tradición medieval. O escritor de Certaldo coñeceu estes textos durante a súa formación na corte anxevena de Nápoles, durante una dilatada estancia (de 1327 a 1340), onde achegouse aos círculos intelectuais da capital napolitana que influíran no proceso compositivo da *Elegia*. A voz anunciadora de Fiammetta que transmite o discurso textual permite analizar, ademais, a caracterización da feminidade textual coa que se constrúe o texto e que imprime unha pegada relevante na significación da obra.

En primeiro lugar, abórdase unha análise do contexto histórico-cultural no que Boccaccio concibiu a súa obra. Cando o escritor chegou á corte anxevena entrou en contacto con distintas tradicións literarias, moitas das cales se centraban nas mulleres e estaban relacionadas coa época da rexencia de Federico II Hohenstaufen. Naqueles tempos Nápoles xa era un importante centro cultural, xunto coa Scuola médica salernitana. Grazas á influencia que esta institución aínda exercía entre os círculos eruditos frecuentados por Boccaccio, este descubriu as obras de Hipócrates e Galeno que expoñen a doutrina dos humores. Esta parece que gozou dun amplo consenso durante a Idade Media e sustentábase nunha clara inferioridade da muller propia do pensamento misóxino. O escritor de Certaldo empregou estas fontes no sétimo relato da oitava xornada do *Decameron*, co fin de xustificar o carácter frío e rudo de Dona Elena cun estudante que estaba perdidamente namorado dela (características que logo foron levadas ao extremo na descrición da viúva do *Corbaccio*). No ámbito literario, entre as líricas da Escola siciliana, consérvanse composicións que presentan unha voz feminina que lamenta en primeira a ausencia do amado. Estes textos, xunto coas adxacentes baladas populares autóctonas, exerceron unha influencia considerable nas obras do noso autor. Así se observa na quinta novela da cuarta xornada do *Decameron*, centrada nos dramáticos acontecementos sentimentais da siciliana Lisabetta da Messina, pero sobre todo na *Elegia* da napolitana Fiammetta.

Máis tarde, a conquista de Carlos I de Anjou do Reino de Napoles supuxo a chegada dun gran grupo de intelectuais (sobre todo, franceses) que importaron tradicións literarias foráneas a Nápoles. Parece que Boccaccio non tiña unha gran predilección pola poesía trobadoresca e que, en cambio, quedou fascinado polas comedias elexíacas en latín da área francesa que copia no *Zibaldone Laurenziano 33.31*, ou incluso polos *fabliaux* picardos, que presentan personaxes femininos negativamente estereotipados. Estes posiblemente influíron na produción do noso autor, como o demostran os relatos do sétimo día do *Decameron*, caracterizados pola presenza de mulleres astutas e luxuriosas.

Un segundo estadio histórico relevante encádrase na rexencia de Roberto de Anjou, coñecido como o Sabio. Boccaccio chegou á capital seguindo a seu pai durante o seu mandato. Nos círculos intelectuais da corte non só leu os textos máis relevantes da erudición latina e vernácula, senón que tamén coñeceu novelas francesas que influíron nas súas obras da mocidade como *Filostrato* e o *Filocolo*. A estas seguíronlles a *Caccia di Diana* e a *Teseida*, nas que o autor cede a palabra ás mozas.

Por outra banda, en 1343, ano no que probablemente se escribiu a *Elegia*, ascende ao trono de Nápoles a raíña Giovanna I. Boccaccio xa abandonara a cidade cando a corte experimentou unha nova fase no interese cultural, ligada á predilección polas obras en lingua

vernácula. Aínda que estas condicións sen precedentes pareceron abrir maiores espazos reais e literarios para as mulleres, a propia situación da soberana establece os límites desta emancipación parcial. Se ben desempeña un papel de poder, a monarca seguía suxeita á vontade dos homes máis poderosos do palacio. A historia de Fiammetta acomódase perfectamente aos canons sociais e culturais deste círculo. De feito, a protagonista homónima está dotada dunha elocuencia extraordinaria que lle permite explicar a súa historia. Con todo, permanece relegada nas catro paredes da súa casa e vese obrigada a gardar un silencio decoroso para ocultarlle os seus sentimentos ao seu lexítimo marido. Os seus soliloquios desesperados encádranse dentro de secuencias reflexivas e non se establecen apenas interaccións dialóxicas con outros personaxes da súa historia.

As investigacións sobre as *Epistole* mostran o desexo decidido de Boccaccio de regresar a Nápoles desde 1341 e posiblemente o interese en compoñer a *Elegia* cos criterios e tendencias culturais da nova corte, coa esperanza de ser chamado á capital do Reino. Isto rexeita da maneira categórica as suxestións descontextualizadas ligadas a motivos sentimentais, segundo as cales a *Elegia* sería escrita para unha Fiammetta real que esperaba que Pánfilo (o *alter ego* de Boccaccio) regresase á cidade napolitana. Aínda así, as cartas enviadas polo noso autor confirman que todos os intentos de volver á súa querida cidade non conduciron a ningún resultado positivo. A obra de Boccaccio marca un antes e un despois sobre as producións literarias posteriores. De feito, a *Elegia* influirá nas obras de ficción sentimental durante dos séculos XV e XVI fóra das fronteiras da península italiana. Juan de Flores inspirouse na Fiammetta para escribir a novela *Grimalte e Gradissa*, xunto a outros autores españois e franceses, cuxas obras se colocan no marco temático do amor infeliz e insatisfeito.

En segundo lugar, analízase a estrutura e contidos da *Elegia di Madonna Fiammetta* relacionados co protagonismo feminino do personaxe de Fiammetta. A obra está articulada en nove capítulos precedidos dun prólogo. No *exordio* ponse de relevancia os excelentes dotes oratorios de Fiammetta, mediante refinados recursos retóricos. No inicio, a nobre pronuncia unha *sentenza*, formulada por Cicerón en *De Inventione* e trasladada ao ámbito literario por Mathieu de Vendôme na *Ars versificatoria*, a modo de *captatio benevolentiae*, que anima a seguir lendo e a atraer a un público formado exclusivamente por mulleres "pietose" e dotadas do "intelletto d'amore", como as damas da *Vita nuova* de Dante. Posteriormente, o narrador fai uso da *propositio* ciceroniana, utilizada para resumir a materia da obra. Na parte final do prólogo tamén se pode recoñecer a *invocatio*, un recurso habitual na tradición medieval e no propio *corpus* de Boccaccio, Fiammetta apela á súplica á divindade para outorgar solemnidade ao seu conto. Nos seguintes apartados, a dama conta a súa breve historia de amor con Pánfilo, desde o primeiro encontro ata o período de felicidade amorosa e a partida do seu home. A ansiosa espera da protagonista conduce a que a historia se eleve a unha dimensión elexíaca a través da expresión das esperanzas e queixas desesperadas ante o abandono do amado. O malestar de Fiammetta perpetúase no discurso ficcional rematando co envío do "libretto" a outras mulleres namoradas.

A terceira parte da tese presenta un estudo pormenorizado das fontes nas que Boccaccio puido inspirarse para conformar a *Elegia*. Para identificalas e examinalas de modo exhaustivo, utilízase a metodoloxía proposta por Di Girolamo e Lee en 1995, no que se recolle unha catalogación para clasificar as relacións intertextuais que se poden establecer coas obras utilizadas para a redacción do relato, diferenciando as fontes da tradición clásica das fontes medievais (en latín e en vulgar). No marco da Antigüidade, Ovidio é sen dúbida o escritor de maior influencia na *Elegia*. As correspondencias pódense observar principalmente coas *Heroides*, pero tamén coas *Metamorfosis*, o *Ars Amatoria* e os *Tristia*. Menos coincidencias, aínda que importantes, pódense establecer coas producións de Estacio, como a *Tebaide*, as

*Silvae* e o *Achilleis*. Tamén se advirte unha extraordinaria admiración por Virgilio. Boccaccio extrapola elementos da *Eneida* e en menor medida das *Geórgicas* e *Bucólicas* para inserilos no discurso da súa protagonista. Así mesmo, utiliza profusamente as traxedias de Séneca, a través da reescritura de fragmentos procedentes do *Hercules Furens*, da *Medea*, da *Fedra*, do *Thyestes* e do *Oedipus*. Ademais, percíbense influencias menos relevantes coas *Saturae* de Persius, cos *Epodes* de Horacio, coas *Elegiae* de Maximiano, coas *Fabulae* de Fedro, co *Bellum Civile* de Lucano, co *De consolatione philosophiae* de Boecio ou con escritos historiográficos de Valerio Máximo, Tito Livio e Orosio.

Polo que se refire ás fontes medievais en latín, Boccaccio emprega un número reducido de textos para escribir a súa obra, sendo a *Elegia de diversitate Fortunae* de Arrigo da Settimello o texto italiano máis utilizado (particularmente retoma o tema da Fortuna). Da área francesa e occitana cabe mencionar o *Geta* de Vitale dei Blois, o *Anticlaudianus* e o *De Planctu Naturae* de Alano dei Lilla. Ademais, habería que ter en conta o *De amore* de Andreas Capellanus como probable precedente para os procesos de namoramento da tradición do amor cortés.

Os precedentes que se atoparon na literatura vernácula confirman a predilección de Boccaccio por Dante, pero sobre todo pola *Vita nuova*, as *Rime* e a *Commedia*, das que insire temas, estilos e modelos na *Elegia*. Ademais, poden verse relacións dos *topoi* relativos ao amor con composicións da Escola Siciliana e do Dolce stil novo. Establécense correlacións adicionais coa literatura da área francesa.

As fontes exploradas teñen unha influencia funcional na narración da protagonista da obra estudada, que será analizada na cuarta parte deste traballo. Fiammetta é certamente unha narradora máis activa que os personaxes homónimos noutras obras de Boccaccio, e a través desta o escritor trataría de “reinventar” o xénero elegíaco. Por este motivo faise necesario outorgar a palabra a unha muller que se compadeza da dor dunha experiencia amorosa infeliz, seguindo as *Heroides* de Ovidio. A protagonista estará, por tanto, dotada dunha excelente cultura literaria e exhibirá grandes capacidades oratorias. No prólogo mesmo utiliza a *elocutio* ciceroniana no proceso de construción do seu discurso, optando polo rexistro máis adecuado que lle permita narrar a súa historia. Esta elixe utilizar para si mesma o “lacrimevole stilo”, que se adapta perfectamente aos canons melancólicos do xénero elegíaco, tal como se concibía na época medieval: unha canción triste que describía a separación dos amantes. Este estilo retoma formalmente a *Ars Versificatoria* de Mathieu de Vendôme, a *Elegia de diversitate Fortunae* de Arrigo dei Arrigo da Settimello, así como as *Epistulae ex Ponto* de Ovidio. En cambio, o léxico está influenciado directamente da *Vita nuova* de Dante. Os tons caracterízanse sobre todo polo exasperante *phatos* de inspiración boeciana que se atopa nas vulgarizacións das epístolas de Ovidio nos códigos *Laurenziano Gaddiano Reliqui 71* e *Royal 20 D.I.*

Analizadas as bases do discurso de Fiammetta, presentaranse os argumentos en apoio do seu relato. O obxectivo da dama é demostrar as terribles consecuencias de abandonarse ao amor excesivo. Para tal, o estudo da narración de Fiammetta divídese en tres seccións. Na primeira abórdase a *descriptio* ambivalente da muller, encamiñada a mostrar as consecuencias do deterioro dos seus trazos físicos e das súas virtudes morais, así como os seus fráxiles estados emocionais. A autopresentación elabórase a partir das *personae attributa* formulados por Cicerón no *De inventione*, que foron trasladados do ámbito da oratoria a contextos literarios por Mathieu de Vendôme na *Ars versificatoria* para regular a presentación dun personaxe nun texto. O presente estudo intenta demostrar como Boccaccio utilizou as fontes examinadas anteriormente para a construción da súa protagonista. De feito, utilízanse referencias sistemáticas precedentes atopadas nas composicións líricas cortesás e no *Paradiso* de Dante para describir a beleza etérea e real da muller. As súas virtudes, en cambio, concordan cos canons femininos establecidos por Francesco de Barberino e Paolo da Certaldo nos seus

respectivos tratados *Reggimento e costumi di donna* e *Libro dei buoni costumi*. Ademais, están retomados outros elementos que proceden das *Heroidas*, das comedias elixíacas e da *Vita nuova* de Dante para a representación do deterioro físico da muller. A nivel moral, a dama tamén se volve luxuriosa e mentireira, características procedentes dos estereotipos negativos das mulleres no pensamento transmitido polos Pais da Igrexa e que se ve reflectido no terceiro libro do *De amore* de Andreas Capellanus. Na segunda sección, tras describir o mal estado físico provocado pola dor amorosa, a análise céntrase no relato das consecuencias do amor irracional que transtornaron a Fiammetta. Para isto, o autor utiliza termos hiperbólicos de comparación entre ela e as heroínas da literatura. A diferenza destas, aquela non leva a cabo fazañas extraordinarias. As súas aventuras mantéñense no escenario estático do seu cuarto, que segue o modelo da "cambra" das composicións de Arnaut Daniel. As excesivas e constantes comparacións entre os seus acontecementos cotiáns e as epopeias da Antigüidade demostran como a dama é cada vez máis incapaz de discernir a realidade da *fábula*; mesmo considera o seu propio suicidio, ollando ás mortes desmesuradas dos personaxes das *Metamorfosis* e de moitos outros textos latinos. Fiammetta inspírase sobre todo en Dido da *Eneida*, pero, ao contrario desta última, non poderá poñer fin á súa vida. Ademais, a narración angustiada vólvese trágico-cómica cando elementos banais que pertencen ao campo semántico doméstico impiden a morte da protagonista. Estes obxectos parecen sacados da poesía cómico-realista florentina, caracterizada por unha misoxinia preeminente e rexistros estilísticos diversificados. Polo tanto, a muller non é representada como unha "eroide", senón como unha "pazza donna" que cos seus desvaríos se converte nunha personaxe grotesca.

Demostrado como o amor descontrolado provocou o declive físico, moral e psicolóxico de Fiammetta, mostrarase no último apartado a ineficacia da *consolatio* empregada pola serventa da narradora. De feito, esta esfórzase por consolar á muller a través dunhas historias exemplares. Aínda así, a moza ve nelas personaxes a quen emular para non se sentir soa na súa dor. As palabras da anciá están finamente construídas a partir das traxedias de Séneca xunto coas *Metamorfosis* de Ovidio. Con todo, atópanse erros e inconsistencias na lóxica racional do personaxe da criada, xa que os contidos dos mitos que propón a Fiammetta non serven para cumprir o propósito de disuadila da paixón. Hai que ter en conta que a intención para invalidar a dialéctica estoica como solución a problemas existenciais está máis ben relacionada cos contextos para os cales foi concibida a obra. De feito, na corte napolitana da raíña Giovanna, a erudición científico-filosófica queda relegada a un segundo plano, e obras como a *De consolatione philosophiae* de Boecio xa non atopan acollida nos círculos intelectuais. Por estes motivos, na *Elegia* Boccaccio realiza unha verdadeira crítica ao emprego da dialéctica con fins consoladores.

A pretensión de demostrar con argumentos válidos ou terribles que foron as dores soportadas e o desexo de emular ás mulleres abandonadas da literatura clásica mostran cal é o verdadeiro propósito do discurso de Fiammetta: erixirse en *exemplum*. A inclinación mencionada remóntase aos límites medievais da exérese ovidiana, que deduce implicacións éticas da lectura das *Heroides*. En consecuencia, incluso a *Elegia*, que atopa a súa fonte principal nas misivas de Ovidio, parece imbuída de propósitos morais. A través do relato enviado por escrito a outras mozas namoradas, Fiammetta destaca os aspectos devastadores dunha paixón ilícita co obxectivo de advertilas e disuadilas.

Este didactismo que se percibe na obra transmite unha certa intención de exercer control sobre as mulleres namoradas, establecendo unha liña de comportamento precisa que non debe traspasarse, polo que se analizan os conceptos de filoxinia e misoxinia que se reflecten na produción de Boccaccio. Aínda que é autor de obras aparentemente opostas como a *Elegia* e o *Corbaccio*, pola visión a favor ou en contra do xénero feminino que xorde dos seus respectivos

escritos, é imprescindible non descontextualizar as súas obras da época na que viviu. De feito, Boccaccio non é inmune ao pensamento medieval predominante que predicaba a subxugación das mulleres. O protagonismo absoluto de Fiammetta non se debe, polo tanto, ao desexo de abrir novos espazos culturais para as mulleres, senón máis ben á vontade de seguir o modelo das *Heroides* e adaptalo en prosa.

## RIASSUNTO

La presente tesi di dottorato è incentrata sullo studio dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, un'opera scritta da Giovanni Boccaccio tra il 1343-1344, della quale si esamineranno le fonti e il protagonismo dell'omonima narratrice. Fiammetta è una nobildonna napoletana che racconta in prima persona la propria storia e lamenta la perdita di Panfilo, il suo amante. Il racconto si circonda alla finzione elegiaca ed è redatto a partire da molte altre opere di autori della tradizione classica e medievale. Il Certaldese conobbe questi testi nel corso della sua formazione presso la corte angioina di Napoli, durante un lungo soggiorno (dal 1327 al 1340), in cui si avvicinò ai circoli intellettuali della capitale partenopea che influirono sul processo compositivo dell'*Elegia*. La voce di Fiammetta permette, inoltre, di esaminare le caratterizzazioni della femminilità testuale che contraddistinguono questo scritto e ne marca i significati.

In primo luogo, l'analisi concernerà il contesto storico-culturale che rivela quali siano i testi che Boccaccio ebbe modo di conoscere nella capitale e che influenzarono le sue opere. Quando lo scrittore arrivò presso la corte angioina entrò in contatto con distinte tradizioni letterarie, molte delle quali incentrate sulle donne e relazionabili all'epoca della reggenza di Federico II Hohenstaufen. A quel tempo Napoli era già un centro culturale rilevante, insieme alla vicina Scuola medica salernitana. Grazie all'influsso che quest'istituzione ancora esercitava presso i dotti ambienti frequentati da Boccaccio, egli scoprì i testi di Ippocrate e Galeno che esponevano la cosiddetta dottrina degli umori. Questa teoria, la quale riscontrò cospicui consensi durante il Medioevo, sosteneva una manifesta inferiorità della donna che era propria del pensiero misogino. Il Certaldese se ne servì chiaramente per comporre la settima novella dell'VIII giornata del *Decameron*, al fine di giustificare la natura fredda e scortese di donna Elena nei confronti di uno scolare di lei innamorato (caratteristiche che furono poi estremizzate per la descrizione della vedova nel *Corbaccio*). In ambito letterario, invece, tra le liriche della Scuola siciliana si annoverano le rime che presentano un Io lirico femminile, il quale si strugge per l'allontanamento della persona amata. Tali componimenti, insieme ad attigue ballate popolari autoctone, esercitarono un ragguardevole influsso sul nostro autore. Ciò si osserva nella quinta novella della quarta giornata del *Decameron*, incentrata sulle drammatiche vicende sentimentali della siciliana Lisabetta da Messina, ma soprattutto nell'*Elegia* della napoletana Fiammetta. In seguito, la conquista del Regno da parte di Carlo I d'Anjou suppose l'arrivo di una folta schiera d'intellettuali (soprattutto francesi) che importarono a Napoli tradizioni letterarie d'Oltralpe. Per quanto riguarda la lirica trobadorica, Boccaccio non ne avrà una palese predilezione. Al contrario, resterà affascinato dalle commedie elegiache in latino di area francese che copierà nello *Zibaldone Laurenziano 33.31*, così come per i *fabliaux* picardi che presentano personaggi femminili negativamente stereotipati. Questi influenzarono con molta probabilità la produzione letteraria del nostro autore, come dimostrano le novelle della VII giornata del *Decameron*, caratterizzate dalla presenza di donne astute e lussuose.

Un'ulteriore fase storica di grande rilevanza si è potuta inquadrare durante il periodo della reggenza di Roberto d'Anjou, detto il Saggio. Boccaccio arrivò effettivamente presso la capitale durante il suo mandato, al seguito del proprio padre. Presso gli ambienti intellettuali di corte lesse i più rilevanti testi dell'erudizione latina e volgare, ma anche i romanzi francesi che condizionarono il sostrato cavalleresco dei suoi scritti giovanili, come il *Filostrato* e *Filocolo*. A questi seguirono la *Caccia di Diana* e il *Teseida*, opere nelle quali conferisce la parola alle donne.

D'altra parte, nel 1343, anno in cui fu approssimativamente redatta l'*Elegia*, al trono di Napoli ascendeva la regina Giovanna I. Boccaccio aveva già lasciato la città quando l'assetto

culturale di corte conobbe una nuova fase, legata alla predilezione delle opere in lingua volgare rispetto a quelle in latino. Sebbene tali inedite condizioni sembrassero aprire a maggiori spazi reali e letterari per le donne, la stessa situazione della sovrana stabiliva i limiti invalicabili di questa parziale emancipazione. Pur ricoprendo un ruolo di potere, la monarca restava pur sempre sottomessa al volere dei più potenti uomini a palazzo. Il racconto di Fiammetta rispecchia perfettamente i canoni sociali e culturali di questa corte. Di fatto, l'omonima protagonista è dotata di una straordinaria eloquenza autoriale che le permette di esporre la propria storia. Ciononostante, lei resta relegata nelle quattro mura domestiche ed è costretta a mantenere un decoroso silenzio per celare i propri sentimenti al legittimo marito. Pertanto, i disperati soliloqui rientrano all'interno di sequenze riflessive. Pochissime sono le interazioni dialogiche con altri personaggi nel suo racconto che, d'altronde, non avrà alcun risvolto attivo.

La ricerca condotta sulle *Epistole* ha inoltre attestato l'assoluta volontà del Certaldese di ritornare a Napoli fin dal 1341, il che costituisce una prova significativa atta a ricontestualizzare i reali motivi per i quali l'*Elegia* venne redatta. Sarebbe a dire, il desiderio di comporre un'opera seguendo i criteri e le predisposizioni culturali della nuova corte con la speranza di essere richiamato nella capitale del Regno. Ciò demolisce nella maniera più categorica le suggestioni decontestualizzate e legate a ragioni sentimentali, secondo le quali l'*Elegia* sarebbe stata scritta per una reale Fiammetta, la quale attendeva che Panfilo (l'alter ego di Boccaccio) facesse ritorno nella città partenopea. Anche se le missive inviate dal nostro autore confermano che ogni tentativo di essere richiamato a corte non sortì alcun esito positivo, la sua opera resta un capolavoro unico che arriverà a condizionare le produzioni letterarie successive. Di fatto, l'*Elegia* influirà sulle opere circoscrivibili alla finzione sentimentale durante il XV e il XVI secolo, fuori dai confini della penisola italiana. Juan de Flores s'ispirò alla *Fiammetta* di Boccaccio per scrivere il romanzo *Grimalte y Gradissa*, insieme ad altri autori spagnoli e francesi, le cui opere si collocano nell'ambito tematico dell'amore infelice.

In secondo luogo, l'analisi ha riguardato la struttura e i contenuti dell'*Elegia* in relazione con il protagonismo femminile della narratrice Fiammetta. L'opera si coforma in nove capitoli che vengono anticipati da un prologo. Tale esordio mette in luce le eccelse capacità oratorie di Fiammetta, alla quale Boccaccio fa adoperare ricercati espedienti retorici. Al principio della narrazione la donna pronuncia una *sententia*, formulata da Cicerone nel *De Inventione* e traslata all'ambito letterario da Mathieau de Vendôme nell'*Ars versificatoria*. Questa è finalizzata ad istaurare il meccanismo della *captatio benevolentiae*, la quale invoglia a seguire la lettura e ad attrarre il pubblico formato esclusivamente da donne che sono "pietose" e dotate d'"intelletto d'amore", al pari delle dame dantesche nella *Vita nuova*. Successivamente, la narratrice adopera altresì la *propositio* ciceroniana per condensare in poche righe la materia dell'opera. Nelle battute conclusive del prologo, è stato inoltre possibile riconoscere l'*invocatio*. Con questo *topos* diffusissimo negli esordi delle opere letterarie del tempo e nello stesso *corpus* boccacciano, Fiammetta ricorre alla supplica alla divinità per conferire solennità a ciò che sta per raccontare. Nelle sezioni seguenti, la dama racconta la sua breve storia d'amore con Panfilo, dal primo incontro al periodo della felicità amorosa, fino alla partenza dell'uomo che le promette di ritornare. La trepidante attesa fa sì che il suo racconto entri in una vera e propria dimensione elegiaca quando è chiaro che il giovane l'abbia abbandonata, tra infrante speranze e lamenti disperati che caratterizzano l'intera narrazione. Le pene di Fiammetta non accennano tra l'altro a giungere ad una vera e propria conclusione, ma si perpetrano a oltranza attraverso l'invio del "libretto" ad altre donne innamorate nel congedo.

La terza parte della tesi presenta uno studio dettagliato delle fonti adoperate da Boccaccio per comporre l'*Elegia*. Al fine d'identificarle ed esaminarle in maniera esaustiva, è stato utile adoperare la metodologia proposta da Costanzo Di Girolamo e Charmaine Lee nel

1995. Questa stabilisce un criterio di classificazione per le relazioni intertestuali che si possono riscontrare tra il racconto di Fiammetta e altre opere, differenziando i testi preesistenti rimaneggiati dalla tradizione classica e medievale (in latino e in volgare). Ovidio è innegabilmente lo scrittore dell'Antichità le cui opere influenzano maggiormente l'*Elegia*. Le corrispondenze sono osservabili principalmente con le *Heroides*, ma anche con le *Metamorfosi*, l'*Ars amatoria* e i *Tristia*. Meno coincidenze, seppur importanti, si raffrontano con le produzioni di Stazio, quali la *Tebaide*, le *Silvae* e l'*Achilleide*. Una straordinaria ammirazione si osserva anche per Virgilio. Dall'*Eneide* e in minor misura dalle *Georgiche* e le *Bucoliche*, Boccaccio estrapola elementi da inserire nella narrazione della sua protagonista. Copiosamente fruite sono altresì le tragedie di Seneca, attraverso la riscrittura di frammenti dell'*Hercules Furens*, della *Medea*, della *Fedra*, del *Thyestes* e dell'*Oedipus*. Sporadici raffronti si osservano inoltre con opere assai diversificate, come le *Saturae* di Persio, le *Epodi* di Orazio, le *Elegie* di Massimiano, le *Fabulae* di Fedro, il *Bellum Civile* di Lucano, il *De consolatione philosophiae* di Boezio e perfino gli scritti storiografici di Valerio Massimo, Tito Livio e Orosio.

Per quanto riguarda le fonti medievali in latino, Boccaccio si servì di un numero molto ridotto di testi per la redazione della sua opera. L'*Elegia de diversitate fortunae* di Arrigo da Settimello è il testo di area italiana maggiormente rimaneggiata (in particolare riprende la tematica dei capovolgimenti della Fortuna). Più usufruiti sono gli scritti di area francese, come il *Geta* di Vitale di Blois, l'*Anticlaudianus* e il *De Planctu Naturae* di Alano di Lilla, ma anche il *De amore* di Andrea Cappellano per i processi dell'innamoramento propri della tradizione cortese.

I precedenti circoscrivibili alla letteratura in volgare confermano la predilezione di Boccaccio per Dante, ma soprattutto per la *Vita nuova*, le *Rime* e la *Commedia*, di cui inserisce temi, stilemi, modelli e riscritture nell'*Elegia*. Inoltre, si possono osservare relazioni con i *topoi* concernenti l'amore nelle liriche della *Scuola siciliana* e del *Dolce stil novo*. Aggiuntive correlazioni s'istaurano con la letteratura d'Oltralpe, principalmente per quanto concerne le liriche di Arnaut Daniel e i romanzi medievali in prosa.

Le fonti sondate esercitano un'influenza funzionale sul discorso della protagonista, la quale viene analizzata nella quarta parte di questo lavoro. Fiammetta è una narratrice senz'altro più attiva rispetto agli omonimi personaggi nelle altre opere di Boccaccio. Tale fattore è riconducibile all'aspirazione dello scrittore di reinventare il genere elegiaco. Per questo, divenne per lui necessario affidare interamente il discorso a una fanciulla che compatisse le pene scaturite da un'infelice esperienza amorosa, sulla scia delle antiche *Heroides* ovidiane. Fiammetta è dunque una prediletta, dotata di un'eccelsa cultura letteraria e immense doti oratorie. Nel prologo ricorre addirittura all'*elocutio* ciceroniana nel processo di costruzione del suo discorso, optando per il registro da utilizzare più adeguato a narrare la propria storia. Per tal motivo sceglie di adoperare per sé il "lacrimevole stilo", il quale si presta alla perfezione ai canoni malinconici del genere elegiaco, così come veniva concepito in epoca medievale: un triste canto che descriveva la separazione degli amanti. Lo stile menzionato è inoltre modellato sulle sofisticatezze dell'*Ars versificatoria* da Mathieu de Vendôme, il sublime formalismo dell'*Elegia de diversitate fortunae* di Arrigo da Settimello, nonché dalle *Epistulae ex Ponto* di Ovidio; mentre il lessico viene ripreso dalla *Vita nuova* di Dante. I toni sono, tra l'altro, contraddistinti dall'exasperante patetismo di matrice boeziana riscontrabile nei volgarizzamenti delle epistole ovidiane nei codici *Laurenziano Gaddiano Reliqui 71* e *Royal 20 D.I.*

Esaminate le fondamenta del discorso di Fiammetta, si presenteranno gli *argumenta* a sostegno della sua narrazione. L'obiettivo della dama è mostrare le terribili conseguenze che subisce per essersi abbandonata all'amore smodato. Pertanto, lo studio della sua narrazione sarà suddiviso in tre sezioni. La prima verrà incentrata sulla *descriptio* chiarosurale della donna,

volta a mostrare il peggioramento delle sue fattezze fisiche e virtù morali, in concomitanza ai suoi incostanti stati emotivi. L'autopresentazione viene elaborata sui *personae attributa* formulati da Cicerone nel *De inventione*, i quali vennero traslati dall'ambito dell'oratoria ai contesti letterari da Mathieu de Vendôme nell'*Ars versificatoria* per regolare la rappresentazione di un personaggio in un testo. Il presente studio dimostra come le fonti precedentemente esaminate siano state adeguatamente utilizzate da Boccaccio per la narrazione della sua protagonista. Di fatto, le riprese sistematiche dai componimenti della lirica cortese e dal *Paradiso* dantesco vengono adoperate per descrivere la bellezza eterea e reale della donna. Le sue virtù sono invece consone ai canoni femminili stabiliti da Francesco de Barberino e Paolo da Certaldo nei rispettivi trattati *Reggimento e costumi di donna* e *Libro dei buoni costumi*. Inoltre, altri elementi sono ripresi dalle *Heroides*, dalle commedie elegiache e dalla *Vita nuova* di Dante per la rappresentazione del deperimento fisico della donna. A livello morale la fanciulla diviene anche lussuriosa e bugiarda, caratteristiche perpetrate dalla stereotipizzazione negativa del genere femminile negli scritti dei Padri della Chiesa e nel terzo libro del *De amore* di Andrea Cappellano.

Nella seconda sezione, dopo aver descritto il malessere provocato dalle vicissitudini amorose, l'indagine verterà sul declino psicologico di Fiammetta provocato dall'amore irrazionale. Per questo, Boccaccio fa instaurare alla donna iperbolici termini di paragone tra sé stessa e le eroine della letteratura classica. A differenza di queste, però, lei non sarà artefice di gesta eclatanti. Le sue peripezie troveranno una statica ambientazione nella propria camera, la quale è ricalcata dalla "cambra" dei componimenti di Arnaut Daniel. Le comparazioni eccessive e costanti tra le sue vicende quotidiane e le epopee dell'Antichità dimostrano come l'obnubilata fanciulla sia sempre più incapace di discernere la realtà dalla *fabula*. Tanto da arrivare addirittura a pianificare il proprio suicidio, passando in rassegna le morti più eclatanti dei personaggi delle *Metamorfosi* e molti altri testi della latinità. Fiammetta s'ispira soprattutto alla Didone dell'*Eneide*, ma a differenza di quest'ultima non riuscirà a mettere fine alla sua vita. Per di più, l'angosciosa narrazione diviene tragicomica quando elementi banali e circoscrivibili al campo semantico domestico impediscono la morte della protagonista. Questi sembrano essere ripresi dalla poesia comico-realistica fiorentina, caratterizzata da una preminente misoginia e da registri stilistici altalenanti. La donna viene dunque rappresentata non come un "eroide", ma una "pazza donna" artefice di azioni grottesche.

Una volta dimostrato come l'amore sregolato abbia provocato il declino fisico, morale e psicologico di Fiammetta, si esaminerà nell'ultima sezione l'inefficacia della *consolatio* adoperata dalla sua balia. Di fatto, quest'ultima si sforza per confortare la padrona attraverso i racconti esemplari. Tali storie vengono però travisate dalla giovane che vede in esse personaggi da emulare per non sentirsi sola nel suo dolore. La *suasoria* della nutrice è finemente costruita sulle fonti seneciane opportunamente segnalate da questo studio, includendo esempi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Tuttavia, si riscontrano errori e incongruenze nella logica razionale del personaggio dell'anziana serva, dal momento che i tragici contenuti dei miti che propone a Fiammetta quasi mai sono funzionali ad adempire allo scopo di dissuaderla dalla passione. La pretesa d'invalidare la dialettica stoica come soluzione ai problemi esistenziali è, piuttosto, relazionabile ai contesti per i quali l'opera era stata concepita. Di fatto, nella corte napoletana della regina Giovanna l'erudizione filosofico-scientifica era stata relegata ai margini. Opere come il *De consolatione philosophiae* di Boezio, le quali trovavano qualsivoglia soluzione nello stoicismo, non riscontravano più consensi. Per tali ragioni, nell'*Elegia* si assiste a una vera e propria critica da parte di Boccaccio all'impiego della dialettica ai fini consolatori.

La pretesa di dimostrare con validi argomenti quanto tremende siano state le pene patite e la volontà di emulare le donne abbandonate della letteratura classica mostra quale sia il vero

scopo del discorso di Fiammetta: ergere sé stessa ad *exemplum*. La suddetta inclinazione riconduce ai limiti medievali dell'esegesi ovidiana, i quali desumevano implicazioni etiche dalla lettura delle *Heroides*. Di conseguenza, anche l'*Elegia* che trova la sua fonte primaria nelle missive ovidiane appare intrisa di finalità morali. Attraverso il racconto inviato in forma scritta ad altre innamorate, Fiammetta mette in luce gli aspetti devastanti di una passione illecita con il fine di ammonirle e dissuaderle dal fare la sua stessa fine.

Il didattismo che l'opera lascia presagire svela l'intenzione di esercitare un controllo sulle donne innamorate, stabilendo una precisa linea comportamentale da non oltrepassare. Ciò permette di analizzare quali fossero le reali propensioni di Boccaccio nei confronti delle donne che, tra attitudini filogine e misogine, si riflettono nel suo *corpus*. Sebbene egli sia stato autore di opere in apparenza agli antipodi, come l'*Elegia* e il *Corbaccio*, per la visione a favore o contro il genere femminile che ne scaturisce, non bisognerebbe decontestualizzare i suoi scritti dall'epoca in cui egli visse e adoperò il suo genio letterario. Di fatto, egli non era immune al pensiero predominante medievale che predicava l'assoggettamento del gentil sesso. L'assoluto protagonismo di Fiammetta non si deve, dunque, al desiderio di aprire nuovi spazi culturali per le donne, bensì di emulare in tutto e per tutto il modello delle *Heroides* e renderlo in prosa.

## ABSTRACT

This doctoral thesis focuses on the study of *Elegia di Madonna Fiammetta*, a novel written by Giovanni Boccaccio between 1343 and 1344 where the main point is to examine the sources that the author uses and the starring role of Fiammetta, the firstperson narrator. This last one is a Neapolitan noble who tells her story from her own perspective while she mourns the loss of Pánfilo, her lover. In addition, Fiammetta's speech is based on the elegiac fiction and takes an amount of sources from the classic and medieval tradition.

The Certaldian writer knew about these last texts during her formation in the Angevin empire in Naples, during his stay from 1327 to 1340, where he got in touch with the intellectual sphere of the neapolitan main city, people who would have influence in Boccaccio's writing process of *Elegia*. Also, the voice that Fiammetta uses to transmit her discourse lets us analyze the characterization of femininity in which the text relays and, even more importantly, it is the stamp where the purpose of the novel relays. In the first place, in this dissertation the historic and cultural context are going to be analyzed, the context in which Boccaccio thought of the novel from the beginning. When this writer got into the Angevin empire he got in touch with the different literary traditions, most of which focused on women and were related to the Frederick II Hohenstaufen age. During those years, Naples was already a cultural center along with the Medical School of Salerno. Due to the influence that this institution still had on the scholars who were along with Boccaccio, this last one found Hipocrates and Galeno's works which expose the humorous doctrine. This theory seems to have been quite approved during the middle ages even though it supported a clear inferiority towards women, a clear attitude denoting misogyny. Boccaccio, then, used this sources in his seventh tale from the eighth book of *Decameron*, in order to justify the cold and hard temper of Donna Elena towards a student who was profoundly in love with her (features that later on were to the extreme in the description of *Corbaccio's* widower). Within the literary boundaries, specifically in the Sicilian School of Lyrics, there are still kept texts in which the feminine voice complains with her own voice the absence of her lover. These texts in addition to other popular ballads from the time were a big influence in Boccaccio's works. As examples of this we can find the fifth novel, fourth book of *Decameron*, focused on the dramatic situations lived by the Sicilian Lisabetta da Messina as well as the very same *Elegia* regarding Fiammetta from Naples.

When Charles I of Anjou conquered the kingdom called from France a huge group of intellectual people who imported literary foreign traditions to Naples. Boccaccio was not sure about the Troubadour poetry but he was fascinated by the elegiac comedies in Latin by the French copied in his notebooks, specifically in *Zibaldone Laurenziano 33.31*. Moreover, even the picard fabliaux which represent feminine characters negatively stereotyped influence into the production of our author. This is what is shown in the tales of the seventh day of *Decameron*, characterized by the presence of witty and kinky women.

It is important to mention that Boccaccio arrived in the city center of Naples chasing after his father during the reign of Robert of Anjou, known as "the wise". Also, within the sphere of intellectuals, he had the chance to read some texts, the most relevant ones within the latin and vernacular erudition. In addition, some French novels were an influence for Boccaccio regarding his "knightly" viewpoint during his youth. This is the reason why *Filostrato* and *Filocolo* found a prosperous ground to be created. After, *Caccia di Diana* and *Teseida* followed, where Boccaccio gave the word to women.

In 1343, the year where apparently *Elegia* was written, Giovanna I was claimed the Queen of Naples. Boccaccio had already left the city when the cultural structure of the court dealt with a new phase, linked to the favoritism towards the literary pieces in the vernacular language.

Even though these brand new conditions seemed to open new paths for women, the very same situation of Giovanna I was crucial to this partial emancipation from the regular thinking. She still represented the role of power, but had to sublegate to the most powerful men of the palace. As we can see in Fiammetta's story, these social and cultural practices are perfectly represented in this court. In fact, the protagonist is filled with eloquence which allows her to explain her story. However, she is being kept inside her house, she is forced to keep quiet in order to hide her true feelings towards her husband. In fact, her desperate monologues fit perfectly into the reflexive sequences of the story, this is the reason why there are few dialogues and interactions with other characters in her story that have a big impact in the plot.

The investigation taken in place about the *Epistole* also shows the absolute desire of Boccaccio of going back to Naples since 1341, which is taken as a crucial evidence of the real reasons in trying to re-contextualize the aim of writing *Elegia*. This means, the desire of creating a piece under the cultural criteria of the new court full with hopes and waiting to be called to be taken to the capital city of the kingdom. This fact totally crumbles the decontextualized suggestions linked to sentimental aims, according to which *Elegia* was written to a real Fiammetta who was waiting for Pamphile - Boccaccio's alter ego - to go back to the neapolitan city. Even if the letters sent by Boccaccio did not lead to an accurate place or result, his literary pieces, filled with a feminine perspective, set a before and after turnpoint regarding literary productions.

On the other hand, through the study of this work, *Elegia di Madonna Fiammetta* is divided into nine chapters and a prologue. This distribution points to Fiammetta's excellent oratory tools and rhetorical devices. After the analysis of this piece, we can realize how a woman from the very beginning claims a *sententia* first pronounced by Cicero in *De Inventione* taken to the literary ground by Mathieau de Vendôme in *Ars versificatoria*, this sentence had as a purpose to show an universal thought as a hook to catch the right audience attention. This piece contains exclusively the "pietose" women, gifted with the "intelletto d'amore", just exactly as the Dante's women in *Vita nuova*. In addition, the narrator later on uses the ciceronian *propositio*, a sentence that is used during the medieval times, totally useful to contain the whole material of a full work in a few lines. With this position quite used in the literary pieces of the time and in the very work of Boccaccio, Fiammetta exposes his prayers to God in order to claim solemnity in her speech.

Further in the story, a lady tells her brief love story with Pamphile, from their first encounter until the most prosperous period of love and happiness until her man has to leave. The waiting is unbearable and puts this story into a real elegiac dimension through hopes and desperate complaints which characterize the narration, especially when it is clear that the lover eventually leaves. Moreover, Fiammetta's sorrows do not give a sign of making a final conclusion, on the contrary, they keep on appearing until the end by sending the "libretto" to other women in love.

Moving forward into this investigation, within the study regarding the sources of this literary piece - sources that provide a voice to Fiammetta - we find that Boccaccio got inspired by several pre existing texts. In order to give them a full and exhaustive interpretation, it was crucial to apply the methodology given by Constanzo di Girolamo and Charmaine Lee in 1995. This article reveals a valid classification criteria to find and analyze the literary precedents of the writings in the Boccaccio's corpus. This is the way how it was possible to classify all the intertextual relations among the whole Boccaccio's pieces involved in Fiammetta's speech.

Ovidio is the ancient author whose literary pieces had more influence in *Elegia*. The matches can be mostly observed mainly regarding *Heroides*, but also, *Metamorphosis*, *Ars Amatoria* and *Tristia*. There are other coincidences, however, not that evident, with the

productions of Statius, *Tebaide*, *Silvae* or *Achilles*. We can observe a huge admiration towards Virgilio as well. Regarding *Eneida*, in a lesser extent about *Geórgicas* and *Bucólicas*, Boccaccio puts in opposite place elements to insert them into the speech of the main character. The author also finds its sources in the Seneca tragedies through the writings of re-written fragments of *Hercules Furens*, *Medea*, *Fedra*, *Thyestes* and Oedipus. In addition, some sporadic comparisons should be also taken into account such as Persius' *Saturae*, Horatio's *Epodes*, Maximiliano's *Elegiae*, Fedro's *Fabulae*, Lucano's *Bellum Civile*, Boecio's *De consolazione philosophiae* and Valerius Maximus, Tito Livio and Orosio historic pieces.

Respecting the medieval erudition in Latin, Boccaccio used a few texts to write his piece. The Italian text most commonly used is Settimello's *Elegia de diversitate Fortunae* de Arrigo, in which the theme of fate and fortune. Moreover, among French texts there is a mention to Vitale del Blois' *Geta*, to *Anticlaudianus* and to Alano di Lilla's *De Planctu Naturae*. It is also important to mention Andreas Capellanus' *De Amore* as the most possible precedent regarding the processes of the typical love situations within the Courtly love.

The precedents that were found within the pieces of vernacular literature confirm the favoritism of Boccaccio towards Dante's work, but mostly, towards *Vita Nuova*, *Rime* and *Commedia* through the incorporation of some themes, styles and forms in *Elegia*. In addition, The places regarding love are taken from some pieces of the Escola Siciliana and Dolce Stil Novo. There are some other connections to the literature from the French area.

Moreover, it is not possible to establish if Boccaccio was aware of this tradition because these lyrics were taken later again by the Sicilian versifiers. Additionally, the investigated sources have a functional influence in the speech of the main protagonist, Fiammetta. She is certainly an active first-person narrator in comparison to other characters regarding Boccaccio's works, this is due to the author's aspiration of reinventing the elegiac genre. This is the reason why it was crucial to give the word to a woman who feels pain and experiences an unpleasant love relationship, just as Ovidio's *Heroides*. Fiammetta is, in fact, gifted with an excellent literary culture and exceptional oratory abilities. In the very prologue, she uses a Ciceronian *elocutio* in the process of construction of her speech by choosing the right register to tell her story. She chooses by herself to make use of the "lacrimevole stilo" which perfectly adapts to the melancholic canons of the elegiac genre, just as it was made during the medieval times. This means, a sad song that describes the rupture of two lovers. This style formally takes back the Mathieu de Vendôme's *Ars versificatoria*, Arrigo da Settimello's *Elegia de diversitate Fortunae*, Ovidio's *Epistulae ex Ponto*. However, the lexical sources come from Dante's *Vita nuova*. Regarding the tone, they are characterized by, among other things, the desperate "phatos", a Boecian inspiration which is found in the vulgarization of Ovidio's epístola regarding the *Laurenziano Gaddiano Reliqui 71* and *Royal 20 D.I.* codes.

After establishing the basis for her speech, Fiammetta presents the arguments supporting her narrative. Her purpose is to expose how terrible the consequences are when loving someone too hard. As a result, she provides a *descriptio* in chiaroscuro, which led to show how the moral values and her body got worse in addition to her fragile emotions. She makes her own introduction by using the concept of *personae attributa* provided by Cicero in *De Inventione*, which were taken from oratory grounds to literary contexts by Mathieu de Vendôme in *Ars versificatoria* in order to measure the representation of a character within a text. In this study, then, is shown how Boccaccio perfectly made use of the sources previously mentioned in order to give form to the protagonist's speech. In fact, there are systematic references found in courtly lyric pieces and in Dante's *Paradiso* in order to describe the ethereal and real beauty of a woman. Fiammetta virtues, nonetheless, match the feminine stereotypes established by Francesco de Barberino and Paolo da Certaldo in their works *Reggimento e costumi di donna*

and *Libro dei buoni costumi*, respectively. Moreover, Boccaccio takes back some elements from *Heroidas*, the elegiac comedies and Dante's *Vita Nuova* in order to exhibit the physical deterioration of women. More into a moral values ground, women become kinky and liars, specific characteristics of the misconception of the feminine genre exposed in some writings such as in Pais da Igrexa and in the third book of *De amore* by Andreas Capellanus.

In addition, Fiammetta argues that the consequences of an irrational love were the causes for her losing her mind. This is the reason why she established over hyphenated terms of comparison between her situation and classic heroines in classic literature. But, in contrast to these last ones, Fiammetta will not commit heroic acts. This means that her adventures occur within the static scenario of her room, which follows the model of “cambra” exposed in Arnaut Daniel compositions. The constant comparisons between her common life and ancient epics picture how a lady becomes more and more unable to distinguish between reality and a fable. She even plans her suicide by taking as an inspiration the *Metamorphosis*' characters deaths as well as other latin tales. Especially in Dido from *Eneida*, however, in contrast to this last one, Fiammetta can not end her life. Also, the distressful speech becomes tragicomic when the banal elements that belong to the domestic semantic field prevent the main character's death. These elements seem to have been taken from the comic-realistic Florentine poetry, characterized by a predominant misogyny and diverse stylistic registers. As a result, women are not represented as a “eroide”, but as a “pazza donna”, this means that this woman hides in the humor her own disgrace and delirium.

At last, the first person narrator uses as an argument the inefficacy of the *consolatio* performed by her servant. What is more, this tries to make this woman feel better by telling some personal experiences. All in all, the girl sees in them characters to imitate so she will not feel alone in her process of suffering. The words of this old lady are constructed through Senecan tragedies properly mentioned in this study along with Ovidio's *Metamorphosis*. There are errors and inconsistencies regarding logic in the servant's role, due to the content of the myths that she exposes to Fiammetta which almost never are valid to eradicate her passion. This invalidation of the stoic dialectic as the solution to existential problems comes from the context in which this literary piece was written. As an example, it was in Giovanna From Naples's court where the philosophy-scientific erudition was placed to a lower ground. Moreover, pieces such as Boecio's *De consolatione philosophiae* did not find consensus.

The objective here is to show with reasonable arguments how terrible the pains that abandoned women had to face were within the ground of classic literature. These pains and reality are the true purpose of Fiammetta's speech: showing herself as the *exemplum*. This type of writing comes from the medieval limits of the Ovidian exegesis, which implies an ethic reading from the *Heroides*. As a consequence, even in *Elegia*, which main sources are the Ovidian missions, this works seems to be soaked in moral purposes. As an example, through a piece of writing sent to other women in love, Fiammetta highlights the terrible aspects of an illegal passion with the main purpose of warning them and dissuading the feeling of love they eventually might feel. This feeling of teaching them allows us to see a certain intention of taking control over women in love by making a behavioral line so precise that concepts such as philogyny and misogyny are reflected in Boccaccio's production. Even though the author's works *Elegia* and *Corbaccio* are apparently opposites, both of them match in how women are pictured. It is crucial to decontextualize Boccaccio's pieces of work from other works of the same day and age. In fact, this writer is not immune to the medieval thoughts and traditions who were dominant and implied women's subjugation. The starring role of Fiammetta, then, has nothing to do with the goal of opening a cultural spot for women but, actually, it has to do with the willingness to keep on going with the model of *Heroides* and re-tale it in prose.

## 0. INTRODUZIONE, OBIETTIVI E METODOLOGIA

L'*Elegia di Madonna Fiammetta* è l'opera in cui Giovanni Boccaccio interpreta la voce di una fanciulla innamorata, ponendo al centro della narrazione un'infelice esperienza sentimentale. L'atmosfera intimistica che permette di penetrare nei meandri degli stati d'animo e mentali dell'omonima protagonista fa di questo testo un romanzo puramente psicologico<sup>1</sup>. Di fatto, nella finzione letteraria lei racconta le proprie vicissitudini o, meglio, le scrive in forma di libro da inviare alle "pietose donne": dal fatidico incontro con l'adorato Panfilo all'inesorabile infatuazione benché sia già sposata, fino alla partenza del giovane e al conseguente abbandono. Attraverso questo lungo monologo-confessione, la nobildonna esprime il suo dolore tra sequenze narrative e riflessive. Il suo scopo è esternare le sofferenze patite per muovere alla pietà il pubblico da lei prediletto, immolandosi a esempio d'infelicità al fine di evitare che altre innamorate cedano alle smodate passioni.

La datazione di questo scritto boccacciano si stabilisce tra il 1343 e il 1344<sup>2</sup>, pochi anni dopo che l'autore fu costretto a lasciare Napoli per tornare a Certaldo, un piccolo borgo limitrofo a Firenze. Non sorprende che la stessa *Elegia* sia ambientata nella città partenopea, in cui il giovanissimo scrittore visse per tredici anni (dal 1327 al 1340) al seguito del padre che era stato al servizio del sovrano Roberto d'Angiò. Presso i dottissimi ambienti di corte, aveva avuto modo di cominciare il proprio apprendistato culturale ed entrare in contatto con una moltitudine di testi antichi e a lui contemporanei che si convertirono nelle fonti dei suoi futuri capolavori. Tra le tradizioni letterarie conosciute ve ne furono alcune incentrate sulle donne, a cui egli s'ispirò per plasmare il personaggio di Fiammetta. Questa narratrice boccacciana racconta da sé la propria storia e dimostra di non essere un semplice oggetto dell'amore, bensì un soggetto attivo dotato di una forte emotività e una magnifica eloquenza. L'*Elegia* è pertanto contraddistinta da un preponderante protagonismo femminile, da cui deriva il titolo stesso del presente lavoro, che si propone d'indagare sui precedenti letterari rimaneggiati da Boccaccio per la sua composizione e sulle modalità da lui adoperate per la costruzione del discorso muliebre.

Tale ricerca ambisce ad adempiere alle seguenti finalità: 1.- L'obiettivo primario di questa tesi di dottorato è fornire un quadro attendibile delle fonti dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, classiche e medievali, acquisite da Boccaccio durante il periodo napoletano e da lui adoperate per ricreare la narrazione della sua protagonista. È certo che i testi rimaneggiati e usufruiti dal nostro autore sono stati oggetto di numerosi studi da parte della critica, i quali ho imprescindibilmente preso in considerazione per mettere a punto il processo d'identificazione degli stessi. La novità della mia indagine consiste nel presentare una specifica classificazione dei precedenti letterari individuati, a vantaggio di una visione complessiva che permetta di determinare e scindere nel dettaglio quali specifiche modalità ed elementi il Certaldese abbia fatto propri, al fine di dotare una donna di formidabile eloquenza ed assoluto protagonismo nella finzione libresca. Per tal motivo verrà messa in atto un'analisi comparativa tra l'*Elegia* e

---

<sup>1</sup> Francesco De Sanctis si riferì per la prima volta all'*Elegia di madonna Fiammetta* come "romanzo psicologico". Questa terminologia venne ripresa anche da Salvatore Battaglia (1965: 659) e da Vittore Branca (1976: 21). Antonio Sotgiu si distanzia parzialmente da tale definizione, parlando di "romanzo a dominante psicologica" (Sotgiu 2018: 222). Di "romanzo-confessione" o "romanzo-monologo" parla invece Italo Desiderio (2005: 633). In fine, Giancarlo Alfano lo ritiene un "romanzo d'interni", nonché il primo scritto d'amore in prosa della storia letteraria italiana a presentare un io narrante femminile (Alfano 2020: 199).

<sup>2</sup> Vincenzo Crescini stabilì nel XIX secolo questa datazione convenzionalmente accettata anche dalla critica odierna, confutando l'ipotesi di Gustav Koerting che aveva anticipato la redazione dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* al 1340. Poco plausibile è anche la teoria di Marco Baldelli che ne posticipa la stesura al 1344, mentre è del tutto fuorviante la proposta di Marco Landau che la fa addirittura risalire al 1346-1347 (Crescini 1887: 154-155).

le opere conosciute da Boccaccio presso la corte angioina di Napoli, molte delle quali furono da lui copiate nei suoi *Zibaldoni*, volta ad esplorare in maniera efficiente le corrispondenze nella più ampia casistica dell'intertestualità; 2.- Il secondo obiettivo consiste nel determinare come le fonti rintracciate ed esaminate influiscano funzionalmente sul discorso della nobildonna, affinché il suo soliloquio possa ottemperare alle finalità prestabilite. Di fatto, esse contribuiscono a ricreare una forbita retorica che contraddistingue l'intera narrazione ed ha come scopo quello di ammonire e persuadere le "pietose donne". Sarà mia premura dimostrare come sulla scia dell'esegesi ovidiana medievale Boccaccio abbia attribuito specifiche finalità didascaliche alle vicissitudini di Fiammetta, mostrando come un amore sregolato abbia potuto corromperla sul piano fisico, morale e perfino psicologico; 3.- L'accurato studio delle fonti manipolate dal Certaldese permette, inoltre, di penetrare in profondità nell'opera ed effettuare una metaforica radiografia che ne favorisca *in toto* la comprensione. In questo modo, diventa possibile rispondere a quesiti che per lungo tempo hanno attanagliato la critica boccacciana, quali: perché in un'epoca in cui la scrittura veniva adoperata prevalentemente da uomini per un pubblico prettamente maschile, non solo Boccaccio interpreta la voce di un'innamorata donzella, ma addirittura si rivolge apertamente alle "pietose donne"? E ancora: il protagonismo femminile di Fiammetta nell'omonima elegia può considerarsi come il frutto di una moderna attitudine filogina volta a riscrivere i canoni della tradizione letteraria misogina medievale? Per lungo tempo si è sostenuto che il nostro autore decise di intraprendere la redazione dell'*Elegia* per mere ragioni sentimentali. La teoria di Vincenzo Crescini (1887: 151-154), secondo la quale lo scrittore sarebbe stato perduto innamorato di una reale Fiammetta dalla dubbia attendibilità storica, è stata perpetrata da intere generazioni di studiosi finché non si è rivelata eccessivamente semplicistica alla luce delle analisi successivamente condotte<sup>3</sup>. Ciononostante, tali suggestioni hanno riscontrato larghi consensi e contribuito a fomentare l'idea decontestualizzante di una smisurata propensione filogina negli scritti del Certaldese, la quale Francesco Bruni (1990: 245-248) e Claude Cazalé Bérard (1995: 116-141) hanno provveduto a ridimensionare. Del resto dagli albori dell'esegesi boccacciana fino ai più recenti studi è emersa una visione ambivalente del nostro autore, tra propensioni a favore o contro il genere femminile nelle opere giovanili e della maturità. In particolare, tra gli apporti di molteplici ricercatori<sup>4</sup>, si segnalano i contributi incentrati specificamente sul personaggio di Fiammetta nell'*Elegia* in una prospettiva di studi di genere di Michael Calabrese (1997: 20-42) e Alessia Ronchetti (2017: 204-2017). Mentre Philippe Guérin (2018: 191-207) e Roberta Morosini (2018: 1-34) hanno messo in relazione il protagonismo della fanciulla con l'attitudine nei confronti delle donne in altre opere del *corpus* boccacciano e in particolare con il *Corbaccio*.

Con il fine di elargire anche il mio contributo alla risoluzione della questione, il terzo e ultimo obiettivo della mia tesi sarà quello di desumere, mediante l'esame delle fonti adoperate e alla loro funzionalità, i reali motivi che spinsero Boccaccio a scrivere l'*Elegia* e di conseguenza la sua effettiva predisposizione nei confronti delle donne.

La metodologia adoperata per l'indagine sulle fonti sarà incentrata sul criterio di classificazione proposto da Costanzo Di Girolamo e Charmaine Lee nell'articolo "Le Fonti",

<sup>3</sup> Sebbene con posizioni divergenti significative Giuseppe Billanovich (1945: 81-101), Cesare Segre (1974: 87-115) Vittore Branca (1986: 1-40) e Luigi Surdich (1987: 155-223) riconducono le ragioni per le quali Boccaccio avrebbe redatto l'*Elegia di Madonna Fiammetta* al desiderio di aderire a determinati modelli culturali e letterari, piuttosto che alla matrice autobiografica.

<sup>4</sup> Del discorso autoriale della donna e il ruolo che essa ricopre all'interno dell'opera si sono, invece, occupati molteplici studiosi. Tra questi si possono annoverare i contributi di: Salvatore Battaglia (1965: 36-48), Janet Levorie Smarr (1986: 29-41), Chloé Bourbon (2004: 1-34), Maria Luisa Doglio (2005: 97-115), Serge Stolf (2005: 11-39), Maria Serena Sapegno (2013: 323-334), Giuseppe Chiecchi (2012: 77-122), Philippe Guérin (2019: 29-44) e Flavia Palma (2023: 51-79).

pubblicato nel libro *Lessico critico decameroniano*. Questo utilissimo sistema, applicabile all'intero *corpus* boccacciano, permette catalogare le corrispondenze con testi preesistenti distinguendo ben quattro livelli: 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 (Di Girolamo e Lee 1995: 142-161).

Servendomi del sistema sopracitato, sarà mia premura eseguire una lettura critica volta a chiarire come il nostro autore usufruisca di determinati precedenti letterari sistematicamente, con lo scopo di ricreare specifici episodi ed intime circostanze che emergono dalla narrazione di Fiammetta.

Al fine di migliorare qualitativamente il mio lavoro, nel 2021 mi sono recata presso l'Università Federico II di Napoli per un'istanza autorizzata dalla commissione accademica del programma di dottorato in Estudios Medievales dell'Universidad de Santiago de Compostela. Nella città partenopea ho avuto la possibilità approfondire aspetti legati alla tematica trattata in questa tesi nei luoghi tanto cari a Boccaccio, sotto la guida dello stesso professor Costanzo Di Girolamo. Grazie anche alla supervisione della professoressa Oriana Scarpati, ho avuto modo di coadiuvare in maniera funzionale le fonti esaminate e i procedimenti discorsivi di Fiammetta.

Trovo opportuno specificare che per l'identificazione delle fonti oggetto di questo studio è risultato di straordinaria utilità l'apparato di note dell'edizione dell'*Elegia* curata da Carlo Delcorno<sup>5</sup>, in cui il filologo ha segnalato esaustivamente le relazioni tra quest'opera boccacesca ed ulteriori testi. Fondamentali per la mia ricerca sono state anche molte altre edizioni e studi, opportunamente indicate nella bibliografia del presente elaborato<sup>6</sup>.

L'idea di studiare il protagonismo femminile nell'opera di Boccaccio si situa nella collaborazione della sottoscritta al progetto "Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)", attraverso il quale sono stati riuniti ricercatori in ambito interdisciplinare con la finalità di studiare le voci di donne trasmesse nei documenti storici e letterari prodotti dal XII al XIV secolo<sup>7</sup>.

L'analisi di carattere trasversale e condotta in una prospettiva di studi di genere è stata coordinata dalla ricercatrice principale Esther Corral Díaz, producendo risultati complessivi considerevoli<sup>8</sup>. La professoressa è anche relattrice della presente tesi di dottorato in cui, parallelamente alle finalità del progetto, si pretende intraprendere una ricerca attigua e

---

<sup>5</sup> L'edizione di riferimento dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* è stata curata nel 1994 da Carlo Delcorno. Questa s'inserisce nella raccolta *Tutte le opere* di Giovanni Boccaccio, coordinata da Vittore Branca. Il filologo si è basato su 72 codici collazionati che dimostrano di dipendere da un comune apografo. I manoscritti si dividono in due grandi famiglie:  $\alpha$  e  $\beta$ . Nella famiglia  $\alpha$  si riconoscono ben tre sottogruppi, i cui codici rispettano in maniera più o meno fedele le lezioni originali; mentre quelli della famiglia  $\beta$  contengono un numero più alto di errori e trasmettono importanti innovazioni (Delcorno in Boccaccio 1994: 194-211).

<sup>6</sup> Tutte le pubblicazioni vengono indicate e citate designando preliminarmente il cognome dell'autore e l'anno della stampa, il quale non corrisponde con la datazione effettiva dell'opera. In maniera del tutto analoga sono segnalati i saggi critici, gli articoli e i capitoli di libri. Fanno eccezione le raccolte antologiche, le quali vengono citate mediante il cognome del curatore e l'anno di stampa al fine di evitare fraintendimenti.

<sup>7</sup> Una delle linee d'investigazione di questo progetto ha riguardato lo studio della femminilità testuale nella letteratura medievale italiana. Francisco José Rodríguez Mesa ha realizzato importanti studi relazionati alle opere di Boccaccio.

<sup>8</sup> Ulteriori informazioni sul progetto "Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)" (FF12014-55628-P) sono consultabili sull'apposito sito web: <https://vocesdemujeresmedievales.com/>. Inoltre, i risultati pubblicati sono visibili al seguente link: <https://vocesdemujeresmedievales.com/resultados-espanol/>.

focalizzata sull'opera più emblematica della letteratura italiana del Trecento narrata nella finzione libresco da una dama: l'*Elegia di Madonna Fiammetta*.

L'argomento trattato in questo elaborato sarà diviso in quattro parti. La prima si concentra di corte, nei quali Boccaccio si formò e concepì l'*Elegia*. Per ottenere un quadro completo della realtà intellettuale che l'autore trovò al suo arrivo a Napoli, sarà necessario fare un salto indietro nel tempo fino a quelle tradizioni sulle donne diffuse nel Regno e antecedenti alla conquista francese. Di fatto, ancor prima dell'insediamento degli angioini, la città partenopea era già un centro nevralgico dell'erudizione europea e libero dall'assoggettamento ecclesiastico per volontà di Federico II Hohenstaufen. In seguito all'occupazione, Carlo I fomentò il sostentamento delle infrastrutture culturali e richiamò a sé fedelissimi uomini egregiamente istruiti che importarono ulteriori tradizioni d'Oltralpe. Quando Boccaccio arrivò effettivamente a Napoli, questa si trovava sotto la reggenza di Roberto d'Angiò che diede impulso alla circolazione dei testi filosofico-scientifici di stampo classico. Al saggio sovrano succedette sua nipote Giovanna, cambiando il panorama culturale di corte attraverso la predilezione dei testi letterari in volgare. Nel corso del lungo soggiorno napoletano, Boccaccio ebbe dunque modo di conoscere una moltitudine di autori e testi, più antichi o a lui contemporanei, la cui influenza risultò di enorme rilevanza per la produzione dei suoi lavori giovanili e in particolare l'*Elegia*. Per tal motivo è stato necessario dedicare una sezione al contesto letterario nel quale Boccaccio concepì effettivamente il racconto di Fiammetta. Ciò sarà utile per indagare i reali motivi che lo spinsero a comporla, grazie anche al supporto di un'attenta analisi delle *Epistole* scritte di proprio pugno dal nostro autore e inviate ad amici e colleghi letterari. Un simile approccio è volto anche a chiarire come quest'opera si collochi nell'ambito della femminilità testuale e della finzione sentimentale. Di fatto, la narrazione viene esclusivamente affidata alla voce di una donna che dal proprio punto di vista esterna il suo malessere per un amore infelice. Tale modalità che trova illustri precedenti in distinte tradizioni verrà sublimata da Boccaccio nella sua opera, divenendo a sua volta un testo d'ispirazione nei secoli successivi.

La seconda parte di questa tesi è invece dedicata allo studio della struttura e i contenuti dell'opera. L'analisi si concentrerà preliminarmente sul prologo, nel quale Boccaccio fa dichiarare a Fiammetta i motivi per i quali ha deciso di scrivere l'opera e designa il suo pubblico prediletto. A seguire, lo studio verrà incentrato sui nove capitoli in cui si articola la narrazione, assumendo i tratti di un romanzo psicologico in prosa privo di un vero e proprio finale. Di fatto, l'*Elegia* si conclude con un congedo attraverso il quale l'omonima protagonista invia il "libretto" ad altre innamorate donne.

L'analisi effettiva delle fonti verrà eseguita nella terza parte del presente lavoro. Nella narrazione della giovane sono incastonati molteplici elementi e motivi, nonché trasposte vere e proprie riscritture, procedenti da altre opere. Pertanto, questi antecedenti saranno debitamente rintracciati, analizzati e classificati mediante la metodologia anteriormente descritta al fine di decodificare il meccanismo dell'*ars combinatoria* abilmente impiegato dal Boccaccio. Esse saranno opportunamente suddivise tra testi classici, testi medievali in latino e testi in volgare rimaneggiati dal nostro autore. I primi sono senz'altro quelli da cui il Certaldese attinse di più, tanto che Cesare Segre li considerava "un firmamento di archetipi" (Segre 1974: 102). Per tal motivo, verranno accuratamente esaminati i testi degli autori classici, i quali rimandano sostanzialmente alla letteratura latina, a cui Boccaccio s'ispirò maggiormente per plasmare il racconto di Fiammetta.

Cospicue corrispondenze si sono individuate tra l'*Elegia* e gli scritti di Ovidio, le cui *Heroides* costituiscono la fonte primaria per l'opera del Certaldese; ma anche di Stazio, Virgilio, Seneca e molti altri illustrissimi autori. Successivamente, l'indagine s'incentrerà anche sulle opere in latino di scrittori medievali, tra i quali spiccano Arrigo da Settimello, Andrea

Cappellano, Alano di Lilla e Vitale di Blois. Per quanto concerne le fonti volgari, sarà presa in oggetto la straordinaria predilezione per le opere in volgare di Dante Alighieri e la poesia stilnovista per la rappresentazione della coscienza amorosa. A queste si aggiungeranno anche i componimenti della lirica provenzale e i romanzi in prosa di area francese. Le corrispondenze che mi propongo di segnalare saranno riportate nel testo quando chiaramente evidenti per un raffronto diretto, mentre verranno indicate in nota le relazioni maggiormente stratificate al livello del tema-fonte, racconto-fonte e genere-fonte.

La quarta e ultima parte di questa indagine si propone di definire come le fonti individuate e la ricezione boccacciana di queste ultime influiscano funzionalmente sulla narrazione di Fiammetta. Verranno pertanto presi in esame gli elementi propri del discorso medievale che permettono alla protagonista di costruire il suo malinconico soliloquio nella finzione letteraria. Oltre a questo, verranno analizzati gli argomenti di cui la donna si serve per dimostrare come le pene amorose patite siano state smisurate: la *descriptio* chiaroscurale di sé che comprova come il deperimento fisico sia strettamente relazionato al suo infelice stato emotivo; l'imminente declino psicologico, presagito dalle iperboliche comparazioni tra le proprie vicissitudini e le traversie dei personaggi della letteratura antica; la totale inefficacia della *consolatio* elargita dalla balia, con lo scopo di ribadire che al suo dolore non vi è rimedio. Infine, saranno prese in oggetto le finalità delle parole della protagonista per sondare le reali intenzioni del nostro autore, celate dietro il velo di una voce femminile.

È certo che cimentarsi nello studio di un'opera di Boccaccio come l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, con il proposito d'indagare le fonti che influenzano i procedimenti discorsivi della protagonista femminile, non è un lavoro semplice. Di fatto, la poliedricità dell'argomento oggetto di questa indagine apre ad innumerevoli possibilità implausibili da approfondire nell'osservanza dei limiti del presente lavoro. Tuttavia, nonostante le difficoltà incontrate, si è preteso offrire un'analisi esaustiva sui precedenti di cui il nostro autore si è servito e sugli aspetti più essenziali che gli hanno permesso di rendere Fiammetta una narratrice dotata di una straordinaria eloquenza.



# 1. CONTESTUALIZZAZIONE STORICO-CULTURALE

L'indagine ha inizio a partire dall'analisi del contesto storico-culturale nel quale fu ideata l'*Elegia*, volta a sondare i dettagli biografici della vita di Boccaccio a Napoli e le propensioni culturali della corte che lo accolse. Inquadrare tali aspetti permette di stabilire in maniera meticolosa come lui sia entrato in contatto con le fonti adoperate per la redazione del racconto di Fiammetta. Inoltre, è fondamentale per capire in che ambito quest'opera si collochi e quali siano state le circostanze che hanno portato alla sua ideazione. In concreto, lo studio del contesto funge da valido supporto per il raggiungimento degli obiettivi di questa tesi inerenti all'identificazione e all'analisi delle fonti acquisite dal Certaldese, nonché all'impiego che ne viene fatto.

In questa sezione verrà rimarcato come la storia del nostro autore si intreccia con quella della capitale angioina. Proprio in tal luogo Boccaccio scoprì la predilezione per la scrittura e mise a frutto le enormi potenzialità del suo ingegno poetico. Arrivato in città nel 1327 su volere del padre per seguire un apprendistato bancario, subì il fascino irresistibile della letteratura nei dottissimi ambienti di palazzo<sup>9</sup>. Nella facoltosa biblioteca reale si appassionò alle vicende descritte nei romanzi in prosa, ebbe modo di entrare in contatto con esponenti della tradizione stilnovista e leggere i loro componimenti, ma anche di conoscere i classici latini. Inoltre, fu nella tanto amata Partenope che ebbe origine il mito di Fiammetta tra realtà e finzione.

Per quanto riguarda la struttura del presente capitolo della tesi, potrebbe sorprendere che la ricerca si estenda cronologicamente ancor prima della conquista angioina e si faccia riferimento alla corte di Federico II Hohenstaufen. Effettivamente, Boccaccio giunse a Napoli durante il dominio francese di Roberto il Saggio. Tuttavia, molte delle tradizioni con cui entrò in contatto erano presenti nel Regno molto prima della reggenza di questo sovrano, soprattutto per quanto riguarda determinate manifestazioni letterarie sulle donne. Per tal motivo, sarà necessario tornare indietro ai tempi dell'Impero federiciano. In seguito, sarà mia premura approfondire i contesti storici e culturali che si stabilirono dopo la conquista angioina: dall'occupazione di Carlo I alla precaria situazione che si trovò ad affrontare suo figlio Carlo II, fino agli splendori del reame di Roberto e della sua erede Giovanna I. In quest'ultimo caso, è opportuno precisare che, quando la monarca salì sul trono, Boccaccio era già stato costretto a lasciare il sud Italia per far ritorno in Toscana. A tal riguardo, una compulsiva produzione di *Epistole* testimonia quanto egli anelasse di tornare, tanto da abbracciare i nuovi canoni di corte e ad adattarvi i propri scritti. Esattamente nel periodo storico in cui a una donna fu concesso per la prima volta di ricoprire un ruolo di fondamentale importanza nella società del tempo vede la luce anche l'*Elegia*, a cui parallelamente veniva interamente affidata a una dama la narrazione di un'opera che assume in tutto e per tutto l'aspetto di un compendio della cultura acquisita negli anni trascorsi a Napoli.

Per ciò che concerne il contesto letterario, l'opera verrà ricondotta alla *féminité textuelle*. Con questa terminologia il linguista e romanista Pierre Bec indicava le liriche della *chanson de femme* contraddistinte da un Io lirico femminile, ma scritti nella realtà da uomini. Tale caratterizzazione si oppone alla *féminité génétique*, ovvero un lavoro analogo effettivamente

---

<sup>9</sup> Per le informazioni sulla vita di Boccaccio, tra molteplici altri contributi, si vedano: Vincenzo Crescini, *Contributo agli studi sul Boccaccio*, Torino, Loescher, 1887; Arnoldo della Torre, *La giovinezza di Giovanni Boccaccio (1313-1341)*, Città di Castello, Lapi, 1905; Francesco Torraca, "Giovanni Boccaccio a Napoli (1327-1339)", *Rassegna critica della letteratura italiana*, XX, (1915), pp. 145-245; Cesare Marchi, *Boccaccio*, Milano, Rizzoli Editore 1975; Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977 e Id., «Schemi letterari a schemi autobiografici», *Boccaccio Medievale*, Firenze, Sansoni, 1986, pp. 191-249; Pier Giorgio Ricci, *Studi sulla vita e le opere di Boccaccio*, Napoli, Ricciardi, 1986; Marco Santagata, *Boccaccio indiscreto. Il mito di Fiammetta*, Bologna, Il Mulino, 2019.

redatto da una donna. Ciò permette di definire concettualmente il genere dell'autore o dell'autrice di un determinato componimento caratterizzato dalla presenza di una voce di donna (Bec 1979: 235-236). Analogamente, anche nell'*Elegia* l'autore interpreta la voce di una donzella che lamenta l'assenza dell'amato. La materia amorosa trattata si colloca inoltre nell'ambito letterario della finzione sentimentale, di cui quest'opera boccacciana diverrà un illustre precedente per gli autori a venire.

### 1.1 Boccaccio alla corte angioina di Napoli

La formazione letteraria ed umana di Giovanni Boccaccio affonda le sue radici nei dotti ambienti della corte angioina di Napoli. In questo luogo egli visse un periodo fondamentale per la definizione della sua fisionomia di autore. Pertanto, dopo Firenze, la capitale del Regno può senza alcun dubbio considerarsi l'epicentro della sua esperienza biografica e culturale. Fu nel 1327 che il giovanissimo Boccaccio si trasferì nella città partenopea per seguire l'attività mercantile di suo padre e vi rimase per tredici anni, fino al 1340, restandone affascinato (Branca 1977: 23). Proprio nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, è possibile osservare una nobildonna napoletana cimentarsi nella narrazione delle proprie amoroze vicissitudini su uno sfondo tipicamente partenopeo. Di fatto, nel quinto capitolo, ci viene mostrato un ampio affresco della città, oltre agli sfarzosi svaghi e le magnificenze cortesi dei costumi della quotidianità dell'epoca:

la nostra città, oltre a tutte l'altre italiche di lietissime feste abondevole, non solamente rallegra li suoi cittadini o con nozze, o con li bagni, o con li marini liti; ma, copiosa di molti giuochi, sovente ora con uno, ora con un altro, letifica la sua gente. Ma tra l'altre cose, nelle quali essa appare splendidissima, è nel sovente armeggiare. Suole adunque a noi essere questa consuetudine antiquata, che poi che li guazzosi tempi del verno sono trapassati, e la primavera con li fiori e con la nuova erba ha al mondo rendute le sue perdute bellezze, essendo con questo li giovaneschi animi per la qualità del tempo raccesi, e più che l'usato pronti a dimostrare li loro disii, di convocare li di più solenni alle logge de' cavalieri le nobil donne; le quali, ornate dalle loro gioie più care, quivi s'adunano (Boccaccio 1994: 112-113).

Queste righe illustrano una concisa cronaca mondana permeata di dignità letteraria, la quale riflette i passatempi signorili della Napoli trecentesca. Se ne ritrovano echi in ben altre opere che Boccaccio compose durante il suo soggiorno nel sud Italia: basti pensare alle galanti sfilate delle avvenenti dame di corte e le bellissime giovani delle illustri famiglie borghesi napoletane, fiabescamente stilizzate nel I canto de *La caccia di Diana*<sup>10</sup>; non meno rilevante appare il famoso episodio del quarto libro del *Filocolo*, nel quale colte cortigiane e nobili uomini s'interrogano e discutono sulle tredici questioni d'amore in un magnifico *locus amoenus* nei dintorni della città partenopea (Domínguez Ferro 2014: 31-32). A differenza di tali opere, l'*Elegia* non rientra però nel *corpus* dei componimenti prodotti durante il proficuo periodo napoletano, essendo stata effettivamente redatta in seguito al ritorno in patria a Firenze. Ciononostante, la descrizione che si evince nel quinto capitolo del libro lascia trasparire un profondo attaccamento da parte di Boccaccio nei confronti della raffinata società e della cultura del Regno che inciderà in maniera significativa sul suo capolavoro al femminile.

<sup>10</sup> In questo poemetto Boccaccio descrive una battuta di caccia, indetta dalla dea Diana, alla quale accorrono le più belle nobildonne napoletane. Fin dal I canto l'autore le presenta tutte, citando nome e cognome delle "donne leggiadre" (Boccaccio 1939: 275-276).

Dalle informazioni pervenute sulla vita dell'autore sappiamo che, anteriormente al trasferimento a Napoli, la famiglia del padre apparteneva alla piccola borghesia agraria di Certaldo, un minuscolo borgo del contado di Firenze, dove probabilmente nacque lo stesso Giovanni fra il giugno e il luglio del 1313 (Branca 1977: 6). Le notizie su sua madre risultano essere alquanto scarse e decisamente insufficienti per tracciarne un profilo attendibile o stabilirne con sicurezza l'identità. Quel che è certo è che Boccaccio fu un figlio illegittimo, nato con ogni probabilità da una relazione extraconiugale, ma riconosciuto in tenera età dal padre Boccaccio. Quest'ultimo appariva come una personalità di spicco nei primi anni della seconda decade del Trecento, svolgendo la sua attività mercantile a Firenze. La città Toscana era in quegli anni il fulcro bancario dell'economia Europea e per questo motivo Boccaccio frequentò perfino la corte parigina, relazionato alla potente compagnia dei Bardi (Branca 1977: 5). Fu tra l'altro un cittadino rispettabile, tanto che nel 1324 venne eletto fra gli "adjuncti pro arte cambi", sarebbe a dire console dell'Arte del Cambio<sup>11</sup>. Inoltre, nel bimestre tra il 15 dicembre 1322 e il 14 gennaio del 1323, ottenne perfino la somma magistratura dei priori (Branca 1977: 10).

In una tale condizione di prosperità economica e autorevolezza civile, il padre volle assicurare un'educazione solida e ricercata al giovanissimo Giovanni presso la casa di San Piero Maggiore a Firenze. Il fanciullo venne affidato all'età di sei anni all'illustre maestro e precettore Domenico Mazzuoli da Strada per apprendere le elementari regole della grammatica latina sui testi ovidiani, didatticamente correnti in quell'epoca. Non è da escludere inoltre che Boccaccio per mezzo del Mazzuoli, il quale doveva essere sensibile alle prime voci della letteratura volgare del tempo, avesse conosciuto già in questi primi anni i testi di Dante, la cui fama già si estendeva presso gli ambienti culturali fiorentini durante i suoi ultimi anni di vita. Quel che è certo è che Boccaccio fu indirizzato fin da subito alle arti del trivio e in seguito del quadrivio, retoriche e matematiche, per poter seguire la professione paterna della mercatura (Branca 1977: 11-12).

Nel 1326 Boccaccio ricoprì una nuova carica pubblica di estrema rilevanza, diventando uno dei cinque consiglieri della Mercanzia a Firenze (Marchi 1975: 33-34). La notorietà e l'ammirazione, nutrita nei suoi confronti dai concittadini, dovettero favorire l'assegnazione dell'incarico di rappresentare la potente compagnia dei Bardi presso la succursale napoletana. A quel tempo il Regno di Napoli stava attraversando un periodo particolarmente grave e conflittuale: da Nord Lodovico il Bavaro, supportato dalla fazione ghibellina, si apprestava a marciare su Roma contro papa Giovanni XXII e ad estendere le sue mire espansionistiche fino a Napoli; da Sud Federico d'Aragona, nemico tradizionale degli angioini, mirava a congiungere le sue forze con quelle dell'imperatore germanico per soggiogare il Regno (Léonard 1967: 266-270). L'appoggio economico delle banche fiorentine sosteneva validamente lo sforzo offensivo e difensivo delle truppe del sovrano angioino Roberto II, capo politico e militare della fazione guelfa di cui Firenze era il pilastro economico (Branca 1977: 12-14). In un tale delicato contesto, Boccaccio venne convocato a Napoli nel 1327 per intermediare tra gli interessi delle compagnie bancarie fiorentine nel consentire somme rilevanti ed il monarca del Regno nell'assumere accordi sempre più considerevoli. In occasione del trasferimento del padre, anche Giovanni giunse a Napoli in quello stesso anno (Branca 1977: 15).

Dominata dalla dinastia angioina, la città era a quel tempo uno dei centri più importanti della cultura europea, molto probabilmente seconda soltanto agli eruditi prestigiosi di Parigi.

---

<sup>11</sup> Da un documento del maggio 1324 si evince che l'Arte del Cambio era una delle sette Arti Maggiori delle corporazioni di arti e mestieri di Firenze. I consoli dell'Arte erano sei e regolavano l'attività del cambiatore presso il mercato, la quale consisteva principalmente nell'annotare le transizioni di denaro su di un apposito registro. Tuttavia, il cambio di valute non era l'unica occupazione dei membri iscritti alla corporazione, i quali in realtà traevano i guadagni maggiori dai prestiti a interesse e dal trasferimento di denari fuori Firenze (Marchi 1975: 29-30).

Boccaccio ebbe modo di frequentare i raffinati ambienti intellettuali della nobile corte del re Roberto d'Angiò detto il Saggio e la sua straordinaria biblioteca, entrando in contatto con una moltitudine di tradizioni letterarie. In effetti, fin dalla conquista angioina del Mezzogiorno italiano, ebbe luogo un'ampia circolazione e produzione di testi. Proprio con l'ascesa in Italia del primo sovrano della casata francese, Carlo I, si assistette all'afflusso di un cospicuo numero d'intellettuali provenzali e francesi al suo seguito nel Regno. È tuttavia imprescindibile rammentare che, ancor prima della conquista angioina, il Mezzogiorno italiano esibiva un contesto culturale di corte degno di essere menzionato, le cui tracce erano tutto fuorché labili quando il Giovane Boccaccio si formava e scriveva nella capitale napoletana.

### 1.1.1 La cultura nella Napoli di Federico II

Anteriormente al regno di Carlo I d'Angiò, fu nella prima metà del XIII secolo che l'Italia meridionale dominata dall'imperatore Federico II Hohenstaufen acquistava un ruolo di primaria importanza nel contesto politico e culturale europeo. A partire dal 1220 il sovrano mise in atto nel Regno una vera e propria restaurazione politica, economica e culturale per sopperire alle mancanze causate da ben otto anni d'assenza dall'Italia<sup>12</sup>. Il grande merito che occorre più di ogni altra cosa riconoscere a Federico fu la straordinaria lungimiranza nel concepire la cultura come mezzo funzionale e necessario alla base della restaurazione delle strutture amministrative statali, ma anche di creare centri culturali liberi dall'assoggettamento ecclesiastico. Proprio il Papato, alleato dei Liberi Comuni lombardi, rappresentava l'ostacolo più grande alla realizzazione del disegno politico di Federico II di unire sotto un grande Impero i territori che andavano dal Mediterraneo al Mare del Nord. La Santa Sede non doveva vedere certo di buon occhio la possibilità di unire il Regno di Germania, il Regno d'Italia e il Regno di Sicilia sotto un'unica scomoda corona che avrebbe rischiato di limitare il potere dello Stato Pontificio e a ridurlo ad una mera posizione subalterna, in cui avrebbe avuto voce in capitolo nelle uniche questioni di fede. L'impulso a sovrastare il Papato con ogni mezzo spinse il sovrano ad assecondare la crescita della Scuola Medica Salernitana e a fondare l'Università di Napoli nel 1224 (Dunbabin 2011: 214). L'ateneo napoletano era unico nel suo genere, in quanto nato per atto politico con il manifesto intento dell'imperatore di creare principalmente una scuola giuridica laica che preparasse i funzionari del Regno, la quale divenne il baluardo dello sviluppo in materia legislativa dell'Europa occidentale nel corso del XIII secolo<sup>13</sup>. Di fatto, la retorica e il diritto rappresentavano le discipline fondamentali impartite presso l'università ad essere direttamente funzionali all'apparato statale, poiché permisero al sovrano di circondarsi di eccellenti giuristi che potessero assisterlo nell'attività di legislatore, al fine di ristabilire l'autorità imperiale<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Grazie all'intercessione del Papa Innocenzo III, in seguito alla morte del sovrano Enrico VI, al giovanissimo Federico fu conferita la corona regia nel 1208 e ad Ottone, fratello del defunto re, quella di Germania. Il Papa accettò di tutelare il futuro imperatore con lo scopo di farne uno strumento del potere ecclesiastico. La pace non era però destinata a durare e nel 1212 si giunse all'inevitabile conflitto quando l'appena diciottenne Federico intraprese un'avventurosa spedizione per riconquistare il trono tedesco contro suo zio. L'impresa ebbe buon esito e il nuovo sovrano riuscì ad unificare le due corone: quella di Germania e quella di Roma, la quale all'epoca comprendeva anche i territori del Mezzogiorno italiano in seguito alle conquiste del condottiero normanno Roberto il Guiscardo, alleato con il papato. Dopo un'assenza di ben otto anni dall'Italia, Federico fu finalmente incoronato ufficialmente imperatore da papa Onorio III il 22 novembre 1220 fece ritorno nei territori del sud Italia (Léonard 1967: 29-35).

<sup>13</sup> Le ragioni per le quali Federico II era stato indotto a fondare l'università napoletana erano di matrice politica, oltre che culturale e sociale. Il sovrano pretendeva sottrarre il primato nelle leggi e nella retorica al papato e a Bologna, sede di un'altra rinomata università, oltre che fornire al suo regno un centro superiore di studi che fosse in grado di formarne figure funzionali al suo governo e rendere il sapere accessibile ai propri sudditi (De Stefano 1990: 279-282).

<sup>14</sup> La più eclatante manifestazione della cultura di Federico II di Svevia in ambito legislativo è senz'altro il *Liber Augustalis* che raccoglie le cosiddette *Costituzioni di Melfi*. Queste rappresentano un *corpus* di leggi redatto presso l'omonima città nel

La fortuna dell'ateneo si protrasse anche durante la monarchia angioina. A partire dal 1266 Carlo I si mostrò decisamente propenso a preservare il prestigio del rinomato centro culturale, pagando i maestri direttamente con il tesoro reale e garantendo diritti agli studenti<sup>15</sup>. La reputazione dello Studio napoletano doveva essere tale che, per volere del padre, Boccaccio intraprese la propria formazione in diritto canonico, entrando in contatto con illustrissimi giureconsulti. Fu certo il più celebre di essi Cino da Pistoia, professore di diritto civile e poeta amico di Dante e del Petrarca, il quale esercitò un'influenza decisiva su un giovane Giovanni sempre più affascinato dalla letteratura (Branca 1977: 30-31).

Oltre alle materie tradizionali, già sotto la reggenza di Federico II, il quadro accademico degli insegnamenti impartiti presso l'università partenopea comprendeva indubitabilmente la teologia, ma anche la filosofia e la fisica di stampo aristotelico<sup>16</sup>. Tuttavia, il centro culturale in questione si distingueva principalmente per un'importante novità: l'introduzione della medicina come vera e propria disciplina appartata. L'influsso della limitrofa Scuola Medica Salernitana favorì la conoscenza e la circolazione delle opere scientifiche arabe e greco-latine, di cui straordinaria rilevanza ebbero i testi di Ippocrate e Galeno (Dunbabin 2011: 288).

Questi ultimi meritano una particolare menzione, poiché proprio a Napoli il giovane Boccaccio veniva in contatto con i loro scritti e le teorie che promulgavano quegli stereotipi che possono classificarsi come misogini, i quali durante il Medioevo trovarono larghi consensi e a cui l'autore non dimostra di certo di essere immune. Basti pensare alla cosiddetta "teoria umorale", concepita da Ippocrate e ridefinita da Galeno, la quale rappresenta innanzitutto uno dei più antichi tentativi di fornire una spiegazione scientifica all'insorgere delle malattie, mediante la credenza che nel corpo umano fossero presenti quattro distinti fluidi corporei noti come "umori". Tali sostanze presentavano caratterizzazioni diverse in base al sesso dell'individuo: l'uomo veniva riconosciuto come "secco" e "caldo" e la donna "fredda" e "umida". Tutto ciò determinava anche il temperamento della persona, concependo la donna in una condizione d'inferiorità e imperfezione nei confronti dell'uomo e generando una serie di cliché misogini che si diffusero a macchia d'olio nel pensiero e nella letteratura medievale.

Boccaccio si serve palesemente di tali luoghi comuni nella settima novella dell'ottava giornata del *Decameron*, dedicata alle beffe: attraverso la voce di Pampinea, l'autore narra della lasciva vedova Elena che si burla dei sentimenti dello scolaro Ranieri di lei innamorata. La donna si farà gioco dell'uomo intrappolandolo attraverso l'inganno nel cortile della sua casa, durante una gelida e nevosa notte d'inverno in cui "ogni cosa di neve era coperta", mentre lui si vendicherà attirandola con l'imbroglio su una torre e lasciandola per un giorno intero nel mese di luglio esposta al calore del sole "ferventissimo" (Boccaccio 1999: 650-675). Si distacca in questo passaggio l'evidente relazione tra le pene sofferte dai protagonisti e la poetica dantesca del contrappasso, poiché il giovane colpevole di aver amato con "fervente amor" riceve come castigo una notte trascorsa alle intemperie del gelido freddo invernale, mentre la donna si ustionerà al sole durante una giornata estiva in quanto rea di una condotta che lascia emergere la sua natura fredda e la sua scortesia (Cosentino 2012: 30-32). In questo modo si compie alla perfezione il principio che regola e condanna i colpevoli, mediante analogie che riconducono all'opposto delle proprie colpe, in un'ottica basata sulla "teoria umorale" e volta a

---

1230 che, basate sul diritto romano, si adattarono al sistema imperiale per conferire allo stato un assetto unitario e concentrare l'egemonia del potere nelle mani dell'imperatore, limitando i privilegi acquisiti nel tempo dalle nobili famiglie locali e dai prelati (De Stefano 1990: 148-149).

<sup>15</sup> L'università rimase indipendente dal potere papale, anche grazie ai privilegi concessi da Carlo I (Sabatini 1975: 18-20).

<sup>16</sup> Stabilmente presenti e dibattute nella corte di Sicilia, erano le opere scientifico-naturalistiche di Aristotele, quali: il *De Coelo*, il *De Generatione et corruptione* e i *Meteorologia*; ma anche le opere filosofiche dell'autore quali il *De Anima* e soprattutto la *Politica* (Sabatini 1975: 66-69).

marcare la distinzione di temperamento degli uomini rispetto alle donne, ma soprattutto a stereotipare il gentil sesso.

Anche in altre opere l'autore seguirà la scia del pensiero medievale nei confronti delle donne, fomentato principalmente dalla letteratura dei Padri della Chiesa e avvalorato dalla scienza medica. Labili tracce sono riscontrabili nelle opere più insospettabili come il *Trattatelo in laude di Dante*, in cui il Certaldese non può trattenersi dal sottolineare come la presenza di una moglie abbia potuto disturbare la vita speculativa e creativa del Sommo Poeta (Lee 2004: 509-513). Nemmeno il marcato protagonismo che contraddistingue l'*Elegia di Madonna Fiammetta* esime Boccaccio dal rappresentare la donna priva di qualsivoglia connotazione negativa. Ciò si evince nel sesto capitolo, quando la narratrice racconta di un inganno ordito ai danni del proprio marito, al quale dichiara di aver con “femminile subitezza preso consiglio al mentire” (Boccaccio 1994: 135). È tuttavia nel *Corbaccio* che si assisterà in maniera più evidente ad una vera e propria invettiva misogina da parte dell'ultimo Boccaccio, alla stregua di una precisa *summa* del pensiero avverso alle “malvage femmine” (Boccaccio 1964: 255). Per l'appunto, è opportuno notare come l'autore in questo scritto non utilizzi più il termine “donne”. Con accezione negativa esse divengono “femmine” e sono messe alla berlina, attraverso un'estrema *vituperatio* che riprende la sesta satira di Giovenale e l'*Adversus Iovinianum* di San Girolamo (Cosentino 2012: 33-34). Di fatto, l'ingiuria nei confronti di colei che ha sedotto il protagonista da parte dell'anima del suo defunto marito non è che un pretesto per oltraggiare l'intero genere femminile e ribadire quanto scarse siano le attitudini muliebri degne d'encomio (Zaccarello 2018: 175).

Se in ambito giuridico e scientifico l'Università di Napoli e la Scuola Medica Salernitana simboleggiavano l'epicentro dell'erudizione durante l'epoca federiciana, le quali ancora esercitavano una forte influenza negli ambienti culturali angioini in cui il giovane Boccaccio cresceva e si formava, in quello linguistico e letterario il focolaio fu la stessa corte di Federico II con le sedi primarie nelle città siciliane di Palermo e Messina. Al fine di creare una nuova e prestigiosa scuola poetica in volgare che, ancora una volta, si opponesse al predominio culturale latineggiante della Chiesa, il sovrano radunò attorno a sé un gruppo di abili verseggiatori. La maggior parte di questi, tra cui occorre annoverare lo stesso Federico e successivamente i suoi figli Manfredi ed Enzo, furono in primis giuristi e funzionari della Cancelleria e della Curia Siciliana che si adattarono senza riserve ai modelli imposti dal loro sovrano e diedero vita al primo movimento poetico della storia della penisola italiana (Di Girolamo 2008: 27-28). A testimonianza della lingua dei componimenti concepiti presso la corte federiciana, ci restano poche canzoni nelle loro fattezze originali. Tra queste ritroviamo *Pir meu coru alligrari* di Stefano Protonotaro da Messina, un frammento della lirica *Alegri cori, plenu* attribuita a Re Enzo e *Resplendente* di Giacomino Pugliese. Tali testi sono scritti in siciliano illustre, seppur arricchiti da frequenti provenzalismi. Dalla lirica trobadorica, penetrata in Italia in seguito all'immigrazione massiccia di cantori sfuggiti ai sanguinosi conflitti religiosi che si erano scatenati in Provenza a partire dal 1209 a causa della Crociata albigese, i siciliani ripresero anche la tematica e i motivi dell'amor cortese (Di Girolamo 2008: 50-52).

La ragione per la quale non ci restano ulteriori attestazioni dei versi siculi nella loro lingua d'origine si deve al trapianto della poesia prodotta presso la corte meridionale di Federico II al centro Italia, in seguito alla disgregazione dell'Impero. Di fatto, si assistette ad uno spostamento fisico dell'asse culturale della Magna Curia siciliana verso quei comuni ghibellini della Toscana che accolsero ben volentieri l'eredità culturale rappresentata dai componimenti della prestigiosa scuola poetica. Affinché potessero essere intesi, i testi siculi subirono un processo di transcodificazione linguistica nota come “toscanizzazione”. Tra il 1250 e il 1270, furono tradotti dalla lingua originale al toscano. Ciò garantì a queste liriche una considerevole

diffusione, la quale favorì persino la nascita di una nuova corrente di poeti del centro Italia che fece proprie le tecniche e i contenuti della scuola federiciana, seppur adattandole al differente contesto comunale attraverso tematiche morali e politico-civili (Di Girolamo 2008: 55-58). Questo spiegherebbe in maniera esaustiva le ragioni per le quali le poesie della Scuola siciliana sono pervenute fino a noi filtrate dalla copiatura e dalle relative modifiche apportate dai copisti toscani.

La larga diffusione ed il fortunato consenso dei componimenti siculi in Toscana sono un chiaro indice dei solidi legami che si erano instaurati e intercorrevano in ambito storico-culturale tra il sud e il centro Italia già durante la seconda metà del XIII secolo, molto prima che Boccaccio lasciasse la sua Firenze per recarsi a Napoli. Di fondamentale importanza per la presente tesi di ricerca, è tenere in considerazione che tra le liriche dei siciliani sono presenti voci di donne circoscrivibili alla *chanson de femme*. Queste, proprio come avviene seppur in prosa nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, esprimono in prima persona le emozioni che suscita in loro l'assenza dell'amato in seguito ad un'infelice partenza. *Già mai non mi conforto* di Rinaldo d'Aquino è un testo significativo, poiché segna l'inizio della suddetta tradizione francese in Italia. Ed è proprio alla letteratura d'Oltralpe, come suggerisce Charmaine Lee nel suo studio sulle voci femminili nella novella decameroniana di Lisabetta da Messina, che bisognerebbe guardare per risalire alla genesi dell'innovazione portata nella narrativa italiana da Boccaccio, il quale per primo s'immedesimò in una voce di donna per ricreare un monologo prosastico dalle dolorose connotazioni (Lee 2018: 422).

Concludendo questa digressione culturale e tornando ad analizzare gli eventi storici salienti, il Regno di Federico II andò in contro ad una rapida disfatta per via dei continui scontri con il Vaticano. Di fatto, una nuova scomunica da parte del pontefice Innocenzo IV nel 1239 creò disordine favorendo rivolte contro l'imperatore, dipinto alla stregua di un eretico, tanto in Germania come in Italia. Il sovrano ne uscì in questo modo particolarmente colpito sul piano ideologico nonché militare e, dopo anni di aspre lotte nel tentativo di ripristinare il proprio potere, morì nel 1250 (Léonard 1967: 36-37). Il papato era però deciso a eliminare anche la sua discendenza, per il timore che il nuovo reggente Manfredi di Sicilia avesse potuto portare sotto il suo dominio tutta l'Italia. L'elezione nel 1261 di un papa francese, Urbano IV, rappresentò una grande occasione per lo Stato Pontificio, poiché il vicario della cristianità intavolò una serie di trattative politiche con il re di Francia Luigi IX. Carlo d'Angiò, fratello del sovrano, fu il campione ideale del Papa per intervenire nella lotta contro i ghibellini e la casa di Svevia in Italia. Il 26 febbraio del 1266 l'esercito di Carlo sbaragliò a Benevento l'ultima resistenza di Manfredi che perì tragicamente in battaglia. In seguito a questa vittoria, ottenuta anche con il sostegno delle banche di Firenze, il francese fu legittimato sovrano del Regno di Sicilia in un'Italia dominata per la maggior parte dalla fazione dei guelfi (Léonard 1967: 42-46). Di tali accadimenti politici fu ben consapevole lo stesso Boccaccio, il quale nel primo libro del *Filocolo* contrapponeva ai fini encomiastici la *laudatio* agli Angiò alla condanna dell'imperatore svevo e alla sua "ingrata progenie" (Boccaccio 1938: 3). Tramontava in questo modo l'Impero di Federico II insieme alla sua dinastia, lasciando spazio ad una nuova epoca storica nel meridione italiano che avrebbe portato ad enormi cambiamenti sociali e culturali sotto il dominio della casata angioina.

### 1.1.2 La cultura a Napoli dal Regno di Carlo I a Roberto il Saggio

Conte del Maine e per un certo periodo anche d'Hainaut, ancor prima di essere incoronato re del Regno di Sicilia, Carlo I d'Angiò aveva ereditato altresì la Provenza e Forcalquier (Léonard 1967: 50-53). Data l'estrema facilità con la quale i membri dell'autoctona classe

aristocratica avevano tradito Manfredi, il nuovo sovrano non ritenne opportuno fidarsi di loro. Fu così che optò per imporre un governo tendenzialmente dispotico, privo di parlamento e formato da funzionari prevalentemente stranieri. Di fatto, dall'arrivo del re nel Mezzogiorno, si assistette a un grandissimo afflusso di uomini d'Oltralpe nel sud Italia. Non si trattava esclusivamente di nobili, bensì di cortigiani ed intellettuali che andarono a creare un vero e proprio ceto amministrativo francese. Tra questi vi furono anche tanti scrittori che importarono molteplici testi della tradizione lirica trobadorica (Asperti 1995: 131-132). Del resto in Francia, ma più precisamente in Provenza, la letteratura veniva adoperata quale formidabile strumento di propaganda, poiché fra i poeti vi erano signori locali e cantori al servizio delle maggiori famiglie nobili che erano soliti indirizzarsi reciprocamente lodi ed invettive in rima, tra l'altro fruibili da una selezionata cerchia di spettatori (Aurell 1994: 183-202). Lo stesso Carlo d'Angiò fu a sua volta poeta, nonché destinatario tanto di elogi quanto di critiche<sup>17</sup>.

Nonostante i testi dei trovatori continuassero ad esercitare una grande influenza culturale anche durante la prima metà del XIV secolo, Boccaccio non ne copierà mai nessuno in lingua d'oc e d'oïl. Una considerevole eccezione è rappresentata dai tre manoscritti della *Commedia*<sup>18</sup> (ms. 104.6 della Biblioteca Capitolare di Toledo, il ms. 1035 della Riccardiana e il ms. Chigiano LVI 213 della Vaticana) che attestano l'unico frammento in provenzale del Certaldese, copista imperfetto di alcuni versi di Arnaut Daniel (Brunetti 2011: 30). Differente sarà la situazione per le opere in latino di area francese, come per il caso delle commedie elegiache che l'autore trascriverà nei propri *Zibaldoni*<sup>19</sup>. Saranno invece molteplici i riferimenti e i collegamenti intertestuali rintracciabili a livello del tema-fonte, racconto-fonte e genere-fonte con la narrativa breve francese nella prosa boccacciana. Del resto, con il *Decameron* egli aspirava a ritrarre tutte le realtà della sua epoca che includevano la contraddittoria visione a favore o contro le donne (González 2014b: 66). Per tal motivo, la decima novella della nona giornata del suo capolavoro è plasmata a partire dal *fabliaux* *De la pulcelle que vouloit voler*, presumibilmente di Rutebeuf<sup>20</sup>. L'autore mette in prosa la vicenda di una bellissima donna che avrebbe voluto volare. Approfittando della sua ingenuità, un chierico abuserà ripetutamente di lei facendole falsamente credere che stia in realtà praticando un lungo rituale magico che possa tramutarla in un uccello, baciandola e penetrandola con il pretesto di farle il becco e la coda. Analogamente, nel racconto di Boccaccio ambientato in Puglia, ritroviamo una donna desiderosa di essere trasformata in una cavalla per aiutare suo marito con il lavoro e raddoppiare i guadagni, la quale sprovvedutamente si affida ad un prete affinché le pratichi un incantesimo di metamorfosi. In questa occasione l'ingannevole curato abusa della giovane: "preso il pivuolo col quale egli piantava gli uomini e prestamente nel solco per ciò fatto messolo solo, disse: «e questa sia bella coda di cavalla»" (Boccaccio 1999: 971).

Anche l'ottava novella della terza giornata si ricollega ad un *fabliaux*. In questa breve racconto il sempliciotto Ferondo viene imbrogliato da un abate che gli fa credere di essere morto e mandato in purgatorio poiché troppo geloso di sua moglie, pur di soddisfare le sue passioni carnali con quest'ultima che rimarrà addirittura incinta (Boccaccio 1999: 356-370). Parallelamente, in *Du vilain de Bailluel* di Jean Bodel scopriamo una donna stanca del marito

---

<sup>17</sup> Tra i più rilevanti trovatori che Carlo accoglie alla sua corte e impiega in incarichi di responsabilità ritroviamo Bertran de Lamanon e Sordello da Goito, i quali indirizzano componimenti al sovrano e compaiono in qualità testimoni in importanti atti (Asperti 1995: 100-104).

<sup>18</sup> Per lo studio dei manoscritti della *Commedia* copiati da Boccaccio, si segnala Marco Corsi (2015: 35-62).

<sup>19</sup> Boccaccio fu fin da giovane un instancabile lettore di commedie elegiache di area francese. Nello *Zibaldone Laurenziano* 33.31 trascrisse il *Geta*, l'*Alda* e la *Lidia*. 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 (Picone 2008, pp. 297-300).

<sup>20</sup> Fedelissimo a Carlo I durante la guerra, compose *La chanson de Pouille* e *Le dit de Pouille* per esaltare la spedizione contro Manfredi alla stregua di una Crociata (Asperti 1995: 172-173).

che ordisce un inganno per fargli credere di esser passato a miglior vita, al fine di intrattenere una relazione con un religioso. Questo autore, a differenza di Rutebeuf, era venuto a mancare agli inizi del XIII secolo e pertanto non aveva potuto seguire Carlo I nella sua campagna, né tantomeno era mai stato a Napoli (Busby 2002: 445-447). Tuttavia, la forte affinità contenutistica e tematica è riprova del fatto che i *fabliaux* circolavano attivamente presso la corte angioina e che Boccaccio se ne servisse per modellare la propria prosa. Dalla narrativa breve francese, il Certaldese riprende senz'altro gli stereotipi misogini per rappresentare i personaggi femminili: donne talvolta tanto smaniose quanto stupide da lasciarsi abbindolare e molestare sessualmente da un astuto uomo di Chiesa; talvolta così maliziose e furbe che, al pari delle protagoniste delle novelle della settimana giornata del *Decameron*, escogitano astuti inganni pur di soddisfare la propria lussuria commettendo adulterio (Lee 2004: 541).

Oltre al nuovo impianto culturale e amministrativo successivo alla conquista del Mezzogiorno, un altro considerevole cambiamento fu la nuova gestione dei commerci. Se con gli svevi le negoziazioni economiche venivano condotte dagli stessi esercenti del regno, dopo l'insediamento di Carlo I passarono nelle mani di mercanti e banchieri toscani che avevano sostenuto gli oneri necessari a mantenere l'esercito e l'assetto governativo angioino. Questa situazione portò presto la nobiltà autoctona a ribellarsi, ricercando un liberatore in Corradino di Svevia. Le campagne militari dell'ultimo discendente della dinastia degli Hohenstaufen non ebbero però buon esito e si conclusero addirittura con la cattura e la condanna a morte del giovanissimo condottiero nell'ottobre del 1268 (Léonard 1967: 70-78). Eliminata definitivamente la casata sveva, Carlo I riprese a governare in maniera ancor più rigida e dispotica: sostituì gli aristocratici ribelli con francesi a lui fedeli, confiscò beni agli avversari e al popolo per far fronte alle incresciose spese belliche, inoltre trasferì la capitale del Regno da Palermo alla fiorente Napoli. Una tale situazione fomentò nuove ondate di malcontento in Sicilia, tant'è che il 30 marzo del 1282, prima della funzione religiosa serale dei Vespri in occasione della Pasqua, la popolazione insorse. Grazie al sostegno del re aragonese Pietro III il Grande, marito di Costanza di Hohenstaufen, l'isola venne liberata e il sovrano angioino fu costretto a lasciare il territorio (Léonard 1967: 176-179). In seguito alla disfatta, a Carlo I non restò che abbandonare momentaneamente ulteriori mire espansioniste e concentrarsi con ogni mezzo sul preservare la propria egemonia per accrescere il prestigio del Regno. Per tal motivo optò per l'accentramento delle istituzioni culturali presso la nuova capitale, la quale ne trasse enormi vantaggi. Il sovrano non solo riconobbe la necessità di mantenere laica l'università partenopea fondata dal suo predecessore, ma iniziò ad assumere funzionari che si erano laureati presso l'ateneo federiciano. Inoltre, emanò proclami e decreti per attirare a Napoli tanto maestri come studenti da Parigi e Orléans (Lee 2013: 16-18). Anche le traduzioni commissionate dal francese al latino e viceversa giocarono un ruolo fondamentale per rinsaldare i rapporti tra ambienti culturali napoletani e d'Oltralpe. Basti pensare al *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-More, tradotto in latino da Guido delle Colonne per volere dell'arcivescovo di Salerno, oppure alle versioni in lingua francese di autori antichi di notorietà internazionale del calibro di Seneca e Ovidio. Dal momento che la lingua autoctona era priva di una vera e propria tradizione letteraria e il siciliano non era più adoperato dopo le rivolte dei Vespri, né tantomeno il toscano si era ancora fatto conoscere ed apprezzare dai più grazie ai magistrali lavori delle Tre Corone, fu il francese a cominciare ad affiancare il latino nel sud Italia quale idioma del sapere. In tal modo l'università di Napoli diveniva un centro di cultura internazionale, strettamente legata ai circoli intellettuali transalpini (Dunbabin 2011: 215-216).

Nel 1285 Carlo I morì, stremato da una febbre persistente, mentre faceva ritorno a Napoli dalla Provenza per tentare *in extremis* di riannettere con le armi la Sicilia. A succedergli fu suo figlio Carlo II, detto lo Zoppo, mentre era prigioniero di Pietro III in seguito ad un fallito

tentativo di attaccare la flotta siculo-aragonese (Léonard 1967: 191-192). Le circostanze che si trovò a fronteggiare il nuovo sovrano furono assai tortuose e richiesero l'intercessione papale affinché il regno potesse superare la severa crisi. Solo nell'ottobre del 1288 Papa Niccolò IV riuscì a patteggiare a Canfrac con Alfonso III e a liberare l'angioino dietro un lauto pagamento e la cessione dei suoi tre figli in ostaggio al suo posto, finché la minaccia di un nuovo attacco dell'esercito francese non fosse stato debitamente scongiurato. Tuttavia, dopo aver ufficializzato l'incoronazione, Carlo II riprese presto il logorante conflitto. La guerra dei Vespri terminò in definitiva nel 1302 con la pace di Caltabellotta, spronata dal papa Bonifacio VIII, la quale prevedeva che l'aragonese Federico III mantenesse il potere effettivo sulla Sicilia a patto che sposasse Eleonora di Napoli, figlia di Carlo II. Alla morte dell'aragonese l'isola sarebbe dovuta tornare a formare parte del Regno. Tuttavia, nonostante gli accordi prevedessero anche che i francesi cedessero territori e ingenti somme di denaro agli avversari, la Sicilia non tornò mai formalmente sotto l'egemonia angioina e si aprirono nuove ostilità (Léonard 1967: 228-238). I gravosi costi della guerra ebbero importati ripercussioni anche sulle istituzioni culturali. Benché il re sostenesse come suo padre l'universitaria partenopea, non promosse alcun esuberante incentivo a causa delle ristrettezze economiche (Dunbabin 2011: 217). Un fiorente centro di erudizione restava tuttavia la corte, nella quale la letteratura provenzale continuava ad essere impiegata come mezzo di propaganda politica<sup>21</sup>.

Nel 1309 Carlo II si spense e a succedergli fu suo figlio Roberto. Il nuovo reame fu segnato da aspre lotte su molteplici fronti, a scapito della fragile tregua contro i nemici aragonesi e all'insegna di recenti minacce azzardate dalla fazione ghibellina (Léonard 1967: 302-303). Se però il precedente sovrano concentrò la maggior parte dei propri sforzi in attività belliche, Roberto non mancò di elargire un nuovo e formidabile impulso alla cultura. Di fatto, dopo il ritorno del re da Avignone che segnava una relativa fase di stabilità, a Napoli si consolidò un'ampia cerchia di dotti: giuristi, medici, teologi e predicatori, ma anche letterati dalle tendenze umanistiche. Di fatto, nella prima metà del Trecento, la capitale del Regno diventò uno dei principali fulcri del sistema politico e culturale non solo italiano, ma anche europeo. La diffusa fama di mecenate aveva fatto sì che Roberto fosse definito "illustre, divino, sapiente, magnanimo, mite, re dei re"<sup>22</sup>. Del resto, lo stesso sovrano fu autore di *Sermoni* in latino rigidamente basati sugli schemi delle *artes praedicandi*.

Gli interessi eruditi del reggente angioino trovavano consonanza nella filosofia scolastica, la quale divenne di primaria importanza per l'insegnamento del diritto canonico dello Studio napoletano presso il quale si formò lo stesso Boccaccio. Le sue opere, in particolare il *Filocolo* e l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, confermano la convergenza tra modelli argomentativi propri delle *Scholae* e la letteratura per mezzo dell'adesione alla tradizione disputativa<sup>23</sup>. Ciò si traduce in una profusa retorica insita di procedimenti logico-dialettici in grado di coadiuvare l'universo cortese e scolastico nel contesto culturale del Regno (Di Franza 2012b: 3-4). Proprio i manoscritti presenti nell'illustrissima biblioteca regia testimoniano che Roberto prediligeva la filosofia e le scienze alle lettere. Una sezione più che fornita appare subito quella dedicata

---

<sup>21</sup> Il trovatore Jacme Mote D'Arles compose un sirventese per la liberazione di Carlo II ed il suo ritorno in Provenza (Asperti 1995: 32).

<sup>22</sup> Sarà Petrarca a tessere le ripetute e strepitose lodi del sovrano nelle sue *Epistole* e a lui dedicherà l'*Africa* (Sabatini 1975: 67).

<sup>23</sup> Evolutasi dalla *quaestio*, che è lo strumento elaborato dalle *scholae* del XII secolo per risolvere i dubbi sorti durante le lezioni, la *disputatio* si presenta come esercizio caratterizzato essenzialmente dall'oralità. Si affermò agli inizi del XIII secolo come il principale metodo didattico e di ricerca nelle nascenti università. Essa è caratterizzata dal ricorso alla dialettica quale strumento valido a distinguere il vero dal falso e difenderlo con mezzi adeguati e convincenti. Primo tra tutti il sillogismo, che non a caso risulta essenziale nella definizione fornita della *disputatio* dal *De Fallaciis*, attribuito a Tommaso D'Aquino (Di Franza 2012b: 1).

all'alchimia e alla medicina, tra i cui autori rilevanti spiccano sopra ogni altro Ippocrate e Galeno, ma anche Matteo Silvatico per quanto riguarda i maestri contemporanei a lui contemporanei (Venturini 2012: 251-288). Assai guarnita era anche una sezione di grande interesse dedicata alla morale con i principali testi di Boezio (Sabatini 1975: 71-72).

Tra le opere classiche, invece, ritroviamo autori del calibro di Cicerone, il quale era considerato un modello assoluto di retorica nel Medioevo. A dimostrarlo è l'*Ars versificatoria* di Mathieu de Vendôme che estrapola e traslata dal *De inventione* i precetti volti a disciplinare la presentazione di un personaggio in uno scritto. Volumi fondamentali sono anche i testi di Virgilio e Seneca, i quali dovevano circolare copiosamente presso gli ambienti culturali di corte. Una prova tangibile di quanto affermato è senz'altro il codice angioino ms. C.F. 2-5, attualmente conservato presso la biblioteca dei Girolamini di Napoli, contenente le *Tragedie* del precettore di Nerone.

È doveroso menzionare anche una modica sezione storico-politica di *Gesta Francorum*, con pochi titoli significativi volti a celebrare le grandi imprese dei francesi (Coulter 1944: 141-155). A scopo similmente encomiastico vanno collocate anche le traduzioni in latino di testi d'Oltralpe. Basti pensare al *Roman de Troie*, opera in francese di Benoît de Sainte-Maure che narra le vicende della guerra di Troia e crea un'illustre discendenza troiana per i normanni. In effetti, già durante la reggenza di Carlo II, gli *scriptoria* del Regno di Napoli producevano attivamente codici illustrati di argomento troiano che non potevano di certo mancare tra i volumi della biblioteca costituita da Roberto. Lo stesso Boccaccio ne resterà affascinato, a tal punto da fantasticare sulle sue regali origini che volevano far risalire la madre ignota ai reali di Francia e di conseguenza perfino ad Ettore e Dardano. Del resto, saranno proprio le vicende troiane a fungere da ambientazione per l'appassionante storia d'amore tra Troilo e Criseida nel *Filostrato* (Branca 1977: 27).

Passando in rassegna l'imponente biblioteca di Roberto il Saggio, appare chiaro che la maggior parte dei testi siano in latino a fronte di una quasi totale assenza di testimonianze in lingua volgare. Per quanto riguarda il nostro territorio le ragioni di una tale mancanza scaturirebbero, secondo Francesco Sabatini, principalmente dal fatto che il sovrano non parlasse alcun volgare italiano. Del resto, il giovanissimo Roberto fu educato in Provenza durante i suoi primi anni di vita per poi essere trasferito in Catalogna come ostaggio in seguito ai patti di Canfrac. In età adulta viaggiò frequentemente in Francia e vi si stanziò durante lunghi periodi. A Napoli, invece, visse circondato da un ambiente familiare di estrazione francese e provenzale e sarà proprio in questa lingua che scriverà di propria mano l'unico sermone religioso in un idioma diverso dal latino. A tali fattori di matrice linguistica, va aggiunto semplicemente anche lo scarso interesse che Roberto mostrava di avere per le letterature romanze, le quali escluse a più riprese dal proprio programma culturale. Le produzioni in volgare, principalmente in lingua d'oc e d'oïl, erano state respinte ai margini della corte e ad usufruirne erano le donne che con tutta probabilità non parlavano altro idioma al di fuori di quello materno. Lo stesso codice ms. *Royal 20 DI*, contenente un volgarizzamento francese delle *Heroides*, era stato fatto confezionare a Napoli per essere destinato a Maria di Valois, moglie di Carlo di Calabria e nuora di Roberto. Del resto, lo stesso Boccaccio nella sua elegia immaginerà che Fiammetta avesse letto i "franceschi romanzi" e dedicherà alle dame i suoi capolavori in fiorentino (Sabatini 1975: 83-85). Sarà proprio l'esperienza del Certaldese a coniugare le due componenti, quella latina e volgare, in unico quanto variegato *corpus*. In questo ritroviamo opere solenni a carattere enciclopedico e narrativo, come la *Genealogia deorum gentilium* e il *De mulieribus claris*, ma anche il *Filocolo*, il *Filostrato* e il *Teseida* che ricalcano il sostrato cavalleresco franco-provenzale del *Floire et Blanchefloir*, del *Roman de Troie* e del *Roman de Thèbes*.

Centro attivo della cultura del Regno durante il governo di Roberto era certamente la corte, la quale si presentava ormai caratterizzata in maniera assai diversa in confronto a quella dei suoi predecessori. In essa si andava indebolendo l'elemento etnico francese, a favore di quello indigeno italiano. Una trasformazione era in corso proprio sul fronte della borghesia finanziaria e mercantile prevalentemente fiorentina, la quale venne gradualmente inglobata nelle dinamiche di palazzo e ben s'integrò nella società napoletana. Ciò agevolò una penetrazione nella Napoli angioina non solo della cultura toscana, ma più in generale del nord e centro Italia (Sabatini 1975: 54-56). Al seguito di Roberto si erano radunate le *auctoritates* contemporanee che lo stesso Certaldese citava nella sua *Genealogia*. Di fatto, il giovane autore aveva potuto fregiarsi del privilegio di conoscere personalmente e frequentare i maggiori uomini di scienza e cultura della sua epoca. Tra questi vi era il già menzionato giurista e poeta Cino da Pistoia, le cui liriche vennero lodate da Dante nel *De Vulgari Eloquentia*, apprezzate dall'amico Petrarca e ammirate dal suo giovane allievo Boccaccio. Queste erano plasmate a partire da modelli ovidiani, come da consuetudine nel Medioevo. Arrigo da Settimello, ad esempio, aveva creato l'*Elegia de diversitate fortunae* ricalcando i *Tristia* e le *Epistulae ex ponto*; così come Andrea Cappellano aveva imitato il *praeceptor amoris* per il *De amore* e a sua volta anche Boccaccio guarderà alle *Heroides* per la redazione dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Altro dottissimo maestro di corte fu Paolo da Perugia, il quale fece effettivamente avvicinare il Certaldese ad Orazio attraverso i suoi validi commenti dell'*Ars Poetica*, ma una presenza indubbiamente significativa presso gli ambienti culturali partenopei fu quella di Dionigi Roberti da Borgo San Sepolcro. Chiamato da Roberto per la sua erudizione astrologica e teologica, aveva incantato l'assiduo seguace Boccaccio con gli esaustivi commenti ai testi di Virgilio, Ovidio, Seneca e Aristotele. Il suo più grande merito, però, fu quello di avvicinare il giovane Certaldese a Petrarca, anche lui uomo di corte che aveva addirittura affidato al sovrano il giudizio della propria incoronazione poetica e che Dionigi proponeva come alto esempio al giovane (Sabatini 1975: 77-80). Queste esperienze significative presso gli ambienti culturali angioini e il costante confronto con i più grandi eruditi della cerchia di Roberto il Saggio, non solo iniziarono Boccaccio all'impegno letterario, ma fecero in modo che potesse apprendere a districarsi abilmente in una ingentissima miniera letteraria e ad estrarne preziosissime fonti da cui attingere sapientemente per plasmare i propri capolavori.

### 1.1.3 La cultura nella Napoli di Giovanna I

Verso la fine del 1340 e gli inizi del 1341, il lungo soggiorno partenopeo di Boccaccio si concluse con un inesorabile ritorno a Firenze. Le cause della partenza si devono, probabilmente, ad alcune circostanze che avevano negli anni modificato i rapporti politico-economici tra i banchieri della Signoria toscana e gli Angioini. Roberto, ripristinate le finanze del Regno, si mostrava meno accondiscendente che in passato nel fare gli interessi delle compagnie e ad appoggiare militarmente i fiorentini, i quali reagirono rovesciando le tradizionali alleanze ed intavolando trattative con Ludovico il Bavaro.

In questo contesto già critico, Boccaccio non era più legato ai Bardi e si ritrovò ad affrontare ingenti difficoltà monetarie che costrinsero lui e suo figlio a lasciare Napoli (Branca 1977: 52-54). Alla stregua di un forzato ed ossimorico esilio in patria, il giovane Certaldese dovette abbandonare con grande rammarico l'adorata città del sud Italia. Ciò avvenne proprio durante gli ultimi anni di reggenza di un sovrano che l'aveva resa un paradiso delle arti e delle scienze e che inoltre, di lì a pochi anni, avrebbe profondamente modificato il proprio assetto politico e culturale.

Effettivamente, nel gennaio del 1343 il Regno fu scosso dalla morte di Roberto il Saggio, venuto a mancare senza eredi maschi. A succedergli fu sua nipote Giovanna che, proprio nello stesso anno in cui è convenzionalmente datata l'*Elegia*, veniva incoronata quale prima regina di Napoli (Léonard 1967: 427). La prematura dipartita di Carlo di Calabria, figlio di Roberto e padre di Giovanna, causò non pochi problemi dinastici al casato angioino. In realtà, le leggi napoletane non escludevano la possibilità di far ereditare il trono alla discendenza femminile. Era stato proprio il trisnonno di Giovanna, Carlo I, a farsi esplicitamente riconoscere questa eventualità dalla Santa Sede, stabilendo tuttavia che la potenziale sovrana avrebbe dovuto sposarsi e governare con il marito, al fine di salvaguardare il futuro della dinastia. Tuttavia, una regina al potere restava comunque inusuale nell'Europa del tempo. Basti pensare che in Francia lo zio materno di Giovanna, Filippo IV, era stato proclamato sovrano interpretando arbitrariamente la legge salica, in modo da escludere aprioristicamente la discendenza femminile dal trono. Inoltre, perfino Carlo II aveva sancito nel proprio testamento che le contee di Provenza, di Forcalquier e Piemonte potessero essere ereditate e governate unicamente da uomini (Léonard 1967: 418-422). Insomma, benché i giochi politici in casa d'Angiò favorirono l'accesso delle donne alle alte cariche governative, non tutti videro di buon occhio la scelta di Roberto. Fu per questi motivi che il nipote del sovrano, Carlo I d'Ungheria, contestò l'eredità di Giovanna e la reclamò per sé provocando una rottura che sarebbe poi sfociata in una nuova cruenta e sanguinosa guerra.

Sebbene la regina governò Napoli con autorevolezza ed energia, la sua figura fu sempre sovrastata dall'ombra di un uomo. Di fatto, la sovrana fu indotta a sposarsi per ben tre volte con distinti esponenti dei rami della sua famiglia e ad amministrare il Regno subordinatamente ai propri consorti. Perfino nell'agosto del 1348, quando Giovanna e suo marito Luigi di Taranto reclutarono un esercito e liberarono Napoli dalla minaccia ungherese, un'altra figura maschile si apprestava a far le sue veci muovendo i fili del regno angioino. Si trattava dell'illustre politico fiorentino Niccolò Acciaiuoli, nominato Gran Siniscalco di Napoli e che rimase sempre fedele alla regina (Léonard 1967: 461-462). L'ascesa di una donna al trono Napoletano è palesemente indice del cambiamento sociale graduale che iniziava predisporre nuovi spazi per le donne nella società del Trecento e che ebbe ripercussioni anche sulla cultura di quest'epoca. In parallelo le letterature in volgare che nell'immaginario dantesco erano correlate al pubblico femminile, da questo momento incominciarono ad affermarsi<sup>24</sup>. Il panorama del sapere apparve subito ben diverso alla nuova corte di Giovanna I. I testi prettamente scolastici e naturalistici prediletti da Roberto, caratterizzati dall'austera erudizione filosofica-scientifica, vennero prontamente soppiantata. Del resto, la stessa biblioteca del precedente regnante fu ben presto smantellata: l'invasore Ludovico d'Ungheria la confiscò e la donò a Conversino da Frignano, suo medico e fedele seguace, che prontamente la smembrò. Prevalse invece quella linea filo-letteraria, prossima al Petrarca e al Boccaccio, la quale favoriva principalmente la poetica ed il culto per le opere classiche e che ben presto spianò la strada alla cultura volgare italiana oltre che francese (Sabatini 1975: 85-86).

Il prestigio politico dell'Acciaiuoli a corte era sinonimo del più significativo espansionismo fiorentino in ogni ambito della vita socioculturale del Regno. Il potente banchiere, non nutrendo simpatie per l'*élite* franco-napoletana e promuovendo al contempo un acceso mecenatismo, chiamò nella capitale uomini di cultura e dotti collaboratori fiorentini. Tra i personaggi più significativi accorsero Zanobi da Strada e Francesco Nelli, manifestamente legati a Boccaccio (Sabatini 1975: 87-88). Nel complesso si assistette ad una vera e propria toscanizzazione della classe aristocratica del Regno, creatrice e fruitrice di un innesto letterario in volgare fiorentino.

---

<sup>24</sup> Nella *Vita nuova* Dante aveva stabilito un nesso tra la lingua volgare e le donne, poiché ignare del latino (Bruni 1990: 35-36).

Una grande fortuna fu destinata soprattutto alla circolazione della *Commedia* dantesca, ma anche della poesia stilnovista (Sabatini 1975: 94-95).

Le opere giovanili in volgare di Boccaccio, alcune apertamente rivolte ad un pubblico femminile nella finzione letteraria, si adattarono alla perfezione alle occorrenze del nuovo contesto storico-culturale angioino durante l'età post-robortiana. Basti pensare a *La Caccia di Diana*, un poemetto in terzine di diciotto canti, le cui protagoniste sono gentildonne napoletane; ma anche i già menzionati *Filostrato* e *Filocolo*, plasmati a partire dai romanzi in prosa francesi; così come il *Teseida*, poema epico in volgare fiorentino che rivela i modelli culturali acquisiti durante gli anni di formazione a Napoli, o anche le *Rime* giovanili. Molte di queste si ergono sullo sfondo dell'amena località di Baia e vedono comparire distinte figure femminili tra cospicui motivi stilnovistici, come si può osservare nel sesto sonetto dei componimenti boccacciani:

Su la poppa sedea d'una barchetta,  
che 'l mar segando presta era tirata,  
la donna mia con altre acompagnata,  
cantando or una or altra canzonetta.  
Or questo lito et or quest'isoletta,  
et ora questa et or quella brigata  
di donne visitando, era mirata  
qual discesa dal cielo una angioletta.  
Io che, seguendo lei, vedeva farsi  
da tutte parti incontro a rimirla  
gente, vedea come miracol nuovo.  
Ogni spirito mio in me destarsi  
sentiva, et con amor di commendarla  
sazio non vedea mai il ben ch'io provo  
(Boccaccio 1939: 6).

La donna amata dal Boccaccio verseggiatore viene addirittura definita "angioletta" ed è posta in rima con gli elementi marini "barchetta" e "isoletta". Il nostro autore li inserisce nel *locus amoenus* primaverile della tradizione lirica, molto probabilmente condizionato dai panorami dei litorali napoletani che scopriva con i suoi stessi occhi (Blanco Valdés 2016: 196-197). Effettivamente, sono numerose le *Rime* del Certaldese in cui si assiste all'apoteosi dell'epifania amorosa in un'ambientazione tipicamente partenopea<sup>25</sup>. Tuttavia, i luoghi costieri sono anche lo scenario della sofferenza sentimentale. Ne sono un palese esempio il sessantunesimo sonetto *Intra 'l Barbaro monte e 'l mar Tirreno* e il sessantacinquesimo *Se io temo di Baia e il cielo e il mare*, nei quali il poeta si mostra angosciato per amore presso le piacevoli riviere dove ormai si sente fuori posto (Blanco Valdés 2016: 201-202). Analogamente, i magnifici paesaggi di Cuma e Pozzuoli faranno anche da sfondo all'innamoramento tra Panfilo e Fiammetta nell'omonima elegia, ma anche al dolore scaturito dal ricordo di lui in quegli stessi luoghi in seguito alla sua partenza. Di fatti, la protagonista

---

<sup>25</sup> Il terzo sonetto *Il Cancro ardea, passata la sest'ora* segue un linguaggio di stampo petrarchista per via dell'identificazione simbiotica tra l'innamorato e gli elementi naturali che in questo caso sono circoscrivibili alla sfera semantica dei luoghi marittimi: "ch'un sasso parevamo io e lo scoglio" (v. 14). Inoltre, vengono menzionate le divinità oceaniche "Cancro", "Nettuno", "Glaucò", "Forco" e "Teti"; nel quarto componimento *Guidommi Amor, ardeno ancora il sole* il canto dell'amata viene paragonato a quello delle sirene: "ne le sirene ancor quando si scosse" (v. 5); anche nel settimo sonetto Boccaccio fa riferimento a un altro dio marino: "canto d'Arion, delfino" (v. 3) che si accompagna ancora una volta alla figura di "Nettuno" (Blanco Valdés 2016: 198).

verrà inviata dal suo ignaro marito per alleviare proprie pene presso le “dilettevoli Baie sopra li marini liti” (Boccaccio 1994: 98).

Durante la sua gioventù Boccaccio scrisse molte opere in volgare. Anche i primi anni di Boccaccio in seguito al ritorno a Firenze segnarono un importante momento di passaggio nella sua poetica poiché la cultura acquisita durante il soggiorno napoletano conviveva con le nuove tendenze letterarie della realtà toscana. In questo contesto furono redatte la *Commedia delle ninfe fiorentine* e l'*Amorosa visione* (Ronchetti 2017: 206). Scarni sono, invece, i tentativi di produrre testi latini che per lo più si riducono a esercizi scolastici registrati negli *Zibaldoni*, come l'*Elegia di Costanza* nel ms. *Laurenziano Pluteo 29.8*, oppure carteggi inviati all'amico Petrarca (Sabatini 1975: 106). Il profondo legame con Napoli e la predilezione della lingua volgare è senz'altro indice del remoto desiderio di Boccaccio di essere richiamato presso la capitale del Regno per merito di una letteratura da lui prodotta che aderisse ai nuovi canoni stimati a corte. Del resto, anche nel *Decameron*, opera scritta da un Boccaccio decisamente più maturo, i rimandi alla città partenopea e alla sua sfera socioculturale sono fortissimi. Purtroppo, il valore dei capolavori del Certaldese non fu immediatamente riconosciuto e lo stesso Gran Siniscalco espresse giudizi al vetriolo, ritenendolo un novellatore per dame (Sabatini 1975: 109-113). La scottante delusione portò l'autore a rinunciare ad ogni stremante tentativo di reinserirsi nell'anelata corte napoletana, tant'è che dopo il 1355 inaugurò la fase delle opere della grande erudizione latina.

## 1.2 Dal testo e al contesto letterario

Dopo aver contestualizzato gli aspetti storici, culturali e sociali concernenti la formazione e gli scritti giovanili di Boccaccio, nonché le opere caratterizzate da un preponderante protagonismo femminile che ebbe modo di conoscere a Napoli, mi occuperò di scandire le fasi determinanti che portarono alla redazione dell'*Elegia* e circoscriverne il contesto letterario in cui s'inserisce.

Per lungo tempo la critica ha cercato di spiegare i reali motivi che spinsero il nostro autore a scrivere la storia di Fiammetta attraverso congetture basate su suggestioni di carattere sentimentale. Tuttavia, la finzione amorosa da lui descritta nei suoi testi è frutto di una larga tradizione letteraria che spazia dalle opere di Ovidio alla trattatistica di Andrea Cappellano, fino alla lirica cortese cavalcantiana e dantesca. Inoltre, i modelli che derivano dagli scritti del Certaldese costituiranno un'illustre fonte per i romanzi sentimentali dei secoli a seguire, tanto in Italia come in Spagna e Francia. Per questo, le ragioni sentimentali andrebbero scardinate dal dato biografico attraverso una necessaria separazione tra la vita intima dell'autore e le sue propensioni culturali.

Più utile è senz'altro adoperare un'attenta analisi sulle *Epistole* che Boccaccio dirigeva a personalità di spessore, eruditi colleghi ed amici come Niccolò Acciaiuoli, Zenobi da' Strada e Francesco Nelli. Esaminando con criterio razionalità questi testi è possibile compenetrare nella mente del nostro autore e carpire quali fattori ne abbiano condizionato le scelte letterarie nel periodo in cui da Napoli fu costretto a tornare a Firenze. Per di più, è anche doveroso constatare come l'*Elegia* si appropinqui per caratterizzazioni stilistiche e tematiche trattate ai contesti della nuova corte di Giovanna I, in cui finalmente venivano concessi maggiori spazi alle donne e alle opere in lingua volgare.

### 1.2.1 La redazione dell'*Elegia*

L'*Elegia di Madonna Fiammetta* viene convenzionalmente considerata un'opera del periodo fiorentino di Boccaccio. Fu redatta quando lui si trovava fisicamente in Toscana, pur presentando forti rimandi alla società e ai contesti napoletani che il giovane era stato costretto a lasciare contro la sua volontà. A spiegare i motivi che spinsero l'autore a scrivere l'*Elegia*, nel tentativo di proporre una prima contestualizzazione storico-culturale, ci pensò nel 1887 il filologo Vincenzo Crescini. Egli cercò d'individuare le fonti, ipotizzando anche le ragioni per le quali l'autore scelse quale voce narrante quella di una nobildonna partenopea. La singolare teoria che ne deriva sosteneva che dietro la composizione dell'opera si cela una matrice sentimentale: Boccaccio sarebbe stato spinto a scriverla per esternare gli struggenti impulsi scaturiti dalla lontananza della donna amata, la quale lo avrebbe ben presto dimenticato dopo che lui ebbe lasciato la capitale del Regno per far ritorno in patria (Crescini 1887: 156).

Del resto, Fiammetta è lo pseudonimo della donna poetica che Boccaccio rappresentò e celebrò in quasi tutte le sue opere, fomentando in questo modo le fantasie di studiosi e critici della vita e delle opere dell'autore. Egli stesso, nel primo capitolo del *Filocolo*, racconta di essersi follemente innamorato di una donna che "accese una fiamma" nel suo cuore un Sabato Santo nella chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli<sup>26</sup>. Mosso da tali suggestioni letterarie, Crescini era convinto che la volontà d'imitare i componimenti di Ovidio incontrasse il desiderio di Boccaccio di riflettere nella propria opera il dato autobiografico inerente alla personale esperienza amorosa. Per tal motivo, Fiammetta apparirebbe nelle vesti di narratrice e protagonista, sulla falsa riga delle eroine classiche, devota al suo amante fiorentino di cui attende esasperatamente il suo incerto ritorno. Proprio lei, la cui lontananza avrebbe provocato pene amare al Boccaccio, si era ora mutata in vittima in un ingegnoso gioco di scambi. Al contempo, lo scrittore si assumeva l'odioso ruolo del traditore nelle vesti di Panfilo, alla stregua di un intimo sfogo permeato da labili intenti vendicativi. Il parallelismo speculare risulterebbe, dunque, evidente: Fiammetta infedele si mostra adesso innamorata e devota, mentre il suo amante, dietro al quale si celerebbe un sofferente Boccaccio che aveva patito le peggiori pene per la volubilità di quella donna, ora inganna e dimentica. Ciò farebbe dell'*Elegia* non solo un'opera di testa, ma mossa *in primis* da una profonda ragione sentimentale. Essa si sarebbe

---

<sup>26</sup> Dal primo libro del *Filocolo* si apprende come Boccaccio abbia deciso di scrivere il romanzo per omaggiare una donna conosciuta in chiesa: "Avvenne che un giorno, la cui prima ora Saturno avea signoreggiata, essendo già Febo co' suoi cavalli al sedecimo grado del celestiale Montone pervenuto, e nel quale il glorioso partimento del figliuolo di Giove dagli spogliati regni di Plutone si celebrava, io, della presente opera componitore, mi ritrovai in un grazioso e bel tempio in Partenope, nominato da colui che per deificare sostenne che fosse fatto di lui sacrificio sopra la grata; e quivi con canto pieno di dolce melodia ascoltava l'ufficio che in tale giorno si canta, celebrato da' sacerdoti successori di colui che prima la corda cinse umilmente essaltando la povertade e quella seguendo. Ove io dimorando, e già essendo, secondo che 'l mio intelletto estimava, la quarta ora del giorno sopra l'orientale orizzonte passata, apparve agli occhi miei la mirabile bellezza della prescritta giovane, venuta in quel luogo a udire quello ch'io attentamente udiva: la quale sì tosto com'io ebbi veduta, il cuore cominciò sì forte a tremare, che quasi quel tremore mi rispondea per li menomi polsi del corpo smisuratamente; e non sapendo per che, né ancora sentendo quello che egli già s'imaginava che avvenire gli dovea per la nuova vista, incominciai a dire: «Oimè! O che è questo?»; e forte dubitava non altro accidente noioso fosse. Ma dopo alquanto spazio rassicurato, un poco presi ardire, e intentivamente cominciai a rimirare ne' begli occhi dell'adorna giovane; ne' quali io vidi dopo lungo guardare, Amore in abito tanto pietoso, che me, cui lungamente a mia stanza avea risparmiato, fece tornare disideroso d'esserli per così bella donna soggetto. E non potendomi saziare di rimirare quella, così cominciai a dire: «Valoroso signore, alle cui forze non poterono resistere gl'iddii, io ti ringrazio, però che tu hai dinanzi agli occhi miei posta la mia beatitudine: e già il freddo cuore, sentendo la dolcezza del tuo raggio, si comincia a riscaldare. Adunque io, il quale ho la tua signoria lungamente temendo fuggita, ora ti priego che tu, mediante la virtù de' begli occhi ove sì pietoso dimori, entri in me con la tua deitate. Io non ti posso più fuggire, né di fuggirti disidero, ma umile e divoto mi sottometto a' tuoi piaceri». Io non avea dette queste parole, che i lucenti occhi della bella donna sintillando guardarono ne' miei con aguta luce, per la quale luce una focosa saetta, d'oro al mio parere, vidi venire, e quella, per li miei occhi passando, percosse sì forte il cuore del piacere della bella donna, che ritornando egli nel primo tremore ancora trema; e in esso entrata, v'accese una fiamma, secondo il mio avviso, inestinguibile, e di tanto valore, che ogni intendimento dell'anima ha rivolto a pensare delle maravigliose bellezze della vaga donna" (Boccaccio 1938: 5-6).

prestata ad una dolce illusione, in cui l'autore era in grado di trasfigurare la donna da lui amata e della quale aveva pianto la sua infedeltà (Crescini 1887: 162-164).

Null'altro sarebbe l'*Elegia di Madonna Fiammetta* se non una ripetizione dello stesso dramma amoroso del Boccaccio, seppur a parti invertite. Tuttavia, benché riscontrò cospicui consensi da oltre un secolo, questa datata teoria si basa su un vero e proprio mito ben lungi dalla veridicità storica, costruito *ad hoc* romanzando la biografia dell'autore e che lo vorrebbe innamorato di una fanciulla che fu costretto ad abbandonare quando nel 1340 dovette forzatamente rientrare alla casa paterna. Per quanto suggestive, le sole motivazioni sentimentali volte a giustificare un simile capolavoro escludono a priori l'importanza dell'influenza che il contesto storico e culturale angioino giocò in merito alla sua realizzazione. Per tal motivo, l'ipotesi di Crescini risulta essere eccessivamente semplicistica, a maggior ragione in assenza di prove concrete che attestino che Fiammetta sia realmente esistita. Proprio una lunga tradizione, alla quale fa capo lo stesso filologo, la identifica con il nome di Maria d'Aquino, figlia naturale del re Roberto d'Angiò e sposa di un gentiluomo di corte (Crescini 1887: 152-154). Ciononostante, al di là delle affascinanti congetture e fantasie, la sua esistenza storica non è mai stata confermata da alcun documento<sup>27</sup>.

Di certo non si può escludere che, tra le donne amate da Boccaccio, lui ne abbia prediletta una in particolar modo, tanto da renderla una brillante creatura di fantasia in cui fece confluire e sublimò i più consueti canoni della letteratura amorosa del tempo. Più inverosimili sono, però, le presunte aristocratiche origini della fanciulla che si celerebbe dietro al *senhal* di Fiammetta. Infatti, tale stratagemma, volto a nobilitare i natali propri o quelli altrui, era fortemente in voga durante il Medioevo. Basti pensare che anche lo stesso Boccaccio fantasticò sull'identità della madre di cui nulla si conosce, la quale sarebbe stata figlia del re di Francia Filippo IV amata da suo padre Boccaccino durante un viaggio a Parigi. Ormai questa ben costruita favola ha perso ogni credito anagrafico, più probabile è l'ipotesi che sia nato da una relazione extraconiugale intrattenuta dal genitore con una donna di umili origini e per questo non se ne fa cenno nemmeno nei documenti di famiglia. L'autore diede comunque adito a tali fantasticherie attraverso allusioni letterarie ed enigmatiche, celate nei suoi primi scritti giovanili, al fine sfruttare la notorietà delle dimore parigine del genitore proprio mentre ambiva ad affermarsi alla corte di Napoli (Branca 1977: 7-8). Inoltre, come già asserito, gli stessi reali francesi si servirono dello snobismo dinastico che ruotava intorno leggende del ciclo troiano, particolarmente diffuse nel Medioevo in area transalpina, per esibire le proprie illustri origini e legittimare il loro potere.

Appare quindi estremamente difficoltoso riuscire a credere che dietro un'opera tanto innovativa del calibro dell'*Elegia* si celi la semplice ragione amorosa, scaturita dal dolore per la lontananza da una donna che probabilmente non è nemmeno mai esistita. Al contrario, i motivi per i quali Boccaccio scrisse un'opera sorprendentemente moderna, in cui la vicenda viene narrata dall'intimo ed introspettivo punto di vista di una donna e la rende soggetto attivo e non oggetto passivo della passione, andrebbero ricercati nelle vicende sociopolitiche che coinvolsero il Regno nel Trecento. Tuttavia, l'ipotesi della motivazione sentimentale che avrebbe spinto l'autore a scrivere un simile capolavoro, immedesimandosi nell'animo di una fanciulla, non è del tutto incorretta. Solo che, invece di essere mosso dall'amore per una donna, come con convinzione affermava Crescini, Boccaccio fu sedotto dalla splendide ed ammaliante città che per tredici anni era stata la sua lieta dimora: Napoli.

Da un'attenta analisi dei carteggi si evince tutta la volontà dell'autore di far ritorno nell'agognata capitale partenopea. Boccaccio, a differenza dell'amico Petrarca, non si

<sup>27</sup> Maria, soprannominata Fiammetta, compare esclusivamente nelle opere di Boccaccio. Viene presentata per la prima volta come personaggio in due episodi del *Filocolo* (Kirkham 2001: 377).

preoccupò di raccogliere in un epistolario le sue lettere. Sono pervenute ai nostri giorni 25 missive originariamente in latino, a cui si sommano due lettere in volgare. Esse si collocano tra il 1339 e il 1374, abbracciando quasi l'intero arco della vita del nostro autore (Petoletti 2013b: 233). Proprio a Niccolò Acciaiuoli, Gran Siniscalco del Regno, sarà indirizzata nel 1341 l'*Epistola V*<sup>28</sup>. Essa si apre con un elogio nei confronti del conoscente fiorentino che godeva di enorme prestigio presso la capitale, a cui seguirà l'esplicita richiesta di esser lì riconvocato poiché si trovava "in Firenze contra piacere" (Boccaccio 1992: 543). L'amicizia con l'Acciaiuoli, personaggio politico di spicco che reggeva effettivamente le redini del Regno, rappresentava per Boccaccio una vivida speranza di ricevere una conveniente sistemazione a corte che gli permettesse di svolgere in forma decorosa l'attività di letterato, proprio in quella città per cui sentiva un'insopportabile nostalgia.

Alla sorella di Andrea Acciaiuoli, Boccaccio dedicò perfino il già menzionato *De mulieribus claris* che originariamente doveva esser rivolto alla stessa regina Giovanna. Per dirlo con le parole di Pier Giorgio Ricci, questo scritto era stato concepito come "un dono di pregio per testimoniare gratitudine ed ossequio" (Ricci 1959: 17). I motivi per i quali il Certaldese decise di non consacrare l'opera alla monarca, si devono probabilmente al fatto che l'autore considerò poco adeguato dedicarle un compendio di biografie attraverso le cui pagine sfilano egregie governanti di tutti i tempi, costringendola al ruolo di semplice spettatrice quando, invece, la stessa struttura dell'opera gli offriva la possibilità di farla diventare protagonista (Rodríguez Mesa 2019: 369). Di fatto, l'ultimo dei centosei capitoli, i quali sottostanno a un criterio cronologico, tratta della sovrana partenopea. Quest'ultima era poco più che trentenne quando il certaldese finì la stesura della sua silloge, oltre ad essere l'unica donna in vita tra quelle descritte a suo tempo dal nostro autore. Inoltre, la versione della vita della reggente che egli fornisce è ben lungi da poter essere considerata una narrazione oggettiva, avvicinandosi molto di più a un ritratto propagandistico (Rodríguez Mesa 2019: 364-368).

A poco valsero purtroppo gli sforzi dell'autore. Dall'*Epistola VIII* e dall'*Epistola IX* all'amico Zenobi da Strada apprendiamo come il Gran Siniscalco preferì quest'ultimo a Boccaccio, convocandolo presso di lui e fomentando in tal modo il malcontento dell'autore (Boccaccio 1992: 558-573). La polemica con Niccolò Acciaiuoli giungerà alla sua conclusione nell'*Epistola XIII* del 1363 al fiorentino Francesco Nelli, nella quale scopriamo che il potente politico aveva finalmente chiamato a sé Boccaccio che alloggiò ben lontano dalla corte presso il Castello di Nocera (Petoletti 2013b: 239). Egli rimase però deluso per il trattamento riservatogli ed amareggiato abbandonò presto il suo incarico. In questa vicenda si tocca con mano il dramma umano di uno scrittore che si sente tradito da ogni sua speranza, ma che reagisce mostrando una fierissima e letteraria indignazione (Boccaccio 1992: 596-629).

Riferimenti a Napoli si riscontrano anche nelle più tardive carte inviate a Niccolò Osini, Matteo Ambrosio e Niccolò da Montefalcone, nelle quali ancora una volta si evince la costante nostalgia di Boccaccio per la città partenopea (Petoletti 2013b: 235-236). A queste si aggiunge una coppia di epistole mandate a Mainardo Cavalcanti, le quali mostrano una palese insofferenza nei confronti dell'angusta Certaldo (Boccaccio 1992: 499-500).

Le intimissime lettere hanno un valore documentario inestimabile, poiché forniscono dati imprescindibili sulla biografia dell'autore e utili a contestualizzare i reali motivi che lo spinsero ad adeguarsi ai canoni del quadro storico-culturale angioino e a scrivere l'*Elegia* quando era già lontano dalla sua amata Napoli. Nei fatti, conformarsi ai nuovi criteri della cultura post-robertiana equivaleva a fare i conti con un'inedita società trecentesca che apriva ulteriori spazi, reali e letterari, alle donne. Ciononostante, non le liberava in forma immediata dai retaggi di

---

<sup>28</sup> La lettera ci è giunta in volgare, trasmessa dal ms. *Laurenziano* 42.38, ma si sospetta che l'originale fosse in latino (Petoletti 2013b: 237).

matrice patriarcale e misogina perpetrati per secoli. In effetti, se una regina sul trono del Regno non era sinonimo diretto di una vera e propria emancipazione femminile, considerando le circostanze per le quali Giovanna I era stata incoronata e che il potere veniva effettivamente detenuto da consorti e politici influenti, in letteratura avveniva un processo del tutto analogo.

Molte opere di quest'epoca includevano una grande varietà di personaggi femminili che tutto erano fuorché liberi da quegli stereotipi ben radicati nell'austero immaginario medievale. Tuttavia, sarà proprio sul terreno della misoginia, della smodata ed incostante rappresentazione della psiche femminile e della recriminata inferiorità del gentil sesso che le donne acquisteranno paradossalmente un ruolo di protagonismo sempre maggiore. Basti pensare al *De mulieribus claris*, in cui Boccaccio narra le vite di illustri personaggi femminili che, attraverso le proprie virtù, furono in grado di sopprimere l'abominevole natura attribuita alle donne dalla medievale tradizione misogina. Da ciò scaturisce una visione di carattere orizzontale della donna che, nonostante i propri pregi, resta in una posizione esistenzialmente e socialmente inferiore rispetto all'uomo<sup>29</sup>.

Tuttavia, qualche decennio più tardi, si veniva gradualmente a creare un precedente letterario che, partendo dall'arido terreno degli stereotipi antifemminili, fu in grado di elevare la donna e far fiorire persino una nuova scrittura muliebre all'interno del panorama culturale dell'epoca. È il caso di Christine de Pizan che con *La Cité des dames* si oppone ai retrogradi preconcetti nei confronti delle donne, frutto di una visione prettamente maschile. L'autrice rielaborò ed utilizzò modelli femminili procedenti dall'antichità per smantellare il muro dei pregiudizi patriarcali, parallelamente alla metaforica costruzione della sua città delle dame, nella quale si assiste ad una vera e propria verticalizzazione della concezione del gentil sesso che pone le donne allo stesso livello degli uomini in letteratura e rivela la formazione di un'originale autorità femminile attraverso la riscrittura della tradizione (Caraffi 2004: 573-598).

Del resto, lo stesso Boccaccio, una volta tornato in Toscana, entrò in contatto con generi e testi che tutto erano fuorché benevoli nei confronti delle donne. Tra questi vi erano i componimenti della poesia comico-realistica fiorentina del XIII secolo, di cui la maggior parte sono caratterizzati da una scaltra voce femminile che, attraverso doppi sensi finalizzati ad indurre il lettore al riso, convincono un ingenuo ed ignaro marito di non aver commesso adulterio. La comicità scaturisce senz'altro da una marcata attitudine contro le donne, la quale si rifà alla *vituperatio in foeminas* perpetrato dagli scritti dei Padri della Chiesa, volta a stereotiparle quali creature lussuose ed ingannatrici (Alfie 2010: 335-336). Un'altra propensione molto comune al tempo, volta a celare una forma di controllo sulle donne, consisteva nello stabilire i canoni di grazia e pudicizia a cui una dama degna di rispetto avrebbe dovuto attenersi. È il caso dei trattati trecenteschi sull'educazione femminile, tra cui si annoverano il *Reggimento e costumi di donna* del toscano Francesco da Barberino e il *Libro dei buoni costumi* di Paolo da Certaldo, compaesano e conoscente del Boccaccio. Queste opere contengono una raccolta di precetti comportamentali inerenti alla quotidianità e la moralità della donna, esaltando la castità e la buona fama quali qualità imprescindibili (Cerrato 2012: 187-189).

---

<sup>29</sup> Per l'analisi dei personaggi femminili nel *De mulieribus claris* in una prospettiva di studi di genere, si vedano i contributi di Stephen D. Kolsky (2003: 14-30) e Vincenzo Caputo (2008: 131-147).

Nel *corpus* del nostro autore compaiono entrambe queste tendenze nei confronti del genere femminile<sup>30</sup>. Nel *Corbaccio*, opera redatta in età matura, è possibile osservare una rappresentazione estremamente negativa, nonché una vera e propria invettiva misogina. Nel *De mulieribus claris*, invece, Boccaccio riunisce le biografie in latino delle più celebri donne dell'antichità per descrivere figure tanto positive quanto negative ed esaltare le virtù di coloro che riuscivano a sopprimere quelle deprecabili caratterizzazioni naturali che la tradizione medievale attribuiva all'intero genere femminile.

Su quest'ultima linea, anche nell'*Elegia* l'autore pone al centro la voce di una fanciulla sofferente che racconta la propria storia con l'intento di ammonire le "pietose donne" sulle conseguenze dell'amore smodato. Fiammetta non solo espone le sue vicissitudini con il proposito di liberarsi dal peso delle sue angosce, ma soprattutto per fare di sé stessa un vero e proprio esempio agli occhi delle lettrici, al fine di far desistere qualsiasi innamorata donzella dall'eguagliarla. Tra l'altro l'enfasi della donna nel raccontare ad altre fanciulle le sue traversie, ergendosi a valido modello da seguire per non cadere vittime della smodata passione, scaturisce dal disagio di non aver trovato rimedi utili alla propria consolazione nelle tragiche storie di altri infelici amanti. Di fatto, gli esempi proposti dalla sua balia, la quale segue stoiche posizioni etiche, si dimostreranno del tutto inefficaci a fornire soluzioni alla sua situazione. Al contrario, questi saranno mal interpretati da Fiammetta che vedrà nei drammi altrui un pretesto per perpetrare intrepidamente il suo dolore. Secondo Gur Zak, questo rappresenterebbe un vero e proprio tentativo parodico volto a screditare la filosofia, poiché impensabile che essa da sola possa avere il potere di offrire soluzioni valide alle sofferenze amorose (Zak 2016: 13-16).

In altre parole, Boccaccio lanciava una sottile quanto aspra critica alla rigida precettistica scolastica ormai decaduta nel nuovo ambiente cortese sotto la reggenza di Giovanna e a cui lui aderisce fermamente. Egli arriva paradossalmente a disapprovare, schernire e disconoscere la rigorosa dialettica di stampo classico promulgata dal precedente sovrano attraverso in un'opera in volgare, in cui la voce narrate appartiene addirittura ad una donna che, nonostante l'evidente protagonismo, resta pur sempre in una condizione subalterna al controllo maschile come da perfetta consuetudine nel contesto storico, sociale e letterario trecentesco in cui l'opera si sviluppa e compenetra. Ciò fa dell'*Elegia* un primo rilevante tentativo, seguito poi dal *De mulieribus claris* dichiaratamente dedicata alla stessa sorella dell'Acciaiuoli, di acquisire notorietà presso la corte con la speranza dell'autore di poter far presto ritorno nella sua amata Napoli con tutti gli onori del caso. Infine, Boccaccio riponeva nella voce di Fiammetta una grande speranza che, pur regalandoci un grandioso capolavoro, resterà inesorabilmente inascoltata.

### 1.2.2 La *féminité textuelle*

Nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* si assiste al travestimento autoriale di Boccaccio, il quale s'immedesima in una donna che nella finzione letteraria diviene anche autrice e narratrice dell'opera. Tale caratterizzazione permette di ricondurre questo scritto alla *féminité textuelle*, nella quale Pierre Bec aveva a suo tempo circoscritto determinati componenti della *chanson de femme* trobadorica prodotti da uomini<sup>31</sup>.

L'applicazione della suddetta terminologia al *corpus* delle opere del Certaldese si deve a Charmaine Lee, con il suo studio concernente la quinta novella della quarta giornata del

<sup>30</sup> Per il rapporto di Boccaccio con le donne nella propria produzione letteraria, si vedano i contributi di Estela González (2014: 59-71) e Monika Antes (2016: 12-38).

<sup>31</sup> Pierre Bec coniò e applicò questa terminologia nei suoi studi sulla *chanson de femme* (Bec 1974: 12-23) e sul lirismo femminile del Medioevo (Bec 1979: 235-262).

*Decameron* sulle vicissitudini di Lisabetta da Messina. Una correlazione tematica si stabilisce, infatti, tra il drammatico racconto su una fanciulla che palesa il suo dolore per la morte dell'amato riportato da Filomena e i testi francesi contrassegnati da un Io lirico femminile che lamenta l'assenza del proprio uomo. L'analisi è stata pertanto incentrata sui distinti livelli della narrazione (extradiegetico, intradiegetico, diegetico e metadiegetico) che ricreano una ben congegnata polifonia di voci di donne (Lee 2018: 423-424).

La storia di Lisabetta, inserita da Boccaccio nel suo capolavoro, fa capo alla cultura orale del sud Italia che aveva colto dalla bocca del popolo la canzonetta intitolata *Lamento di Lisabetta da Messina* (o *Canzone del basilico*). A questo testo fa riferimento proprio nella novella:

la giovane non restando di piagnere e pure il suo testo adimandando, piagnendo si morì, e così il suo disaventurato amore ebbe termine. Ma poi a certo tempo divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè: Qual esso fu lo malo cristiano, che mi furò la grasta, et cetera (Boccaccio 1999: 362).

Nel breve racconto appare per giunta l'incipit di un testo poetico molto noto<sup>32</sup>, con cui Boccaccio entrò probabilmente in contatto a Napoli e che nel suo capolavoro farà ben conoscere alle donne della lieta brigata, le quali l'avevano udita spesso cantare (Coluccia 2012: 51-52). Ciò testimonia come presso la corte angioina il nostro autore, oltre allo studio dei più illustri testi classici, mostrasse interesse verso le tradizioni autoctone in volgare contraddistinte da un lirismo femminile. A tal proposito, è molto probabile che durante il soggiorno partenopeo Boccaccio sia entrato in contatto con i lasciti letterari della Scuola lirica siciliana. Alcuni di questi testi erano contraddistinti da voci di donne malinconiche per la partenza dell'amato, ma scritti da poeti di sesso maschile nella realtà.

Questi componimenti della Scuola siciliana rientrano nei parametri *féminité textuelle*. Ne ritroviamo un numero decisamente ridotto in un *corpus* di circa 336 testi pervenuto fino ai nostri giorni. La canzonetta *Già mai non mi conforto* di Rinaldo d'Aquino rivela che ci fu una palese influenza della tradizione francese su quella italiana per quanto riguarda quelle liriche che, sebbene fossero stati concepiti da uomini, mostrano l'espressione di una soggettività plasmata a partire da una voce femminile (Brugnolo e Capelli 2011: 138-139). A questa fanno seguito: *Ormai quando fiore* del medesimo autore, *Oi lassa 'namorata* attribuita ad Odo delle Colonne, ma anche *L'amor fa una donna amare* e *Por lo marito c'ho rio* di Compagnetto da Prato, in cui è possibile osservare ulteriori corrispondenze tra i componimenti siciliani e le *coblas* dei trovatori provenzali (Fratta 1996: 77-78). Inoltre, la *chanson de femme* ha lasciato tracce evidenti anche in ulteriori componimenti siculi nei quali si riconosce una voce di donna, ma che non possono essere propriamente circoscritti alla *féminité textuelle* poiché non se ne hanno informazioni riguardanti l'identità degli autori<sup>33</sup>.

Per un quadro completo del panorama delle tradizioni sulle donne nel Sud Italia, è opportuno annoverare che presso la Scuola poetica siciliana si è anche osservato uno straordinario caso di femminilità autoriale. Mi riferisco alla tanto dibattuta esistenza dell'autrice Nina Siciliana che, sempre utilizzando la terminologia di Pierre Bec, si potrebbe ricondurre alla modalità della *féminité génétique*. Le difficoltà a ricostruire le origini della poetessa e a identificarne nitidamente la produzione letteraria hanno generato una vera e propria

<sup>32</sup> In conclusione, alla quinta novella della IV giornata del *Decameron* si leggono gli anonimi versi: "Quale esso fu malo cristiano/ che mi furò la grasta, ecc..." (Boccaccio 1999: 362).

<sup>33</sup> È il caso della lirica siciliana *Compiangomi, lamento e di cor doglio* di cui non si conosce l'autore, ma che presenta solide convergenze con la *chanson de femme* (Di Girolamo 2008: 896-899).

controversia intorno alla sua figura, considerata immaginaria da alcuni e reale dai più<sup>34</sup>. S'ipotizza che questa straordinaria autrice provenisse da una nobile famiglia di Messina e che si fosse formata presso la corte di Federico II in Sicilia, avendo accesso ai testi della lirica provenzale che hanno influenzato i suoi componimenti. Mercedes Arriaga, nel suo studio dedicato alle poetesse italiane del Duecento e del Trecento, si è occupata in particolar modo degli elementi di novità presenti nei sonetti dell'autrice, i quali rompono con la tradizione lirica italiana precedente e si ricollegano a quella francese (Arriaga Florez 2012: 30-33). Il componimento *Tapina in me c'amava uno sparvero*, ad esempio, si plasma sulla rappresentazione metaforica dell'amante come un uccello rapace, ormai lontano ed in custodia presso una donna rivale. L'immagine è tratta dall'aristocratica pratica della falconeria e rievoca la convenzione cortese del servizio d'amore, attraverso l'Io lirico che conferisce una distinta prigionia allo sparviero/amante facendogli indossare un collare d'oro. Si tratta però di una schiavitù da cui la natura vagabonda della creatura la spinge a fuggire via. Tuttavia, non torna allo stato selvatico, ma sceglie un altro servizio, esplicito nella lirica della siciliana. Seppur considerato anonimo da molti, per Anne Klinck questo sonetto risalta enormemente la femminilità dell'Io lirico, tanto da suggerire che possa essere effettivamente scaturito dalla penna di un'autrice (Klinck 2003: 348-349). Del resto, l'educazione medievale riservata alle dame nel Medioevo prevedeva spesso l'addestramento degli uccelli e non è un caso se il medesimo *topos* appaia anche nei *Lais* di Maria di Francia (Cerrato 2016: 46-47). Inoltre, l'attitudine fedele e rassegnata della voce narrante davanti all'amore non corrisposto può essere circoscritto al tema dei "falsi amanti" proprio della poesia delle *trobairitz* (Arriaga Florez 2012: 35). Per questi motivi non si può decisamente escludere che il componimento sia stato effettivamente composto da una donna.

Negli anni diverse liriche sono stati attribuite a Nina Siciliana, è però soprattutto la corrispondenza epistolare tra l'autrice e Dante da Maiano, amico di Dante Alighieri, ad aver goduto di estrema importanza. Sulla tenzone portata avanti tra i due autori si è speculato a lungo, diffondendo la credenza che l'uomo si sia innamorato della nobildonna dopo averne letto i versi. Per Daniele Cerrato, la costante volontà da parte della critica di ridurre la figura della letterata a "la Nina di Dante" non avrebbe permesso di sviluppare una ricerca più approfondita riguardo le sue origini e la sua effettiva produzione letteraria (Cerrato 2016: 44). Tuttavia, è proprio la relazione poetica a distanza tra l'autrice e il poeta toscano ad essere di rilevante interesse, poiché indice di una non trascurabile presenza femminile tra gli ambienti culturali che dal sud Italia si faceva ben conoscere anche in Toscana.

Circa due secoli dopo, lo stesso Boccaccio includeva nel *Decameron* la lirica anonima *Muoviti, Amore, e vattene a messere*:

Muoviti, Amore, e vattene a messere  
 E còntagli le pene ch'io sostegno:  
 Digli ch'a morte vegno  
 Celando per temenza il mio volere.  
 Merzede, Amore, a man giunte ti chiamo  
 Ch'a misser vada là dove dimora.  
 Dì che sovente lui disio et amo,  
 Sì dolcemente lo cor m'innamora;  
 E per lo foco ond'io tutta m'infiamo  
 Temo morire, e già non saccio l'ora

<sup>34</sup> Negli anni gli interventi di Eduardo Magliano, Francesco De Sanctis, Francesco Novati e Giovanni Bertacchi, ma anche gli studi più recenti di Paola Malpezzi Price e Mercedes Arriaga, hanno cercato di dimostrare come la figura di Nina Siciliana sia reale, a dispetto da quanto sostenuto da Adolfo Borgognoni ed altri detrattori (Cerrato 2016: 48).

Ch'ì' parta da sì grave pena e dura  
La qual sostegno per lui, disiando,  
Temendo e vergognando.

Deh! Il mal mio per Dio fagli assapere.  
Poi ch'ì di lui, Amor, fu' innamorata  
Non mi donasti ardir quanto temenza,  
Che io potesse sola una fiata  
Lo mio voler dimostrare in parvenza  
A quelli che mi tien tanto affannata:  
Così morendo, il morir m'è gravenza.  
Forse che non gli sarie dispiacenza  
Se el sapesse quanta pena i'sento,  
S'a me dato ardimento  
Avevsi in fargli mio stato vedere.

Poi che 'n piacere non ti fu, Amore,  
Ch'a me donassi tanta sicurezza  
Ch'a messer far savessi lo mio core,  
Lassa! Per messo mai o per sembianza;  
Merzè ti chero, o dolce mio signore,  
Che vada a lui e donagli membranza  
Del giorno ch'io il vidi a scudo e lanza  
Con altri cavalieri arme portare;

Presilo a riguardare  
Innamorata sì che 'l mio cor pere  
(Boccaccio 1999: 821).

Questo componimento, caratterizzato da un Io lirico femminile che racconta le pene d'amore patite per un uomo lontano, viene ricopiato e rimaneggiato nella settima novella della decima giornata del *Decameron* da Boccaccio, il quale lo attribuisce a un tal Mico da Siena. Anche se la reale esistenza di questo verseggiatore è incerta, resta interessante osservare come il Certaldese non solo s'interessasse alle manifestazioni letterarie che presentano una voce di donna, rientranti in questo caso nella modalità della *feminité textuelle*, ma che addirittura se ne servisse sapientemente per conferire veridicità e lustro ad un racconto ambientato anni addietro in Sicilia. Di fatto, la novella ha per protagonista una giovane di nome Lisa, figlia del noto speziale fiorentino Bernardo Puccini che viveva con la sua famiglia a Palermo. La fanciulla vide un giorno dalla finestra il re Pietro d'Aragona e se ne innamorò segretamente, pur sapendo che la distanza che la separava da lui era incolmabile. Per alleviare il suo dolore, Lisa rivelò i suoi sentimenti a Minuccio d'Arezzo "finissimo cantatore e sonatore" molto apprezzato dallo stesso sovrano, intimandogli di trovare un modo per informarlo del suo affetto per lui. Il musico, a sua volta, chiese allo stesso poeta Mico da Siena di scrivere una canzone, la quale a corte "prestamente intonò d'un suono soave e pietoso" e non appena il reggente udì quei versi volle conoscere tutta la storia. La novella si conclude con la guarigione di Lisa dalle sue sofferenze, grazie al componimento che le aveva permesso di esternare i propri sentimenti come se lo avesse fatto in prima persona. In questo modo, riuscì a garantirsi l'affetto del re che si dichiarò suo cavaliere e le combinò un matrimonio con un giovane nobile (Boccaccio 1999: 845-852). Dunque, la narrazione giunge verso un lieto fine che rispecchia in pieno gli ideali della società cortese medievale.

Non è però da escludere che la canzonetta collocata all'interno della novella sia un "falso" boccacciano. Armando Balduino ha individuato in questa lirica lessemi desueti, meridionalismi e un uso di locuzioni auliche che rimandano agli stilnovisti, in particolare al poeta e giurista Cino da Pistoia che il giovane autore aveva frequentato presso l'ateneo napoletano (Balduino 1980: 47-69). Questi elementi distintivi conferiscono al componimento un tono arcaizzante e creano un'atmosfera lirica che rinvia ad una civiltà cavalleresca più antica, ormai passata rispetto al tempo della scrittura. Boccaccio se ne serve per ricollegarsi alla tradizione della scuola poetica siciliana, seppur in un contesto in cui la maggior parte dei protagonisti del suo racconto sono toscani.

Di certo non deve stupire il fatto che il Certaldese si cimentasse nella scrittura di testi, talvolta perseguendo canoni anche in un'altra lingua e ben lungi dai tradizionali. Un chiaro esempio è rappresentato dalla celebre *Epistola napoletana*, un esercizio letterario sotto forma di doppia missiva rivolta al suo amico Franceschino dei Bardi (Boccaccio 1992: 861-865). La prima missiva è redatta mediante uno stile raffinato e tratta il tema della necessità di svago per gli uomini oberati da impegni incombenti, per poi concludersi annunciando una lieta notizia che sarà esposta in maniera dettagliata nel testo successivo. La seconda lettera è invece scritta rigorosamente in dialetto napoletano e con uno stile decisamente confidenziale, attraverso il quale s'informa il destinatario che è diventato padre di un bambino nato dalla sua amante Machinti, evento celebrato da tutta la brigata dei suoi compagni a Napoli (Sabatini 1992: 412).

Questo testo ha un importante valore filologico e linguistico, poiché è convenzionalmente riconosciuto come il primo documento della letteratura dialettale partenopea in prosa. Si denota che l'autore fa un largo utilizzo di sicilianismi, a testimonianza del fatto che la lingua e la cultura della corte di Federico II avevano lasciato una forte traccia nella Napoli in cui Boccaccio si formava dopo il declino della casata sveva (De Blasi 2012: 74-76). Del resto, anche Rosario Coluccia, occupandosi dei lasciti geolinguistici dei poeti siculi nella Napoli angioina, segnala un cospicuo numero di meridionalismi costellati tra le novelle del *Decameron*<sup>35</sup>.

La possibilità che la lirica *Muoviti, Amore, e vattene a messere* sia un originale sotto mentite spoglie del genio poetico di Boccaccio, sarebbe un'ulteriore riprova dell'interesse diretto del nostro autore nei confronti delle tradizioni sulle donne che, insieme alla canzone di *Lisabetta da Messina*, mostrano come nel suo immaginario queste andassero ricondotte geograficamente al sud Italia. Del resto, come faceva notare Vittore Branca: "proprio alla straordinaria sensibilità di Boccaccio per tutte le voci della poesia, anche quelle più lontane dalle tradizioni ufficiali, risale l'impegno di rilanciare letterariamente modi e forme semicolte e rusticane" (Branca 1976: 21).

In quest'ottica è possibile avanzare l'ipotesi che non sia un caso se il ventriloquio trasversale che il Certaldese adopera per interpretare la voce di Fiammetta, una fanciulla che si disperava in seguito all'abbandono dell'amato Panfilo, si svolga in un'ambientazione tipicamente partenopea.

### 1.2.3 Boccaccio e la finzione sentimentale

La passione amorosa è il fulcro dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* che si manifesta attraverso le traversie emotive patite dall'omonima protagonista omodiegetica. Nella finzione sentimentale elaborata da Boccaccio, è lei stessa ad annunciare nel prologo di voler narrare le proprie vicissitudini causate dalla brevissima relazione con l'amante che l'ha sedotta e

---

<sup>35</sup> Per esempio: "gazzara" (clamore festoso); "taùto" (bara); "moscale" (muschiato); "acanino" (grazioso); "boce" (voce); "lacerta" (ramarro); "grasta" (vaso); "cristiano" (uomo), sono alcuni dei meridionalismi individuati nel capolavoro di Boccaccio (Coluccia 2012: 46-50).

abbandonata. L'intima confessione che ne scaturisce sotto forma di monologo segue il modello delle *Heroides* di Ovidio, ricalcando i lamenti nelle epistole delle antiche donne innamorate. Tuttavia, l'iter dell'innamoramento passa attraverso la trattatistica di Andrea Cappellano e la lirica cortese. Dal *De amore* procede la convinzione che il matrimonio non sia che un mero obbligo sociale e la passione possa scaturire unicamente al di fuori del rapporto coniugale, oltre alla teorizzazione della nascita di questo sentimento: esso è generato dalla vista della persona prediletta, dopodiché la sua effigie resta impressa nella memoria e condiziona la mente mediante il desiderio. Tali caratterizzazioni influenzarono anche la poesia Stilnovista e in particolare le *Rime* di Cavalcanti<sup>36</sup>. Dai componimenti di quest'ultimo autore, il Certaldese avrebbe ricavato i modelli da adattare alla sua prosa per descrivere il dramma passionale ed erotico di Fiammetta dopo aver incrociato lo sguardo di Panfilo in chiesa (Guérin 2019: 31). Nell'*Elegia* boccacciana, però, la donna non viene rappresentata al pari di un oggetto di vagheggiamento dell'uomo e privato di soggettività, come di norma accadeva nella lirica del XIV secolo. Essa è finalmente dotata di volontà ed emotività proprie, attraverso le quali parla ad altre donne per suscitare compassione e trovare conforto.

Un illustre antecedente potrebbe riscontrarsi nel personaggio di Francesca nel quinto canto dell'*Inferno* di Dante<sup>37</sup>, il quale dà voce alla giovane per farle confessare il suo tragico amore per Paolo in termini arditamente sensuali. Per tal ragione l'infelice eroina diventa un esempio negativo di lussuria nel capolavoro dantesco (Ronchetti 2017: 2010). Similmente vengono condannate anche le anime delle lascive donne nel ventesimo canto, le quali hanno abbandonato le virtù e i lavori domestici per dedicarsi alle arti magiche:

Vedi le triste che lasciaron l'ago,  
la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine  
(Alighieri 2016a: 247).

Nel proemio del *Decameron*, Boccaccio riutilizza le immagini dell'"ago, la spuola e 'l fuso" per esaltare un'inedita prospettiva dei personaggi femminili nel contesto della finzione sentimentale. Di fatto, in contrapposizione con il Sommo Poeta, dichiara di voler escludere dalla lettura del suo capolavoro le dame troppo severe, dedite esclusivamente ai lavori domestici e insensibili all'amore:

Adunque, acciò che in parte per me s'ammendi il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, sì come noi delle dilicate donne veggiamo, quivi più avara fu il sostegno, in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all'altre è assai l'ago e 'l fuso e l'arcolajo, intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in dieci giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso, tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto (Boccaccio 1999: 3).

Questo è indice di una nuova visione delle donne in letteratura, non più oggetti passivi e degni di biasimo se tentano di sovvertire l'ordine prestabilito dai valori spirituali e morali, bensì soggetti attivi in grado di comprendere l'amore e provare liberamente sentimenti.

Nel *corpus* delle opere di Boccaccio, l'*Elegia* si colloca tra gli scritti giovanili in volgare, tanto in versi come in prosa, in cui la finzione sentimentale è plasmata a partire dalla già

<sup>36</sup> Si veda a tal riguardo il terzo capitolo di questo elaborato concernente le fonti: 3.1.1 Ovidio, 3.2.2 Autori di area francese, 3.3.2 Altri autori italiani.

<sup>37</sup> Si rimanda al capitolo: 3.3.1 Dante.

menzionata precettistica della *fin'amor*, predisposta da Cappellano nei primi due libri del suo trattato. È invece agli antipodi rispetto a quelle della maturità, tra cui spicca sopra ogni altra il *Corbaccio*. Questo testo è effettivamente caratterizzato da un'avversa predisposizione nei confronti dell'amore e una visione negativamente stereotipata delle donne che trova le sue fonti nella produzione letteraria di matrice misogina e nel terzo libro del *De amore*, nel quale si assiste alla ritrattazione sull'esaltazione della passione extraconiugale e la rivalutazione del matrimonio (Guérin 2018: 191-207). L'accurato racconto di Fiammetta resta, tuttavia, una manifestazione letteraria boccacciana unica nel suo genere, poiché nessun'altra opera sarà caratterizzata da una narrazione esclusivamente femminile completamente incentrata sulla tematica dell'amore che avvilisce in forma inesorabile la ragione.

Di fatto, tale sentimento viene trattato e rappresentato in maniera decisamente differente, seppur sempre di stampo cortese e stilnovistico, nella *Caccia di Diana*. Nel poemetto emerge il contrasto tra castità e sensualità su cui le protagoniste dell'opera s'interrogano e viene dunque proposta una concezione dell'amore che ingentilisce e nobilita mediante la virtù. Ciò si denota in maniera analoga anche nell'*Amorosa Visione*, nel *Teseida* e nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, nelle quali le pulsioni erotiche e le glorie mondane vengono disconosciute a vantaggio dell'esaltazione dell'integrità amorosa (Morosini 2018: 17-18). Questa concezione onesta e moraleggiante delle emozioni viene estremizzata ulteriormente nel *Filocolo*, romanzo che narra la storia d'amore tra Florio e Biancifiore. Dopo innumerevoli peripezie i due innamorati riescono a convolare a nozze con un magnifico matrimonio cristiano, segno di assoluta virtuosità (Morosini 2018: 15-16). Di tutt'altra natura sono le funeste vicende narrate nel *Filostrato* e nel *Ninfale Fiesolano*, nei quali gli inappagati sentimenti dei due rispettivi protagonisti maschili sfociano nella tragicità: Troilo si getterà in battaglia trovando la morte e Africo annegherà in un fiume. Il dramma amoroso costituisce un elemento fondamentale anche nell'*Elegia*, seppur narrato in prima persona da una fanciulla che non sarà capace di togliersi la vita e porre fine alle sue sofferenze. Inoltre, il *Filocolo* ed il *Filostrato* sono accomunati da un proemio nel quale Boccaccio incarna l'archetipo del narratore-amante e dichiara di aver intrapreso la scrittura per conquistare la donna amata, la quale sarà portata a provare pietà e amore attraverso la lettura. Ovviamente le dichiarazioni preliminari del Certaldese sono letterarie e non reali. Di fatto, egli interpreta un ruolo nel contesto della finzione sentimentale per introdurre e motivare le proprie opere e nel farlo s'ispira all'Ovidio dell'*Ars amatoria* (Lacarra Lanz 2005: 564-565). L'alter ego del narratore innamorato trova la sua controparte nel personaggio guida del *Corbaccio*, ovvero l'anima del marito defunto della donna amata dal protagonista che dichiara di essergli apparso in sogno per distoglierlo dall'amore e metterlo in guardia sui pericoli della lussuria (Lacarra Lanz 2005: 572-574).

Il *Decameron* sembra invece incarnare la *summa* della stragrande varietà delle rappresentazioni amorose presenti nelle opere sopracitate. Effettivamente, le novelle del capolavoro di Boccaccio concernenti la finzione sentimentale sono caratterizzate da una notevole poliedricità: dai brevi racconti della quarta giornata sugli amori infelici, la cui tematica viene scelta non a caso da Filostrato, si passa a quelli a lieto fine del quinto di predisposti dalla regina Fiammetta; così come alle licenziose storie raccontate durante la settima giornata per volere di Dioneo sulle beffe delle donne ai danni degli uomini per consumare e celare la passione adultera, nelle quali emergono personaggi femminili plasmati a partire da stereotipi fortemente misogini; oppure a quelle della decima, in cui Panfilo chiede all'onesta brigata di trattare vicende incentrate sull'amore cortese e magnanimo.

La trattazione dell'amore ampia e diversificata che traspare dalle singole opere di Boccaccio ha largamente influito sulla produzione letteraria di altri autori durante i secoli successivi, sebbene la più rilevante per la prosa sentimentalistica sia l'*Elegia di Madonna*

*Fiammetta*. Basti pensare al romanzo epistolare *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, ispirato anch'esso alle *Heroides* ovidiane e all'infelice storia d'amore boccacciana (Valvassori 2006: 179-189). Questa fu conosciuta e impiegata come modello di finzione sentimentale anche nei testi al di fuori dei confini italiani. Di fatto, riscontrò notevoli consensi in Spagna e fu perfino tradotta in castigliano insieme ad altre *opere vulgari* dell'autore toscano (González Ramírez 2022: 94). Al *Libro de Fiammeta* s'ispirò Juan de Flores nel XV secolo per la redazione del romanzo *Grimalte y Gradissa*, il quale è praticamente un ingegnoso proseguimento della storia tra Fiammetta e Panfilo. Tuttavia, mentre Boccaccio si centra sulle possibilità espositive ed emozionali che scaturiscono dalla narrazione femminile diretta nella finzione letteraria ad altre donne, Flores limita il ruolo della fanciulla nella storia di amore frustrato raccontata dal giovane Grimalte<sup>38</sup>.

L'*Elegia* è la principale fonte anche di altre opere spagnole quattrocentesche e cinquecentesche, accomunate dalla tematica dell'amore infelice e inappagato. Tra queste si possono menzionare: l'anonima *Triste deleytación*, l'*Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan de Encina e il *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* di Diego de San Pedro (González Ramírez 2022: 98). Ulteriori influenze boccacciane sono state riscontrate anche nella *Celestina* di Fernando de Rojas e nella *Dorotea* di Lope de Vega, principalmente per quanto riguarda la profilazione dei personaggi femminile e l'intimo sviluppo delle loro emozioni nella finzione sentimentale (Sanhueza 1994: 40-56).

A partire dal XVI secolo il racconto di Fiammetta si diffuse anche in Francia, grazie a ben due distinte traduzioni. La prima fu pubblicata nel 1531 ed è parziale, mentre la seconda vide la luce nel 1585 e riporta il testo completo insieme all'originale italiano, conosciuta come *La Fiammette amoureuse de M. Jean Bocace* (Cappello 2017: 307-319). Le produzioni letterarie in prosa d'Oltralpe concernenti la finzione sentimentale dimostrano un'innegabile verità: Boccaccio senza la Francia, considerando in primo luogo la corte angioina di Napoli, non sarebbe divenuto l'autore che conosciamo; ma la stessa Francia senza Boccaccio avrebbe sicuramente assunto una fisionomia letteraria diversa. Infatti, se da una parte il Certaldese rimaneggia come fonti per le proprie opere testi mediolatini e volgari di origine francese, dall'altra le forme culturali di questo Paese risentono dei modelli boccacciani. Ne sono un esempio i romanzi sentimentali *Les angoysses douloureuses qui procèdent d'amours* di Hélisenne de Crenne e *Les comptes amoureux* di Jeanne Flore, i quali sembrano riprendere le inflessioni patetiche della drammatica narrazione di Fiammetta (De Sena 1995: 335).

Il rapporto diretto tra l'*Elegia* e le successive opere di finzione sentimentale dimostra il grande impatto che Boccaccio fu in grado di esercitare su questa tipologia di prosa letteraria, tanto in Italia come in Europa. La narrazione di Fiammetta diventa non solo un illustre modello per la creazione di personaggi femminili pervasi dalla passione amorosa, come si osserva nei testi procedenti dalla Penisola Iberica. Addirittura, per quanto riguarda la Francia, possiamo osservare il fondamentale passaggio dall'autorialità femminile nella finzione letteraria boccacciana a nuovi spazi letterari per le donne nella realtà, grazie alle scrittrici che nel Cinquecento s'ispirarono alle modalità narrative della *féminité textuelle* per elaborare i propri romanzi sentimentali.

<sup>38</sup> Per lo studio del romanzo *Grimalte y Gradissa*, si vedano i contributi di Marina Brownlee (1990: 179-191) e Patrizia Caraffi (2019: 175-186).



## 2. L'OPERA: STRUTTURA E CONTENUTI DELL'ELEGIA

Prima di dare avvio in maniera concreta all'indagine sulle fonti è imprescindibile esaminare l'opera boccacciana oggetto di questo studio. Vagliare preliminarmente l'*Elegia* e scandirne le sezioni per osservarne la struttura e i contenuti servirà a collocare le convergenze intertestuali che verranno individuate, ma anche a carpire le funzionalità che esse svolgono all'interno della trama esposta da Fiammetta.

Appare subito evidente che Boccaccio abbia dotato la sua protagonista di una forbita eloquenza. La donna, dopo essere stata abbandonata dal suo amato, non sembra avere altra alternativa se non quella di versare nella disperazione e ripercorrere infervorata le sue memorie. Pertanto, la sua narrazione si struttura in nove capitoli di lunghezza diseguale e preceduti da un prologo, di cui l'ultimo non è che il conclusivo congedo. Questa suddivisione ha un valore specifico per Boccaccio. Di fatto, come Cesare Segre osserva, il Certaldese è attentissimo alle partizioni numeriche nelle sue opere. Il *Teseida*, ad esempio, venne effettivamente suddiviso in dodici libri, come forte rimando all'*Eneide* virgiliana che ne è il principale archetipo; o, ancora, il *Decameron* presenta ben cento novelle (dieci al giorno per dieci giorni) al pari dei canti della *Commedia* dantesca (trentatré per ognuna delle tre cantiche, più un ulteriore canto proemiale per l'*Inferno*). È però il *Filostrato*, il quale si divide anch'esso in nove capitoli di variabile ampiezza preceduti da un prologo, di cui l'ultimo funge da commiato finale, a presentare maggiori convergenze con l'*Elegia* (Segre 1974: 94-95).

La scelta di questo numero per ripartire le rispettive sequenze del *Filostrato* e dell'*Elegia*, entrambe opere che trattano di vicissitudini amorose, non è assolutamente casuale da parte del Boccaccio. Tra i più illustri precedenti letterari troviamo senz'altro Dante, per cui il nove era espressione dell'amore divino che nella *Commedia* divide i cieli del Paradiso (in quanto radice quadrata del tre che è simbolo della trinità e sacro ai cristiani). Egli lo dichiara apertamente anche nella *Vita nuova* e lo relaziona con la donna amata<sup>39</sup>. Di fatto, in quest'opera, il Sommo Poeta carica tale numero di cospicui significati: è proprio a nove anni che apprendiamo come il giovanissimo autore incontra per la prima volta una coetanea Beatrice e ne resta incantato<sup>40</sup>; il secondo incontro, invece, avviene precisamente nove anni più tardi, proprio alla nona ora del giorno<sup>41</sup>; nel compilare, inoltre, l'elenco delle sessanta donne più belle di Firenze, Beatrice è simbolicamente collocata al nono posto anziché al primo<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Dalla *Vita nuova*, XXIX: "lo numero del tre è radice del nove, però che, senza numero altro alcuno, per se medesimo fa nove, sì come vedemo manifestamente che tre via tre fa nove. Dunque se lo tre è fattore per se medesimo del nove, e lo fattore per se medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, è solamente la mirabile Trinitade" (Alighieri 1977: 56).

<sup>40</sup> Dalla *Vita nuova*, II: "nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare. Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado, sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono. Apparve vestita di nobilissimo colore umile ed onesto sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia (Alighieri 1977: 1-2).

<sup>41</sup> Si osservi la *Vita nuova*, III: "poi che fuoro passati tanti die, che appunto erano compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me, vestita di colore bianchissimo, in mezzo di due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi saluto e molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine. L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quel giorno; e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a di questa cortesissima" (Alighieri 1977: 3-4).

<sup>42</sup> Ciò si riscontra nella *Vita nuova*, VI: "E presi li nomi di sessanta le più belle donne de la cittade ove la mia donna fue posta da l'altissimo sire, e compuosi una pistola sotto forma di serventese, la quale io non scriverò: e non n'avrei fatto menzione, se

Del resto, perfino lo stesso titolo dell'opera dantesca richiama la medesima numerologia, considerando la prossimità etimologica tra i termini “nove” e “nuovo” ed è volta a elogiare una donna di “novella etate”, ovvero giovanissima, amata enormemente dal poeta. In una tale prospettiva, Boccaccio non avrebbe potuto scegliere un numero più adeguato in cui ripartire il discorso, mediante il quale Fiammetta ripercorre le proprie vicissitudini amorose nel tempo della sua “piccola età”. La scelta, invece, di anteporre un prologo ai nove capitoli è da considerarsi un ragguardevole precedente strutturale del *Decameron* (nove più uno, relazionabili alle dieci novelle per giornata).

Le nove parti in cui si suddivide la storia di Fiammetta sono contraddistinte da una divergente lunghezza che non è l'unica variabile presente nell'organico dell'*Elegia*. Effettivamente, anche il testo non è uniforme e men che meno statico per via dell'alternanza dei toni e le distinte tecniche narrative, la successione da dialoghi a monologhi e l'uso di differenti tempi verbali nell'espone vicende passate (Segre 1974: 96-97). Del resto, sul piano dei contenuti, possiamo osservare come vengano descritti in maniera altrettanto poco conforme i personaggi della storia. Questi appartengono tutti alla classe media della società dello stesso Boccaccio e ce ne vengono descritte le vicissitudini quotidiane (Branca 1976: 21). Gli unici effettivamente attivi ed utili per lo sviluppo della trama sono soltanto Fiammetta e l'amato Panfilo, ai quali si accompagnano alcune figure secondarie che interagiscono con la protagonista e contribuiscono a delineare la narrazione nelle rispettive sezioni del romanzo che si pretende analizzare.

## 2.1 Il prologo

Il racconto di Fiammetta si apre con un prologo, così come da consuetudine per la maggior parte delle opere medievali e ovviamente anche per quelle di Boccaccio. Questa sezione serve a stabilire un contatto diretto con il pubblico prescelto e ad introdurre le vicissitudini della narratrice (Sapegno 2013: 326).

Pertanto, l'autore si serve di espedienti retorici procedenti dalla tradizione antica, traslatandoli dal latino al volgare e adattandoli per plasmare la struttura incipitale dei suoi testi (Ceccarrelli 2018: 80). Tra tali stratagemmi ritroviamo in primis la *sententia* che nell'*Elegia* l'omonima protagonista pronuncia al principio del suo racconto: “Suole a' miseri crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono o sentono compassione in alcuno” (Boccaccio 1994: 23). La donna informa proverbialmente i lettori che è solito per i miseri il desiderio di dolersi pubblicamente, nel momento in cui distinguono o avvertono in qualcuno la compassione nei loro confronti. Di fatto, attraverso una topica lamentazione in sede esordiale dalle caratterizzazioni liriche, Fiammetta preannuncia la propria sventurata condizione e la volontà di raccontare la sua storia a chi con clemenza saprà ascoltarla. “A proverbio sumitur initium”, ovvero cominciare il discorso con un'espressione che fosse valida per le circostanze che ne hanno portato alla formulazione, era una raccomandazione dei maestri di retorica e dei manuali dell'*ars praeticandi* (Faral 1924: 267). Cicerone, nel *De inventione*, affermava che l'*exordium* di un discorso debba possedere “sententiarum et gravitatis plurimum” (Cicerone 1998: 104). In quest'opera latina, ben conosciuta presso gli ambienti culturali angioini in cui Boccaccio si formava<sup>43</sup>, il retore romano mirava a conferire solennità all'orazione per impressionare i membri di un tribunale.

---

U non per dire quello che, componendola, maravigliosamente addivenne, cioè che in alcuno altro numero non sofferse lo nome de la mia donna stare se non in su nove, tra li nomi di queste donne” (Alighieri 1977: 8).

<sup>43</sup> La *sententia* viene menzionata nel trattato *Rhetorica ad Herennium*, attribuito in epoca medievale a Cicerone. Questo fu copiato da Boccaccio nel manoscritto autografo *Pluteo 52 10*. Inoltre, si riscontra anche nel primo libro del *De institutione*

Gli autori medievali adeguarono questo utile espediente giuridico ai canoni letterari. Di fatto, nella sua *Ars versificatoria* Mathieu de Vendôme invita ad aprire il componimento con un “proverbium”, intendendo con questo termine un’idea universalmente riconosciuta<sup>44</sup>. Sulla medesima linea di pensiero si professarono anche altri maestri di retorica del calibro di Everardo il Tedesco, Goffredo di Vinosalvo e Giovanni di Garlandia (Faral 1924: 55-59). Pertanto, i contenuti espressi nelle *sententiae* incipitali costituirono gli elementi più convenienti per attirare fin da subito l’attenzione del pubblico sul narratore ed attribuire dignità al discorso, oltre ad orientarne la lettura. Boccaccio fece proprio un tal precetto e se ne servì funzionalmente nel *corpus* delle proprie opere<sup>45</sup>. Lo scopo dell’autore era quello di promuovere il testo e guadagnarsi la benevolenza del lettore, riassumendone nelle prime righe il contenuto e le ragioni che lo avevano spinto a comporlo.

Nell’*Elegia* l’enunciazione iniziale serve a presentare la stessa Fiammetta che, afflitta dalle pene d’amore, desidera rendere coloro che leggeranno partecipi della sua storia poiché prova sollievo nel condividere il proprio dolore. A livello del tema-fonte un precedente è riscontrabile nella *Vita nuova*, sebbene non nell’*incipit*. Dante, patendo pene d’amore per la sua Beatrice, scoppia in un pianto liberatorio quando si rende conto di essere osservato da un’altra donna che aveva intuito quali pene lo affliggessero:

Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta. Onde, con ciò sia cosa che quando li miseri veggiono di loro compassione altrui, più tosto si muovono a lagrimare, quasi come di se stessi avendo pietade, io sentii allora cominciare li miei occhi a volere piangere (Alighieri 1977: 64-65).

Carlo Delcorno fa notare che il rapporto d’interdipendenza sarebbe avvalorato dal ponte lessicale costituito dai termini chiave “miseri” e “compassione”, i quali ritroviamo anche nelle prime battute dell’*Elegia* (Delcorno 1979: 253). In questo caso, Dante diviene un illustre precursore che suggerisce a Boccaccio il modo di presentare la storia dell’affranta protagonista. Analogamente, anche nel proemio del *Decameron* i “miseri” divengono gli “afflitti” di cui “è umana cosa aver compassione” (Boccaccio 1999: 5), come specifica anche in tal caso un’ulteriore *sententia* incipitale.

A poter beneficiare dell’*Elegia* sarà un pubblico prescelto, ben delineato da Boccaccio, a cui l’opera è diretta. Al pari delle *Heroides* di Ovidio, anche l’elegia di Fiammetta viene dichiaratamente “mandata” ad un destinatario. Tuttavia, non sarà inviata in forma di epistola all’uomo da lei amato. Il “libretto” verrà, invece, specificatamente rivolto alle “nobili donne” e negato al genere maschile con cui la narratrice è adirata:

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. Né m’è cura perché il mio parlare agli uomini non pervenga, anzi, in quanto io posso,

---

*oratoria* di Quintiliano: “Sententiae quoque et chriae et aetiologiae subiectis dictionum rationibus apud grammaticos scribantur, quia initium ex lectione ducunt: quorum omnium similis est ratio, forma diversa, quia sententia universalis et vox, aetologia personis continetur” (Quintiliano 1975: 13-14).

<sup>44</sup> Concretamente nel manuale di Vendôme: “praemittendum est generale proverbium, id est communis sententia, cui consuetudo fidem attribuit, opinio communis assensum accomodat” (Vendôme 2020: 12).

<sup>45</sup> È necessario osservare che, oltre all’*Elegia di Madonna Fiammetta*, una *sententia* apre il *Decameron* e moltissime novelle all’interno dello stesso (I 1,3; I 3,4; I 7,3; II 1,2; II 3,4; II 6,3; II 7,3; II 9,3; III 1,3; III 2,3; III 5,3; IV 2,5; IV 3,4; IV 6,4; IV 7,4; IV 8,3; V 2,3; V 6,3; V 8,3; V 10,3; VI 4,3; VI 5,3; VII 5,3; VII 6,3; VII 9,3; VII 10,3; VIII 7,3; VIII 10,3; IX 2,4; IX 4,3; IX 5,3; IX 9,3; IX 10,3; X 2,4; X 8,3). Si osserva un *incipit* analogo anche per *L’epistola Consolatoria a Pino de’ Rossi*, il *Trattatello in laude a Dante*, le *Esposizioni sopra la Commedia* ed il *Corbaccio* (Ceccarrelli 2018: 82).

del tutto il niego loro, però che sì miseramente in me l'acerbità d'alcuno si discuopre, che gli altri simili imaginando, piuttosto schernevole riso che pietose lagrime ne vedrei (Boccaccio 1994: 23).

Tanto nella lirica provenzale, così come nella poesia stilnovista, le donne erano state già introdotte nel sistema retorico dei componimenti d'amore, divenendone destinatarie. Esse svolgono il ruolo di alleate del poeta nel suo tentativo di conquistare l'amata e si oppongono dialogicamente a coloro che vorrebbero danneggiarlo. Una tale finzione letteraria ha radici socioculturali profonde e legate a ben radicati stereotipi, per via dei quali il genere femminile era per natura associato a sensibilità e gentilezza (Giunti 2002: 118-120). Tali caratteristiche doterebbero le donne di un'acuta comprensione dell'esperienza amorosa o, per dirlo alla maniera di Dante, "intelletto" che fa di loro delle confidenti perfette ad accogliere le intime esternazioni del verseggiatore (Alighieri 1977: 30). Sulla scia di questa tradizione, Boccaccio si serve della voce di Fiammetta per rivolgersi ad altre fanciulle e, al contempo, estromette una precisa categoria di persone dalla lettura. Di fatto, la narratrice parla prettamente con il gentil sesso perché è convinta che gli uomini non capirebbero il suo dolore e, addirittura, la schernirebbero. L'esclusione di coloro che si mostrano ostili all'amore trova un ulteriore precedente in Ovidio, questa volta nel secondo libro degli *Ars amatoria*<sup>46</sup>. In effetti, il poeta latino nega la lettura alle fanciulle eccessivamente severe per rivolgersi direttamente ai giovani inclini alle passioni. Questo stilema prospera nel Medioevo, dai testi della lirica trobadorica a quelli della Scuola siciliana, fino ai componimenti toscani del Due e Trecento che esplicitamente precludevano la lettura ai malparlanti o ai villani incapaci di provare nobili sentimenti<sup>47</sup>. Emblematico è l'esempio della lirica *Donne ch'avete intelletto d'amore*, presente nella *Vita nuova*, in cui Dante raccomanda i propri versi esclusivamente a donne ed uomini cortesi<sup>48</sup>.

Tornando al racconto di Fiammetta, all'altisonante enunciazione iniziale e alla designazione del pubblico prediletto, fanno seguito la dichiarazione d'intenti della donna e l'anticipazione dell'argomento intorno al quale si costruirà la narrazione. Il *verbum cupiendi* "mi piace" manifesta il fine ultimo del discorso della fanciulla, ossia impietosire il pubblico femminile e trovare conforto nell'esternare le proprie vicissitudini. La materia amorosa dell'opera verrà invece enunciata separatamente:

E acciò che il tempo più nel parlare che nel piagnere non trascorra, brevemente allo impromesso mi sforzerò di venire, da' miei amori più felici che stabili cominciando, acciò che da quella felicità allo stato presente argomento prendendo, me più che altra conosciate infelice (Boccaccio 1994: 23-24).

Tale disposizione richiama la *propositio*, un espediente attraverso il quale l'oratore annunciava in apertura il tema e la ragione del proprio discorso. Nel *De inventione* Cicerone tratta ampiamente anche questa tecnica, utile ad "exponere summam argumentationis" (Cicerone 1998: 134). Durante il Medioevo quest'altro elemento proprio della retorica,

<sup>46</sup> Come si evince dall'*Ars amatoria*: "procul hinc, procul este, severae! / Non estis teneris apta theatra modis. / Me legat in sponsi facie non frigida virgo / et rudis ignoto tactus amore puer" (Ovidio 1969: 91).

<sup>47</sup> Celebre è il caso di *Donna me prega* di Guido Cavalcanti, nel cui congedo l'autore si rivolge direttamente al proprio componimento e dichiara di non averlo scritto per coloro che non sentono amore: "Tu poi sicuramente gir, canzone, / là 've ti piace, ch'io t'ò sì adornata / ch'assai laudata - sarà tua ragione / da le persone - ch'anno intendimento: / di star con l'altre tu non ài talento" (Cavalcanti 2011: 161).

<sup>48</sup> Si osservino i versi della lirica di Dante presente nella *Vita Nuova*: "E se non vuoi andar sì come vana, / non restare ove sia gente villana: / ingegnati, se puoi, d'esser palese / solo con donne o con omo cortese, / che ti merranno là per via tostana. / Tu troverai Amor con esso lei: / raccomandami a lui come tu dei" (Alighieri 1977: 32).

presentato anche nel terzo libro del *De institutione oratoria* di Quintiliano<sup>49</sup>, passa all'ambito della letteratura cortese. Di fatti, in molteplici componimenti si assiste all'esplicita dichiarazione del poeta che ha deciso di comporre versi in quanto pervaso dall'amore. Ne costituiscono un valido esempio le canzoni dei trovatori provenzali, i quali ricorrono a formule propositive quali *chançon ferai, lors chanterai o chanter m'estuet* per annunciare la tematica amorosa dei propri testi e dichiarare di averli composti per ragioni sentimentali (Dragonetti 1979: 142-144). In maniera analoga, Dante esplicita l'argomento delle sue *Rime* e le intime ragioni che lo hanno condotto a comporre<sup>50</sup>. Oltre alle intenzioni e all'argomento, la narratrice allude anche allo specifico genere dell'opera:

voi, leggendo, non troverrete favole greche ornate di molte bugie né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorose, stimulate da molti disiri; nelle quali davanti agli occhi vostri appariranno le misere lagrime, gl'impetuosi sospiri, le dolenti voci e i tempestosi pensieri, li quali, con istimolo continuo molestandomi, insieme il cibo, il sonno, i lieti tempi e l'amata bellezza hanno da me tolta via (Boccaccio 1994: 23).

Fiammetta si rivolge direttamente ai lettori e dichiara che essi non troveranno nel libro alcun riferimento alle storie milesie o ad epiche battaglie. Il contenuto amoroso dell'opera è invece accostato al pianto, elemento caratterizzante del genere elegiaco. In molti altri testi Boccaccio si premura di guidarne il pubblico alla fruizione (Ceccarelli 2018: 84-85). Tale tendenza è riscontrabile anche nella lirica trobadorica, in cui il poeta ricorre a formule introduttive per svelare l'appartenenza di un componimento ad un determinato genere (Sanguineti e Scarpati 2013: 118).

Nelle ultime battute, il prologo si conclude con una *invocatio*:

Ma primieramente, se de' miseri sono i prieghi ascoltati, afflitta sì come io sono, bagnata dalle mie lagrime, priego, se alcuna deità è nel cielo, la cui santa mente per me sia da pietà tocca, che la dolente memoria aiuti, e sostenga la tremante mano alla presente opera, e così le faccia possenti, che quali nella mente io ho sentite e sento l'angoscie, cotali l'una profferi le parole, l'altra, più a tale officio volonterosa che forte, le scriva (Boccaccio 1994: 24).

La supplica alla divinità è un *topos* ricorrente negli esordi e negli epiloghi fin dalla classicità. Era consuetudine chiedere aiuto ad un essere superiore prima d'intraprendere la composizione dell'opera e ringraziarlo alla fine per il supporto elargito. Nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, l'autore invoca l'aiuto altissimo con il fine di sostenere l'intelletto e la mano tremante per portare la stesura dell'opera a compimento. La divinità in questione non è ben specificata, ma legata alla mitologia classica di cui il racconto è permeato. Del resto, nelle opere della gioventù partenopea, l'orizzonte letterario in cui Boccaccio si muove è ancora fortemente legato alla tradizione antica. Basti pensare al *Filocolo* e al *Teseida*, in cui gli dèi

---

<sup>49</sup> Dal *De institutione oratoria*, III: "Propositio utique prohoemium et id quale, próxima huic narratio, quae lex narrandi, propositio post hanc vel, ut quibusdam placuit, excursio, tum certus ordo quaestionum, ceteraque quae, velut si aliter facere fas non sit quidam tamquam iussi secuntur. Erat enim rhetorice res prorsus facilis ac parva si uno et brevi praescripto contineretur" (Quintiliano 1975: 61).

<sup>50</sup> Dante utilizza una *propositio* cronologicamente e tematicamente prossima all'*Elegia* di Boccaccio in due *Rime* in particolare. *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, LXXIV: "Io vi dirò del cor la novitate,/ come l'anima trista piange in lui,/e come un spirito contra lei favella/ che vien pe' raggi della vostra stella" (Alighieri 2002: 44). *Le dolci rime d'amor ch'io solia*, LXXXII (posta anche in posizione incipitaria nel trattato terzo del *Convivio*): "diporrò giù lo mio soave stile,/ch'i' ho tenuto nel trattar d'amore;/e dirò del valore,/per lo qual veramente omo è gentile,/ con rima aspr'e sottile" (Alighieri 2002: 72-73).

invocati nell'esordio appartengono al *pantheon* romano<sup>51</sup>. In queste opere giovanili, infatti, la Bibbia viene impiegata esclusivamente come fonte letteraria da cui trarre *topoi* motivi che costituiscono un quadro di riferimento per i lettori (Domokos 2014: 69-71).

Sarà il *Decameron*, nel quale fin dal prologo convergono elementi della tradizione pagana e cristiana, a fungere da spartiacque<sup>52</sup>. In effetti, a partire dalla metà del XIV secolo, Boccaccio si adegua definitivamente ai canoni della cristianità. Del resto, la lirica medievale aveva assorbito gli influssi della poesia d'ispirazione religiosa, i cui compositori erano soliti chiedere assistenza al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo (Dragonetti 1979: 145). In molteplici testi dei trovatori provenzali, ad esempio, si assiste ad una preghiera a Dio o a Gesù Cristo in posizione incipitaria (Sanguineti e Scarpati 2013: 124-125) e permeate di riferimenti cristiani saranno i componimenti amorosi da Dante a Petrarca. Il Certaldese adatterà una tale influenza propria dei componimenti in versi ai prologhi delle sue prose. Di conseguenza, la supplica sarà rivolta all'unico dio cristiano nelle opere dell'età adulta, quali il *Trattatello in laude di Dante*, il *Corbaccio* e la *Genealogia deorum gentilium*<sup>53</sup>.

L'*invocatio* contribuisce a creare un'atmosfera solenne e favorevole a proseguire la lettura. Insieme agli altri stilemi previamente analizzati e utilizzati strutturare il prologo dell'*Elegia*, Boccaccio riesce nel suo intento di accattivarsi l'uditorio e a guidarlo nella lettura dei capitoli che seguiranno.

## 2.2 I nove capitoli

Ogni sezione dell'*Elegia* è preceduta da una *enumeratio*, la quale anticipa i contenuti che saranno narrati da Fiammetta<sup>54</sup>. Di fatto, una rubrica annuncia che la narratrice presenterà sé stessa e le proprie vicissitudini nel primo capitolo: “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 s'innamorasse, col seguito diletto” (Boccaccio 1994: 25). Attraverso l'auto-presentazione incipitaria la narratrice informa il pubblico di avere illustri origini ed essere nata nella stagione dell'anno in cui la terra si mostra più bella. Questa referenza naturalistica allude alla primavera e al *locus amoenus* dalla tradizione classica all'*ars poetriae* medievale. Richiama, in effetti, gli esordi stagionali che i trovatori utilizzavano nei propri componimenti per indicare dal principio l'*ubi* e il *quandus* (Sanguineti e Scarpati 2013: 114-116). Boccaccio, nel riadattare in prosa le fonti antiche e a lui contemporanee, mostra una Fiammetta in totale armonia con il paesaggio descritto nelle prime righe del suo racconto che, attraverso una

---

<sup>51</sup> Dal primo libro del *Filocolo*: “Ma perciò che, come di sopra è detto, insufficiente mi sento senza la tua grazia, o donatore di tutti i beni, ad impetrar quella quanto più posso divoto ricorro, supplicandoti, con quella umiltà che più può fare i miei prieghi accettevoli, che a me, il quale ora nelle sante leggi de' tuoi successori spendo il tempo mio, che tu sostenghi la mia non forte mano alla presente opera, acciò che ella non trascorra per troppa volontà senza alcun freno in cosa la quale fosse meno che degna essaltatrice del tuo onore, ma moderatamente in eterna laude del tuo nome la guida, o sommo Giove” (Boccaccio 1938: 8); dal primo libro della *Teseida*: “Siate presenti, o Marte rubicondo/ E tu, Madre d' Amor, col tuo giocondo/ E lieto aspetto, e 'l tuo Figliuol veloce/ Co' dardi suoi possenti in ogni mondo;/ E sostenete la mano e la voce/ Di me, che intendo i vostri effetti dire/ Con poco bene e pien d' assai martire” (Boccaccio 2015: 8-9).

<sup>52</sup> Dal proemio del *Decameron*: “che voglia Iddio che così sia, ad Amore ne rendano grazie, il quale liberandomi da' suoi legami m'ha concesso di potere attendere a' loro piaceri” (Boccaccio 1999: 7).

<sup>53</sup> Il *Trattatello in laude di Dante* e il *Corbaccio* presentano una *invocatio* attraverso la quale la voce narrante chiede supporto alla divinità per fornirgli ispirazione e sostenergli la mano, al pari del *Filocolo*, la *Teseida* e l'*Elegia*, seppur stavolta in una prospettiva prettamente cristiana. Curioso è invece il caso della *Genealogia deorum gentilium*, ovvero una raccolta in latino di miti pagani, nella quale l'autore invoca costantemente l'aiuto di Dio per portarne a termine la scrittura (Ceccarelli 2018: 94-96).

<sup>54</sup> Nell'edizione di Delcorno, una rubrica precede anche il prologo: “Incomincia il libro chiamato Elegia di madonna Fiammetta da lei alle innamorate donne mandato” (Boccaccio 1994: 23).

narrazione ricca di referenze mitologiche, ripercorre nostalgicamente il tempo della propria agiata e felice fanciullezza.

In egual modo, la protagonista informa di aver opportunamente sposato un buon marito che le garantiva una rispettabile posizione nell'alta società partenopea del tempo. Tutto ciò avveniva prima che la Fortuna, "sùbita volvitrice delle cose mondane", le divenisse avversa (Boccaccio 1994: 26). Il capovolgimento della sorte è un *topos* diffusissimo nel genere elegiaco e riscontrabile nelle *Heroides*, così come nel *De consolatione philosophiae* di Boezio, nell'*Elegia de diversitate fortunae* di Arrigo da Settimello e nelle commedie elegiache registrate da Boccaccio in uno dei suoi *Zibaldoni* (ms. *Laurenziano pluteo 33.31*).

La specifica causa delle sventure nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* è l'amore, concepito come una forza distruttrice e incontrollabile, su cui la donna racconta di aver perfino avuto un sogno ammonitore: "una nascosa serpe" che le morde a tradimento il seno e le inietta veleno sullo sfondo di un lietissimo scenario primaverile (Boccaccio 1994: 26-28). Questa tremenda immagine onirica rompe simbolicamente la quiete iniziale, lasciando presagire le sventure che seguiranno.

Sempre dal capitolo iniziale, si apprende che il primo incontro con Panfilo avviene in chiesa durante un giorno di festa. La manifestazione d'amore nel tempio è una cristallina reminiscenza dantesca. In effetti, è proprio in un luogo sacro che avveniva il celebre episodio della donna schermo nella *Vita nuova*. In entrambe le opere le circostanze dell'innamoramento seguono la tradizione stilnovista a livello lessicale e formale, ma soprattutto tematico (Tufano 2000: 401-402). Di fatto, nell'*Elegia* la passione ha origine mediante la geometria degli sguardi, quando gli occhi di Fiammetta incrociano quelli di un giovane "di forma bellissimo, negli atti piacevolissimo e onestissimo nell'abito suo" (Boccaccio 1994: 30). A partire da questo momento la fanciulla si autoconvince che i suoi sentimenti siano ricambiati e la narrazione introduce una sequenza riflessiva: chiusa nella propria camera, appare fortemente turbata ed in bilico tra la morale e il desiderio. A seguire, fa il suo ingresso nella narrazione la balia che nota fin da subito l'agitazione della giovane e la interroga sulle reali cause del suo sbigottimento.

Questo personaggio incarna una confidente che accoglie le confessioni dell'innamorata, la quale ottempera all'esigenza di mantenere celati i sentimenti sulla scia della tradizione cortese<sup>55</sup>. Nel *De amore* anche Andrea Cappellano raccomanda di occultare la passione ed informare solamente un fidato intermediario che Fiammetta riconosce nella "familiarissima serva" (Desiderio 2005: 641). Infatti, nel dialogo che ne scaturisce, la nutrice giura alla sua signora di non rivelare "quello che non è licito che altri sappia" (Boccaccio 1994: 36-39) e, al contempo, tenta di avvertirla sui pericoli delle passioni attraverso un aulico discorso dagli echi seneciani. Tuttavia, le parole dell'anziana consolatrice saranno rese vane dall'apparizione di Venere non appena la protagonista viene lasciata sola. In questo secondo dialogo la dea prova a convincere la giovane di perseguire il suo amore per Panfilo, menzionando una serie di illustri esempi mitologici. La fanciulla ne resta ingenuamente persuasa e sceglie "di non proporre alla ragione il volerne recare a fine cotal disio" (Boccaccio 1994: 46). Verso la fine del primo capitolo, la narratrice preannuncia di aver commesso un devastante errore nel farsi consumare dal fuoco della passione, ragion per cui ha deciso di condividere la propria dolorosa esperienza.

La storia d'amore che ha unito Panfilo e Fiammetta ha brevissima durata, così come annuncia la rubrica che anticipa il secondo capitolo: "nel quale madonna Fiammetta descrive la cagione del dipartire del suo amante da lei, e la partita di lui, e il dolore a lei ne seguìtone nel partire" (Boccaccio 1994: 51). La "lieta e graziosa vita" dei due innamorati viene presto stravolta dalla "nemica fortuna": Panfilo, in un giorno freddo e piovoso, rivela in lacrime che

<sup>55</sup> Per le dinamiche amorose della tradizione cortese nella lirica trobadorica si veda: René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1995.

dovrà tornare a Firenze per volere del padre (Boccaccio 1994: 51-54). Il passaggio contrastante dalla felicità al dolore è rimarcato dall'arrivo dell'inverno che proclama la fine della bella stagione, sfondo perfetto delle vicende amorose, nonché l'imminente partenza del giovane (Desiderio 2005: 642). Nel dialogo tra Panfilo e Fiammetta, la donna si mostra oltremodo inquieta per il viaggio che l'amato dovrà affrontare e manifesta, addirittura, una certa gelosia nei confronti di altre "belle donne e vaghe, atte bene ad amare e ad essere amate" (Boccaccio 1994: 59). Ogni argomento della donna per convincere l'amato a restare fallisce e, di tutta risposta, Panfilo le dichiara i suoi sentimenti e promette solennemente di ritornare. Segue uno struggente addio, in cui Fiammetta invoca perfino le divinità affinché lo riportassero da lei e, nel momento in cui il giovane esce del palazzo della fanciulla, questa scoppia in un pianto affranto tra le braccia della fidata nutrice. La porta varcata per lasciare l'ambiente domestico in cui l'amore si consuma, dopo che Panfilo aveva ottenuto la fiducia dei parenti e del marito di lei, ufficializza l'inesorabile separazione che dà inizio alla più totale disperazione della fanciulla.

L'opera si inserisce propriamente nella dimensione elegiaca a partire dal terzo capitolo "nel quale si dimostra chenti e quali fossero di questa donna i pensieri e l'opere, trascorrendo il tempo a lei dal suo amante promesso di ritornare" (Boccaccio 1994: 66). Fiammetta resta sola ad aspettare l'ipotetico ritorno dell'amato, divagando tra le memorie del passato e le fantasie del presente. Di fatto, la narrazione è caratterizzata dalla scarsa presenza di elementi che supportino attivamente lo sviluppo della trama e si modella unicamente sulle intime riflessioni della donna. Questa appare del tutto insofferente e consumata dalla "miserabile gelosia", immaginando che nella sua città Panfilo visiti i "templi eccellentissimi" pieni di bellissime donne che "di leggiadria e di vaghezza tutte l'altre trapassano" (Boccaccio 1994: 69). La razionale rassegnazione della donna nel prendere coscienza delle ipotetiche ragioni per cui l'amato è assente lascia presto spazio all'autolesiva illusione.

Nel tempo lento e inesorabile della separazione, Fiammetta rilegge le lettere di Panfilo e si consola con la fedele serva, alla quale non manca di chiedere notizie sul suo amato ed intravedere in ogni risposta un improbabile segno di un prossimo ritorno. Ai giorni trascorsi a servare vane speranze si alternano liete notti, durante le quali sogna di incontrare l'amante in un *locus amoenus*, ma anche terribili incubi che presagiscono sventure. Alla ricerca di modi per affrontare la sua malinconia, Fiammetta dichiara di aver ascoltato storie raccontate dalle sue serve, "le quali quanto più erano di lungi dal vero, come il più così fatte genti le dicono, cotanto pareva ch'avessero maggiore forza a cacciare i sospiri e a recare festa" (Boccaccio 1994: 74). Aggiunge, inoltre, di aver letto nei libri delle "altrui miserie" per alleviare le sue pene<sup>56</sup>. Il malessere della donna, in effetti, appare gradualmente mitigato da un barlume di felicità all'avvicinarsi del giorno in cui l'amante aveva promesso che sarebbe ritornato.

I propositi di Fiammetta vengono annichiliti dall'amara delusione ed un'altra rubrica annuncia l'inizio del quarto capitolo: "nel quale questa donna dimostra quali pensieri e che vita fosse la sua, essendo il termine venuto, e Panfilo suo non veniva" (Boccaccio 1994: 78). In questa brevissima sezione, la donna inizia un monologo meditativo. Le frequenti interrogative, i numerosi iperbati e le allitterazioni lasciano presagire efficacemente la crescente ansia della narratrice, la quale si domanda cosa ne sia stato di Panfilo ed i motivi per i quali è assente (Desiderio 2005: 644-645). Essa è dapprima convinta che il mancato ritorno possa essere stato causato dalla tragica morte dell'amato in mare, paragonando le proprie vicende a quelle di Ero e Leandro nelle *Heroides*. Tuttavia, la riscrittura di un sentenzioso passaggio delle *Bucoliche* virgiliane mina ogni congettura auto-persuasiva per mantenere viva la fiducia nell'innamorato

---

<sup>56</sup> La compenetrazione delle proprie sofferenze con quelle altrui, al fine di trovare conforto, è un *topos* ricorrente nelle opere di Boccaccio ed in particolare nel primo libro del *Filocolo* (Zak 2016: 6).

e lascia spazio ad una marcata gelosia<sup>57</sup>. Il capitolo si conclude con Fiammetta che, mossa da una “fiera ira”, pronuncia in lacrime un’aspra invettiva contro l’infedeltà degli uomini<sup>58</sup>.

La tragicità aumenta esponenzialmente a partire dal quinto capitolo “nel quale questa donna dimostra come alli suoi orecchi pervenne Panfilo aver presa moglie, mostrando appresso quanto, del suo non tornare disperata e dolorosa visse” (Boccaccio 1994: 83). Questa sezione marca distintamente il passaggio tra il tempo della felicità a quello della disperazione. Di fatto, strutturalmente presenta un secondo prologo interno al capitolo ed una nuova *propositio*. Con questa Fiammetta annuncia che si appresterà a raccontare o, meglio, “scrivere”, pene ancor più gravi affinché le sue lettrici possano imparare dalle sue tristi vicende a non lasciarsi ingannare dalle promesse degli uomini e divenire più caute<sup>59</sup>. A scatenare l’ira ed il tormento della donna è l’incontro con un mercante “della terra di Panfilo”, da cui apprende la presunta notizia secondo la quale il suo amato avrebbe preso moglie. Da questo momento la donna si rinchiude nella propria stanza e sprofonda in un “amarissimo dolore”, attraverso un monologo che è indice della massima espressione della tecnica centonaria adoperata da Boccaccio nell’*Elegia*. In effetti, il Certaldese plasma il melodrammatico discorso di Fiammetta a partire da testi provenienti da distinte tradizioni letterarie, con palesi richiami dall’*Achilleide* di Stazio e alla *Vita nuova* di Dante, nonché vere e proprie riscritture della seconda *Heroides* ovidiana e delle tragedie seneciane che vengono sapientemente traslate al genere elegiaco (Desiderio 2005: 645-647).

La narratrice maledice il giovane con veemenza, brucia le lettere da lui ricevute, ribadisce che non vi è onore alcuno ad ingannare una donna innamorata e, in un crescendo di tentativi per screditare il traditore agli occhi propri ed altrui, arriva addirittura ad accusarlo di aver una notte la sua “pudicizia violata” (Boccaccio 1994: 87-88). Ciononostante, il desiderio che Panfilo ritorni da lei non si placa e la donna si pente di ciò che l’“avea l’ira condotto a dire”. Pertanto, al centro dell’opera si riscontra una pluralità di invocazioni che si susseguono attraverso una serie di interrogative retoriche, esclamazioni ed imperativi. Queste rappresentano un vero e proprio *topos* espressivo, di cui Boccaccio si serve in gioventù anche nel *Filocolo* e nella prosa latina con l’*Elegia di Costanza* (Barbiellini Amidei 2018: 197-203). La prima supplica di Fiammetta è rivolta a Venere, affinché insieme al figlio Amore faccia ardere di passione l’amato. A seguire si rivolge direttamente al giovane e prega per il suo ritorno. Successivamente invoca il Sonno, per far sì che egli “venga” a darle conforto e riposo dalle sue frustrazioni. La fanciulla appare, in effetti, sfinita non solo sul piano psicologico, ma anche su quello fisico e per tal motivo viene mandata a curarsi dall’“ingannato marito” presso “le dilettevoli Baie sopra li marini liti”. Così come la balia, questo personaggio si inserisce nel racconto nel ruolo di

---

<sup>57</sup> Dal IV capitolo dell’*Elegia*: “Non sai tu che Amore vince tutte le cose? Egli fermamente d’un’altra innamorato, t’avrà dimenticata, il cui piacere, molto possente sì come nuovo, là ora il ritiene, come il tuo qua il tenea” (Boccaccio 1994: 81).

<sup>58</sup> Fiammetta pronuncia queste parole nel V capitolo dell’*Elegia*: “Eziandio gli uomini alcuna volta, non avendosi mai più veduti che alcuno giorno, sono crucciati e piangono spartendosi; e molte cose similmente si giurano e impromettono, le quali altri ha fermo intendimento di fare; ma poi nuovo caso, sopravvenendo, fa quelli giuramenti uscire di mente. Le lagrime, e’ giuramenti e le promesse de’ giovani non sono ora di nuovo arra di inganno futuro alle donne? Essi generalmente fanno prima fare queste cose che amare; la loro volontà vagabunda li tira a questo: niuno n’è che non volesse più tosto ogni mese mutare dieci donne, che essere dieci di d’una. Essi continuamente credono e costumi nuovi e nuove forme trovare, e gloriansi d’aver avuto l’amore di molte” (Boccaccio 1994:81-82).

<sup>59</sup> Concretamente nel V capitolo dell’*Elegia di Madonna Fiammetta*: “Lievi sono infino a qui state le mie lagrime, o pietose donne, e i miei sospiri piacevoli a rispetto di quelli i quali la dolente penna, più pigra a scrivere che il cuore a sentire, s’apparecchia di dimostrarvi. E certo, se bene si considera, le pene infitto a qui trapassate più di lasciva giovane che di tormentata quasi si possono dire; ma le seguenti vi parranno d’un’altra mano. Adunque fermate gli animi, né vi spaventino le mie promesse, che, le cose passate parendovi gravi, voi non vogliate ancora vedere le seguenti gravissime. E in verità io non vi conforto tanto a questo affanno, perché voi più di me divegnate pietose, quanto perché più la nequizia di colui per cui ciò m’avviene conoscendo, divegniate più caute in non commettervi ad ogni giovane. E così forse ad un’ora a voi m’obbligherò ragionando, e disobbligherò consigliando, ovvero per le cose a me avvenute amonendo e avisando” (Boccaccio 1994: 83).

aiutante. Se però l'anziana serva presta volontariamente soccorso alla giovane, mettendo a disposizione la propria esperienza attraverso consigli che possano alleviare le tremende pene d'amore, il marito lo fa inconsapevolmente e all'oscuro della reale causa della disperazione che attanaglia la sua giovane moglie.

La visita al *locus amoenus*, infatti, non aiuta in assoluto Fiammetta, fa bensì riaffiorare nell'infelice donna il ricordo di Panfilo, al pari di una "contraria medicina" che è del tutto inefficace per guarire l'"amorosa febbre" (Boccaccio 1994: 98-100). Di conseguenza, la premura del coniuge di portarla a distrarsi presso le località costiere napoletane si trasformerà in un vero e proprio pellegrinaggio nei luoghi dell'amore con Panfilo e diverrà per la narratrice lo scenario ideale del continuo confronto tra il passato idealizzato e il presente della disillusione (Sapegno 2013: 331).

I propositi suicidi, in questo capitolo, invadono i pensieri della donna che si erge per la prima volta ad esempio di dolore e paragona le sue sorti alla tragica fine di Didone nell'*Eneide*<sup>60</sup>. A peggiorare il penoso quadro è la "smarrita bellezza" che viene notata dai concittadini di Fiammetta, in occasione di una festa sullo sfondo di un magnifico paesaggio partenopeo. Una moltitudine di voci corali di donne ed uomini irrompe nella narrazione e, assistendo al deperimento dell'innamorata fanciulla, la definisce "sbigottita", sulla scia del lessico di Cavalcanti adoperato nelle *Rime* per descrivere la passione amorosa (Guérin 2019: 31-38).

Di tutta risposta Fiammetta riconosce nella Fortuna la causa delle proprie disgrazie e per questo la invoca, apostrofando i suoi "mutamenti" (Boccaccio 1994: 107-110). In egual modo la donna si appella duramente a Dio e gli intima di non recriminarle "le non vere parole dette" (Boccaccio 1994: 123-124). Entrando nel tempio, Fiammetta pronuncia false prediche morali con il fine di nascondere le proprie angosce, nonché giustificare gli abiti dismessi e privi di ornamenti che mostra proprio nel luogo in cui aveva addietro incontrato Panfilo<sup>61</sup>. Segue un'ultima invocazione alla bellezza effimera, costruita a partire da alcuni versi della *Fedra* di Seneca, mediante il quale Fiammetta incolpa il suo bell'aspetto ormai sfiorito di essere l'origine delle sue pene per aver fatto innamorare di lei il giovane. Inoltre, echi senechiani e danteschi si riscontrano anche nella struggente preghiera conclusiva (Desiderio 2005: 649).

La presunta notizia delle nozze di Panfilo è prontamente smentita nel sesto capitolo "nel quale madonna Fiammetta, avendo sentito Panfilo non aver moglie presa, ma d'altra donna essere innamorato, e però non tornare, dimostra come ad ultima disperazione, volendosene uccidere, ne venisse" (Boccaccio 1994: 128). Un servitore "de' paesi di Panfilo" viene accolto nella casa di Fiammetta e le rivela che il giovane non ha contratto matrimonio, ma non tornerà a Napoli perché è legato ad un'altra donna. Nell'ascoltare questa novità la fanciulla anela nell'immediato la morte e si lascia cadere a terra priva di sensi, però la prontezza delle serve in lacrime e le premurose cure dell'ignaro marito riescono suo malgrado a farla rinsavire.

Una particolare simmetria si denota tra i capitoli che vanno dal I (subito dopo il prologo) al II e dal V (il quale contiene al suo interno un nuovo prologo) al VI. Nel primo blocco fa la sua apparizione l'amante di lei, fulcro della passione di Fiammetta, mentre nel secondo compare il coniuge che con i suoi interventi affettuosi provoca tardivi rimorsi nell'animo già tormentato della fanciulla (Segre 1974: 98-100). È proprio il senso di colpa nei confronti dell'offeso marito, il quale cerca amabilmente di consolarla da malesseri a lui sconosciuti, ad accrescere il

---

<sup>60</sup> Fiammetta compara sé stessa a Didone nel V capitolo dell'*Elegia*: "Almeno se Amore, faccendomi male contenta della cosa amata da me, sarà cagione che li miei giorni si raccorcino, me ne seguirà che io, come Dido, con dolorosa fama diventerò eterna" (Boccaccio 1994: 103).

<sup>61</sup> Per Delcorno Fiammetta cela ipocritamente l'origine tutto profano del suo dolore sotto il velo della bizzoca (Delcorno in Boccaccio 1994: 17).

desiderio di morte della narratrice e a spingerla a inveire nuovamente contro l'avversa Fortuna. Questa rovinosa forza viene da lei reputata l'unica fautrice delle sue sofferenze, ma la balia richiama la donna alla responsabilità delle proprie azioni mediante un solenne discorso<sup>62</sup>. Le parole della serva lasciano trasparire una particolare concezione del Fato, più vicina a quella di matrice borghese propria del *Decameron*, secondo la quale l'essere umano ha la concreta possibilità di soggiogare il potere della sorte e volgerla a proprio vantaggio (Di Franza 2009: 68). L'anziana menziona anche una serie di illustri esempi di donne abbandonate per consolare la fanciulla, ma le parole non sortiscono alcun effetto. La delirante Fiammetta, di tutta risposta, si appella perfino alle furie infernali per maledire ferocemente Panfilo e l'"iniquissima donna" che glielo ha portato via, dopodiché annuncia il proprio suicidio sulla falsa linea di Didone (Boccaccio 1994: 140-142). Imperterrita nel voler compiere l'estremo gesto, si appella anche lei alle antiche storie e rievoca la solenne fine degli eroi e delle eroine della mitologia letteraria. Il suo scopo è stabilire la maniera più consona per porre fine alle proprie pene ed opta per lanciarsi nel vuoto da una finestra della sua casa. In questa sezione la narrazione drammatica s'intensifica ulteriormente grazie ad uno stile autorevole e sentenzioso che Boccaccio riprende dalle tragedie di Seneca<sup>63</sup>. Nonostante i toni solenni, però, Fiammetta fallisce miseramente il tentativo di compiere l'estremo gesto.

Lo stato di abnegazione e ossessione nei confronti di Panfilo, nel quale versa la protagonista, fa sì che la propria condizione vacilli tra la disperazione dell'assenza dell'amato ed una fievole speranza del suo ritorno. Il movimento ascendente della Fortuna sembra coinvolgere il settimo capitolo "nel quale madonna Fiammetta dimostra come, essendo un altro Panfilo, non il suo, tornato là dove ella era, e essendole detto, prese vana letizia, e ultimamente ritrovando lui non esser desso, nella prima tristizia si ritornò" (Boccaccio 1994: 159). Al principio di questa sezione la narratrice si presenta "solitaria" ed in contrasto con il lieto tripudio primaverile circostante che lei descrive attraverso solenni perifrasi procedenti dalla mitologia. A risollevarlo il morale della giovane è l'annuncio della balia, secondo cui Panfilo avrebbe fatto ritorno. Subito Fiammetta invoca le antiche divinità per ringraziarle della loro benevolenza, in contrasto con le aspre maledizioni e le suppliche alle Furie del capitolo anteriore. La liettissima notizia migliora considerevolmente tanto il suo stato fisico quanto quello emotivo, per mezzo delle "lagrime, del tutto andate via", riacquista gradualmente la "prima bellezza" (Boccaccio 1994: 153-165). Panfilo, però, non ritorna e presto appare chiaro che Fiammetta si sia illusa per un equivoco generato da un caso di omonimia. La fanciulla torna a sprofondare tra le lacrime e la mesta narrazione ben esplicita il rifiorimento del dolore mediante il ricorso del prefisso verbale -ri (Guérin 2019: 39).

Il racconto giunge in questo modo alla sua conclusione a livello diegetico, ma non sul piano extradiegetico. Nell'ottavo capitolo, così come nel terzo e nel quarto, vi è la sola Fiammetta a rivolgersi alle lettrici per dar sfogo a memorie e riflessioni attraverso un intimo e sentito monologo. Una rubrica annuncia questa sezione meditativa, nella quale "madonna Fiammetta le pene sue con quelle di molte antiche donne commensurando le sue maggiori che alcune altre essere dimostra e poi finalmente a' suoi lamenti conchiude" (Boccaccio 1994: 171). La protagonista instaura, ancora una volta, termini di paragone tra sé stessa e le eroine della

---

<sup>62</sup> Dal VI capitolo dell'*Elegia*: "La Fortuna a te benivola, se con sano occhio riguarderai, non t'ha rinchiusa la via di dietro, né occupata sì, che, bene discernendo ancora le tue pedate, non possi per quelle tornare là onde tu ti movesti, e essere quella Fiammetta che tu ti sollevi. La tua fama è intera, né da alcuna cosa da te stata fatta è nelle menti delle genti commacolata; la quale essendo corrotta, a molte giovani fu già cagione di cadere nell'infima parte de' mali" (Boccaccio 1994: 139).

<sup>63</sup> Le lunghe battute del dialogo iniziale fra Fiammetta e la balia sono tradotte dalla *Fedra*, mentre le parole che le due donne si scambiano dopo il tentato suicidio vengono riprese dalla *Medea* e dalle *Phoenissae*. Inoltre, Boccaccio ricalca la tragedia *Thyestes* quando la narratrice maledice Panfilo e la sua amata (Delcorno in Boccaccio 1994: 8).

mitologia letteraria. Il confronto si gioca sul terreno del “commensurare” le “pene sue” con i dolori delle antiche donne e vede uscirne vincitrice la fanciulla partenopea (Di Franza 2012a: 89-92). Ciò fa emergere il valore paradigmatico dell’infelice esperienza amorosa di Fiammetta, ovvero colei “che viva abbia sostenute più crudeli pene che alcuna altra” (Boccaccio 1994: 171).

La protagonista termina la narrazione delle passate disgrazie e arriva al momento attuale della scrittura nel nono capitolo “nel quale madonna Fiammetta parla al libro suo, imponendogli in che abito e quando e a cui egli debba andare, e da cui guardarsi, e fa fine” (Boccaccio 1994: 188). Nonostante tutte le gravissime vicissitudini scaturite dal mancato ritorno di Panfilo, la fanciulla è sopravvissuta e continua ad aggrapparsi alla speranza di ritrovarsi con lui. Al pubblico prediletto non è dato sapere quale esito potrà mai avere questa storia d’amore, poiché la narrazione si arresta in un eterno presente quando Fiammetta prende coscienza del valore esemplare delle proprie vicissitudini e decide di scriverle in forma di “libretto” per le “innamorate donne”, così come dichiara nel melodrammatico congedo finale.

### 2.3 Il congedo

Il nono capitolo contiene l’epilogo del racconto di Fiammetta, nel cui finale la narratrice si congeda. L’apostrofe che ne scaturisce è un ulteriore *topos* ricorrente degli scritti giovanili del Boccaccio. L’autore, attraverso la voce della protagonista, personifica la sua opera e si rivolge direttamente ad essa: “O piccolo mio libretto, tratto quasi della sepoltura della tua donna, ecco, sì come a me piace, la tua fine è venuta con più sollecito piede che quella de’ nostri danni” (Boccaccio 1994: 188).

La struttura di questa sezione finale è chiaramente modellata a partire dalle opere di Ovidio. L’uso dei vezzeggiativi per sottolineare l’affettuosa vicinanza emotiva tra la narratrice e il proprio “libretto” riprende palesemente i *Tristia*, nel cui incipit l’antico autore invia proprio piccolo libro a Roma<sup>64</sup>. A livello tematico, Boccaccio s’ispira invece alla settima *Heroides*. Egli ricrea il discorso conclusivo della sua Fiammetta, quasi uccisa dall’immenso dolore e nell’atto d’inviare il proprio scritto alle destinatarie, ricalcando le ultime parole di Didone che, ormai prossima alla morte, invia ad Enea il suo “carmen<sup>65</sup>”. Il congedo è, però, un ricorso letterario diffusissimo anche nella lirica amorosa cronologicamente più prossima al Boccaccio. Se ne ritrovano testimonianze nelle ultime stanze di alcuni componimenti della lirica provenzale, ma anche della Scuola siciliana e del Dolce stil novo (Ceccarelli 2018: 96-97). Gli elementi ricorrenti osservabili in prosa nell’*Elegia*, quali l’apostrofe all’opera personificata ed il suo invio, si riscontrano anche nei più celebri versi della tradizione poetica medievale di argomento amoroso del sud e centro Italia. Basti pensare a due testi emblematici, quali *Meravigliosamente* di Giacomo da Lentini e *Oi lassa ‘namorata* di Odo delle Colonne<sup>66</sup>. Quest’ultima canzone è per di più caratterizzata da un Io lirico femminile che, dopo essere stata abbandonata dal suo amato, manda i propri versi all’ingrato uomo. Per quanto riguarda invece

<sup>64</sup> Dai *Tristia*, I: “Parve - nec invideo - sine me, liber, ibis in urbem” (Ovidio 1995: 1).

<sup>65</sup> Si legga nelle *Heroides*, VII: “Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae” (Ovidio 1928: 39).

<sup>66</sup> Da *Meravigliosamente* di Giacomo da Lentini: “Canzonetta novella,/ va’ canta nova cosa;/ lèvati da maitino/ davanti a la più bella,/ fiore d’ogni amorosa,/ bionda più c’auro fino:/ «Lo vostro amor, ch’è caro,/ donatelo al Notaro/ ch’è nato da Lentino»” (Antonelli 2008: 49); Da *Oi lassa ‘namorata* di Odo delle Colonne: “Va, canzonetta fina,/ al buono avventuroso,/ ferilo a la corina/ se il truovi disdegnoso;/ nol ferir di rapina/ chè sia troppo gravoso:/ ma ferila chi ’l tene,/ aucidela sen’ fallo./ Poi saccio ch’a me vene/ lo viso del cristallo,/ e sarò fuor di pene,/ e avrò allegrezza e gallo” (Di Girolamo 2008: 802-803).

i più illustri esponenti del Dolce stil novo, possiamo annoverare Guido Cavalcanti e i versi conclusivi del componimento *Io non pensava che lo cor già mai*<sup>67</sup>.

Nel rivolgersi al libello, Fiammetta lo invita a non curarsi di sontuose legature ed eleganti miniature, ma di mostrarsi in pubblico piuttosto “rabbuffato, con isparte chiome e macchiato di squallore pieno”, come si addirebbe ad un volume misero atto a suscitare sentimenti di compassione e a fuggire l’“agudo dente” dei detrattori (Boccaccio 1994: 186-188). Anche questo passaggio si rifà ai *Tristia* ed in particolar modo alla raccomandazione ovidiana che intima la propria opera di vestirsi di “*infelix habitum*” (Ovidio 1995: 1). Dopodiché la fanciulla invita il suo manoscritto ad andare “come nave senza temone e senza vela dall’onde gittata” e a non badare rivolgimenti della Fortuna, mediante una metafora che si riscontra anche negli epiloghi di altre opere di Boccaccio<sup>68</sup>. Il fine ultimo e dichiaratissimo di Fiammetta è che la sua opera possa essere funzionale e servire da “esempio”, affinché altre giovani donne innamorate non commettano i suoi stessi errori. Ciò determina una struttura circolare che fin dal prologo Boccaccio annuncia, in cui il dolore della donna è perpetuo e privo di apparenti prospettive di riscatto una volta che la narrazione giunge al suo epilogo.

---

<sup>67</sup> Da *Io non pensava che lo cor già mai* di Guido Cavalcanti: “Canzon, tu sai che de’ libri d’amore/ io t’asemplai quando madonna vidi:/ ora ti piaccia ch’i’ di te mi fidi,/ e vadi ’n guisa a lei ch’ella t’ascolti./ E prego umilmente a lei tu guidi/ li spiriti fuggiti del mio core,/ per lo soverchio de lo suo valore/ ch’eran distrutti, se non fosser volti:/ e vanno soli senza compagnia/ e son pien di paura./ Però li mena per fidata via/ e poi li di quando li se’ presente:/ «Questi sono in figura d’un che si more isbigottitamente»” (Cavalcanti 2011: 83-84).

<sup>68</sup> Nel *Teseida* l’opera è paragonata ad un’imbarcazione che solca i mari per la prima volta, a simboleggiare la novità dell’impresa dell’autore; nel *Trattatello in laude di Dante* la nave rappresenta, invece, lo Stato ed i timonieri i suoi governanti, mentre *nelle Genealogie deorum gentilium* vuol significare il viaggio dell’autore alla ricerca dei frammenti della latinità ormai naufragata (Ceccarelli 2018: 102-103).



### 3. LE FONTI

L'*ars combinatoria* è il processo compositivo comune a tutte le opere medievali. Effettivamente, gli autori di quest'epoca attingevano ordinariamente da testi preesistenti per le proprie produzioni. Boccaccio non si esenta dal seguire le tendenze del suo tempo. Per questo, plasma il suo intero *corpus* a partire da svariate fonti, rielaborate mediante l'adozione della tecnica centonaria (Velli 1979: 112-121). Ciò presupponeva una solida conoscenza dei principali modelli classici e volgari, da assimilare o sostituire, acquisita fin dagli anni della formazione napoletana.

Un tale *modus operandi* è chiaramente osservabile nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Italo Desiderio sosteneva che l'abilità mostrata da Boccaccio di riunire frammenti testuali procedenti da fonti distinte raggiunge il suo culmine in quest'opera sottoforma di un *pastiche* di cultura antica e medievale (Desiderio 2005: 632-634). La sublime eloquenza della narratrice viene dunque costruita a partire da illustri precedenti letterari. Per dirlo con le parole di Maria Luisa Doglio: "Boccaccio costruisce una voce autoriale femminile attraverso una complessa strategia di uso delle fonti, incastonata in un fitto tessuto di riflessioni metaletterarie che ne fanno un piccolo manifesto" (Doglio 2005: 101). Di fatto, il Certaldese crea uno spazio elocutivo originale per la sua protagonista e la dota dell'autorevolezza che le può derivare dal ricorso massiccio e del tutto esplicito alle opere di molteplici scrittori, classici e medievali, che ne influenzano la narrazione in un ricchissimo tessuto di riferimenti, trame, generi e tradizioni distinte (Sapegno 2013: 325).

Carlo Delcorno, nella sua edizione dell'*Elegia*, ha segnalato i vincoli intertestuali più o meno diretti che si sono venuti a creare tra il racconto di Fiammetta e le opere di altri autori. Molteplici sono i raffronti riscontrabili con i testi dell'Antichità. In misura minore, seppur altrettanto evidente, è possibile osservare un'adiacenza anche con gli scritti medievali in latino di area italiana e francese. Analogamente, non mancano corrispondenze con le produzioni lingua volgare che mostrano una straordinaria predilezione per Dante. Oltre a queste, l'interesse di Boccaccio verte sulla lirica cortese della Scuola siciliana, del Dolce stil novo e dei componimenti trobadorici d'Oltralpe, così come su generi in prosa poco esplorati in Italia (Delcorno in Boccaccio 1994: 222-389).

Un numero tanto ampio di testi usufruiti dal nostro autore per la redazione del racconto di Fiammetta conduce a questioni di non facile risoluzione. È certo che cercare di risalire il flusso delle fonti per decodificarle e studiarle, in funzione dei processi volti a ricreare la narrazione al femminile, significa nuotare controcorrente. Per tal motivo, al fine di adoperare una corretta indagine sui precedenti di cui si servì Boccaccio per interpretare la voce di una donna, la ricerca sarà volta a rintracciare, analizzare e classificare le suddette convergenze, secondo la metodologia già segnalata anteriormente proposta da Costanzo Di Girolamo e Charmaine Lee nel 1995. Ciò permetterà di esaminare le fonti nella più ampia casistica dell'intertestualità e comprenderne la loro effettiva utilità nel contesto dell'opera boccacciana.

#### 3.1 Le fonti classiche

Interi pagine, se non addirittura capitoli, dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* sono ripresi in maniera palese ed omogenea da testi classici, influenzati da modelli mediolatini e medievali. Di fatto, Boccaccio fu un instancabile lettore di opere antiche e a lui contemporanee, registrando nei suoi *Zibaldoni* solo alcune testimonianze dei cospicui tentativi di *imitatio* nel corso di una febbrile attività letteraria (Petoletti 2013a: 42).

In un tale processo assimilativo spicca, sopra ogni altra, una referenza imprescindibile per la cultura medievale. Si tratta senza ombra di dubbio di Ovidio. Le *Heroides*, in primis, esercitano un'influenza di primaria rilevanza sull'*Elegia*. Dall'antica opera il Certaldese ricava senz'altro le modalità del monologo femminile, condotto alla stregua di una litania ed ornato da dinamiche immagini mitologiche, alla stregua di un'eroide in volgare e in prosa che però non si rivolge al proprio uomo per consolare le sue pene, bensì ad altre innamorate donne con le quali instaura un circuito di complicità (Segre 1974: 87-88). Tuttavia, per ricreare l'affranta narrazione della sua protagonista, Boccaccio si rifà anche ai testi di altri autori della classicità<sup>69</sup>.

Nel quinto capitolo dell'*Elegia*, Fiammetta cita direttamente il "greco Omero" (Boccaccio 1994: 114). Dell'antico scrittore Boccaccio fu assiduo lettore e commentatore<sup>70</sup>. Compagno inoltre temi di matrice omerica già nelle opere composte a Napoli, quali il *Filocolo* e il *Filostrato* (Battaglia Ricci 2018: 13). Riferimenti ai personaggi dell'*Iliade* e dell'*Odissea* sono presenti anche nel racconto della nobildonna partenopea; tuttavia, passano per il filtro dei testi di ben altri autori latini. Ciò rende impossibile relazionare in maniera diretta le produzioni di Omero all'*Elegia*, poiché non sono riscontrabili legami intertestuali così esclusivi da rientrare nel criterio di classificazione adoperato per questa indagine.

L'analisi comparativa verterà, invece, sui testi di Ovidio, Stazio, Virgilio, Seneca e ben altri autori della classicità latina, i cui testi vengono ampiamente ripresi al livello del testo-fonte specifico, del tema-fonte, del racconto-fonte e anche del genere fonte per la costruzione del discorso di Fiammetta.

### 3.1.1 Ovidio

Durante il Medioevo Ovidio fu uno degli autori antichi maggiormente apprezzati, le cui opere furono oltremodo trasmesse ed interpretate<sup>71</sup>. In tutte le opere di Boccaccio si denota un'ampia influenza del *corpus* ovidiano, il quale si servì delle *Heroides* come modello per plasmare il discorso al femminile della sua Fiammetta. I legami intertestuali che sussistono tra le antiche missive e l'*Elegia* furono individuati per la prima volta, oltre un secolo fa, da Vincenzo Crescini (1887: 156-162). Si è appurato che il discorso di Fiammetta segue il più classico degli schemi elegiaci, estrapolato dalle epistole ovidiane, rispettandolo scrupolosamente. Innanzitutto, al pari delle eroine greche, Fiammetta allude alla Fortuna. Questa forza incontrastabile e altalenante, la quale prima la unisce e poi la separa da Panfilo, provoca la disperazione della donna nella vana attesa del ritorno dell'amato. All'allontanamento seguono gli infruttuosi tentativi di stabilire il contatto con l'assente, ma anche l'intensificarsi del dolore quando la promessa di ritornare dell'amato viene meno, oltre al proposito di giustificare la separazione. Il mancato ritorno fomenta la dettagliata rievocazione degli incontri amorosi, avvenuti in ameni luoghi o nell'intimità di un letto che ricorda nostalgicamente l'amato<sup>72</sup>. Il fragile barlume di benessere nella memoria viene però soppiantato, in questo

<sup>69</sup> Per la recezione delle opere di autori classici durante il Medioevo, si vedano gli studi di Robert Ralph Bolgar (1971: 54-103) e Ernst Robert Curtius (1976: 123-264).

<sup>70</sup> A tal riguardo, per sottolinearne la rilevanza, Marco Corsi ha individuato ben ventuno postille autografe di Giovanni Boccaccio all'*Odissea* nel ms. *Pluteo 31.10* della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Corsi 2015a: 10-11). Inoltre, L'ammirazione del Certaldese nei confronti di Omero si denota dal fatto che viene menzionato in altre sue opere, quali l'*Amorosa visione* e la *Genealogia deorum gentilium*, mentre una lunga nota è dedicata all'autore greco nelle *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* (Battaglia Ricci 2018: 30-34). Tuttavia, specifici episodi a cui fa riferimento Boccaccio nell'*Elegia*, indicano che le fonti dirette adoperate non sono riscontrabili nelle opere di Omero.

<sup>71</sup> Per la ricezione delle opere di Ovidio nel Medioevo volgare, si veda il contributo di Luciano Rossi (2003: 259-302).

<sup>72</sup> Nel VI capitolo dell'*Elegia*, Fiammetta versa lacrime di nostalgia sul letto "testimonio" dell'unione tra lei e Panfilo (Boccaccio 1994: 130). Analogamente, nella X *Heroides* Arianna piange l'assenza di Teseo: "Saepe torum repeto, qui nos acceperat ambos, / sed non acceptos exhibiritus erat, / et tua, quae possum, pro te vestigia tango / strataque quae membris

inesorabile disegno, dalla disperazione che si accompagna al desiderio di morte. In sintesi, il paradigma è fondato sull'allontanamento spaziale degli amanti, necessario a far vivere l'amore in una cornice espressiva tipicamente elegiaca.

Una struttura simile adoperata dal Boccaccio è ben osservabile anche nel *Filocolo* e nel *Filostrato* per quanto riguarda la separazione dei rispettivi protagonisti dalle donne amate, volto a conferire un tono tipicamente elegiaco alla narrazione nel corso di determinati episodi (Bartuschat 2000: 74-75). Se però nei due romanzi l'amore non è che un elemento secondario, tappa necessaria per garantire la crescita dei personaggi e l'avanzamento della trama, nella successiva *Elegia* questo sentimento domina totalmente l'opera. Di fatto, il racconto di Fiammetta non è che una lunga ed intima eroide scritta in prima persona, al fine di superare la distinzione tra sviluppo narrativo e sviluppo lirico. Boccaccio la ricava calcando il malinconico genere ed estrapolando sistematicamente tematiche, contenuti ed elementi dalle *Heroides* e ulteriori testi di Ovidio. Tuttavia, l'*imitatio* del Certaldese è orientata verso nuove soluzioni rielaborative che apportano sostanziali modifiche rispetto alla fonte ovidiana. In primo luogo, mentre le antiche missive sono a doppio titolo delle elegie, in quanto scritte in distici elegiaci e di argomento triste, Boccaccio sceglie di riportarle in prosa per la sua opera. Inoltre, Fiammetta non dirige il proprio testo all'uomo amato come gli estremi saluti delle antiche eroine ovidiane, bensì lo invia ad altre fanciulle ergendosi ad eterno esempio di infelicità e sventura (Navone 1984: 53-54).

Fin dal primo capitolo si denota nell'*Elegia* un forbito impiego della mitologia, ripreso sul piano del racconto-fonte dalle *Metamorfosi*. Nel dialogo tra Fiammetta e Venere, quest'ultima invoglia la fanciulla a cedere alla dirompente passione amorosa e menziona gli eroi e le eroine che nelle favole ovidiane si sono lasciati persuadere da tale sentimento: Febo, dio del Sole che amò ardentemente l'impotente principessa Leucotoe e ne causò la morte, per mano del padre di lei contrario all'unione (Ovidio 2007: 76-83); Semele, amante di Giove, ridotta in cenere per punizione divina dalla gelosa Giunone (Ovidio 2007: 26-31); Callisto, cacciatrice bramata dal re degli dei, che venne per analoghi motivi trasformata in un'orsa (Ovidio 2005: 96-105); Polissena, legata inesorabilmente in amore e morte ad Achille (Ovidio 2015: 38-43); Scilla, figlia del re Niso, la quale durante un aspro conflitto contro Creta tradì la propria patria per l'amore non ricambiato nei confronti di Minosse (Ovidio 2011: 76-89); Arianna<sup>73</sup>, sorellastra del Minotauro, che rinnegò la sua famiglia e aiutò l'amato Teseo ad uccidere l'abominevole creatura del labirinto (Ovidio 2011: 88-91); Glauco, dio del mare invaghito della bella Scilla, il quale scatenò la gelosia di Circe che per vendicarsi trasformò la giovane in un abominevole mostro (Ovidio 2015: 72-87); Alfeo, un dio così folle d'amore per la ninfa Aretusa dall'indurla a chiedere aiuto alla dea Artemisia che per salvarla dallo stupro la trasformò in una meravigliosa fonte (Ovidio 2009: 50-55); Fedra, moglie di Teseo, che invaghita del figliastro Ippolito ne provocò indirettamente la morte (Ovidio 2015: 182-185); Mirra, infatuata del padre Cinira, la quale riuscì a consumare l'amore proibito attraverso un inganno e per questo venne tramutata nell'omonimo albero per castigo divino (Ovidio 2013: 28-43); Biblis che amava perdutamente suo fratello Cauno, ma dal rifiuto pianse così tante lacrime da tramutarsi anch'essa in una fonte (Ovidio 2011: 178-195); In fine, Venere menziona anche la proprie storie di passione con Adone (Ovidio 2013: 42-47) e Marte (Ovidio 2007: 74-77).

I parallelismi a livello del racconto-fonte tra i personaggi menzionati nell'*Elegia* ed i protagonisti delle *Metamorfosi* vengono riconfermati dai codici della tradizione manoscritta

intepuere tuis./ Incubo, lacrimisque toro manante profusis pressimus./ exclamo, te duo: redde duos!" (Ovidio 1928: 61). Si veda a tal riguardo l'apparato di note di Carlo Delcorno (in Boccaccio 1994: 335).

<sup>73</sup> Arianna appare nella X epistola delle *Heroides*, lamentando in prima persona come l'empio Teseo l'abbia abbandonata sull'isola di Nasso (Ovidio 1928: 59-64). Il raffronto viene segnalato da Delcorno (in Boccaccio 1994: 226).

dell'opera di Boccaccio, situati nella famiglia  $\beta$ <sup>74</sup>, i cui chiosatori geograficamente e cronologicamente vicini al Certaldese hanno esplicitamente ricondotto la filigrana mitologica alle antiche storie di Ovidio.

Oltre alle *Metamorfosi*, Boccaccio si rifà palesemente anche alle *Heroides*. Di fatto, sempre nel primo capitolo, Fiammetta paragona la propria bellezza a quella delle “dèe vedute da Paris nella valle d’Ida” (Boccaccio 1994: 28), di cui parla Enone nella quinta epistola dell’opera<sup>75</sup>. Poco dopo, la Venere dell’*Elegia* menziona come esempio di passione l’amore di Canace, dichiarato esplicitamente nell’undicesima missiva ovidiana per il proprio fratello Macareo<sup>76</sup>. Inoltre, i celati segni d’amore in presenza di estranei adoperati tra la protagonista e il suo amato, attraverso le “più sottili cose”, “fignendo Fiammetta e Panfilo essere stati greci”, poiché “non solamente favellando si poteva l’affezione dimostrare ad altrui e la risposta pigliarne, ma eziandio con atti diversi e delle mani e del viso si poteva fare” (Boccaccio 1994: 47), sono un palese richiamo alla comunicazione non verbale mediante cenni furtivi tra Elena e Paride nelle *Heroides*<sup>77</sup>.

Anche nel secondo capitolo dell’*Elegia* non mancano riferimenti alle epistole greche. Questa sezione si sviluppa a partire dal “ricchissimo letto” che accoglie Fiammetta e Panfilo, ormai prossimi alla separazione (Boccaccio 1994: 51). Sul piano del tema-fonte è riscontrabile un parallelismo con il lieto giaciglio menzionato nella decima lettera ovidiana, in cui Arianna si era unita a Teseo prima che lui la lasciasse<sup>78</sup>. Perfino gli argomenti utilizzati da Fiammetta per dissuadere il suo amante dal partire, mettendolo in guardia sulla pericolosità delle intemperie durante il viaggio e chiedendogli retoricamente se non teme “il cielo, pieno d’oscurità, continuo minacciare gravissima pistolenze alla terra con acque, con nevi, con venti e con ispaventevoli tuoni” (Boccaccio 1994: 60), rimandano alle parole di Didone ad Enea nella settima epistola delle *Heroides*<sup>79</sup>. Panfilo risponde alla donna e la tranquillizza, ribadendo che prima che lui la abbandoni “la terra porterà le stelle, e il cielo arato da’ buoi produrrà le mature biade” (Boccaccio 1994: 60). La paradossale espressione viene ripresa di pari passo da un verso dell’ottava elegia nel I libro dei *Tristia*, che ne rappresenta il testo-fonte specifico: “terra feret stellas, caelum fidentur aratro” (Ovidio 1995: 36). Boccaccio riscrive il testo lasciando immutata la prima parte e arricchisce di particolari la seconda. La scelta di ricalcare proprio tale componimento, scritto in esilio dall’antico autore per condannare l’attitudine ingannevole di un amico, non sarebbe affatto casuale poiché lascia presagire la natura ambigua di Panfilo e

---

<sup>74</sup> La tradizione manoscritta dell’*Elegia di Madonna Fiammetta* conta un cospicuo numero di testimoni, ma l’edizione critica di riferimento si basa su 72 codici collazionati che dimostrano di dipendere da un comune apografo. Le chiose appaiono soltanto in due esemplari appartenenti al sottogruppo “u” del ramo  $\beta$ : il ms. *Laurenziano Pluteo 42.07* e il ms. *Rossiano 946* (Delcorno in Boccaccio 1994: 193-194).

<sup>75</sup> Dall’epistola delle *Heroides* di Enone a Paride, V: “Sustinet Oenonen deseruisse Paris./ Illa dies fatum miserae mihi dixit, ab illa/ pessima mutati coepit amoris hiems,/ qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis/ venit in arbitrium nuda Minerva tuum” (Ovidio 1928: 27). Si veda l’annotazione di Delcorno (in Boccaccio 1994: 230).

<sup>76</sup> Canace a Macareo, *Heroides* XI: “O utinam, Macareu, quae nos commisit in unum,/ venisset leto senior hora meo!/ Cur umquam plus me, frater, quam frater amasti/ et tibi, non debet quod soror esse, fui?/ ipsa quoque incalui, qualemque audire solebam,/ nescio quem sensi corde tepente deum” (Ovidio 1928: 65-66). Anche questa convergenza è stata debitamente segnalata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 232).

<sup>77</sup> Paride a Elena, *Heroides* XVI: “Et modo cantabam veteres resupinus amore/ et modo per nutum signa tegenda dabam” (Ovidio 1928: 109); Elena a Paride, *Heroides* XVII: “A! quotiens digitis, quotiens ego tecta notavi/ signa supercilio paene loquente dari!/ Et saepe extimui ne vir meus illa videret,/ non satis occultis erubique notis./ saepe vel exiguo vel nullo murmure dixi:/ nil pudet hunc! nec vox haec mea falsa fuit./ orbe quoque in mensae legi sub nomine nostro,/ quod deducta mero littera fecit, amo./ credere me tamen hoc oculo renuente negavi./ ei mihi, iam didici sic ego posse loqui” (Ovidio 1928: 117). Si veda l’apparato di Delcorno (in Boccaccio 1994: 242).

<sup>78</sup> *Heroides* X: “Saepe torum repeto, qui nos acceperat ambos” (Ovidio 1928: 61). Delcorno segnala il raffronto (in Boccaccio 1994: 244).

<sup>79</sup> Didone a Enea, *Heroides* VII: “Quo fugis? obstat hiems: hiemis mini gratia prosit./ Adspice, ut eversas concitet Euris aquas” (Ovidio 1928: 40). Si veda l’appunto di Delcorno (in Boccaccio 1994: 269).

l'imminente tradimento. Ancora da Ovidio, precisamente dalle *Metamorfosi*, derivano al livello del racconto-fonte le similitudini mitologiche menzionate dal giovane a Fiammetta: costui promette falsamente di fare ritorno, augurandosi in caso contrario di ricevere una punizione divina peggiore di quella impartita da Cerere a Erisittone, condannato a patire eternamente la fame per aver abbattuto una quercia a lei sacra (Ovidio 2011: 134-144); oppure di sopportare pene più cruente del castigo imposto da Diana ad Atteone, trasformato in cervo e dilaniato dai suoi stessi cani per aver sbirciato la dea nell'atto di fare il bagno (Ovidio 2007: 20-27). Giunto il momento dell'addio, la narratrice perde i sensi e a ricostruire gli attimi che precedono la partenza di Panfilo sarà il racconto diegetico della balia. L'anziana serva descrive una scena assimilabile ancora una volta ai *Tristia*. La convergenza con l'*Elegia* avviene, anche in questo caso, a livello del testo-fonte specifico<sup>80</sup>:

cotale da voi partendosi infino in sul limitare dell'uscio della camera pigramente andando, mirava per le finestre il minacciante cielo, nemico alla sua dimora; e quindi subitamente verso voi ritornava, da capo chiamandovi, e aggiugnendo lagrime e baci al vostro viso (Boccaccio 1994: 64-65).

La nutrice racconta come il giovane abbia tardato ad oltrepassare l'uscio della camera, tergiversando ripetute volte e tornando indietro per baciare in lacrime il viso di Fiammetta. In egual maniera, Ovidio descrive la propria esitazione nel dover lasciare la propria casa per andare in esilio:

ter limen tetigi, ter sum revocatus et ipse  
indulgens animo per mihi erat.  
Saepe 'vale' dicto rursus sum multa locutus  
et quasi discendens oscula summa dedi  
(Ovidio 1995: 20).

Analoghe reminiscenze si riscontrano anche sul piano del tema-fonte con la tredicesima epistola delle *Heroides*, quando al culmine del drammatico addio Panfilo inciampa "percotendo forte il piede nel limitare dell'uscio" (Boccaccio 1994: 65), proprio come successo a Protesilao prima di lasciare Laodamia che interpreta la caduta come un segno di cattivo auspicio<sup>81</sup>.

All'inizio del terzo capitolo, Fiammetta dichiara di aver trascorso "più giorni con lagrime di tal partenza" e di non riuscire dalla sua bocca a proferir parola se non il nome dell'amato. Si illude perfino che lui stia per fare ritorno e quando ciò non avviene si sente "ingannata" (Boccaccio 1994: 66). Tali referenze, volte ad enfatizzare la struggente separazione degli amanti, vengono esplicitamente riprese dalla diciannovesima epistola ovidiana di Ero a Leandro<sup>82</sup>. Inoltre, la protagonista dell'*Elegia* si dispera per non aver potuto rendere all'amato "i baci dati al morto viso o vederlo nel suo partire" (Boccaccio 1994: 67). Il racconto converge stavolta, sul piano del tema-fonte, con i baci non dati da Briseide ad Achille nella terza lettera

<sup>80</sup> Tale convergenza è stata segnalata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 271).

<sup>81</sup> Laodamia a Protesilao, *Heroides* XIII: "Nunc fateor; volui revocare; animusque ferebat;/ substitit auspicii lingua timore mali./ Quum foribus velles ad Troiam exire paternis,/ pes tuus offensus limine signa dedit./ Ut vidi, ut gemui; tacitoque in pectore dixi:/ signa reversuri sint, precor, ista viri" (Ovidio 1928: 82). Si veda l'apparato di Delcorno (in Boccaccio 1994: 273).

<sup>82</sup> Ero a Leandro, *Heroides* XIX: "Nil nisi Leandri nomen in ore meo est./ Iamne putas exisse domo mea gaudia, nutrix,/ an vigilant omnes, et timet ille suos?/ Iamne suas umeris illum deponere vestes,/ pallade iam pingui tinguere membra putas?/ Adnuit illa fere; non nostra quod oscula curet,/ sed movet obrepens somnus anile caput./ Postque morae minimum iam certe navigat, inquam,/ lentaque dimotis brachia iactat aquis./ Paucaque cum tacta perfeci stamina terra/ an medio possis, quaerimus, esse freto./ Et modo prospicimus, timida modo voce precamur,/ ut tibi det faciles utilis aura vias;/ auribus incertas voces captamus et omnem/ adventus strepitum credimus esse tui./ sic ubi deceptae pars est mihi maxima noctis/ acta, subit furtim lumina fessa sopor (Ovidio 1928: 133-134). La corrispondenza è stata indicata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 275).

dell'antica opera<sup>83</sup>. Che i riferimenti ovidiani non siano del tutto fortuiti lo dimostra la stessa Fiammetta, la quale dichiara espressamente “l'aver già letto ne' versi di Ovidio che le fatiche traevano a' giovani amore delle menti” (Boccaccio 1994: 68).

In un sublime gioco metaletterario, Boccaccio sovrappone le proprie letture d'ispirazione con quelle di Fiammetta. Vengono in questo modo definiti i confini dell'opera boccacciana che prende in prestito dall'antico autore storie e particolari, seppur infondendo una più profonda introspezione nella protagonista dell'*Elegia* (Bartuschat 2000: 88). Da ciò derivano la disillusione della donna e i baci non dati, ma anche il tentativo di accelerare il corso della luna per riabbracciare quanto prima l'amato, mediante rituali che la trasportassero “alla fine del tempo dato” (Boccaccio 1994: 71), al pari di Medea nelle *Metamorfosi*<sup>84</sup>.

Un ulteriore parallelismo con Ovidio si riscontra anche nel quarto capitolo, in cui Fiammetta si chiede quali sorti trattengano Panfilo lontano da lei oltre il tempo prestabilito e se non sia “venuto in ira a' venti e all'onde, in quelle è forse perito” (Boccaccio 1994: 78). Per le stesse ragioni, la narratrice sa bene che Ero perse per sempre Leandro nelle *Heroides*<sup>85</sup>. È nel quinto capitolo, però, che le convergenze con i capolavori dell'antico autore si intensificano al livello del testo-fonte specifico, attraverso vere e proprie riscritture delle *Heroides*. Di fatto, Boccaccio ricalca di pari passo l'opera ovidiana per rappresentare il dolore di Fiammetta, dopo aver appreso la presunta notizia secondo la quale Panfilo aveva preso moglie<sup>86</sup>:

ma tu non pensavi quanto poco di gloria ti séguita ad ingannare una giovane, la quale di te si fidava. La mia semplicità meritò maggior fede che la tua non era. Ma che? Io ciò credetti non meno agl'iddii, da te giurati, che a te; li quali io priego che facciano che questa sia la più somma parte della tua fama, cioè avere ingannata una giovane che più che sé t'amava (Boccaccio 1994: 88).

La fanciulla chiede retoricamente all'amato quanta gloria ci sia nell'ingannare la fiducia di una donna innamorata e si augura che una tale viltà possa macchiare per sempre la buona fama del giovane. In questa occasione, le sprezzanti parole di Fiammetta traducono quelle pronunciate dalla disperata Fillide all'amato Demofonte nella seconda epistola delle *Heroides*:

turpiter hospitium lecto cumulasse iugali  
paenitet et lateri conseruisse latus.  
quae fuit ante illam, malletem suprema fuisset  
nox mihi, dum potui Phyllis honesta mori.  
speravi melius, quia me meruisse putavi:  
quaecumque e merito spes uenit, aequa uenit.  
fallere credentem non est operosa puellam

<sup>83</sup> Briseide ad Achille, *Heroides* III: “Hei mihi! discedens oscula nulla dedi” (Ovidio 1928: 13). Si veda l'apparato di Delcorno (in Boccaccio 1994: 276).

<sup>84</sup> Nel VII libro, Medea si serve di magici rituali per accelerare il ciclo lunare: “Tres aberant noctes, ut cornua tota coirent/ efficerentque orbem; postquam plenissima fulsit/ ac solida terras spectavit imagine luna,/ egreditur tectis vestes induta recinctas,/ nuda pedem, nudos umeris infusa capillos,/ fertque vagos mediae per muta silentia noctis” (Ovidio 2011: 22). Si raffronti l'indicazione di Delcorno (in Boccaccio 1994: 281).

<sup>85</sup> Ero e Leandro, separati dal mare, raccontano rispettivamente la loro funesta storia d'amore in ben due epistole ovidiane. Leandro a Ero, *Heroides* XVIII: “ter mihi deposita est in sicca vestis harena;/ ter grave temptavi carpere nudus iter;/ obstitit inceptis tumidum iuvenalibus aequor/ mersit et adversis ora natantis aquis./ at tu, de rapidis inmansuetissime ventis, quid mecum certa proelia mente geris?” (Ovidio 1928: 125); Ero a Leandro, *Heroides* XIX: “sic tamen, o iuvenis, tumidarum victor aquarum,/ sic facito spernas, ut vereare, fretum./ Arte laboratae merguntur ab aequore naves;/ tu tua plus remis braccia posse putas?/ quod cupis, hoc nautae metuunt, Leandre, natate;/ exitus hic fractis puppibus esse solet./ me miseram!” (Ovidio 1928: 130). Anche queste coincidenze sono state segnalate da Delcorno (in Boccaccio 1994: 286).

<sup>86</sup> La riscrittura è stata studiata per la prima volta da Vincozo Crescini (1887: 156) e indicata nell'apparato della sua edizione da Delcorno (in Boccaccio 1994: 292).

gloria; simplicitas digna fauore fuit.  
sum decepta tuis et amans et femina uerbis;  
di faciant, laudis summa sit ista tuae!  
(Ovidio 1928: 9).

Inoltre, Fiammetta domanda a Panfilo quale colpa lei avesse per meritare un tale tradimento e maledice il momento in cui decise di accoglierlo nel suo letto:

Deh, Panfilo, dimmi ora: aveva 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 m' innamorai, e oltre al dovere ti portai fede e t' amai, ma questo peccato, almeno da te, non meritava ricevere cotale penitenza. Veramente una iniquità in me conosco, per la quale l'ira degl'iddii, faccendola, veramente impetrai: e questa fu di ricevere te, scellerato giovane e senza alcuna pietà, nel letto mio, e avere sostenuto che il tuo lato al mio s'accostasse (Boccaccio 1994: 88).

Boccaccio traduce in maniera fedele, seppur non pedissequa, i versi dell'autore latino e li adatta in prosa. Di fatto, anche in questo caso lo struggente discorso di Fiammetta è identico a quello di Fillide<sup>87</sup>:

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 1928: 8).

Nel mostrare la sua protagonista pentita per essersi fidata ciecamente di Panfilo, Boccaccio si sposta di nuovo dal terreno elegiaco delle *Heroides* a quello mitologico delle *Metamorfosi* e fa in modo che la fanciulla menzioni due esempi di personaggi soggiogati dall'amore: Narciso<sup>88</sup> che “amato da molte, essendo a tutte durissimo, ultimamente fu preso dalla sua forma” (Boccaccio 1994: 90) e Atalanta<sup>89</sup> “velocissima nel suo corso, rigida superava i suoi amanti, infino che Ipomenès con maestrevole inganno, come ella medesima volle, la vinse” (Boccaccio 1994: 90).

Il risentimento della narratrice, però, ha brevissima durata e ben presto si ritrova a lamentare nuovamente l'assenza dell'amato nel trascorrere intere notti “fredda nel grandissimo letto, sola” (Boccaccio 1994: 95). Quest'ultimo luogo richiama sul piano del tema-fonte un *topos* già diffusissimo nelle elegie di Tibullo e che in concreto Boccaccio riprende dalla prima

<sup>87</sup> Il raffronto è segnalato da Vincenzo Crescini (1887: 157) e ribadito da Delcorno (1994: 293).

<sup>88</sup> Dal III libro delle *Metamorfosi*: “hic puer et studio venandi lassus et aestu/ procubuit faciemque loci fontemque secutus,/ dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit,/ dumque bibit, visae correptus imagine formae/ spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est./ adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem/ haeret, ut e Pario formatum marmore signum;/ spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus/ et dignos Baccho, dignos et Apolline crines/ inpubesque genas et eburnea colla decusque/ oris et in niveo mixtum candore ruborem./ cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse:/ se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur,/ dumque petit, petitur, pariterque accendit et ardet./ inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti,/ in mediis quotiens visum captantia collum/ bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis!/ quid videat, nescit; sed quod videt, uritur illo,/ atque oculos idem, qui decipit, incitat error” (Ovidio 2007: 36-38). Si veda l'apparato di Delcorno (Boccaccio 1994: 294).

<sup>89</sup> Dal X libro delle *Metamorfosi*: “inque puellari corpus candore ruborem/ traxerat, haud aliter, quam cum super atria velum/ candida purpureum simulatas inficit umbras./ dum notat haec hospes, decursa novissima meta est,/ et tegitur festa victrix Atalanta corona” (Ovidio 2013: 48). La confluenza è indicata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 294). La relazione viene segnalata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 294).

epistola delle *Heroides*, da Penelope a Ulisse<sup>90</sup>. In un crescendo di disperazione, il malessere di Fiammetta diviene tanto evidente che il premuroso marito la invia alle “dilettevoli Baie” affinché le sue condizioni migliorino. Per Boccaccio la dettagliata *descriptio* dei panorami partenopei diviene il pretesto per rimarcare l’aspirazione di rinnovare e reinventare il genere elegiaco, attraverso un triste monologo al femminile non più rigidamente circoscritto alle struggenti epistole delle antiche eroine ovidiane. Al contrario, la triste storia di Fiammetta si colloca cronologicamente in una Napoli contemporanea alla stessa scrittura. La città viene rappresentata dal Certaldese come il fulcro della vita e dell’amor cortese, tra grandi magnificenze e raffinatezze. Proprio per questo, secondo Johannes Bartuschat (2000: 92-93), la permanenza della fanciulla in questo posto renderebbe del tutto inefficace la *curatio* tra “i marini liti e i graziosi giardini e ciascheduna altra parte, sempre di varie feste, di nuovi giuochi, di bellissime danze, d’infiniti strumenti, d’amorose canzoni, così da giovani come da donne fatti, sonate e cantate risuonano” (Boccaccio 1994: 99-100). Di fatto, tali emblematici elementi urtano brutalmente con lo stato d’animo della narratrice, ormai scosso da una passione irrazionale e a senso unico che la rinchiude in una dimensione solitaria e malinconica. Al culmine della disperazione, Fiammetta riconduce perfino la causa delle sue sventure al volere divino e riconosce che la sua mente sia stata infiammata “dal cieco furore della non sana Venere” (Boccaccio 1994: 119). Dopodiché lamenta la mitica età dell’oro, prima che Giove spodestasse Saturno, in cui gli uomini vivevano in comunione con gli dei secondo il racconto-fonte delle *Metamorfosi*<sup>91</sup>.

All’inizio del sesto capitolo, Fiammetta fornisce un’indicazione temporale estrapolata ancora una volta dalla trama dell’opera mitologica di Ovidio. In riferimento al mancato ritorno dell’amato, la narratrice dichiara che “egli era già un’altra volta il sole tornato nella parte del cielo che si cosse allora che male li suoi carri guidò il presuntuoso figliuolo” (Boccaccio 1994: 128). Tale allusione si ricollega alla sventurata sorte di Fetonte, figlio di Febo, il quale guidò il carro del padre nel cielo fino all’imponente costellazione dello Scorpione, per poi perderne il controllo a causa dello sgomento. Secondo il primo libro delle *Metamorfosi*, una porzione di cielo sarebbe arsa fino a formare quella che si conosce come Via Lattea (Ovidio 2005: 68-82). Essendo lo Scorpione uno dei dodici segni dello Zodiaco, si deduce che è ormai trascorso un anno da quando Panfilo aveva promesso invano di far ritorno.

La lunga assenza del giovane si deve al fatto che si sia innamorato di un’altra donna e, nel momento in cui Fiammetta riceve questa triste notizia da un “carissimo servidore”, la narrazione s’incipisce. Subito la fanciulla paragona sé stessa ad altre eroine dell’Antichità. In primis ad Enone<sup>92</sup>, protagonista della quinta epistola delle *Heroides*, “sopra gli alti monti d’Ida aspettante, veggendo la greca donna col suo amante venire nella nave troiana” (Boccaccio 1994: 129). Successivamente, il discorso si allinea nuovamente al racconto-fonte delle *Metamorfosi* quando la narratrice dichiara che il suo “tristo cuore si cominciò a dibattere, come le preste ali di Progne<sup>93</sup>” (Boccaccio 1994: 130). Il paragone s’intensifica nel momento in cui “per ogni parte a tremare” sono anche i “paurosi spiriti” della fanciulla, “che faccia il mare da sottile vento

<sup>90</sup> Penelope a Ulisse, *Heroides* I: “Non ego deserto iacuissem frigida lecto” (Ovidio 1928: 2). Ciò si evince dall’apparato di Delcorno (in Boccaccio 1994: 298).

<sup>91</sup> Dal I libro delle *Metamorfosi*: “Postquam, Saturno tenebrosa in Taranto misso, / sub Iove mundus erat, subiit argentea proles, / auro deterior, fulvo pretiosior aere” (Ovidio 2005: 16). La corrispondenza è segnalata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 334).

<sup>92</sup> *Heroides*, V: “adspicit immensum moles nativa profundum: mons fuit, aequoreis illa resistit aquis. hinc ego vela tuae cognovi prima carinae” (Ovidio 1928: 28). Si riscontra nell’apparato di note di Delcorno (in Boccaccio 1994: 335).

<sup>93</sup> Nel IV libro delle *Metamorfosi*, Progne imbandì il figlio Iti a Tereo per vendicare la violenza subita da sua cognata Filomena e per sfuggire all’ira dell’uomo venne trasformata in rondine (Ovidio 2009: 104-108). Si veda ancora Delcorno (in Boccaccio 1994: 336).

ristretto nella sua superficie minutamente, o li pieghevoli giunchi lievemente mossi dall'aura" (Boccaccio 1994: 130).

La similitudine indicata è ripresa al livello del tema-fonte da distinti luoghi di molteplici opere ovidiane<sup>94</sup>. In seguito, Fiammetta, profondamente delusa dal tradimento dell'"iniquo giovane", arriva perfino a mettere in discussione l'identità della divinità apparsa nel primo capitolo dell'*Elegia* non "Venere, ma piuttosto in forma di lei alcuna infernal furia" (Boccaccio 1994: 131). Di fatto, la narratrice iperbolizza il presunto inganno e lo paragona a quello messo in atto dalla dea Era ai danni di Atamante, il quale nel quarto libro delle *Metamorfosi* uccide in maniera cruenta sua moglie Ino e i propri figli credendoli erroneamente una leonessa con i suoi cuccioli (Ovidio 2007: 96-100). In un crescendo di disperazione, Fiammetta si chiede quali motivi abbiano spinto Panfilo ad abbandonarla:

ove sono ora li prieghi, li quali tu più volte a me, per iscampo della tua vita,  
piagnendo porgesti, affermando quella e la tua morte stare nelle mie mani? Ove  
sono ora li pietosi occhi con li quali a tua posta misero lagrimavi? Ove è ora  
l'amore a me mostrato? Ove le dolci parole? Ove li gravi affanni nelli miei  
servigi proferti? Sono essi del tutto della tua memoria usciti? O ha'li  
nuovamente adoperati ad irretire la presa donna? Ahi! maladetta sia la mia pietà,  
la quale quella vita da morte prosciolsse, che di sé faccendo lieta altra donna, la  
mia dovea recare a morte oscura! Ora gli occhi, che nella mia presenza  
piagneano, davanti alla nuova donna ridono, e il mutato cuore ha ad essa rivolte  
le dolci parole, e le proferte. Oimè! dove sono ora, o Panfilo, li spergirati iddii?  
Dove la promessa fede? Dove le infinite lagrime, delle quali io gran parte  
miseramente bevvi, pietose credendole, e esse erano piene del tuo inganno?  
(Boccaccio 1994: 131-132).

Per rendere al meglio la struggente reazione della donna, Boccaccio riscrive e reinterpretava un passo della seconda epistola delle *Heroides* di Fillide a Demofonte<sup>95</sup>:

Iura, fides ubi nunc commissaque dextera dextrae,  
quique erat in falso plurimus ore deus?  
promissus socios ubi nunc Hymenaeus in annos,  
qui mihi coniugii sponsor et obses erat?  
per mare, quod totum uentis agitur et undis,  
per quod nempe ieras, per quod iturus eras,  
perque tuum mihi iurasti, nisi fictus et ille est,  
concita qui uentis aequora mulcet, auum,  
per Venerem nimiumque mihi facientia tela,  
altera tela arcus, altera tela faces,  
Iunonemque, toris quae praesidet alma maritis,  
et per taediferae mystica sacra deae:  
si de tot laesis sua numina quisque deorum  
uindicet, in poenas non satis unus eris!  
a, laceras etiam puppes furiosa refeci,  
ut, qua desererer, firma carina foret;

<sup>94</sup> *Ars amatoria*, I: "exanimis artus et membra tremantia vidi,/ ut cum populeas ventilat aura comas,/ ut leni Zephyro gracilis vibratur harundo,/ summave cum tepido stringitur unda Noto" (Ovidio 1969: 60).; dall'XI epistola delle *Heroides*, da Canace a Macareo: "Ut mare fit tremulum, tenui cum stringitur aura,/ ut quatitur tepido fraxinus acta noto,/ sic mea vibrari pallentia membra videres" (Ovidio 1928: 67-68); dal VII libro delle *Metamorfosi*: "exhorruit aequoris instar,/ quod tremat, exigua cum summum stringitur aura" (Ovidio 2007: 72). Queste convergenze vengono segnalate da Delcorno (in Boccaccio 1994: 350).

<sup>95</sup> La riscrittura è stata identificata da Vincenzo Crescini (1887: 158-159)

remigiumque dedi, quo me fugiturus abires.  
 heu! patior telis uulnera facta meis!  
 credidimus blandis, quorum tibi copia, uerbis;  
 credidimus generi nominibusque tuis;  
 credidimus lacrimis. an et hae simulare docentur?  
 (Ovidio 1928: 8-9).

La convergenza si stabilisce subito al livello del testo-fonte specifico, per via delle interrogative retoriche presenti in entrambi i frammenti. Di fatto, l'espressione "ubi nunc" che introduce le domande nell'opera ovidiana viene tradotta in "dove" nell'analoga sequenza dell'*Elegia*. In più, coincidono concettualmente la "iura fides" e "la promessa fede" ormai infranta; oltre alle "blandis uerbis" o "dolci parole" che i rispettivi amanti pronunciano e le "lacrimis" o "lacrime" versate, a cui tanto Fiammetta come Fillide guardano con sospetto per il timore di essere state ingannate. Anche in questo caso Boccaccio non si limita a tradurre fedelmente Ovidio, ma rielabora il testo elegiaco ed introduce nel discorso di Fiammetta elementi innovativi. Se l'eroina greca lamenta nelle *Heroides* di aver perfino riparato all'amante la nave con cui è salpato via da lei, fornendo precisi dettagli sulla vicenda mitologica di cui è protagonista, la narratrice dell'*Elegia* non menziona alcun particolare episodio che riguarda il tempo felice dell'innamoramento o l'abbandono da parte di Panfilo. Al contrario, attraverso la voce della fanciulla, Boccaccio inserisce nel racconto alcuni stilemi propri alle dinamiche dell'amor cortese, quali: "i pietosi occhi" da cui si genera l'"amore", oltre "ai gravi affanni" del giovane per conquistare la sua amata e ai "servigi proferti" in passato da costui. Pervasa dall'ira, Fiammetta immagina che tutte le antiche premure di Panfilo siano ore rivolte ad un'altra donna e per questo inveisce veementemente contro di lei. La narratrice afferma perfino che non passerà "niuno giorno, niuna notte, niuna ora" senza che la sua bocca la maledica e che smetterà solo quando "la rapace onda della ciciliana Cariddi starà ferma" (Boccaccio 1994: 141).

Anche questa espressione iperbolica è tratta dalle *Metamorfosi*, secondo cui Cariddi<sup>96</sup> sarebbe un tratto di mare siciliano molto pericoloso per le perenni e violente onde. Da quest'opera ovidiana Boccaccio riprende anche, al livello del racconto-fonte, i più tragici castighi inferti agli antichi eroi. Di fatto, Fiammetta anela la morte senza preoccuparsi delle pene che la aspetterebbero all'Inferno e afferma che la sua sofferenza è già maggiore di quella patita dai dannati nel quarto libro<sup>97</sup>: Tizio "pizzicato dagli avvoltori" per l'eternità; Tantalo costretto "tra l'acque e li frutti morirsi di fame e di sete"; Isione, "nella fiera ruota voltato" (Boccaccio 1994: 143).

I folli vaneggiamenti di Fiammetta vengono interrotti dalla balia, la quale rimprovera l'attitudine della sua padrona e le menziona degli esempi di donne abbandonate tratte dai racconti mitologici di Ovidio. Tra queste vi sono: Medea<sup>98</sup>, "da Giasone abbandonata"; Deianira<sup>99</sup>, "abbandonata per Iole da Ercule"; Penelope<sup>100</sup>, lasciata "da Ulisse per Circe"

<sup>96</sup> Dal XIII libro delle *Metamorfosi*: "Scylla latus dextrum, levum inrequieta Charybdis" (Ovidio 2015: 60). Si veda Delcorno (in Boccaccio 1994: 350).

<sup>97</sup> *Metamorfosi*, IV: "viscera praebebat Tityos lanianda novemque/iugeribus distentus erat; tibi, Tantale, nullae/ deprenduntur aquae, quaeque imminet, effugit arbor;/ aut petis aut urgues rediturum, Sisyphoe, saxum;/ volvitur Ixion et se sequiturque fugitque/ molirique suis letum patruelibus ausae/ adsiduae repetunt, quas perdant, Belides undas" (Ovidio 2007: 94-96). Sempre da Delcorno (in Boccaccio 1994: 350).

<sup>98</sup> Nel VII libro delle *Metamorfosi* Medea viene abbandonata da Giasone e si vendica imbandendo per l'uomo i loro stessi figli, per poi fuggire presso Egeo (Ovidio 2011: 38). Ciò viene segnalato anche da Delcorno in (Boccaccio 1994: 350).

<sup>99</sup> Nel IX libro delle *Metamorfosi* Deianira, figlia del re d'Etolia, viene offerta in premio ad Ercole dopo aver sconfitto Acheloo. Tuttavia, l'eroe l'abbandonò per Iole (Ovidio 2011: 147-156). Il personaggio è indicato da Delcorno in (Boccaccio 1994: 350).

<sup>100</sup> Un'allusione all'amore tra Circe e Ulisse, mentre Penelope attendeva il ritorno dell'amato in patria, è riscontrabile nel XIV libro delle *Metamorfosi*: "Scylla loco mansit, cumque est data copia primum, in Circes odium sociis spoliavit Ulixem" (Ovidio 2015: 84). Ciò è indicato da Delcorno (in Boccaccio 1994: 350).

(Boccaccio 1994: 146-147). Tutte hanno sofferto a causa di Amore che la nutrice definisce “fanciullo lascivo” sulla falsa riga del “lascive puer” del mito di Apollo e Dafne nelle *Metamorfosi*<sup>101</sup>. Inoltre, la invita a dimenticare Panfilo poiché “infiniti giovani ci sono più di lui degni” e per vincere ogni remora della dama a voltare pagina afferma che “di queste fedì promesse e giuramenti fatti intra gli amanti, Giove se ne ride quando si rompono” (Boccaccio 1994: 146). Tali parole sono una chiara traduzione di alcuni versi ovidiani e convergono sul piano del testo-fonte specifico con l’*Ars amatoria*<sup>102</sup>:

Nec timide promitte, trahunt promissa puellas;  
Pollicito testes quoslibet adde deos.  
Iuppiterex alto periuria ridet amantum  
(Ovidio 1969: 54).

Le prediche dell’anziana donna non sortiscono effetto alcuno e Fiammetta appare sempre più convinta a voler compiere l’estremo gesto. Di fatto, riallacciandosi al racconto-fonte della seconda lettera delle *Heroides*, come Fillide passa in rassegna tutti i potenziali metodi per togliersi la vita<sup>103</sup>. Tra questi ne preferisce uno tratto ancora una volta dalle *Metamorfosi*, ossia “di Pernice<sup>104</sup> la morte caduto dell’altissima arce cretense” (Boccaccio 1994: 150).

La prosa nel settimo capitolo appare particolarmente solenne, nonché ricca di menzioni all’opera mitologica ovidiana. Già al principio, Fiammetta fornisce un’indicazione temporale estrapolata dal racconto-fonte del mito di Europa: “E già quello Toro che trasportò Europa teneva Febo con la sua luce, e li giorni, a le notti togliendo luogo, di brevissimi grandissimi divenieno” (Boccaccio 1994: 159). Secondo le *Metamorfosi*, Giove si era infatuato della giovane Europa e per rapirla si sarebbe trasformato in un toro. Volato in cielo con questa forma, avrebbe dato vita all’omonima costellazione visibile tra aprile e maggio<sup>105</sup>. Dunque, la narratrice dell’*Elegia* si riferisce concretamente alla primavera e l’immagine della rigogliosa vegetazione ormai fiorita, in particolare di loti e pioppi, s’identifica nelle mitiche figure di “Driope<sup>106</sup> e le misere sirocchie di Fetonte<sup>107</sup>”, le quali “mostrarono similmente letizia, cacciato il misero abito el verno canuto” (Boccaccio 1994: 159). A rendere ben lieto l’arrivo della mite

<sup>101</sup> Dal libro I delle *Metamorfosi*: “tibi, lascive puer, cum fortibus armis?” (Ovidio 2005: 40). Si veda Delcorno (in Boccaccio 1994: 349).

<sup>102</sup> La convergenza è indicata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 352).

<sup>103</sup> *Heroides*, II: “hinc mihi suppositas inmittere corpus in undas/ mens fuit et quoniam fallere pergis, erit./ ad tua me fluctus proiectam litora portent/ occurramque oculis intumulata tuis;/ duritia ferrum ut superes adamantaque teque/ «non tibi sic», dices, «Phylli, sequendus eram!»/ saepe uenenorum sitis est mihi, saepe cruenta/ traiectam gladio morte perire iuuat. colla quoque, infidis quia se nectenda lacertis/ praebuerunt, laqueis implicuisse iuuat./ stat nece matura tenerum pensare pudorem;/ in necis electu parua futura mora est” (Ovidio 1928: 12). Si noti in Delcorno (in Boccaccio 1994: 353).

<sup>104</sup> Nell’VIII libro delle *Metamorfosi* Dedalo, invidioso di suo nipote, lo spinge giù dalla rocca cretense. Tuttavia, la dea Pallade ha pena del giovane e lo salva tramutandolo in una pernice (Ovidio 2011: 94-96). L’episodio è parafrasato in nota da Delcorno (in Boccaccio 1994: 356).

<sup>105</sup> Dal II libro delle *Metamorfosi*: “per insidias iter est formasque ferarum!/ utque viam teneas nulloque errore traharis,/ per tamen adversi gradieris cornua tauri/ Haemoniosque arcus violentique ora Leonis/ saevaque circuitu curvantem brachia longo/ Scorpion atque aliter curvantem brachia Cancrum” (Ovidio 2005: 72). Si raffronti con l’apparato di Delcorno (in Boccaccio 1994: 364).

<sup>106</sup> Driope viene tramutata in un loto nel IX libro delle *Metamorfosi*: “Dryopen quaerentibus illis/ ostendi loton. tepido dant oscula ligno,/ adfusique suae radicibus arboris haerent./ nil nisi iam faciem, quod non foret arbor, habebat” (Ovidio 2011: 172). Si veda in Delcorno (in Boccaccio 1994: 364).

<sup>107</sup> Le Eliadi, afflitte dalla morte del fratello Fetonte, si tramutarono in pioppi nel II libro delle *Metamorfosi*: “nec minus Heliades fletus et, inania morti/ munera, dant lacrimas, et caesae pectora palmis/ non auditurum miseras Phaethonta querellas/ nocte dieque vocant adsternunturque sepulcro./ luna quater iunctis inplerat cornibus orbem;/ illae more suo (nam morem fecerat usus)/ plangorem dederant: e quis Phaethusa, sororum/ maxima, cum vellet terra procumbere, questa est/ deriguisset pedes; ad quam conata venire/ candida Lampetie subita radice retenta est;/ tertia, cum crinem manibus laniare/ pararet, avellit frondes; haec stipite crura teneri,/ illa dolet fieri longos sua brachia ramos,/ dumque ea mirantur, complectitur inguina cortex” (Ovidio 2005: 90). Sempre da Delcorno (in Boccaccio 1994: 364).

stagione è la notizia che Panfilo sarebbe tornato presto in città, ma questa informazione si rivelerà falsa per via di un caso di omonimia. A questo punto, la disillusa Fiammetta instaura un termine di paragone tra sé stessa che con troppa facilità si era fidata della “Fortuna ingannevole” e Icaro<sup>108</sup>, personaggio delle *Metamorfosi*, che “nel mezzo cammino, presa troppa fidanza nelle sue ali, salito a l’alte cose, da quelle nelle acque cadde, del suo nome ancora segnate” (Boccaccio 1994:160).

Le comparazioni tra Fiammetta e gli eroi e le eroine della mitologia si assolutizzano nell’ottavo capitolo, in cui Boccaccio ricalca il racconto-fonte di molteplici infelici vicende delle *Metamorfosi*: Io<sup>109</sup>, “figluola d’inaco” e “amata da Giove” che fu da lui “trasmutata in vacca e guardata da Argo ad istanzia di Giunone rimirandola” (Boccaccio 1994: 172); la “sventurata Biblis<sup>110</sup>”, la quale s’innamorò del fratello Cauno e per l’illegittimità dei propri sentimenti s’impiccò (Boccaccio 1994: 172); la “scellerata Mirra<sup>111</sup>, la quale, dopo li suoi mal goduti amori, fuggendo la morte dall’adirato padre minacciatale, in quella, misera, incappò” (Boccaccio 1994: 172); lo sfortunato Piramo, “giovinetto trafitto nella tacita notte, sopra la chiara fontana appiè del gelso trovando li vestimenti della sua Tisbe<sup>112</sup> laniati da salvatica fiera e sanguinosi, per li quali segnali egli meritamente lei divorata comprese!” (Boccaccio 1994: 173); Arrianna<sup>113</sup>, la quale divenuta moglie di Bacco dopo il suo “abbandonamento nell’isola per divenire di Teseo”, osserva dal cielo la vicenda della “furiosa Fedra” (Boccaccio 1994: 185). Questi ultimi due personaggi appaiono anche nelle *Heroides* e altrettante sono le eroine protagoniste delle epistole ovidiane citate da Fiammetta: la “dolorosa Canace<sup>114</sup>, a cui dopo il miserabile parto mal concepito, niuna altra cosa che ’l morir fu concesso” (Boccaccio 1994:

<sup>108</sup> Dal VIII libro delle *Metamorfosi*: “cum puer audaci coepit gaudere volatu/ deseruitque ducem caelique cupidine tractus/ altius egit iter rapidi vicinia solis/ mollit odoratas, pennarum vincula, ceras;/ tabuerant cerae: nuds quatit ille lacertos,/ remigioque carens non ullas percipit auras,/ oraque caerulea patrium clamantia nomen/ excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo” (Ovidio 2011: 94). Come segnala anche Delcorno (in Boccaccio 1994: 368).

<sup>109</sup> Dal I libro delle *Metamorfosi*: Iuno despexit in Argos/ et noctis faciem nebulas fecisse volucres/ sub nitido mirata die, non fluminis illas/ esse, nec umenti sensit tellure remitti:/ atque suus coniunx ubi sit circumspicit, ut quae/ deprensus totiens iam nosset furta mariti./ quem postquam caelo non repperit, 'aut ego fallor/ aut ego laedor' ait delapsaque ab aethere summo/ constitit in terris nebulasque recedere iussit./ coniugis adventum praesenserat inque nitentem/ Inachidos vultus mutaverat ille iuvencam;/ bos quoque formosa est. speciem Saturnia vaccae./ quamquam invita, probat nec non, et cuius et unde/ quove sit armento, veri quasi nescia quaerit” (Ovidio 2005: 52). Si veda Delcorno (in Boccaccio 1994: 371).

<sup>110</sup> Dal IX libro delle *Metamorfosi*: “Byblis Apollinei correpta cupidine fratris;/ non soror ut fratrem, nec qua debebat, amabat./ illa quidem primo nullos intellegit ignes./ nec peccare putat, quod saepius oscula iungat,/ quod sua fraterno circumdet brachia collo;/ mendacique diu pietatis fallitur umbra./ paulatim declinat amor, visuraque fratrem/ culta venit, nimiumque cupit formosa videri/ et siqua est illic formosior, invidet illi” (Ovidio 2011: 180). Ciò è indicato da Delcorno (in Boccaccio 1994: 371).

<sup>111</sup> Dal X libro delle *Metamorfosi*: “Plena patris thalamis excedit et inopia diro/ semina fert utero conceptaque crimina portat./ postera nox facinus geminat, nec finis in illa est./ cum tandem Cinyras, avidus cognoscere amantem/ post tot concubitus, inlato lumine vidit/ et scelus et natam verbisque dolore retentis/ pendenti nitidum vagina deripit ensem;/ Myrrha fugit: tenebrisque et caecae munere noctis/ intercepta neci est latosque vagata per agros/ palmiferos Arabas Panchaeaque rura relinquit/ perque novem erravit redeuntis cornua lunae (Ovidio 2013: 40). Da Delcorno (in Boccaccio 1994: 371).

<sup>112</sup> Dal IV libro delle *Metamorfosi*: “Pyramus; ut vero vestem quoque sanguine tinctam/ repperit, "una duos" inquit "nox perdet amantes./ e quibus illa fuit longa dignissima vita;/ nostra nocens anima est. ego te, miseranda, peremi./ in loca plena metus qui iussi nocte venires/ nec prior huc veni. nostrum divellite corpus/ et scelerata fero consumite viscera morsu./ o quicumque sub hac habitatis rupe leones!/ sed timidi est optare necem." velamina Thisbes/ tollit et ad pactae secum fert arboris umbram./ utque dedit notae lacrimas, dedit oscula vesti./ accipe nunc inquit nostri quoque sanguinis haustus!/ quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum./ nec mora, ferventi moriens e vulnere traxit (Ovidio 2007: 70). Come segnala Delcorno (in Boccaccio 1994: 372).

<sup>113</sup> Boccaccio immagina che Arianna, abbandonata da Teseo, segua dal cielo la vicenda di Fedra che è sposata all’uomo pur amando il figliastro Ippolito. Il riferimento è ripreso dal mito di Bacco che per le nozze regala un meraviglioso diadema alla propria sposa, il quale forma in cielo la Corona Boreale nell’VIII libro delle *Metamorfosi*: “sidere clara foret, sumptam de fronte coronam/ inmisit caelo: tenues volat illa per auras/ dumque volat, gemmae nitidos vertuntur in ignes/ consistuntque loco specie remanente coronae” (Ovidio 2011: 90). Ciò viene menzionato da Delcorno (in Boccaccio 1994: 373)

<sup>114</sup> Canace, innamorata del fratello Macareo, generò con lui un figlio e per questo fu imprigionata dal suo stesso padre. Nell’XI lettera delle *Heroides* scrive suo amato prima di togliersi la vita (Ovidio 1928: 65-69).

172); la dolente Ero<sup>115</sup> che, in attesa dell'amato Leandro, lo vide "ignudo giacere sopra la rena, e poi essa con li suoi vestimenti asciugare il morto viso della salata acqua, e bagnarlo di molte lagrime" (Boccaccio 1994: 174); Laudomia<sup>116</sup> che sentì "la doglia" per esser divenuta vedova (Boccaccio 1994: 176); Medea<sup>117</sup> "da Iansone per Creusa abbandonata" (Boccaccio 1994: 184).

L'opera giunge al termine con il melancolico congedo nel nono capitolo, il quale si apre con un'apostrofe al libro stesso. Come già affermato anteriormente, quest'ultima parte è interamente costruita a partire dai *Tristia* di Ovidio. Di fatto, il "libretto" che ha "tratto quasi a sepoltura della tua donna" a causa delle terribili vicissitudini narrate che Fiammetta ha dovuto sopportare (Boccaccio 1994: 186), ricorda sul piano del tema-fonte un luogo del primo libro dell'opera ovidiana: "quasi de domini funere rapta sui" (Ovidio 1995: 35). A seguire, la protagonista dell'*Elegia* fornisce una precisa raccomandazione al personificato "libretto" riguardo come dovrà apparire alle sue lettrici:

Né ti sia, in questo abito così vile come io ti mando, vergogna d'andare a ciascheduna, quantunque ella sia grande, pure che essa te avere non recusi. A te non si richiede a ltramente fatto, posto che io pure dare te 'l volessi. Tu déi essere contento di mostrarti simigliante al tempo mio; il quale, essendo infelicissimo, te di miseria veste come fa me, e però non ti sia cura d'alcuno ornamento, sì come li altri sogliono avere: cioè di nobili coverte di colori varii tinte e ornate, o di pulita tonditura, o di leggiadri minii, o di gran titoli: queste cose non si convengono alli gravi pianti li quali tu porti: lascia e queste e li larghi spazii e li lieti inchiostrati, e l'impomiciate carte alli libri felici; a te si conviene d'andare rabbuffato, con isparte chiome e macchiato e di squallore pieno, là dove io ti mando, e con li miei infortuni nelli animi di quelle che ti leggeranno destare la santa pietà (Boccaccio 1994: 186).

Boccaccio, attraverso la voce della donna, traduce di pari passo i *Tristia* e impiega sul piano del testo-fonte specifico i seguenti versi ovidiani<sup>118</sup>:

vade, sed incultus, qualem decet exulis esse;  
infelix habitum temporis huius habe.  
nec te purpureo velent vaccinia fuco  
non est conueniens luctibus ille color  
nec titulus minio, nec cedro charta notetur,  
candida nec nigra cornua fronte geras.  
felices ornent haec instrumenta libellos:  
fortunaememorem te decet esse meae.  
nec fragili geminae poliantur pumice frontes,  
hirsutus sparsis ut uideare comis.  
neue liturarum pudeat; qui viderit illas,  
de lacrimis factas sentiat esse meis  
(Ovidio 1995: 2-3).

<sup>115</sup> Leandro morì per raggiungere a nuoto l'isola di Sesto, dove si trovava la sua amante Ero che lo aveva sollecitato a raggiungerla nella XIX epistola delle *Heroides* (Ovidio 1928: 124-131).

<sup>116</sup> Laudomia, sposa di Protesilao, perse suo marito durante la guerra di Troia. La XIII lettera delle *Heroides* è l'ultima missiva che la donna riesce ad inviare al suo consorte prima della tragedia (Ovidio 1928: 124-131).

<sup>117</sup> Innamorata di Giasone, Medea tradì la sua patria e fu responsabile della morte del proprio fratello per rubare il vello d'oro e sposare l'eroe. Quando l'uomo l'abbandona per Creusa, la fanciulla minaccia vendetta nella XII epistola delle *Heroides* (Ovidio 1928: 70-78).

<sup>118</sup> La riscrittura è segnalata da Delcono (in Boccaccio 1994: 387).

L'“incultus” e “infelix habitum” con cui Ovidio raccomanda alla sua opera di presentarsi diviene l'“abito così vile” e la “misera veste” nell'*Elegia*. Un tale aspetto dismesso riflette alla perfezione lo stato d'animo di Fiammetta (“come fa me”), così come un vivo colore purpureo non si addirebbe all'opera di Ovidio (“non est conveniens luctibus ille color”), ma anche le “tinte ornate, o di pulita tonditura, o di leggiadri minii, o di gran titoli” (“nec titulus minio, nec cedro charta notetur, candida nec nigra cornua fronte geras” nei *Tristia*). La fanciulla partenopea ribadisce chiaramente che tali ornamenti sarebbero più consoni ai “libri felici” piuttosto che ai “gravi pianti” descritti nel testo, come parallelamente Ovidio riconosce che i “felices ornet” siano perfetti per libri di tutt'altro argomento. Inoltre, le “hirsutus sparsis comis” con cui l'antico autore raccomanda al proprio testo di vestirsi coincidono con il libretto “rabbuffato con isparte chiome” di Fiammetta.

Sempre sul piano del testo-fonte specifico, convergono in entrambe le opere i frammenti inerenti alla scelta del rispettivo pubblico. Di fatto, Ovidio predice ai propri versi che senz'altro saranno in grado di trovare qualcuno che nel leggerli si commuoverà per lui: “invenies aliquem, qui me suspiret ademptum” (Ovidio 1995: 3). In concomitanza, sebbene con alcune sostanziali aggiunte, nell'*Elegia* la narratrice si rivolge direttamente al suo scritto e gli augura di trovare delle lettrici sensibili, ricalcando in questo modo i *Tristia* per la prima parte dell'auspicio: “tu alcuna troverai che, leggendoti, li suoi occhi asciutti non tenga” (Boccaccio 1994: 187). Inoltre, Fiammetta suggerisce al “libello” di fuggire via se alcune lettrici si dovessero soffermare sulla sua forma dismessa anziché provare pietà:

E se forse alcuna donna delle tue parole rozzamente composte si maraviglia, di' che quelle ne mandi via, però che gli ornati parlari richieggiono gli animi chiari, e li tempi sereni e tranquilli (Boccaccio 1994: 188).

Stavolta la riscrittura è basata sulla metafora ovidiana che identifica il tempo della felicità con le condizioni atmosferiche serene, mentre la tristezza è circoscritta alle nubi esclusivamente nei *Tristia*<sup>119</sup>:

Carmina proveniunt animo deducta sereno;  
nubila sunt subitis pectora nostra malis  
(Ovidio 1995: 4).

Nelle ultime battute Fiammetta mette in guardia il proprio “libello” dagli invidiosi, soliti a “mordere con l'agudo dente” (Boccaccio 1994: 188), rifacendosi alle parole di Ovidio: “Tu cave defendas, quamvis mordebere dictis” (Ovidio 1995: 3). Tuttavia, la donna afferma che il libro non può ricevere un'offesa maggiore di quel che ha già patito per le “percosse della Fortuna” (Boccaccio 1994: 188), anche questo è un concetto ripreso a livello del tema-fonte dall'opera ovidiana<sup>120</sup>.

È dunque osservabile come dal primo al nono capitolo dell'*Elegia* Boccaccio rielabori i versi di molteplici opere del *corpus* dell'antico autore. Dall'analisi effettuata si può constatare come tali testi influiscano sul racconto di Fiammetta principalmente a livello tematico, ma anche retorico e lessicale quando il Certaldese si limita a tradurre locuzioni che inserisce nel discorso della sua protagonista. Si genera in questo modo una fitta e stratificata rete di richiami intertestuali per dare voce alla sua protagonista.

<sup>119</sup> La corrispondenza è segnalata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 388).

<sup>120</sup> *Tristia*, I: “Denique securus famae, liber, ire memento,./ nec tibi sit lecto displicuisse pudor./ Non ita se praebet nobis Fortuna secundam,./ ut tibi sit ratio laudis habenda tuae (Ovidio 1995: 4). Si veda l'apparato di Delcorno (in Boccaccio 1994: 389).

### 3.1.2 Stazio

Tra i capolavori degli autori dell'Antichità conosciuti durante il soggiorno partenopeo, Boccaccio fu un appassionato lettore delle opere di Stazio, in particolare della *Tebaide* e dell'*Achilleide*<sup>121</sup>. Di fatto, il *Teseida* è interamente costruito a partire dai testi del poeta romano che già avevano avuto un'enorme influenza sul processo di redazione della *Divina Commedia* dantesca (Punzi 2000: 131-149). Nella successiva *Elegia di Madonna Fiammetta*, fin dalla solenne *sententia* dell'incipit, Boccaccio rimaneggia i versi staziani della *Tebaide*<sup>122</sup>: “dulce loqui miseris veresque, reducere questus” (Stazio 2009: 190). I “miseri” che trovano rispettivamente conforto in entrambi i frammenti convergono a livello del testo-fonte specifico.

Un'ulteriore traduzione si osserva nel quinto capitolo, in riferimento a un luogo della celebre invocazione al Sonno:

Deh, tu dà ora a ciascun altro riposo: donalo a me più ch'altra di ciò bisognosa.  
Fuggi degli occhi alle liete giovani, le quali ora, tenendo i loro amanti in braccio,  
nelle palestre di Venere esercitandosi, te rifiutano e odiano (Boccaccio 1994: 96).

Per esortare il riposo della sua Fiammetta, Boccaccio riscrive in volgare e riformula in prosa i versi del quarto componimento nel quinto libro delle *Silvae*:

at nunc heu! si aliquis longa sub nocte puellae  
brachia nexa tenens ultro te, Somne, repellit,  
inde veni (Stazio 2010: 465).

La convergenza sul piano del testo-fonte è sorretta dalla supplica al Sonno personificato. Quest'ultimo, in entrambi i luoghi, viene spinto a dirigersi direttamente all'Io narrante bisognoso di ristoro e, al contempo, a fuggire via dalle “liete giovani” (o “puellae”) che tenendo di notte “i loro amanti in braccio” (o “brachia nexa tenens ultro te”) non sentono la necessità di dormire. Le uniche differenze sostanziali sono rappresentate dalle esternazioni patetiche e il richiamo alle “palestre di Venere” per riferirsi alla passione amorosa, presenti nel più ampio frammento dell'opera di Boccaccio e del tutto assenti nel componimento di Stazio. Da questo autore il Certaldese attinge elementi intertestuali anche al livello del racconto-fonte e a confermarlo sono le chiose del ms. *Laurenziano Pluteo 42.07* e del ms. *Rossiano 946*. Di fatto, è noto il paragone di Fiammetta che vede nel “mercante”, a cui aveva chiesto informazioni su Panfilo, “né altramente che Ulisse” (Boccaccio 1994: 84). Proprio nell'*Achilleide* viene fatto riferimento a un singolare episodio, secondo cui lo scaltro eroe si sarebbe travestito da commerciante ed introdotto nel “mercatus” dell'isola di Sciro, al fine di reclutare il giovane Achille. In questo luogo, Teti aveva nascosto suo figlio mascherandolo da fanciulla, affinché non partecipasse alla guerra di Troia (Stazio 1954: 58-64). Inoltre, Boccaccio menziona anche altri due personaggi del poema di Stazio, ovvero Diomede e sua figlia Deidamia che avevano ricevuto l'incarico di proteggere il ragazzo. Un'altra referenza si riscontra nella menzione di Fiammetta a Edipo (Boccaccio 1994: 86). La fanciulla compara iperbolicamente la propria disperazione a quella del protagonista della *Tebaide*, il quale si accedò dopo aver scoperto di aver ucciso inconsapevolmente suo padre e aver preso in moglie la sua stessa madre<sup>123</sup>. Sempre

<sup>121</sup> Il *corpus* delle opere di Stazio godette di discreti consensi in epoca medievale e rinascimentale, per la tradizione e la ricezione delle sue opere si veda lo studio di Paolo Cerchi (2003: 227-258).

<sup>122</sup> La convergenza incipitaria viene annoverata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 224).

<sup>123</sup> Dal I libro della *Tebaide*: “impia iam merita scrutatus lumina dextra/ merserat aeterna damnatum nocte pudorem/ Oedipodes longaque animam sub morte trahebat” (Stazio 2009: 6). Il raffronto è indicato da Delcorno (in Boccaccio 1994: 288).

dal racconto-fonte di quest'opera Boccaccio ricava la vicenda dell'"arcadio Partenopeo", figlio di Meleagro e Atalanta, "del quale non si crede che altro più ornato all'assedio di Tebe venisse che esso fu dalla madre mandato, essendo egli ancora fanciullo" (Boccaccio 1994: 115). Concretamente, Fiammetta lo menziona tra la schiera dei giovinetti presenti alle sontuose feste napoletane che lei stessa equipara ai più avvenenti protagonisti degli antichi testi<sup>124</sup>.

Anche alcuni dei personaggi femminili a cui Fiammetta paragona sé stessa nell'ottavo capitolo dell'*Elegia* procedono dal racconto-fonte del poema epico staziano (Boccaccio 1994: 176-177). Di fatto, ritroviamo nella *Tebaide*: Deifile e d'Argia, figlie del re Argo, le quali morirono insieme ai loro mariti sotto le mura di Tebe (Stazio 2009: 510-514); Evannes, rimasta vedova di Capaneo nella battaglia (Stazio 2009: 580-582); Giocasta che scoprì di essere, al contempo, madre e moglie del patricida Edipo. Addirittura, fu costretta ad assistere alla guerra civile sotto le mura anticamente costruite con la cetra da Anfione, dopo che ebbe spodestato il proprio figlio-consorte e dal dolore si tolse la vita (Stazio 2009: 520-522); oltre a Isifile, la quale fu abbandonata da Giasone e costretta a rifugiarsi presso il re Licurgo in qualità di balia del piccolo erede al trono. Tra l'altro, si ritrovò in gravissimo pericolo di vita quando, per indicare la strada ai sette principi uniti nella spedizione contro Tebe, lasciò solo il figlioletto del sovrano che fu attaccato mortalmente da una serpe (Stazio 2009: 214-224).

L'*Elegia* si conclude al nono capitolo con un'esortazione nell'epilogo che Boccaccio ricalca dalla *Tebaide* di Stazio a livello del tema-fonte. Effettivamente, l'autore latino si dirige direttamente alla sua opera personificata nel finale e la prega di vivere a lungo affinché possa essere conosciuta<sup>125</sup>: "Vive, precor" (Stazio 2009: 596). Il *topos* viene ripreso di paro passo dal Certaldese che farà dirigere le ultime imperative parole di Fiammetta al suo "libello": "Vivi, adunque" (Boccaccio 1994: 189).

I legami tra l'*Elegia* e il *corpus* delle opere di Stazio si riscontrano specialmente a partire dalla *Tebaide*, per quanto riguarda la citazione incipitaria sul piano del testo-fonte specifico e a seguire dalle *Silvae*. Più frequenti sono le convergenze a livello del racconto-fonte che riprendono le vicissitudini dei protagonisti dell'*Achilleide*, ma in maggior misura le donne del principale poema epico staziano, vittime a doppio filo della mitica guerra di Tebe e delle angosciose pene d'amore, a cui Fiammetta si paragona nell'ottavo capitolo. A concludere un ciclo che palesa l'ammirazione di Boccaccio per il poeta latino, aperto con la riscrittura della *sententia* nel prologo dell'*Elegia*, è l'esortazione all'opera stessa nell'epilogo che ricalca ancora una volta la *Tebaide* sul piano del tema-fonte nella sua conclusione.

### 3.1.3 Virgilio

Nelle proprie opere Boccaccio dà sfoggio di una documentata conoscenza della biografia e dell'attività letteraria di Virgilio. Di fatto, ricopiò in giovane età in uno degli *Zibaldoni* (ms. *Laurenziano pluteo 33.31*) versioni medievali della *Vita Vergili*. Inoltre, nelle più tardive *Esposizioni sopra la Commedia* è menzionata la breve biografia in testa al commento virgiliano di Servio (Stok 2018: 57-60). Lo smisurato interesse per questo autore fiorì durante il soggiorno partenopeo, motivato dal fatto che anche lui in tempi più antichi aveva trascorso gran parte della sua vita nella città di Napoli. Inoltre, proprio presso la corte angioina il Certaldese fece la

<sup>124</sup> Partenopeo è descritto nel IV libro della *Tebaide*: "Parthenopaeae, rapis; saltus tunc forte remotos/ torva parens (neque enim haec iuveni foret ire potestas)/ pacabat cornu gelidique aversa Lycaei./ Pulchrior haud ulli triste ad discrimen ituro/ vultus et egregiae tanta indulgentia formae;/ nec desunt animi, veniat modo fortior aetas" (Stazio 2009: 150). Il raffronto è indicato da Delcorno (in Boccaccio 1994: 303).

<sup>125</sup> L'*Elegia* si conclude con una riscrittura di Stazio, come segnala Delcorno in Il raffronto è indicato da Delcorno (in Boccaccio 1994: 389).

conoscenza di Giovanni Barrili, magistrato e collaboratore di Roberto il Saggio, il quale ebbe un gran ruolo nel processo d'identificazione del sepolcro di Virgilio nel quartiere di Piedigrotta, di cui gli stessi Petrarca e Boccaccio furono testimoni (D'Ovidio 2012: 339). Il legame con Virgilio si forgia, dunque, a partire da una vicinanza tanto geografica quanto culturale che darà origine a numerose convergenze tra le opere dell'antico autore e l'*Elegia di Madonna Fiammetta*.

Il più lampante riferimento virgiliano in quest'opera è senz'altro il legame che viene ad instaurarsi tra Fiammetta ed Elissa (o Didone), protagonista femminile dell'*Eneide*. Virgilio rielaborò siffatto personaggio a partire dal materiale mitologico e poetico preesistente, dal momento che la prima versione del racconto aveva origini cartaginesi e si ricollegava al racconto della fondazione della stessa città (Ziosi 2017: 9-10). Egli modificò la fonte originale per inserire la donna nel proprio poema epico, affinché si innamorasse del protagonista Enea e venisse successivamente lasciata da quest'ultimo tra smisurate sofferenze<sup>126</sup>. Tuttavia, l'eroe della *pietas* non decide senza remore di rifiutare Didone perché riconosce in lei un ostacolo che gli impedirebbe di portare a compimento la propria missione. Lui è, bensì, obbligato a separarsi dall'amata per volere divino e a pagare in tal modo il prezzo più grande e doloroso pur de adempire al proprio dovere (Ziosi 2017: 14-16).

Anche se non ci è dato sapere quali sono, invece, i reali motivi che nell'*Elegia* spingono Panfilo a non tornare, resta il fatto che al pari della Didone virgiliana anche Fiammetta è descritta come una donna tormentata dall'amore e dalle laceranti pene della passione, la quale soffre la disperazione scaturita dell'abbandono da parte dell'amato. Quest'ultimo viene preliminarmente descritto fin dal primo capitolo dell'opera boccacciana come un uomo “che della sua giovinezza dava manifesto segnale crespa lanugine, che pur mo' occupava le guancie sue” (Boccaccio 1994: 30). Tale rappresentazione è ricalcata al livello del tema-fonte su quella del personaggio di Eurialo nel nono libro dell'*Eneide*, il cui dettaglio della lanugine in volto al posto della barba lascia presagire la sua giovanissima età<sup>127</sup>.

Più avanti, Boccaccio ricorre nuovamente al poema virgiliano per la formula solenne del giuramento che la balia pronuncia a Fiammetta: “celerò io quello che non è licito che altri sappia; e avanti s'apra la terra, e me tranghiotta, che io mai cosa, che a te torni a vergogna, palesi” (Boccaccio 1994: 36). L'anziana donna riprende di pari passo le parole che nel quarto libro dell'*Eneide* la stessa Elissa enuncia alla sorella Anna, dichiarando a gran voce che la terra dovrà inghiottirla prima che possa convolare a nuove nozze e infangare il *pudor*<sup>128</sup>: “sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat” (Virgilio 2005: 95). La convergenza che ne scaturisce è sul piano del testo-fonte specifico, sebbene le finalità del giuramento siano divergenti e i ruoli amante/confidente risultino completamente invertiti: nell'*Elegia* è la balia a manifestare alla sua signora la volontà di mantenere celato il proibito amore per Panfilo, anche a costo che “avanti s'apra la terra” e la inghiotta; invece, nell'opera di Virgilio è la stessa Didone a rivolgersi alla sua intima interlocutrice per promettere che, seppur innamorata di Enea, la terra sotto di lei dovrà sprofondare (“tellus ima dehiscat”) nel caso in cui dovesse risposarsi e disonorare anche i voti nuziali nei confronti del defunto marito. Sempre in questa sezione, è presente una corrispondenza sul piano del racconto-fonte nel momento in cui Venere appare a

<sup>126</sup> La versione virgiliana presenta sostanziali differenze rispetto alla sua fonte primaria, il cui più antico frammento è riscontrabile nelle *Storie* di Timeo di Tauromenio (risalenti al IV o III secolo a.c.). In origine, secondo il mito, Elissa era la sorella del re Pigmalione. La donna fuggì da Cipro per mare, con grandi ricchezze e alcuni dei suoi compatrioti, dopo che il proprio fratello fece uccidere il suo consorte. Giunta in Africa fondò Cartagine, ma per non cedere alle pressioni dei vicini libici che volevano farla convolare a nuove nozze e non tradire il voto di fedeltà nei confronti del precedente marito defunto, fece allestire una pira e si suicidò lanciandosi tra le fiamme (Ziosi 2017: 10-11).

<sup>127</sup> *Eneide*, IX: “ora puer prima signans intonsa iuventa” (Virgilio 2005: 266). Come indica Delcorno (in Boccaccio 1994: 230).

<sup>128</sup> La riscrittura è segnalata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 241).

Fiammetta e le bacia la fronte, “quale il falso Ascanio, nella bocca a Didone alitando, accese l’occulte fiamme” per far nascere in lei “li primi disii più focosi” (Boccaccio 1994: 44). Il Certaldese riprende la trama del primo libro dell’*Eneide*, nel quale Elissa fa la conoscenza del piccolo Ascanio. Tuttavia, il dio Amore aveva preso le sembianze del figlioletto di Enea e si era a lui sostituito per ricevere gli affettuosi baci della donna e soffiare in lei la “fiamma” della passione<sup>129</sup>. Pertanto, il *modus operandi* delle due divinità dell’innamoramento coincide diametralmente all’interno delle rispettive opere. A partire da questo punto, Boccaccio ricalcherà nell’*Elegia* l’architettura metaforica che caratterizza principalmente il quarto libro dell’*Eneide*, in cui l’immagine della “fiamma” (così come della “ferita”) viene inclusa nel linguaggio amoroso quale simbolo della passione che rievoca funzionalmente la conseguente tragedia.

Sempre sul piano del racconto-fonte, le corrispondenze tra le due opere si fanno più intense e coincidono quando tanto Elissa come Fiammetta si apprestano a dire addio ai rispettivi amanti. Di fatto, nel secondo capitolo dell’*Elegia*, Boccaccio fa adottare alla sua protagonista toni oltremodo pietosi e sconsolati nell’ultimo dialogo con Panfilo, i quali ricordano le struggenti suppliche della regina di Cartagine alla sorella Anna affinché l’aiutasse a convincere Enea a restare. La disperata connotazione del congedo è rimarcata al livello del tema-fonte da una funesta similitudine virgiliana. Concretamente, Fiammetta perde i sensi e crolla a terra come morta per lo sconforto: “quale succisa rosa negli aperti campi infra le verdi fronde sentendo i solari raggi cade perdendo il suo colore” (Boccaccio 1994: 63). Tale affermazione ricorda iperbolicamente il “reciso fiore” (“flos succisus”) nel nono libro dell’*Eneide*, il quale simboleggia la giovane vita di Eurialo spezzata dai fendenti nemici<sup>130</sup>. Una volta rinsavita, Fiammetta si alza di scatto alla forsennata ricerca del suo amato, “quale il furioso toro ricevuto il mortal colpo furibondo si leva saltando” (Boccaccio 1994: 63). Anche questa è una similitudine che Boccaccio riprende da Virgilio sul piano del tema-fonte. Di fatto, nel secondo libro dell’*Eneide*, l’antico autore ricorre simbolicamente all’immagine di un toro che con movimenti disordinati si appresta a essere sacrificato per descrivere i concitati momenti previ all’orribile morte di Laocoonte, divorato insieme ai suoi figli da due draghi marini<sup>131</sup>.

Nel quarto capitolo dell’*Elegia*, non vedendo il suo amato tornare, la protagonista ipotizza che sia stato vittima di sventure per mare come accadde ad Achemenide nel terzo libro dell’*Eneide*. Boccaccio si riallaccia a Virgilio al livello del racconto-fonte per quanto riguarda la curiosa sorte del compagno di Ulisse, dimenticato dal suo equipaggio nella caverna del Ciclope e salvato da Enea<sup>132</sup>. In seguito, Fiammetta s’interroga sui reali motivi che spingono Panfilo a non tornare e vive un vero e proprio dilemma interiore. Se da un lato si persuade ad avere ancora fiducia nell’amato, dall’altro è divorata dalla gelosia e si convince che il giovane non abbia fatto ritorno perché innamorato di un’altra donna. Ad accrescere questo pensiero è l’enunciazione: “Amore vince su tutte le cose” (Boccaccio 1994: 81). Il Certaldese fa pronunciare alla sua protagonista l’enfatica frase, tradotta di pari passo dalle *Bucoliche*.

<sup>129</sup> *Eneide*, I: “cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet./ occultum inspices ignem fallasque veneno” (Virgilio 2005: 28). Si veda in Delcorno (in Boccaccio 1994: 288).

<sup>130</sup> *Eneide*, IX: “purpureus veluti cum flos succisus aratro/ languescit moriens” (Virgilio 2005: 277). Si raffronti con Delcorno (in Boccaccio 1994: 268).

<sup>131</sup> *Eneide*, II: “clamores simul horrendos ad sidera tollit:/ qualis mugitus, fugit cum saucius aram/ taurus et incertam excussit ceruice securim” (Virgilio 2005: 40-41). L’impiego di questa similitudine nella letteratura medievale non è circoscritta esclusivamente a Boccaccio, poiché viene utilizzata anche da Dante per descrivere i bruschi movimenti del Minotauro nel XII canto dell’*Inferno*: “Qual è quel toro che si slaccia in quella/ c’ ha ricevuto già ’l colpo mortale./ che gir non sa, ma qua e là saltella” (Alighieri 2016a: 165). Le convergenze sono segnalate da Delcorno (in Boccaccio 1994: 273).

<sup>132</sup> *Eneide*, III: “hic me, dum trepidi crudelia limina linqunt:/ immemores socii uasto Cyclopi in antrum/ desertum. domus sanie dapibusque cruentis:/ intus opaca, ingens” (Virgilio 2005: 89). La corrispondenza è stata notata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 285).

Precisamente, impiega la decima *Ecloga* virgiliana a livello del testo-fonte specifico<sup>133</sup>: “omnia vincit Amor” (Virgilio 2012: 130).

Le corrispondenze virgiliane seguono nel quinto capitolo dell’*Elegia* con l’invocazione al Sonno di Fiammetta, la quale richiama l’analoga supplica di Didone sul piano del tema-fonte. Le preghiere delle due donne hanno, però, finalità sostanzialmente diverse. Di fatto, la fanciulla partenopea desidera dormire per placare il proprio dolore e scacciare via “gl’insani movimenti, ne’ quali l’animo se medesimo senza pro fatica” (Boccaccio 1994: 97). Al contrario, la protagonista femminile del quarto libro dell’*Eneide* cerca il sonno per poter gioire dell’illusione di rincontrare l’amato nel mondo onirico<sup>134</sup>.

Più avanti in questo capitolo, l’“ingannato marito” di Fiammetta le propone di soggiornare presso i “marini liti” con il fine di alleviare le sue pene e nel farlo fornisce precise indicazioni geografiche dei meravigliosi luoghi nelle vicinanze della città di Napoli. In questo caso, i toponimi menzionati vengono estrapolati dal racconto-fonte dell’*Eneide* ed impiegati per la *descriptio loci* nell’*Elegia*, quali: “la sepoltura del gran Meseno”, l’antro in cui risiedevano “gli oracoli della Cumana sibilla” e il “lago d’Averno” (Boccaccio 1994: 98). Precisamente, i medesimi siti erano stati adoperati come ambientazione del sesto libro del poema virgiliano, in cui viene descritto lo sbarco di Enea presso Capo Miseno e la conseguente discesa agli Inferi con la Cumana Sibilla attraverso il lago d’Averno<sup>135</sup>. L’incredibile e suggestivo paesaggio vulcanico che ancora oggi stupisce frotte di visitatori doveva un tempo aver meravigliato anche Virgilio e successivamente Boccaccio, tanto da essere da loro inserito nelle proprie rispettive opere. Tuttavia, nella finzione letteraria, a nulla serve il soggiorno presso tali incredibili località per placare la sofferenza della narratrice dell’*Elegia*, la quale continua a disperarsi “come Dido” (Boccaccio 1994: 103). Addirittura, nel comparare i bei giovinetti presenti alle feste di Baia, la donna menziona direttamente Virgilio che scrisse “tanti versi d’ottima testimonianza” su Ascanio e Deifebo (Boccaccio 1994: 115). Boccaccio estrapola dal racconto-fonte dell’*Eneide* i personaggi per mezzo dei quali Fiammetta elargisce termini di paragone nel suo discorso, tra cui il figlio stesso di Enea e il principe di Troia che appare tra i dannati degli Inferi nel sesto libro del poema<sup>136</sup>. Inoltre, la fanciulla associa i dilettevoli giochi che intrattenevano le persone intorno a lei alla “piacevolezza della cetera d’Orfeo” (Boccaccio 1994: 117). Quest’ultima è una referenza tratta dal racconto-fonte del quarto libro delle *Georgiche*, nel quale Virgilio menziona il mito di Orfeo che per cercare la moglie Euridice scese negli Inferi e allietò con la musica della sua cetra le pene dei dannati<sup>137</sup>.

Anche nel sesto capitolo dell’*Elegia* Boccaccio ricalca la trama dell’*Eneide* sul piano del racconto-fonte. Di fatto, i propositi suicidi di Fiammetta scaturiscono dichiaratamente dal senso di colpa per aver violato “la pietà debita alle sante leggi del matrimonio” e la “castità, sommo onore delle donne” (Boccaccio 1994: 136). In egual modo, Elissa lamenta la perdita del *pudor* e della *fama* per aver oltraggiato il vincolo di fedeltà nei confronti del precedente marito defunto

<sup>133</sup> La palese riscrittura è indicata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 287).

<sup>134</sup> *Eneide*, IV: “post ubi digressi, lumenque obscura vicissim/ luna premit suadentque cadentia sidera somnos,/ sola domo maeret vacua stratisque relictis/ incubat. illum absens absentem auditque videtque,/ aut gremio Ascanium genitoris imagine capta/ detinet, infandum si fallere possit amorem” (Virgilio 2005: 97). Si veda Delcorno (in Boccaccio 1994: 293).

<sup>135</sup> Nel VI libro dell’*Eneide*, Enea giunge finalmente in Italia. Qui il compagno trombettiere “Misenum Aeoliden” perde tragicamente la vita e viene sepolto nel luogo che prenderà il suo nome. Più avanti, l’eroe incontra la “Cumaea Sibylla” che lo guiderà nella “descensus Averno” per accedere agli Inferi e rivedere il defunto padre Anchise (Virgilio 2005: 158-164). Come osserva Delcorno (in Boccaccio 1994: 297).

<sup>136</sup> *Eneide*, VI: “Deiphobe armipotens, genus alto a sanguine Teucri” (Virgilio 2005: 179). L’adiacenza è stata osservata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 298).

<sup>137</sup> *Georgiche*, IV: “Ipse cava solans aegrum testudine amorem/ te, dulcis coniux, te solo in litore secum,/ te veniente die, te decedente canebat./ Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,/ et caligantem nigra formidine lucum/ ingressus manesque adiit regemque tremendum/ nesciaque humanis precibus mansuescere corda” (Virgilio 2007: 320). Si osserva in Delcorno (in Boccaccio 1994: 343).

ed essersi concessa ad Enea<sup>138</sup>. Il modello della Didone virgiliana impiegato da Boccaccio passa, però, attraverso il filtro dantesco. Effettivamente, l'antica donna viene collocata dal Sommo Poeta tra i lussuriosi dell'*Inferno* con il fine di rimarcare come la sua vera tragedia non sia esclusivamente amorosa, bensì morale per essere venuta meno ai voti nuziali<sup>139</sup>. Proprio come Didone che si libera dal proprio peccato trafiggendosi il petto con la lama dell'amante<sup>140</sup>, anche Fiammetta desidera essere uccisa con la "spada" per espiare le sue colpe nei confronti del "caro marito" poiché aveva violato "la fede debita al santo letto" (Boccaccio 1994: 136). Nell'*Eneide* Virgilio modifica il racconto-fonte del mito originale inerente alla morte di Elissa e lo adatta a quello di Lucrezia, esempio di virtù muliebre dell'antica Roma. Quest'ultima scelse la medesima modalità di suicidio dopo essere stata violentata, al fine di cancellare la vergogna della perduta castità<sup>141</sup>.

Prima di tentare anche lei l'estremo gesto, Fiammetta maledice con toni nefasti l'"iniquia femina" con cui immagina che Panfilo la stia tradendo. Nel farlo riprende per il proprio discorso alcune immagini ricalcate sul piano del racconto-fonte dalla descrizione degli Inferi nell'*Eneide*<sup>142</sup>. La fanciulla menziona le Furie e le invita ad entrare nell'"iniqua camera" degli amanti "in segno di funesto agurio"; così come "qualunque altro popolo delle nere case di Dite, o iddii degl'immortali regni di Stige" avrebbero dovuto mettere "paura ad essi infedeli", le Arpie dare "segno di futuro danno" e l'oscurità dell'"eterno Caos" occupare "l'adultere case" (Boccaccio 1994: 140). Tra le morti delle eroine della classicità che Fiammetta passa in rassegna, al fine di decidere la modalità più consona per togliersi la vita, ve ne sono due estrapolate dal racconto-fonte dell'*Eneide*: una, ovviamente, è la fine della "sidonia Elissa"; l'altra è la dipartita di Amata<sup>143</sup>, madre di Lavinia che si era opposta inutilmente alle nozze della figlia con Enea e per la disperazione di non veder realizzato il proprio volere s'impiccò (Boccaccio 1994: 149). Ciononostante, Fiammetta opterà per tutt'altra morte e per distoglierla la balia cercherà di convincerla che Panfilo farà presto ritorno, poiché egli non è "di dura pietra scoppiato, né bevve latte di tigre o di qualche altro più fiero animale" (Boccaccio 1994: 150). Questa metafora concernente la crudeltà del giovane viene tradotta da Boccaccio ed impiegata nel discorso dell'anziana serva a livello del testo-fonte specifico. È, infatti, la stessa Didone nel IV libro dell'*Eneide* ad inveire contro l'amato e a compararlo ad un essere dall'animo duro allevato da bestie selvagge<sup>144</sup>:

perfide, sed duris genuit te cautibus horrens  
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres  
(Virgilio 2005: 108).

<sup>138</sup> *Eneide*, IV: "te propter eundem/ exstinctus pudor et, qua sola sidera adibam./ fama prior. Cui me moribundam deseris, hospes" (Virgilio 2005: 106). Dall'apparato di note di Delcorno (in Boccaccio 1994: 352).

<sup>139</sup> Dal V canto dell'*Inferno*: "L'altra è colei che s'ancise amorosa./ e ruppe fede al cener di Sicheo" (Alighieri 2016: 102).

<sup>140</sup> *Eneide*, IV: "vaginaeque eripit ensem/ fulmineum strictoque ferit retinacula ferro" (Virgilio 2005: 117). Come indica Delcorno (in Boccaccio 1994: 351).

<sup>141</sup> Questa vicenda è narrata da Livio nel I libro dell'*Ab Urbe condita*: "«Vos» inquit «videritis quid illi debeatur: ego me etsi peccato absolvo, supplicio non libero; nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet». Cultrum, quem sub veste abditum habebat, eum in corde defigit, prolapsaque in volnus moribunda cecidit. Conclamat vir paterque" (Livio 1962: 261-262). Si veda da Delcorno (in Boccaccio 1994: 353).

<sup>142</sup> Nel VI libro dell'*Eneide* Virgilio fornisce una dettagliata rappresentazione degli Inferi. In questo luogo appare Tesifone ("Furiarum máxima") a guardia dei cancelli del Tartaro che aprono al palazzo di Dite ("atri ianua Ditis"). Viene anche menzionato il fiume Stige ("Cocytus stagna alta vides Stygiamque paludem"), insieme alle Arpie ("Gorgones Harpyiaequae") e a Caos (Virgilio 2005: 164-184). La convergenza è notata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 354).

<sup>143</sup> *Eneide*, XII: "moritura manu discindit amictus/ et nodum informis leti trabe nectit ab alta./ quam cladem miserae postquam accepere Latinae./ filia prima manu flauos Lauinia crinis/ et roseas laniata genas, tum cetera circum/ turba furit, resonant late plangoribus aedes" (Virgilio 2005: 390). Segnala Delcorno in (in Boccaccio 1994: 354).

<sup>144</sup> La riscrittura è segnalata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 355).

La medesima orazione assume significati distinti all'interno delle rispettive opere. Se nell'*Eneide* Elissa utilizza la metafora per condannare l'amante, nell'*Elegia* la balia rielabora l'espressione e adopera una litote con il fine di giustificare Panfilo agli occhi della disperata Fiammetta.

L'ottavo capitolo dell'*Elegia* è l'ultimo in cui si osservano raffronti con il poema epico virgiliano. Tra tutte le donne della classicità con cui Fiammetta instaura termini di paragone, appare in questa sezione l'"abbandonata Dido". Boccaccio si rifà al racconto-fonte dell'*Eneide* ed ingloba nella narrazione muliebre un breve riassunto della tragica vicenda della triste donna:

Io imagino lei edificante Cartagine, e con somma pompa dare leggi nel tempio di Giunone alli suoi popoli, e qui benignamente ricevere lo forestiero Enea naufrago, e essere presa della sua forma, e sé e le sue cose rimettere nello albitrio del troiano duca. Il quale, avendo le reali delizie usate al suo piacere, e lei di giorno in giorno più accesa del suo amore, abbandonatala si diparte (Boccaccio 1994: 174).

Oltre che alla regina di Cartagine, la fanciulla compara la sua tragedia a quella di Fedra, così come di "Laudomia, e quella di Deifile e d'Argia e di Evannes" (Boccaccio 1994: 175-176). Questi personaggi femminili fanno tutti parte della schiera di donne che Enea incontra negli Inferi nel sesto libro dell'*Eneide*<sup>145</sup>. Boccaccio riprende in maniera precisa l'elenco delle eroine che avevano patito smisurate sofferenze amorose e le inserisce nel triste discorso di Fiammetta, dando origine ad un'altra corrispondenza a livello del racconto-fonte.

Per quanto riguarda le fonti virgiliane, il Certaldese dimostra un'incredibile maestria nel rimaneggiare funzionalmente personaggi, tematiche e trame con il fine di conferire lustro ed esemplarità alla storia di Fiammetta e Panfilo. In questo modo, vengono a crearsi convergenze sul piano del tema-fonte e del racconto-fonte principalmente con l'*Eneide* e in misura minore con le *Georgiche*. Invece, al livello del testo-fonte specifico, si osservano vere e proprie traduzioni dal quarto libro del capolavoro di Virgilio che descrive la tragica fine di Didone, ma anche con la decima *Ecloga* delle *Bucoliche*, per i monologhi e le parti dialogiche delle protagoniste femminili dell'*Elegia*.

### 3.1.4 Seneca

Presso la corte angioina di Napoli, il Certaldese ebbe modo di conoscere ed apprezzare le opere di questo grande autore della letteratura latina. Stando a quanto asserisce Antonio Enzo Quaglio nel suo studio sulle chiose dell'*Elegia*: "Seneca è la vera grande scoperta del Boccaccio di quegli anni e la *Fiammetta* ne è una splendida conferma" (Quaglio 1957: 48). I legami tra l'*Elegia* ed il *corpus* delle opere seneciane furono, anche in questo caso, individuati per la prima volta da Vincenzo Crescini (1921: 455-466) e ampiamente studiati da Mario Serafini (1949: 95-105).

L'influsso decisivo del *Seneca tragicus* si fa sentire principalmente nei dialoghi e nelle apostrofi. Boccaccio non si limita, però, ad eseguire una sterile trascrizione in volgare delle tragedie, ma rimaneggia sapientemente la visione seneciana della passione amorosa concepita quale forza incontrollata e distruttiva. Ciò che ne scaturisce è una dialettica nel discorso al

---

<sup>145</sup> *Eneide*, VI: "his Phaedram Procrinque locis maestamque Eriphylen/ crudelis nati monstrantem uulnera cernit./ Eudnunque et Pasiphaen; his Laodamia/ it comes et iuuenis quondam, nunc femina, Caeneus/ rursus et in ueterem fato reuoluta figuram" (Virgilio 2005: 176-177). Come riscontra Delcorno (in Boccaccio 1994: 375).

femminile che mostra la graduale perdita di senno di Fiammetta e la rende vittima inesorabile dei suoi stessi sentimenti (Segre 1974: 101).

È certo che, dopo Ovidio, Seneca è il secondo autore di testi da cui Boccaccio più attinge per dar voce alle protagoniste femminili della sua *Elegia*. Sicuramente, l'antico tragediografo si colloca al primo posto per quanto riguarda i *loci* tradotti ed inseriti dal Certaldese al livello del testo-fonte specifico nella sua opera. Meno comuni sono le corrispondenze che si riscontrano sul piano del racconto-fonte e del tema-fonte. Nel primo capitolo dell'*Elegia*, attraverso la narrazione della protagonista, Boccaccio si riallaccia prontamente al racconto-fonte della *Fedra*. Di fatto, in un impeto d'ira, Fiammetta accusa Panfilo di aver la sua "pudicizia violata" nel sonno (Boccaccio 1994:88). La falsa accusa di stupro da parte dell'antica donna nei confronti del figliastro Ippolito, in seguito al rifiuto da parte di costui, è il fattore scatenante delle drammatiche vicende che seguiranno<sup>146</sup>. Si crea in questo modo un primo parallelismo tra le vicissitudini di Fiammetta ed i personaggi delle opere senechiane, tra cui anche il *Thyestes*.

Nello specifico, Fiammetta farà un sogno ammonitore e ne rimarrà tanto sbigottita dal comparare il terrore provato a quello degli antichi greci nell'apprendere il terribile "peccato d'Atreo" (Boccaccio 1994: 89). Tale riferimento si ricollega alla trama della tragedia di Seneca, nel quale il già menzionato re di Micene si vendica del fratello Tieste per aver sedotto sua moglie, imbandendo a lui i figlioletti nati dall'adulterio<sup>147</sup>. La visione onirica presagisce l'incontro con Panfilo e il conseguente innamoramento, di cui presto verrà a conoscenza la fidata balia. Per Gur Zak (2016: 6) questo personaggio è chiaramente modellato sulla figura della serva nelle tragedie di Seneca, soprattutto per quanto riguarda la *Medea* e la *Fedra*.

Nell'*Elegia*, fin dal primo capitolo, la nutrice incarna il ruolo della saggia consolatrice che tenta di far ragionare la sua signora, richiamandola alle proprie responsabilità coniugali e avvertendola sui pericoli delle passioni. Per di più, il primo dialogo dell'opera tra Fiammetta e l'anziana serva è interamente costruito a partire dall'analoga discussione tra l'omonima protagonista della *Fedra* e la sua intima confidente. Ne scaturiscono molteplici convergenze al livello del testo-fonte specifico, a partire dal momento in cui la balia mette in guardia la protagonista nell'opera di Boccaccio:

mi piace di ricordarti e di pregarti che tu del casto petto esturbi e cacci via le cose nefande, e ispenghi le disoneste fiamme, e non ti facci a turpissima speranza servente. E ora è tempo da resistere con forza, però che chi nel principio bene contrastette cacciò il villano amore, e sicuro rimase e vincitore; ma chi con lunghi pensieri e lusinghe il nutrica, tardi può poi ricusare il suo giogo, al quale quasi volontario si sommise (Boccaccio 1994: 37)

Fatta eccezione dell'esortazione aggiunta che invita Fiammetta a resistere con forza all'amore, il discorso della balia di Boccaccio traduce direttamente le parole della "nutrix" senechiana nella *Fedra*<sup>148</sup>:

<sup>146</sup> *Fedra*, III : "Hic dicet ensis, quem tumultu territus/ liquit stuprator ciuium accursum timens" (Seneca 1994: 150). Si veda Delcorno (in Boccaccio 1994: 238).

<sup>147</sup> Dal *Thyestes*: "postquam hostiae placuere, securus vacat/ iam fratris epulis: ipse divisum secat/ in membra corpus, amputat trunco tenus/ umeros patentis et lacertorum. moras./ denudat artus durus atque ossa amputat;/ tantum ora servat et datas fidei manus./ haec veribus' haerent viscera et lentis data/ stillant caminis, illa flammatus latex/ querente aeno iactat, impositas dapes/ transiluit ignis inque trepidantes focos/ bis ter regestus et pati iussus moram/ inuitus ardet, stridet in veribus iecur (Seneca 2017: 56). Da Delcorno (in Boccaccio 1994: 240).

<sup>148</sup> La riscrittura è riscontrata per la prima volta da Crescini (1921: 456) e segnalata anche da Serafini (1945 : 97) e Delcorno (in Boccaccio 1994 : 241).

nefanda casto pectore exturba ocius,  
extingue flammam neve te dirae spei  
praebe obsequentem: quisquis in primo obstitit  
pepultique amorem, tutus ac victor fuit;  
qui blandiendo dulce nutritivum malum,  
sero recusat ferre quod subiit iugum  
(Seneca 1994: 86).

Successivamente, la serva di Fiammetta prega la sua padrona di non rifiutare i suoi consigli rimarcando attraverso l'immagine del vecchio petto l'età avanzata e l'esperienza che è disposta ad elargire alla giovane per preservare la propria sanità e guarire dalle eventuali pene d'amore:

Io supplicemente, per questo vecchio petto e nelle molte cure affaticato, dal quale tu prima i nutritivi alimenti prendesti, ti priego che tu medesima t'aiuti, e a' tuoi onori provvedi; e i miei conforti in questo non rifiutare: pensa che parte della sanità fu il volere essere guarita (Boccaccio 1994: 37).

I medesimi elementi simbolici vengono utilizzati nell'esortazione della nutrice di Fedra<sup>149</sup>:

Per has senectae splendidas supplex comas  
fessumque curis pectus et cara ubera  
precor, furorem siste teque ipsa adiuva:  
pars sanitatis velle sanari fuit  
(Seneca 1994: 98).

In questa sezione dialogica la risposta di Fiammetta non si fa attendere. La giovane si oppone alle prediche della balia e asserisce che, malgrado le parole dall'anziana siano sensate, la propria ragione è ormai obnubilata dall'amore e per tal motivo non riuscirà a resistere a questa forza:

O cara nutrice, assai conosco vere le cose che narri; ma il furore mi costringe a seguire le peggiori, e l'animo consapevole, e ne' suoi desiderii strabocchevole, indarno i sani consigli appetisce; e quello che la ragione vuole è vinto dal regnante furore. La nostra mente tutta possiede e signoreggia Amore con la sua deità, e tu sai che non è sicura cosa alle sue potenze resistere (Boccaccio 1994:37-38).

Stavolta, sempre a livello del testo-fonte specifico, Fiammetta incarna Fedra e pronuncia le medesime parole della protagonista della tragedia di Seneca. Tuttavia, Boccaccio opta per alleggerire la narrazione della fanciulla mediante l'omissione della metafora della nave sospinta dalle onde e prossima ad affondare, alla quale l'antica donna paragona sé stessa in balia dell'amore<sup>150</sup>:

Quae memoras scio  
vera esse, nutrix; sed furor cogit sequi  
peiora. vadit animus in praeceps sciens  
remeatque frustra sana consilia appetens.

<sup>149</sup> Si veda a tal riguardo Crescini (1921: 457), Serafini (1945: 98) e Delcorno (in Boccaccio 1994: 242).

<sup>150</sup> Anche questa riscrittura fu individuata da Crescini (1921: 459), e studiata da Serafini (1945: 98-99) e Delcorno (in Boccaccio 1994: 242).

sic, cum gravatam navita adversa ratem  
propellit unda, cedit in vanum labor  
et victa prono puppis aufertur vado.  
quid ratio possit? vicit ac regnat furor,  
potensque tota mente dominatur deus.  
Hic volucer omni pollet in terra impotens  
(Seneca 1994: 88-90).

Dopo aver ascoltato il discorso della sua signora, la nutrice torna a ragionare sulla natura dell'amore, opponendo la passione smodata e distruttiva che identifica negativamente nel dio Amore ai devoti e più pacati sentimenti scaturiti dal legittimo legame coniugale che associa positivamente alla dea Venere. In seguito, invita con fare saggio Fiammetta ad apprezzare quel che già possiede e a non desiderare ciò che non può avere:

Voi, turba di vaghe giovani, di focosa libidine accese, sospignendovi questa, v'avete trovato Amore essere iddio, al quale più tosto giusto titolo sarebbe furore; e lui di Venere chiamate figliuolo, dicendo che egli dal terzo cielo piglia le forze sue, quasi vogliate alla vostra follia porre necessità per iscusà. O ingannate, e veramente di conoscimento in tutto fuori! Che è quello che voi dite? Costui, da infernale furia sospinto, con subito volo visita tutte le terre, non deità, ma piuttosto pazzia di chi il riceve, benché esso non visiti al più se non quelli, li quali, di soperchio abbondanti nelle mondane felicità, conosce con gli animi vani e atti a fargli luogo: e questo ci è assai manifesto. Ora non veggiamo noi Venere santissima abitare nelle piccole case, sovente solamente e utile al necessario nostro procreamento? Certo sì. Ma questi, il quale per furore, Amore è chiamato, sempre le dissolute cose appetendo, non altrove s'accosta che alla seconda fortuna. Questi, schifo così di cibi alla natura bastevoli come di vestimenti, i dilicati e risplendenti persuade, e con quelli mescola i suoi veleni, occupando l'anime cattivelle; per che, costui così volentieri gli alti palagi colente, nelle povere case rade volte si vede o non giammai, però ch'è pistolenza che sola elegge i dilicati luoghi, sì come più al fine delle sue operazioni inique conformi. Noi veggiamo nell'umile popolo li affetti sani, ma i ricchi, d'ogni parte di ricchezze splendenti, così in questo come nell'altre cose insaziabili, sempre più che il convenevole cercano, e quello che non può chi molto può desidera di potere (Boccaccio 1994: 38).

Identiche sono le parole della "nutrix" senechiana che ammonisce in maniera analoga Fedra, seppur soffermandosi su maggiori dettagli mitologici nel presentare le figure diametralmente opposte di Amore e Venere<sup>151</sup>:

Deum esse amorem turpis et vitio favens  
finxit libido, quoque liberior foret  
titulum furori numinis falsi addidit.  
natum per omnis scilicet terras vagum  
Erycina mittit, ille per caelum volans  
proterva tenera tela molitur manu  
regnumque tantum minimus e superis habet:  
vana ista demens animus ascivit sibi  
Venerisque numen finxit atque arcus dei.  
Quisquis secundis rebus exultat nimis

<sup>151</sup> Si guardi ancora Crescini (1921: 460-461), Serafini (1945: 99) e Delcorno (in Boccaccio 1994: 242).

fluitque luxu, semper insolita appetit.  
tunc illa magnae dira fortunae comes  
subit libido: non placent suetae dapes,  
non texta sani moris aut vilis scyphus.  
cur in penates rarius tenues subit  
haec delicatas eligens pestis domos?  
cur sancta parvis habitat in tectis Venus  
mediumque sanos vulgus affectus tenet  
et se coercent modica, contra divites  
regnoque fulti plura quam fas est petunt?  
quod non potest vult posse qui nimium potest  
(Seneca 1994: 90).

La discussione tra le due protagoniste femminili dell'*Elegia* si conclude con Fiammetta che rifiuta aspramente gli assennati suggerimenti della balia. Quest'ultima lascia la stanza della sua padrona indignata dopo che lei, avendo ormai perso la ragione, asserisce di preferire la morte a una vita senza Panfilo: "Adunque, o la morte o il giovane disiato resta per sola fine alle mie pene" (Boccaccio 1994: 39). La sconsiderata affermazione è tradotta di pari passo dalle parole pronunciate da Fedra nell'omonima tragedia senechiana, anche se in quest'opera la donna anela il suicidio principalmente per ripulire il proprio onore<sup>152</sup>:

haec sola ratio est, unicum effugium mali:  
virum sequamur, morte praevertam nefas  
(Seneca 1994: 98).

Tuttavia, le esternazioni d'antica donna non mettono fine alla discussione con la sua nutrice che, più imperterrita della serva boccacciana, continuerà a dissuaderla con fermezza dagli oscuri proponimenti.

I numerosi parallelismi sul piano del testo-fonte specifico tra l'*Elegia* e la *Fedra* indicano come Boccaccio abbia tradotto accuratamente il dialogo tra l'omonima protagonista senechiana e la sua nutrice nel primo atto dell'opera per costruire il preliminare e decisivo confronto tra Fiammetta e l'anziana serva. Di fatto, il Certaldese ricalca precisamente il discorso e rispetta i ruoli della padrona perdutoamente innamorata e della morigerata confidente al suo servizio, affinché le protagoniste femminili della sua opera discutano di questioni amorose già nel primo capitolo. La riscrittura non è però pedissequa, ma mostra maggiore flessibilità e fluidità rispetto al modello latino prescelto, attraverso la traduzione di specifici frammenti estrapolati dalla tragedia che Boccaccio assembla agevolmente in prosa. La seguente parte dialogica di questo capitolo dell'*Elegia* coinvolge Fiammetta e Venere, la quale nulla ha a che vedere con l'amore pacato e legittimo alla quale la nutrice aveva associato la divinità ricalcando la tragedia senechiana. Al contrario, la dea attende che la serva esca dalla stanza per far visita alla giovane fanciulla e convincerla a non respingere la bruciante passione amorosa. Anche questo dialogo è costruito da Boccaccio a partire dalla *Fedra* di Seneca sul piano del testo-fonte specifico ed in particolare sulle divagazioni del coro, atte associare la passione amorosa ad una forza inarrestabile. Nell'opera di Boccaccio la dea appare a Fiammetta e presenta sé stessa in qualità di madre di Amore, mediante l'utilizzo di un'elegante perifrasi dalle mitologiche sfumature:

---

<sup>152</sup> Anche questa riscrittura fu individuata da Crescini (1921: 461) e studiata da Serafini (1945: 100) e Delcorno (in Boccaccio 1994: 242).

Quantunque Febo, surgente coi chiari raggi di Gange, infino all'ora che nell'ond'esperia si tuffa con li lassi carri, alle sue fatiche dare requie, vede nel chiaro giorno, e ciò che tra 'l freddo Arturo e il rovente polo si chiude, signoreggia il nostro volante figliuolo senza alcuno niego. E ne' cieli, non che esso sì come gli altri sia iddio, ma ancora tanto vi è più che gli altri potente, quanto alcuno non ve ne è che stato non sia per addietro vinto dalle sue armi. Questi con dorate piume leggerissimo in uno momento volando per li suoi regni, tutti li visita, e il forte arco reggendo, sopra il tirato nervo adatta le sue saette, da noi fabricate e temperate nelle nostre acque; e quando alcuno più degno che gli altri elegge al suo servizio, quelle prestissimamente manda ove li piace. Egli commuove le ferocissime fiamme de' giovani, e nelli stanchi vecchi richiama li spenti calori; e con non conosciuto fuoco delle vergini infiamma i casti petti, parimente le maritate e le vedove riscaldando. Questi, con le sue fiaccole riscaldati gl'iddii, comandò per adietro che essi, lasciati li cieli, con falsi visi abitassero le terre (Boccaccio 1994: 40-41).

Sebbene nell'*Elegia* il dio Amore non viene presentato preliminarmente come nel testo originale e più numerosi ed enfatici sono i dettagli legati alla descrizione di questa figura, per introdurre sua madre Venere nella narrazione di Fiammetta il Certaldese ricalca le più brevi e immediate frasi pronunciate dal coro nel primo atto dell'antica tragedia<sup>153</sup>:

nulla pax isti puero: per orbem  
spargit effusas agilis sagittas  
quaeque nascentem videt ora solem,  
quaeque ad Hesperias iacet ora metas,  
si qua ferventi subiecta cancro est,  
si qua Parrhasiae glacialis ursae  
semper errantes patitur colonos,  
novit hos aestus: iuvenum feroces  
conciat flammis senibusque fessis  
rursus extinctos revocat calores,  
virginum ignoto ferit igne pectus  
et iubet caelo superos relicto  
vultibus falsis habitare terras  
(Seneca 1994: 100-102).

La Venere dell'*Elegia* segue il suo discorso persuasivo celebrando la potenza della passione amorosa, la quale era stata addirittura in grado di rendere inerme il potente Giove che, pur di soddisfare la propria libido e sedurre le fanciulle da lui predilette, si ridusse nella condizione di prendere forme di animali:

Giove medesimo, il quale regge il cielo, costringendolo costui, si vestì minore forma di sé. Egli alcuna volta in forma di candido uccello, muovendo l'ali, diede voci più dolci che 'l moriente cigno; e altra volta, divenuto giovenco, e poste alla sua fronte corna, mugghiò per li campi, e i suoi dossi umiliò alli giuochi virginei, e per li fraterni regni con le fesse unghie imitando officio di remo, con forte petto vietando il profondo, godé della sua rapina (Boccaccio 1994: 41).

<sup>153</sup> Il raffronto è analizzato da Crescini (1921: 462) e da Serafini (1945: 101-102), successivamente indicato anche da Delcorno (in Boccaccio 1994: 242).

Anche questo riferimento mitologico viene precisamente tradotto dalla *Fedra*<sup>154</sup>:

Induit formas quotiens minores  
ipse qui caelum nebulasque ducit!  
candidas ales modo movit alas,  
dulcior vocem moriente cygno;  
fronte nunc torva petulans iuventus  
virginum stravit sua terga ludo,  
perque fraternos, nova regna, fluctus  
ungula lentos imitante remos  
pectore adverso domuit profundum,  
pro sua vector timidus rapina  
(Seneca 1994: 102).

Successivamente, temendo che Fiammetta si mostrasse scettica agli “esempi del cielo”, Venere racconta la mondana vicenda di Ercole secondo cui il grande eroe delle dodici temibili fatiche si umiliò vestendosi da donna per volere dell’amata Iole:

Rimirisi primamente al fortissimo figliuolo di Almena, il quale, poste giù le saette e la minaccevole pelle del gran leone, sostenne d’acconciarsi alle dita i verdi smeraldi e di dar legge ai rozzi capelli, e con quella mano, con la quale poco inanzi portata avea la dura mazza e ucciso li grande Anteo, e tirato lo infernale cane, trasse le fila della lana data da Iole dietro al precedente fuso, e li omeri, sopra i quali l’alto cielo s’era posato, mutando spalla Atlante, furono in prima dalle braccia di Iole premuti, e poi coperti, per piacerle, di sottili vestimenti di porpora (Boccaccio 1994: 42).

La rappresentazione di Ercole vulnerabile all’amore compare anche nella *Fedra*. Ancora una volta Boccaccio traduce il testo seneciano e concretamente la sequenza in cui il coro menziona le bizzarre vesti dell’antico eroe, ormai pervaso dalla passione amorosa. Tuttavia, nella fonte latina mancano i plurimi riferimenti alle imprese dell’eroe a vantaggio di una maggiore focalizzazione sui dettagli che costituiscono la spropositata cura del corpo e gli indumenti femminili da lui indossati<sup>155</sup>:

Natus Alcmena posuit pharetras  
et minax vasti spolium leonis,  
passus aptari digitis smaragdus  
et dari legem rudibus capillis;  
crura distincto religavit auro,  
luteo plantas cohibente socco;  
et manu, clavam modo qua gerebat,  
fila deduxit properante fuso.  
Vidit Persis ditique ferax  
Lydia harena  
deiecta feri terga leonis

<sup>154</sup> Anche in questo caso: Crescini (1921: 463-462) e Serafini (1945: 103), successivamente indicato anche da Delcorno (in Boccaccio 1994: 243).

<sup>155</sup> La relazione è segnalata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 243).

umerisque, quibus sederat alti  
regia caeli,  
tenuem Tyrio stamine pallam  
(Seneca 1994:102-104).

Le aggiunte inerenti alle eroiche imprese di Ercole, del tutto assenti nell'opera originale, vengono sapientemente adoperate da Boccaccio per rimarcare nel discorso di Venere l'indiscusso potere della passione amorosa a cui nessuno è immune. La dea chiarisce ulteriormente tale concetto:

Santo è questo fuoco, e molto potente, credimi. Udito hai il cielo e la terra suggiogata dal mio figliuolo negl'iddii e negli uomini; ma che dirai tu ancora delle sue forze, estendentisi negli animali irrazionali così celesti come terreni? Per costui la tortora il suo maschio séguita, e le nostre colombe a' suoi colombi vanno dietro con caldissima affezione, e nessun altro n'è che dalla maniera di questi fugga alcuna volta; e ne' boschi i timidi cervi, fatti fra sé feroci quando costui li tocca, per le disperate cervie combattono, e muggiando, delli costui caldi mostrano segnali; e i pessimi cinghiari, divegnendo per ardore spumosi, aguzzano gli eburnei denti; e i leoni africani, da amore tocchi, vibrano i colli. Ma, lasciando le selve, dico che li dardi del nostro figliuolo ancora nelle fredde acque sentono le greggi de' marini iddii, e de' correnti fiumi (Boccaccio 1994: 42).

Boccaccio si riallaccia nuovamente alla *Fedra* e alla visione espressa dal coro dell'amore concepito quale fuoco che regola il ciclo riproduttivo degli animali in natura. Di fatto, seleziona, traduce e ridispone determinati *loci* senechiani nell'*Elegia*, benché l'antica tragedia appaia più ricca di dettagli mitologici e richiami ad Amore e Venere<sup>156</sup>:

Sacer est ignis (credite laesis)  
nimiumque potens:  
qua terra salo cingitur alto  
quaque per ipsum candida mundum  
sidera currunt,  
hac regna tenet puer immitis,  
spicula cuius sentit in imis  
caerulus undis grex Nereidum  
flammamque nequit relevare mari.  
Ignes sentit genus aligerum;  
Venere instinctus suscipit audax  
grege pro toto bella iuventus;  
si coniugio timere suo,  
poscunt timidi proelia cervi  
et mugitu dant concepti  
signa furoris;  
tunc vulnificos acuit dentes  
aper et toto est spumeus ore:  
tunc silva gemit murmure saevo.  
Poeni quatiunt colla leones,  
cum movit amor  
(Seneca 1994: 104).

<sup>156</sup> L'adiacenza con la *Fedra* è indicata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 245).

Un ulteriore rimaneggiamento della tragedia seneciana per il discorso della dea nell'*Elegia* è l'elogio al suo stesso figlio, della cui potenza nessuno può liberarsi poiché è perfino in grado di far cessare vecchie e nuove ire o accendere la passione tra le matrigne e i figliastri:

ogni cosa alla natura soggiace, e da lei niuna potenza è libera, e essa medesima è sotto Amore. Quando costui il comanda, gli antichi odii periscono, e le vecchie ire e le novelle danno luogo all'i suoi fuochi; e ultimamente, tanto si stende il suo potere, che alcuna volta le matrigne fa graziose a' figliastri, che è non piccola maraviglia (Boccaccio 1994: 43).

Le parole tradotte da Boccaccio seguono di pari passo le battute finali del coro nel primo atto della *Fedra*<sup>157</sup>:

vindicat omnes  
natura sibi, nihil immune est,  
odiumque perit, cum iussit amor;  
veteres cedunt ignibus irae.  
quid plura canam? vincit saevas  
cura novercas  
(Seneca 1994: 106).

La convergenza che ne scaturisce è palesemente al livello del racconto-fonte, ma il riferimento all'amore incestuoso nell'opera del Certaldese si riallaccia indirettamente alla trama della tragedia. Di fatto, nell'analoga sezione inglobata da Boccaccio nell'*Elegia*, i coreuti anticipano la natura dei brucianti sentimenti dell'omonima protagonista seneciana per Ippolito, figlio di suo marito.

L'efficace discorso di Venere non tarderà a convincere Fiammetta a seguire perdutamente la passione amorosa, con tutte le drammatiche conseguenze che seguiranno. Di fatto, nel quinto capitolo dell'opera, la fanciulla soffrirà smisurate pene nell'apprendere da un mercante la presunta notizia secondo la quale Panfilo avesse preso moglie. Per lenire le proprie sofferenze anela che il Sonno possa recarsi da lei, attraverso una precisa invocazione:

O domatore de' mali, e parte migliore dell'umana vita, consolami di te, e lo starmi lontano riserba quando Panfilo co' suoi piacevoli ragionari diletterà le mie avido orecchie di lui udire. O languido fratello della dura morte, il quale le false cose alle vere rimescoli, entra negli occhi tristi! Tu già i cento d'Argo volenti vegghiare occupasti: deh, occupa ora i miei due che ti desiderano! O porto di vita, o di luce riposo, e della notte compagno, il quale parimente vieni grazioso agli eccelsi re e agli umili servi, entra nel tristo petto e piacevole alquanto le mie forze ricrea. O dolcissimo Sonno, il quale l'umana generazione pavida della morte costringi ad apparare le sue lunghe dimore (Boccaccio 1994: 96-97).

Salvo specifici riferimenti a Panfilo e a sé stessa, la supplica di Fiammetta è interamente tradotta dall'*Hercules Furens* di Seneca. Per il discorso della sua protagonista Boccaccio impiega al livello del testo-fonte specifico la preghiera al Sonno pronunciata dal coro nel quinto

<sup>157</sup> Segnalato da Crescini (1921: 464) e Delcorno (in Boccaccio 1994: 246).

atto della tragedia, affinché potesse dare conforto ad Ercole dopo aver ammazzato la moglie e i figli in un momento di follia<sup>158</sup>:

Tuque, o domitor, Somne, malorum,  
requis animi,  
pars humanae melior vitae.  
pars humanae melior vitae,  
volucre o matris genus asteriae,  
frater durae languide Mortis,  
veris miscens falsa, futuri  
certus et idem pessimus auctor,  
pax o rerum, portus vitae,  
lucis requies noctisque comes,  
qui par regi famuloque venis  
placidus fessum lenisque fovens,  
pavidum leti genus humanum  
cogis longam discere noctem  
(Seneca 1949: 56).

Fiammetta arriva anche a ripudiare la propria agiata quotidianità in città e gli ambienti in cui aveva incontrato Panfilo tra “mondane apparenze”. Inoltre, attraverso un lungo *excursus* dalle propensioni stoico-epicuree, dichiara che vorrebbe vivere una più semplice realtà agreste:

O felice colui il quale innocente dimora nella solitaria villa, usando l’aperto cielo! Il quale, solamente conoscendo di preparare maliziosi ingegni alle selvatiche fiere, e lacciuoli alli semplici uccelli, da affanno nell’animo essere stimolato non puote; e se grave fatica per avventura nel corpo sostiene, incontanente sopra la fresca erba riposandosi la ristora, tramutando ora in questo lito del corrente rivo, e ora in quella altra ombra dell’alto bosco li luoghi suoi, ne’ quali ode i queruli uccelli fremire con dolci canti, e i rami tremanti e mossi da lieve vento, quasi fermo tenenti alle loro note! Deh, cotale vita, o Fortuna, avessi tu a me conceduta, alla quale le tue disiderate larghezze sono di sollecitudine assai dannosa! Deh, a che mi sono utili gli alti palagi, li ricchi letti e la molta famiglia, s’è l’animo da ansietà è occupato, errando per le contrade da lui non conosciute dietro a Panfilo, non concedendo a’ lassi membri quiete alcuna? Oh come è dilettevole e quanto è grazioso con tranquillo e libero animo il priemere le ripe de’ trascorrenti fiumi, e sopra li nudi cespiti menare li lievi sonni, li quali il fuggente rivo con mormorevoli suoni e dolci, senza paura nutrica! Questi senza alcuna invidia sono conceduti al povero abitante le ville, molto più da disiderare che quelli li quali, allettati con più lusinghe, sovente o da pronte sollecitudini cittadine, o da strepiti di tumultuante famiglia sono rotti. La costui fame, se forse alcuna volta lo stimola, li colti pomi, nelle fedelissime selve raccolti, la scacciano; e le nuove erbette, di loro propria volontà fuori della terra uscite sopra li piccioli monti, ancora gli ministrano saporosi cibi. Oh quanto gli è, a temperare la sete, dolce l’acqua della fonte presa e del rivo con concava mano! (Boccaccio 1994: 117-118).

Seppur con maggiori riferimenti a Panfilo e meno dettagli concernenti la mitologia, Boccaccio traduce il secondo atto della *Fedra* per la predica di Fiammetta. Nell’opera di Seneca è Ippolito a rimpiangere una sobria esistenza nei campi fuori dalle mura di Atene, presagendo

<sup>158</sup> La convergenza è messa in luce da Serafini (1945: 104) e indicata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 300).

l'imminente tragedia di cui sarà vittima. Di fatto, in entrambi i testi sono presenti i medesimi elementi naturali che caratterizzano il paesaggio campestre come i panorami solitari, l'aria fresca, la caccia agli animali della selva, il soave canto degli uccelli nei boschi, lo scroscio dei ruscelli, i generosi frutti della terra e le dolci acque delle fonti da bere con le mani concave, tanto apprezzati da Fiammetta e da Ippolito<sup>159</sup>:

sed rure vacuo potitur et aperto aethere  
innocuus errat. callidas tantum feris  
struxisse fraudes novit et fessus gravi  
labore niveo corpus Iliso foveat;  
nunc ille ripam celeris Alphei legit,  
nunc nemoris alti densa metatur loca,  
ubi Lerna puro gelida perlucet vado,  
solesque vitat. hinc aves querulae fremunt  
ramique ventis lene percussi tremunt  
.....  
veteresque fagi.  
iuvat et aut amnis vagi  
pressisse ripas, caespitem aut nudo leves  
duxisse somnos, sive fons largus citas  
defundit undas, sive per flores novos  
fugiente dulcis murmurat rivo sonus.  
excussa silvis poma compescunt famem  
et fraga parvis vulsa dumetis cibos  
faciles ministrant. regio luxu procul  
est impetus fugisse: sollicito bibunt  
auro superbi; quam iuvat nuda manu  
captasse fontem!  
(Seneca 1994: 116).

A seguire, la narratrice dell'*Elegia* prosegue con il suo elogio alla vita nei campi e asserisce che chi abita questi luoghi, libero dalle futili ricchezze materiali, non teme i furti o la violenza degli uomini malvagi. Al contrario, vive in stretta armonia con le divinità, preoccupandosi di pregare queste per chiedere semplicemente condizioni favorevoli al raccolto, così come doveva essere per l'intera umanità in tempi più antichi<sup>160</sup>:

Questi, de' malvagi uomini, non cercanti nelli luoghi rimoti e oscuri li furti loro, vive senza paura; e, senza cercare nell'altissime case li dubbiosi riposi, l'aere e la luce dimanda, e alla sua vita è il cielo testimonio. Oh quanto è oggi cotale vita male conosciuta, e da ciascuno cacciata come nemica, dove più tosto dovrebbe essere come carissima, cercata da tutti! Certo io arbitro che in cotale maniera vivesse la prima età, la quale insieme li uomini e gl'iddii produceva  
(Boccaccio 1994: 119).

Per far continuare il discorso della sua protagonista, Boccaccio si rifà alla traduzione delle parole di Ippolito nel secondo atto della *Fedra* e le impiega sul piano del testo-fonte specifico. Tuttavia, Fiammetta farà un'allusione a come nella sua epoca si fugga erroneamente la vita agreste. Questa parte è del tutto assente nel testo di Seneca che è più breve, in quanto il

<sup>159</sup> Tale convergenza è annoverata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 300).

<sup>160</sup> Si noti nell'apparato di Delcorno (in Boccaccio 1994: 301).

riferimento ai paesaggi naturali liberi da furfanti si ricollega direttamente al richiamo della mitica era dell'oro:

Non in recessu furta et obscuro improbus  
quaerit cubili seque multiplici timens  
domo recondit: aethera ac lucem petit  
et teste caelo vivit. Hoc equidem reor  
vixisse ritu prima quos mixtos deis  
profudit aetas (Seneca 1994: 116).

Fiammetta afferma anche che nessuno conduce un'esistenza migliore e libera da ogni vizio come quella di chi ha abbandonato le città e vive a stretto contatto con la natura:

Oimè, niuna è più libera, né senza vizio, o migliore che questa, la quale gli primi usarono, e che colui ancora oggi usa il quale, abbandonate le città, abita nelle selve (Boccaccio 1994: 119).

Pure questo frammento è una riscrittura in prosa del discorso di Ippolito<sup>161</sup>:

Non alia magis est libera et vitio carens  
ritusque melius vita quae priscos colat,  
quam quae relictis moenibus silvas amat  
(Seneca 1994: 114).

Ancora, la narratrice dell'*Elegia* sostiene che chi sceglie uno stile di vita più sobrio tra le colline è meno propenso ad infiammarsi del cieco furore come lo è lei a causa di Venere; così come non è soggetto alle malelingue, all'infida invidia altrui o agli altalenanti risvolti della Fortuna:

Oimè! che chiunque è colui li primi riti servante, non è nella mente infiammato dal cieco furore della non sana Venere, come io sono; né è colui, che sé dispose ad abitare ne' colli de' monti, subietto ad alcuno regno: non al vento del popolo, non all'infido vulgo, non alla pistolenziosa invidia, né ancora al favore fragile di Fortuna (Boccaccio 1994: 119).

Analogo è il discorso del protagonista maschile della *Fedra*, seppur più diretto e privo di qualsiasi riferimento alla dea dell'amore o alla buona sorte:

Non illum avarae mentis inflammat furor  
qui se dicavit montium insontem iugis,  
non aura populi et vulgus infidum bonis,  
non pestilens invidia, non fragilis favor  
(Seneca 1994: 114).

Proseguendo con il suo monologo celebrativo sulla semplicità, Fiammetta dichiara che “alle piccole cose si presta alta quiete” (Boccaccio 1994: 119). Questa non è altri che un'illustre citazione ripresa sul piano del testo-fonte specifico dal terzo atto della tragedia *Thyestes*<sup>162</sup>: “rebusque parvis magna praestatur quies” (Seneca 2017: 36). Più avanti, la fanciulla torna a

<sup>161</sup> Si veda ancora Delcorno (in Boccaccio 1994: 301).

<sup>162</sup> Segnalano dal *Thyestes*, Serafini (1945: 105) e Delcorno (in Boccaccio 1994: 302).

ribadire con entusiasmo come coloro che vivono lontano dalle città siano liberi dai problemi che la attanagliano:

ma quelli è libero di paura e da speranza, né conosce il nero lividore della invidia divoratrice e mordente con dente iniquo, che abita le solitarie ville, né sente li odii varii, né li amori incurabili, né li peccati de' popoli mescolati alle cittadi, né, come conscio, di tutti gli strepiti ha dottanza, né gli è a cura il comporre fittizie parole (Boccaccio 1994: 119-120).

Stavolta Fiammetta si riallaccia nuovamente al discorso di Ippolito nella *Fedra*, nel quale il giovane adopera le stesse identiche immagini, come i putridi denti dell'invidia divoratrice, i terribili crimini che nascono nelle città e le menzogne, nel desiderare una vita diversa al di fuori delle mura:

non ille regno servit aut regno imminens  
vanos honores sequitur aut fluxas opes,  
spei metusque liber, haud illum niger  
edaxque livor dente degeneri petit;

nec scelera populos inter atque urbes sata  
novit nec omnes conscius strepitus pavet  
aut verba fingit (Seneca 1994: 114).

Dopodiché, la fanciulla partenopea dichiara che: “Rade volte, o non mai, entrano li peccati grandissimi nelle piccole case” (Boccaccio 1994:120), tornando a ricalcare nuovamente l'analogo discorso di Tieste nell'omonima tragedia: “scelera non intrant casas” (Seneca 2017: 34). Le alternate referenze alla *Fedra* e al *Thyestes* sono indice della profonda maestria di Boccaccio nell'impiego dell'*ars combinatoria*. Di fatto, l'autore si mostra pienamente in grado di saltare agilmente da un testo seneciano all'altro, estrapolare specifici frammenti e rimaneggiarli in maniera funzionale per dar voce alla disperata Fiammetta. È in questo modo che la narratrice dell'*Elegia* può dar sfoggio di una forbita eloquenza, plasmata a partire dai dialoghi dei protagonisti delle opere di Seneca. Effettivamente, dopo aver pronunciato le medesime parole di Tieste, la donna menziona in maniera esplicita la mitica età dell'oro, in cui gli uomini vivono in armonia senza confini o conflitti:

Alla prima età niuna sollicitudine d'oro fu, né niuna sacrata pietra fu arbitra a dividere li campi alli primi popoli. Essi con ardita nave non secavano il mare; solamente ciascuno si conosceva li liti suoi; né i forti steccati, né li profondi fossi, né l'altissime mura con molte torri cigneivano i lati delle città loro, né le crudeli armi erano acconce né trattate da' cavalieri, né era loro alcuno edificio che con grave pietra rompesse le serrate porti (Boccaccio 1994: 120).

Tale referenza è ora ricalcata dal discorso d'Ippolito a livello de testo-fonte specifico e di pari passo sono ripresi gli elementi dei campi e i mari privi di artificiali delimitazioni, così come delle città senza fortificazioni o soldati a difenderle:

Nullus his auri fuit  
caecus cupido, nullus in campo sacer  
divisit agros arbiter populis lapis;  
nondum secabant credulae pontum rates:  
sua quisque norat maria; non vasto aggere

crebraque turre cinxerant urbes latus;  
non arma saeva miles aptabat manu  
nec torta clausas fregerat saxo gravi  
ballista portas (Seneca 1994: 116-118).

A rompere l'idillio in cui vivevano i primi uomini sarebbero state, secondo Fiammetta, l'avidità, l'ira e la libidine che convertirono la prepotenza in legge:

Oimè! che l'empio furore del guadagnare, e la strabocchevole ira, e quelle menti le quali la molesta libidine di sé accese, ruppono li primi patti così santi, così agevoli a sostenere, dati dalla natura alle sue genti. Venne la sete del signoreggiare, peccato pieno di sangue: e il minore diventò preda del maggiore, e le forze si diedero per leggi (Boccaccio 1994: 120).

Lo stesso identico pensiero è espresso da Ippolito nel secondo atto della *Fedra*:

Rupere foedus impius lucri furor  
et ira praeceps quaeque succensas agit  
libido mentes; venit imperii sitis  
cruenta, factus praeda maiori minor:  
pro iure vires esse (Seneca 1994: 118).

Proseguendo l'*excursus*, la narratrice dell'*Elegia* racconta come a causa di Marte gli uomini arrivarono ad apprendere nuovi modi per uccidersi, tanto da innescare conflitti fratricidi e violente faide familiari. Inoltre, di tal disastro fu complice il dissoluto Amore che corruppe e portò alla rovina interi popoli:

Venne il battaglievole Marte, il quale trovò nuove arti e mille forme alla morte, e quindi le terre tutte si contaminarono di sangue, e il mare similmente ne diventò rosso. Allora senza dubbio li gravissimi peccati entrarono per tutte le case, e niuna grave scelleratezza in brieve fu senza esempio: il fratello dal fratello, e il padre dal figliuolo, e il figliuolo dal padre furono uccisi; e il marito giacque per lo colpo della moglie, e l'empie madri più volte hanno li loro medesimi parti morti. La rigidità delle matrigne nelli figliastri non dico, ch'è manifesta ciascheduno giorno. Le ricchezze, adunque, avarizia, superbia, invidia e lussuria, e ogni altro vizio parimente seco recarono; e con le predette cose ancora entrò nel mondo il duca e facitore di tutti li mali, e artefice de' peccati: il dissoluto amore, per li cui assediamenti degli animi infinite città cadute e arse ne fumano, e senza fine genti ne fanno sanguinose battaglie e feciono, e li sommersi regni ancora priemono molti popoli (Boccaccio 1994: 121).

Nell'analogo discorso d'Ippolito sono presenti i medesimi riferimenti nefasti al dio della guerra, ma non viene menzionato in alcun modo l'artefice della passione amorosa come nell'opera di Boccaccio. Di fatto, il giovane riconduce le cause dell'avvilente e distruttiva lussuria alle stesse donne, svelando una visione del genere femminile dalle forti connotazioni misogine:



Invenit artes bellicus Mavors novas  
et mille formas mortis. hinc terras cruor  
infecit omnis fusus et rubuit mare.

tum scelera dempto fine per cunctas domos  
 iere, nullum caruit exemplo nefas:  
 a fratre frater, dextera gnati parens  
 cecidit, maritus coniugis ferro iacet  
 perimuntque fetus impiae matres suos;  
 taceo novercas mitius nil est feris.  
 Sed dux malorum femina: haec scelerum artifex  
 obsedit animos, huius incestae stupris  
 fumant tot urbes, bella tot gentes gerunt  
 et versa ab imo renga tot populos premunt  
 (Seneca 1994: 118).

Una diretta conseguenza delle pene sofferte da Fiammetta è l'aspetto fisico bellezza ormai sfiorito. La donna appare emaciata e veste abiti dismessi, volti unicamente a coprire "li sconsolati membri". Di fatto, la fanciulla rifiuta i sontuosi "ornamenti" quasi in segno di lutto per l'inappagato amore nei confronti di Panfilo (Boccaccio 1994: 122). Questo specifico atteggiamento può associarsi sul piano del tema-fonte al rifiuto delle pregiate tuniche d'oro e porpora da parte di Fedra che, non essendo corrisposta dall'amato Ippolito, opta per indossare lo stretto indispensabile per coprire il suo corpo<sup>163</sup>. In seguito, stanca delle critiche alla sua trascuratezza, la protagonista dell'*Elegia* pronuncia un'apostrofe alla bellezza effimera:

O bellezza, dubbioso bene de' mortali, dono di picciolo tempo, la quale più tosto vieni e partiti, che non fanno ne' dolci tempi della primavera i piacevoli prati risplendenti di molti fiori, e li eccelsi alberi carichi di varie frondi, li quali, ornati dalla virtù d'Ariete, dal caldo vapor della state sono guasti e tolti via; e se forse alcuni pure ne risparmia il caldo tempo, niuno dallo autunno è risparmiato: così o tu bellezza, le più volte nel mezzo de' migliori anni, da molti accidenti offesa, perisci; alla quale, se forse pure ti perdona la giovinezza, la matura età a forza te resistente ne porta. O bellezza, tu se' cosa fugace, non altramenti che l'onde mai non tornanti alle sue fonti, e in te fragile bene niuno savio si dee confidare (Boccaccio 1994:125).

L'invocazione di Fiammetta è una palese traduzione delle parole del coro nel secondo atto della *Fedra*, benché nella tragedia la vegetazione primaverile appare meglio definita attraverso l'immagine dei gigli e delle rose in fiore:

Anceps forma bonum mortalibus,  
 exigui donum breve temporis,  
 ut velox celeri pede laberis!  
 non sic prata novo vere decentia  
 aestatis calidae despoliat vapor  
 (saevit solstitio cum medius dies et noctes brevibus praecipitat rotis),  
 languescunt folio lilia pallido  
 et gratae capiti deficiunt rosae, ut fulgor teneris qui radiat genis  
 momento rapitur nullaque non dies  
 formosi spolium corporis abstulit.  
 res est forma fugax: quis sapiens bono  
 confidat fragili?  
 (Seneca 1994:138).

<sup>163</sup> *Fedra*, II: "Removete, famulae, purpura atque auro inlitas/ vestes, procul sit muricis Tyrii rubor./ quae fila ramis ultimi seres legunt:/ brevis expeditos zona constringat sinus" (Seneca 1994: 108).

I dettagli floristici inerenti alla lieta stagione vengono soppiantati nell'*Elegia* dal riferimento ad Ariete, costellazione che può essere osservata sul finire dell'inverno. Questa citazione astronomica si ricollega senz'altro al sapere scientifico medievale, ma anche al centesimo componimento delle *Rime* di Dante<sup>164</sup>. Inoltre, un'ulteriore differenza tra i due testi è rappresentata dalla trasformazione della domanda retorica del testo-fonte in un'orazione affermativa nell'opera di Boccaccio. Questa sezione si conclude con la preghiera finale di Fiammetta, attraverso la quale invoca Dio per chiedergli di mettere fine alle sue pene:

O grandissimo rettore del sommo cielo, e generale arbitro di tutto il mondo, poni oramai alle mie gravi fatiche modo, e fine alli miei affanni. Vedi niun giorno a me essere sicuro, continuamente il fine dell'uno male è a me principio dell'altro (Boccaccio 1994: 126).

L'esordio dell'invocazione è una chiara riscrittura delle parole di Anfitrione nel secondo atto dell'*Hercules Furens*<sup>165</sup>:

O magne Olympi rector et mundi arbiter,  
iam statve tandem gravibus aerumnis modum  
finemque cladi. Nulla lux umquam mihi  
secura fulsit: finis alterius mali  
gradus est future  
(Seneca 1949: 12).

Nella tragedia di Seneca la divinità invocata è Giove, sovrano dell'Olimpo, ma nonostante questo la preghiera di Fiammetta rivolta al dio cristiano segue pedissequamente il testo-fonte specifico in un *pastiche* di elementi sacri e profani.

Nel sesto capitolo dell'*Elegia*, la giovane narratrice si mostra pentita per essere stata infedele al proprio marito. Ciò, insieme alla delusione per aver appreso che Panfilo non torna perché innamorato di un'altra donna, accresce a dismisura il suo dolore fino a farle desiderare la morte. Per tal motivo supplica le crudeli fiere infernali, affinché la trascino nell'oltretomba per infliggerle meritati supplizi:

O crudelissime spelunche abitate dalle rabbiose fiere, o inferno, o eterna prigione decretata alla nocente turba, o qualunque altro essilio più giù si nasconde, prendetemi, e me alli meritati supplicii date nocente (Boccaccio 1994: 136).

L'invocazione è tradotta dal quinto atto dell'*Hercules Furens*, benché nel testo di Boccaccio mancano specifici riferimenti alle fiere infernali. Al contrario, nella tragedia Ercole menziona direttamente le selvagge Furie, Erebo e Cerbero:

Dira Furiarum loca  
et inferorum carcer et sonti plaga  
decreta turbae, si quod exilium latet  
ulterius Erebo, Cerbero ignotum et mihi,  
hoc me abde, Tellus  
(Seneca 1949: 63).

<sup>164</sup> *Rime*, C: "Passato hanno lor termine le fronde/ che trasse fuor la virtù d'Ariete" (Alighieri 2002: 143).

<sup>165</sup> Delcorno segnala le seguenti relazioni tra l'*Elegia* e l'*Hercules furens* (in Boccaccio 1994: 301).

Oltre alla palese convergenza sul piano del testo-fonte specifico, le parole pronunciate da Fiammetta e da Ercole coincidono per l'essere dettate dal senso di colpa. Non è dunque un caso se Boccaccio abbia scelto di rimaneggiare questo specifico frammento seneciano per dar voce alla fedifraga Fiammetta, seppur il crimine della fanciulla è decisamente meno grave dello sterminio compiuto per mano di Ercole ai danni della sua stessa famiglia.

La donna si ispira anche al racconto-fonte delle opere di Seneca, menzionando i più crudeli supplizi patiti dai protagonisti delle tragedie e che ora vorrebbe subire a sua volta. Effettivamente, chiede al “sommo Giove” di tuonare contro di lei le sue saette o di venire legata alle “caspie rupi” affinché “il tristo corpo” possa essere lacerato (Boccaccio 1994: 136). Allo stesso modo farà il protagonista dell'*Hercules furens*, rivolgendosi direttamente a suo padre, il re degli dei, per chiedergli un severo castigo e allude alle terribili pene a cui era stato sottomesso Prometeo, legato ad una roccia e dilaniato in eterno dagli avvoltoi<sup>166</sup>.

Invece, dalla *Fedra* Fiammetta cita il tragico destino “dello innocente Ipolito” che, ingiustamente accusato di aver stuprato la sua matrigna, morì dilaniato dalla ruota del carro su cui era in fuga in seguito ad un incidente<sup>167</sup>. Al culmine del suo delirio, la fanciulla maledice Panfilo e la “malvagia donna” di cui ora è innamorato:

Niuno giorno, niuna notte, né niuna ora sarà la mia bocca senza essere piena delle tue maladizioni, né a questo mai si porrà fine: prima si tufferà la celestiale Orsa in Oceano, e la rapace onda della ciciliana Cariddi starà ferma, e taceranno li cani di Silla, e nel Gionio 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 con li venti, saranno concordi con somma fede (Boccaccio 1994: 141).

Le aspre parole sono riprese al livello del testo- fonte specifico dalla tragedia *Thyestes*:

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).

A differenza dell'*Elegia*, nel discorso di Tieste non vengono menzionate direttamente Scilla e Cariddi in riferimento alle agitate acque del mare di Sicilia. Di fatto, come già chiarito anteriormente, Boccaccio estrapola questa referenza dal racconto-fonte delle *Metamorfosi* ovidiane.

Un mosaico di frammenti estrapolati dalle tragedie seneciane viene finemente rimodellato per plasmare il discorso consolatorio della balia. In primis, viene ricalcato dalla *Medea* sul piano del testo-fonte l'avvertimento a non lasciarsi trasportare ciecamente dalla rabbia:

---

<sup>166</sup> Dall'*Hercules furens*: “Nunc parte ab omni, genitor, iratus tona;/ oblite nostri, vindica sera manu/ saltem nepotes. Stelliger mundus sonet/ flammasque et hic et ille iaculetur polus;/ rupes ligatum Caspiae corpus trahant/ atque ales avida” (Seneca 1949: 62).

<sup>167</sup> *Fedra*, IV: “inde semianimem secant/ virgulta, acutis asperi vepres rubis/omnisque ruscus corporis partem tulit./ Errant per agros funebris famuli manus./ per illa qua distractus Hippolytus loca/ longum cruenta tramitem signat nota./ maestaeque domini membra vestigant canes./ necdum dolentum sedulus potuit labor” (Seneca 1994: 166).

Bene conosco io che la rabbia dalla focosa ira stimolata è cieca, e non cura di coprirsi, né freno alcuno sostiene, né teme morte, anzi essa medesima da se stessa sospinta, si fa incontro alle mortali punte delle agute spade (Boccaccio 1994:144).

Analogamente, nel terzo atto di questa tragedia di Seneca sono i coreuti a descrivere negativamente l'ira e a paragonarla a un fuoco fatale e disimbrigliato:

caecus est ignis stimulatus ira  
nec regi curat patiturve frenos  
aut timet mortem: cupit ire in ipsos  
obvius enses.  
cupit ire in ipsos  
obvius enses  
(Seneca 1973: 45).

A differenza dell'opera di Boccaccio, nel testo di Seneca non è presente alcun riferimento alle acute e mortali punte delle spade, mediante le quali Fiammetta vorrebbe essere uccisa per mano di suo marito. Dopodiché, traducendo ancora la *Medea*, la serva si rivolge alla fanciulla ordinandole imperativamente: “E, però, figliuola, sostieni il tuo grave impeto” (Boccaccio 1994:144-145); le medesime parole sono pronunciate dalla “nutrix” all'omonima protagonista della tragedia: “siste furialem impetum, alumna” (Seneca 1973: 26). Inoltre, l'anziana donna ragiona sui mutamenti della Fortuna con un discorso che nella sua prima parte confonde elementi pagani e cristiani:

niuno in esse molto si confidi, se vengono prospere, né ne le avverse protrato  
de le migliori si desperi. Cloto mescola queste cose con quelle e vieta che la  
fortuna sia stabile e ciascuno fato rivolge; niuno ebbe mai gl'iddii sì favorevoli,  
che nel futuro gli potesse obbligare; Iddio le nostre cose, da' peccati incitato,  
con turbazione rivescia (Boccaccio 1994: 147).

Stavolta, ad eccezione del riferimento ad “Iddio”, le parole della nutrice sono tradotte parimente dalle battute del coro nel terzo atto del *Thyestes*<sup>168</sup>:

Nemo confidat nimium secundis,  
nemo desperet meliora lassis:  
miscet haec illis prohibetque Clotho  
stare Fortunam, rotat omne fatum,  
nemo tam divos habuit faventes,  
crastinum ut posset sibi polliceri:  
res deus nostras celeri citatas  
turbine versat (Seneca 2017: 46).

La seconda parte dell'*excursus* dell'anziana donna è invece tratta dalla *Medea* ed è volta ad incitare Fiammetta a resistere alle avversità della sorte:

La Fortuna similmente teme li forti e avvilitisce li timidi. Ora è tempo da provare  
se in te ha luogo niuna virtude, avvegna che a quella in niuno tempo si possa  
tòrre luogo; ma le prosperità la ricuoprono assai spesso. La speranza ancora ha

<sup>168</sup> La convergenza è stata segnalata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 354).

questa maniera, ch'ella ne le cose afflitte non mostra alcuna via, e però chi in niuna cosa puote sperare, di nulla si disperì (Boccaccio 1994: 147).

Per completare la digressione della balia sulla Fortuna, Boccaccio introduce e traspone in prosa in un unico discorso uniforme un intero dialogo tra Medea e la sua nutrice, tratto dal secondo atto dell'opera di Seneca<sup>169</sup>:

Medea:  
Fortuna fortes metuit, ignavos premit.

nutrix:  
tunc est probanda, si locum virtus habet.

Medea:  
numquam potest non esse virtuti locus.

nutrix:  
spes nulla rebus monstrat adflictis viam.

Medea:  
qui nil potest sperare, desperet nihil.  
(Seneca 1973: 26)

In fine, nell'*Elegia* la balia tenta di rincuorare la sua padrona e le ribadisce quanto sia inutile per gli esseri mortali temere l'ineluttabile destino, menzionando anche la divinità Lachesi:

Ciò che noi, generazione mortale, facciamo o sosteniamo, quasi la maggior parte viene da' cieli. Lachesis serve a la sua rocca la decretata legge, e ogni cosa mena per limitata via. Il primo di ci diede lo stremo, né è licito d'averle le avvenute cose rivolte in altro corso. L'averle voluto il mobile ordine tenere nocque già a molti, e a molti ancora l'averlo temuto, però che mentre ch'essi li loro fati temono, già a quelli sono pervenuti (Boccaccio 1994: 147-148).

Lo stoico concetto espresso dall'anziana donna è altrimenti ribadito dal coro della tragedia *Oedipus* a conclusione del quarto atto<sup>170</sup>:

Fatis agimur: cedite fatis;  
non sollicitae possunt curae  
mutare rati stamina fusi.  
quidquid patimur mortale genus,  
quidquid facimus uenit ex alto,  
seruatque suae decreta colus  
Lachesis dura reuoluta manu.  
omnia certo tramite uadunt  
primusque dies dedit extremum:  
non illa deo uertisse licet,  
quae nexa suis currunt causis.  
it cuique ratus prece non ulla

<sup>169</sup> Sempre Delcorno (in Boccaccio 1994: 355).

<sup>170</sup> Si veda Delcorno (in Boccaccio 1994: 360).

mobilis ordo:  
multis ipsum metuisse nocet,  
multi ad fatum uenere suum  
dum fata timent (Seneca 2011: 72).

Il lunghissimo discorso persuasivo dell'anziana donna risulta essere del tutto inefficace. Di fatto, Fiammetta non rinuncia ai suoi oscuri proponimenti e tenta di mettere fine alla propria vita provando a saltare dall'"alto palagio". Fallito il tentato suicidio, la fanciulla recrimina alla nutrice che "niuna altra cosa fa chi colui di morire impedisce, che desidera di morire, se non ch'egli uccide" (Boccaccio 1994: 154). Queste parole sono riprese al livello del testo fonte specifico dalla tragedia *Phoenissae* di Seneca, nella quale a pronunciarle è Edipo in maniera più breve e sentenziosa: "Occidere est vetare cupientem mori" (Seneca 1949: 143). Costui è desideroso di morire lanciandosi dal monte Citerono, dopo aver inconsapevolmente ucciso il proprio padre per usurparne il trono e sposato la sua stessa madre, ma viene fermato dalla figlia Antigone. Attraverso la traduzione funzionale di questi specifici *loci* seneciani, Boccaccio instaura un implicito ed iperbolico legame tra il dramma vissuto dal re di Tebe e le fervide vicissitudini di Fiammetta. Inoltre, la fanciulla domanda retoricamente alla propria serva se pensa di essere in grado di frenare i futuri tentativi di suicidio che lei è decisa a compiere e cosa spera di ottenere da un tale premuroso operato:

Credimi tu potere tòrre gli aguti ferri, nelle punte de' quali consiste il mio disio,  
o li dolenti lacci, o le mortali erbe, o il fuoco? Che profitto adopera questa tua  
cura? (Boccaccio 1994: 155).

Anche il protagonista della *Phoenissae* espone una serie di domande retoriche alla sua salvatrice, passando in rassegna i distinti metodi mediante i quali vorrebbe togliersi la vita<sup>171</sup>:

Ferrum negabis? Noxias lapsu vias  
cludes et artis colla laqueis inseri prohibebis?  
Herbas quae ferunt letum auferes?  
Quid ista tandem cura proficiet tua?  
(Seneca 1949: 145).

Come Fiammetta, Edipo fa riferimento alla morte inferta per mezzo di una lama, per impiccagione e per l'ingestione di erbe velenose. Ciononostante, non viene menzionato il fuoco che rappresenta un elemento aggiuntivo nel macabro elenco della narratrice dell'*Elegia*, tratto probabilmente all'onorevole fine di Elissa nel mito di fondazione di Cartagine.

Un'ulteriore convergenza sul piano del testo-fonte specifico con il primo atto della *Phoenissae* è osservabile nel settimo capitolo dell'*Elegia*. In questa sezione la balia preannuncia a Fiammetta il ritorno dell'amato Panfilo, ma la fanciulla esprime il suo scetticismo ribadendo che "torneranno li fiumi alle fonti, e Espero recherà il chiaro giorno, e Febea con li raggi del suo fratello darà luce la notte", prima che l'ingrato giovane possa fare ritorno (Boccaccio 1994:161-162). Edipo pronuncia la stessa analoga frase, ma riferendosi alle sue gravissime colpe prive di ogni minima possibilità di espiazione:

<sup>171</sup> Anche queste convergenze sono annoverate da Delcorno (in Boccaccio 1994: 368-369).

regret in fontem citas  
revolutus undas amnis et noctem afferet  
Phoebe lampas, Hesperus faciet diem  
(Seneca 1949: 143).

Anche se la notizia del presunto ritorno dell'amante si rivelerà falsa, in Fiammetta si riaccende la speranza di rivederlo e annuncia la ritrovata letizia:

O amorosi petti, lungamente dalli mali indeboliti, omai ponete giù le sollicate cure, poscia che 'l caro amante, di noi ricordantesi torna come promise. Fuggasi il dolore, la paura e la grave vergogna nell'afflitte cose abbondante. (Boccaccio 1994: 163).

Fatta eccezione del riferimento al "caro amante", Boccaccio traduce ed impiega al livello del testo-fonte specifico le parole di Tieste del quinto atto della tragedia di cui è protagonista:

Pectora longis hebetata malis,  
iam sollicitas ponite curas.  
fugiat maeror fugiatque pavor,  
fugiat trepidi comes exilii  
tristis egestas rebusque gravis  
pudor afflictis (Seneca 2017: 66).

Anche in questo caso un filo rosso relaziona Fiammetta al protagonista dell'opera di Seneca. Stavolta l'analogia boccacciana si staglia sul terreno della speranza tradita: la fanciulla partenopea rivivrà il dolore di aspettare invano il suo amato, mentre in più grave misura Tieste scoprirà la macabra e disumana vendetta ordita dal fratello con cui desiderava riconciliarsi. Tuttavia, nel pronunciar le liete parole Fiammetta si fa dubbiosa, ma subito si pente della sua attitudine pessimista e rimprovera sé stessa:

Oimè! che questo vizio propriamente li miseri séguita, cioè il non potere mai credere alle cose liete; e avvegna che la felice Fortuna ritorni, nonpertanto agli afflitti incresce di rallegrarsi (Boccaccio 1994: 164).

Pure questo frammento è tradotto linearmente da Boccaccio dal *Thyestes*:

Proprium hoc miseros sequitur vitium,  
numquam rebus credere laetis:  
redeat felix fortuna licet,  
tamen afflictos gaudere piget  
(Seneca 2017: 66).

Particolarmente interessante è la referenza ai "miseri" (o "miseros" nel testo latino) che Boccaccio riprende in maniera decisamente non fortuita dal suddetto frammento seneciano. Questo rimando chiarisce le relazioni lessicali che intercorrono tra le opere del Certaldese e la *Vita nuova* di Dante. Di fatto, come già precisato anteriormente, la malinconica categoria menzionata da Seneca sarà un soggetto ricorrente anche nell'opera del Sommo Poeta, poi trasformata negli "afflitti" (o "afflictos" nel *Thyestes*) per l'incipit del *Decameron*.

In fine, nelle successive battute in questo capitolo dell'*Elegia*, Fiammetta si domanda retoricamente cosa la trattenga dal gioire per la notizia dell'imminente ritorno del suo amante:

Chi mi richiama o vieta dalla cominciata allegrezza? Non torna egli lo mio Panfilo? Certo sì. Dunque chi mi comanda di piagnere? Da niuna parte ora m'è giunta di tristizia cagione; ora adunque chi mi vieta d'adornarmi di nuovi fiori, e delle ricche robe? (Boccaccio 1994: 164).

Anche questa serie di interrogative, ad eccezione della menzione diretta a Panfilo, è tradotta dal discorso di Tieste. Di fatto, le lacrime d'incredulità per essersi apparentemente riappacificato con Atreo preannunciano la reale tragedia imminente:

quid me revocas festumque vetas  
celebrare diem, quid flere iubes,  
nulla surgens dolor ex causa?  
quis me prohibet flore decenti  
vincere comam?  
(Seneca 2017: 66-78).

Dall'analisi è stato possibile constatare che la copiosa riscrittura in volgare e in prosa degli antichi drammi è senz'altro volta a conferire un'atmosfera oltremodo grave e sentenziosa alle patetiche vicissitudini amorose di Fiammetta, affinché il pubblico possa toccare con mano il palpabile ed eccessivo dolore della donna.

### 3.1.5 Altri autori classici

Gli *auctores* anteriormente menzionati, dalle cui illustri opere Boccaccio maggiormente attinse modelli, strutture e risorse testuali per la redazione della sua *Elegia*, beneficiarono di una riguardevole ricezione durante il Medioevo. In maniera sporadica, molti altri testi di antichi scrittori più o meno popolari influirono sull'opera del Certaldese. Ulteriori referenze che rimandano alle produzioni letterarie della classicità sono copiosamente cosparse per tutta la narrazione di Fiammetta, ma non sempre è possibile determinarne la precisa fonte d'ispirazione del Certaldese. In un così fitto labirinto di suggestioni culturali diventa imperativo tracciare un cammino attraverso l'analisi dei testi d'interesse del nostro autore, da lui copiati negli *Zibaldoni* o semplicemente conosciuti nei dotti contesti letterari a Napoli o Firenze. Attraverso questo criterio, molte sono le convergenze classificabili sul pianto del tema-fonte con le principali opere di Boezio, Massimiano, Persio, Fedro, Orazio e Lucano. Più rare, invece, sono le corrispondenze sul piano del testo-fonte specifico, di cui si osserva un unico riscontro con il *De consolatione philosophiae*. All'opposto, sono molti i raffronti potenzialmente classificabili al livello del racconto-fonte con i testi biografici e storiografici di Livio, Orosio e Valerio Massimo. Di fatto, Fiammetta dimostra di conoscere le vite dei personaggi citati in queste opere e ne fa menzione, elergendo con loro termini di paragone.

Dal primo capitolo si evince come una delle fonti stilistiche per la patetica narrazione di Fiammetta vada ricercata nel *De consolatione philosophiae* di Boezio<sup>172</sup>. Da quest'opera Boccaccio riprende a livello del tema-fonte la concezione della "Fortuna, sùbita volvitrice delle cose mondane" (Boccaccio 1994: 26), ovvero mutevole e incostante<sup>173</sup>. Inoltre, la descrizione di una tale forza invisibile che tutto è in grado di ribaltare "volendo ritrarre la mano" (Boccaccio

<sup>172</sup> Il *De consolatione philosophiae* ed altre opere di Boezio conobbero una larga diffusione durante il Medioevo, si veda a tal riguardo il contributo di Fabio Troncarelli (2003: 303-329).

<sup>173</sup> Dal II libro del *De consolatione philosophiae*: "Tu fortunam putas erga te esse mutatam: erras. Hi semper eius mores sunt, ista natura" (Boezio 2005: 29). Si veda Delcorno (in Boccaccio 1994: 229).

1994: 26) è ricalcata di pari passo e tradotta sul piano del testo-fonte specifico dal secondo libro del prosimetro boeziano: “Nunc mihi retrahere manum libet” (Boezio 2005: 31).

Più avanti in questa sezione, si riscontra una nuova corrispondenza sul piano del racconto-fonte tra la narrazione di Fiammetta ed un ulteriore testo della classicità. Di fatto, la fanciulla racconta di un sogno ammonitore in cui resta impietosa da una “fredda serpe”. Questa, moribonda a causa del gelo, viene riscaldata dalla giovane “col beneficio del caldo del proprio petto”, ma una volta rinsavita azzanna mortalmente la sua salvatrice (Boccaccio 1994: 27). La visione onirica segue la trama del ventesimo racconto nel quarto libro delle *Fabulae* di Fedro, in cui un uomo caritatevole tenta di mettere in salvo dal freddo un serpente, ma perde inesorabilmente la vita a causa del morso dell’animale<sup>174</sup>. Dall’antico autore Boccaccio riprende principalmente il significato didascalico della storia, volta ad ammonire sui pericoli di prestare beneficio ai malvagi, con lo scopo di anticipare le drammatiche vicissitudini che coinvolgeranno l’ingenua Fiammetta per aver creduto alle false promesse di Panfilo.

Nel secondo capitolo avviene l’incontro tra i due amanti, ma prossima è anche la loro separazione. La fanciulla sospetta dell’imminente partenza dell’uomo ascoltando i “ramarichevoli mormorii” da lui pronunciati mentre dorme e per questo vorrebbe interrogarlo, temendo l’abbandono (Boccaccio 1994: 52). I sussurri nel sonno che rivelano una scomoda verità, capace di mettere fine all’amore, vengono ripresi a livello del tema-fonte dalle *Elegie* di Massimiano. In questi versi il poeta latino racconta con rammarico di come un giorno si sia addormentato su un prato di fianco al padre della sua amata Candida, rivelando inconsapevolmente il nome di lei e compromettendo inesorabilmente la segretezza della loro relazione<sup>175</sup>. La connessione con il testo di Massimiano dimostra pienamente l’interesse di Boccaccio per il genere elegiaco e la tematica della sofferenza amorosa che lui stesso aspira a reinventare, traslitterando in volgare e in prosa il malinconico componimento.

Fiammetta risente dell’assenza di Panfilo nel terzo capitolo. Di fatto, segnava i tristi giorni trascorsi senza di lui con “una piccola pietra”, proprio come “gli antichi, i lieti dalli dolenti ispartendo con bianche e nere petruzze, soleano fare” (Boccaccio 1994: 71). L’arcaica usanza viene menzionata anche nell’incipit della seconda *Satura* di Persio<sup>176</sup>, ripresa dal Certaldese sul piano del tema-fonte per descrivere attraverso un’illustre immagine l’estenuante attesa della fanciulla. Tra l’altro, l’interesse di Boccaccio per i testi del poeta romano è documentata dalla sua attività di copista dal momento che in uno dei suoi *Zibaldoni*, il ms. *Laurenziano Pluteo 33.31*, trascrisse le *Saturae* (Petoletti 2013a: 46).

Nel quinto capitolo dell’*Elegia*, Fiammetta ammette di non aver saputo celare agli occhi altrui le indicibili sofferenze patite per l’assenza dell’amato, tanto da essere divenuta oggetto di pettegolezzi “quasi come favola del popolo” (Boccaccio 1994: 110). Al livello del tema-fonte la referenza viene ripresa dall’undicesimo degli *Epodi* di Orazio, nella quale l’autore lamenta di essere sulla bocca di tutti i suoi concittadini a causa della bruciante passione per Inachia<sup>177</sup>. Al di là delle labili convergenze tematiche nell’opera del Certaldese, la sua ammirazione per questo autore si denota dai *notabilia* storici, mitologici e geografici tratti dalle principali opere del *corpus* oraziano che egli scrisse di proprio pugno nelle carte finali dello *Zibaldone Magliabechiano*, o ms. *Banco Rari 50* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Benedetti

<sup>174</sup> *Fabulae*, IV, XX: “Qui fert malis auxilium post tempus dolet./ Gelu rigentem quidam colubram sustulit/ Sinuque fovit contra se ipse misericors./ Namque ut refecta est necuit hominem protinus./ Hanc alia cum rogaret causam facinoris./ Respondit: «Ne quis discat prodesse improbis»” (Fedro 1961: 69). La convergenza è indicata da Delcorno (in Boccaccio 1994: 232).

<sup>175</sup> *Elegie*, IV: “omnia collustrans toto me pectore somnum/ prospicit afflantem nec meminisse mei./ «Vana putas an vera sopor ludibria iactat?/ Hoc et verus» ait «pectoris ardor agit./ Credo equidem assuetas animo remeare figuras./ et fallax studium ludit imago suum»./ Stat tamen attonitus perplexaque murmura captat/ et tacitis precibus dicere plura rogat” (Massimiano 1999: 90).

<sup>176</sup> *Saturae*, II: “Hunc, Macrine, diem numera meliore lapillo./ qui tibi labentes apponit candidus annos” (Persio 1972: 23).

<sup>177</sup> *Epodi*, XI: “Heu me, per Urbem (nam pudet tanti mali)/ fabula quanta fui!” (Orazio 1991: 430).

2000: 120-122). Inoltre, influenze oraziane si riscontrano in molte altre opere del *corpus* di Boccaccio scritte in età adulta<sup>178</sup>.

Successivamente, la narrazione di Fiammetta si ricollega al livello del racconto-fonte a ben altre opere della classicità. Di fatto, durante una festa, la fanciulla lamenta le calunnie dei presenti nei suoi confronti e ammette di sentirsi come “l’accusata, intra li predetti cavalieri togi” (Boccaccio 1994: 115). Dopodiché, sfoggiando un’eccelsa conoscenza della letteratura storiografica e biografica romana, paragona i suoi concittadini alle più illustri personalità della Roma antica. In questo specifico capitolo vengono menzionati: Quinto Muzio Scevola, le cui virtù furono elogiate da Valerio Massimo nel *Factorum et dictorum memorabilium*<sup>179</sup>; Marco Porcio Catone detto il vecchio, noto per la “sua gravezza” a Fiammetta, ma anche l’omonimo discendente che morì valorosamente ad Utica come riporta Lucano nel *Bellum Civile*<sup>180</sup>; Il “Magno Pompeo”, pure lui protagonista dell’antico poema sulla guerra fratricida e ricordato in diverse altre opere storiografiche<sup>181</sup>; Publio Cornelio Scipione Africano, generale romano durante la terza guerra punica che condusse il suo esercito alla vittoria nella monumentale *Ab Urbe condita* di Livio e nell’*Historiarum adversus paganos* di Orosio<sup>182</sup>; oltre a Quinzio Cincinnato, le cui imprese vengono narrate nelle rispettive cronache degli autori precedentemente citati<sup>183</sup>.

Sempre in questa sezione, rifacendosi ancora al racconto-fonte dei testi storiografici, Fiammetta cita il dissoluto Sardanapalo nel proprio *excursus* elogiativo sulla vita agreste. Il sovrano assiro viene indicato dalla donna quale esempio di “molesta libidine”, da contrapporre alla semplicità della vita nei campi (Boccaccio 1994: 120). Il modello per la descrizione in chiave negativa di questo antico personaggio può essere ricercato nell’*Historiarum* di Orosio, in cui viene condannato per la sua lussuria<sup>184</sup>.

---

<sup>178</sup> È inopinabile la conoscenza diretta che Boccaccio avesse dei testi di Orazio in età matura, meno documentabile è lo stratificarsi diacronico della presenza oraziana nella sua opera. Il rapporto diretto del giovane Boccaccio con l’opera di Orazio parrebbe da circoscrivere per lo più all’*Ars poetica* (Benedetti 2000: 116-117).

<sup>179</sup> *Factorum et dictorum memorabilium*, VIII: “ut enim in rebus seriis Scaevolam, ita in scaelus lusibus hominem agebat, quem rerum natura continui laboris patientem esse non sinit” (Valerio 1966: 567). Sempre da Delcorno (in Boccaccio 1994: 279).

<sup>180</sup> *Bellum Civile*, IX: “Magnanimo iuveni, miratorique Catonis” (Lucano 1929b: 167).

<sup>181</sup> Pompeo è protagonista del *Bellum Civile* di Lucano: “Pompeio scelus est bellum civile perempto” (Lucano 1929b: 140). Del suo decisivo ruolo nel conflitto parla anche Valerio Massimo nel nono libro del *Factorum et dictorum memorabilium*: “Ne Pompeius quidem Magnus ab hoc affectu gloriae aversus” (Valerio 1966: 476).

Più negativa è la visione di questo personaggio nella cronaca *Historiarum adversus paganos* di Orosio: “atrocissimum illud Pompei atque Caesaris bellum civile conseritur et inter haec Roma ipsa repentino correpta incendio concrematur” (Orosio 1967: 393).

<sup>182</sup> Scipione l’Africano viene celebrato da eroe nel XXXVIII libro dell’*Ab urbe condita* di Livio: “sic P. Africano de Hannibale et Poenis et Syphace triumphus datus” (Livio 1973: 210).

Una visione maggiormente cruenta che fa leva sulla durezza del generale in battaglia è presentata da Orosio nel IV libro dell’*Historiarum adversus paganos*: “Anno ab urbe condita DCVI id est anno quinquagesimo post bellum Punicum secundum Cn. Cornelio Lentulo L. Mummio consulibus P. Scipio, superioris anni consul, delere Carthaginem suprema sorte molitus Gothonom ingreditur. ubi dum sex continuis diebus noctibusque pugnatur, ultima Carthaginienses desperatio ad deditionem traxit petentes, ut quos belli clades reliquos fecit, saltem seruire liceat” (Orosio 1967: 272-273).

<sup>183</sup> Nel III libro dell’*Ab urbe condita* Livio elogia le azioni di Cincinnato che con valore e moderazione si ritirò dalla politica dopo aver deposto la dittatura: “Hae tenere contentiones usque ad comitia consulis subrogandi. Decembri mense summo patrum studio L. Quinctius Cincinnatus, pater Caesonis, consul creatur qui magistratum statim occiperet. Perculsa erat plebes consulem habitura iratum, potentem fauore patrum, virtute sua, tribus liberis, quorum nemo Caesoni cedebat magnitudine animi, consilium et modum adhibendo ubi res posceret priores erant” (Livio 1968: 44). Diversamente, nel secondo libro dell’*Historiarum adversus paganos*, Orosio si sofferma sulle abilità militari di questo personaggio storico: “actumque infeliciter foret, ni Quintius Cincinnatus, praecipuus ille dictator, artatam obsidionem oppresso hoste solvisset. Qui repertus in rure, ab aratro arcessitus ad fasces, sumpto honore instructoque exercitu mox victor effectus iugum boum Aequis inposuit victoriamque quasi stium tenens subiugatos hostes prae se primus egit” (Orosio 1967: 111-112).

<sup>184</sup> *Historiarum adversus paganos*, I: “Anno ante urbem conditam LXIII novissimus apud Assyrios regnavit Sardanapallus, vir muliere corruptior: qui inter scortorum greges feminae habitu purpuram colo tractans a praefecto suo Arbato, qui tunc Medis praeraerat, visus atque execrationi habitus, mox etiam excitis Medorum populis ad bellum provocatus et victus ardenti pyrae se iniecit” (Orosio 1967: 70-71).

Diversamente, quale esempio di virtù, la narratrice dell'*Elegia* indica il giovane Spurima che sfigurò di proposito il suo stesso viso “eleggendo più tosto di volere da’ savii per virtuosa opera essere amato, che dalle lascive giovani per la sua concupiscibile bellezza” (Boccaccio 1994: 125) e per tal ragione fu elogiato anche da Valerio Massimo nel *Factorum et dictorum memorabilium*<sup>185</sup>.

Nel sesto capitolo appaiono ulteriori referenze tratte dal racconto-fonte di distinte opere della classicità. Concretamente, quando Fiammetta passa in rassegna le più illustri morti degli eroi e delle eroine del passato per scegliere quella a lei più consona per porre fine alla propria esistenza. Tra queste, dichiara di voler “fare sì come fecero li Saguntini o gli Abidei, li untementi Anibale cartaginese, e gli altri Filippo macedonico: li quali le lor cose e se medesimi le fiamme commisero” (Boccaccio 1994: 149). Tanto gli abitanti di Sagunto<sup>186</sup> che preferirono ardere vivi piuttosto che arrendersi ad Annibale, così come i cittadini di Abido<sup>187</sup> che si diedero alle fiamme per evitare la stessa sorte di fronte alle truppe di Filippo il Macedone, vengono citati da Livio nell'*Ab Urbe condita*. Più avanti, Fiammetta menziona il suicidio di Socrate, Sofobonisma e Annibale, passati a miglior vita aver ingoiato “velenosi sughi” (Boccaccio 1994: 149). La morte del filosofo greco, i cui dettagli erano riportati in un elevato numero di trattati medievali, viene descritta anche nel racconto-fonte nelle già menzionate opera di Orosio<sup>188</sup>. Invece, la tragica fine della principessa di Cartagine e di suo padre viene descritta nella cronaca di Livio<sup>189</sup>. La narratrice dell'*Elegia* ricorda nel suo discorso anche la dipartita di Porzia, figlia di Catone l'Uticense, che dopo aver perso suo marito in battaglia si uccise ingoiando “accesi carboni” (Boccaccio 1994: 149). La vicenda è ripresa dal racconto di Lucano nel secondo libro del *Bellum civile*<sup>190</sup>.

Nell'ottavo capitolo Fiammetta compara sé stessa alle eroine della letteratura che come lei soffrirono aspre pene amorose. Tra la schiera delle antiche donne viene nuovamente citata la

---

<sup>185</sup> *Factorum et dictorum memorabilium*, IV: “Quod sequitur externis adnectam, quia ante gestum est quam Etruriae civitas daretur. Excellentis in ea regione pulchritudinis adulescens nomine Spurrina, cum mira specie conplurium feminarum inlustrium sollicitaret oculos ideoque viris ac parentibus earum se suspectum esse sentiret, oris decorem vulneribus confudit deformitatemque sanctitatis suae fidem quam formam inritamentum alienae libidinis esse maluit” (Valerio 1966: 196).

<sup>186</sup> *Ab urbe condita*, XXI: “circumfusa paulatim multitudine permixtum senatui esset populi concilium, repente primores secessione facta priusquam responsum daretur argentum aurumque omne ex publico privatoque in forum conlatum in ignem ad id raptim factum conicientes eodem plerique semet ipsi praecipitaverunt. Cum ex eo pavor ac trepidatio totam urbem pervasisset, alius insuper tumultus ex arce auditur. Turris diu quassata prociderat, perque ruinam eius cohors Poenorum impetu facto cum signum imperatori dedisset nudatam stationibus custodiisque solitis hostium esse urbem, non cunctandum in tali occasione ratus Hannibal, totis viribus adgressus urbem momento cepit, signo dato ut omnes puberes interficerentur. Quod imperium crudele, ceterum prope necessarium cognitum ipso eventu est; cui enim parci potuit ex iis qui aut inclusi cum coniugibus ac liberis domos super se ipsos concremaverunt aut armati nullum ante finem pugnae quam morientes fecerunt?” (Livio 1970a: 38-40).

<sup>187</sup> *Ab urbe condita*, XXXI: “ubi caesam aciem suorum pro diruto muro pugnantes vidissent, extemplo coniuges liberosque interficerent, aurum argentum vestemque quae in navibus esset in mare deicerent, tectis publicis privatisque quam plurimis locis possent ignes subicerent” (Livio 1970c: 33).

<sup>188</sup> Nel II libro dell'*Historiarum adversus paganos* Orosio dipinge Socrate come una vittima dei suoi stessi concittadini: “Socrates ille clarissimus philosophorum adactus malis veneno sibi apud eos vitam extorsit” (Orosio 1967: 126).

<sup>189</sup> Nel XXX libro dell'*Ab urbe condita* Livio narra di come Sofobonisma sia stata spinta nel giorno delle nozze ad assumere veleno dal suo stesso marito per volere dei romani: “Sophonibam venisset: «accipio», inquit, «nuptiale munus, neque ingratum, si nihil maius vir uxori praestare potuit. Hoc tamen nuntia, melius me morituram fuisse si non in funere meo nupsissem». Non locuta est ferocius quam acceptum poculum nullo trepidationis signo dato impauide hausit” (Livio 1970b: 113). Simile è la sorte che spetta al padre Annibale per non cadere nelle mani nemiche, raccontata nel XXXIX libro dall'autore: “exsecratus deinde in caput regnumque Prusiae, et hospitales deos violatae ab eo fidei testes invocans, poculum exhaustit” (Livio 1974: 113).

<sup>190</sup> *Bellum civile*, II: “Postquam condidit urna/ Supremas cineres, miserando concita vultu,/ Effusas laniata comas, concussaque pectus/ Verberibus crebris, cineresque ingesta sepulcri,/ Non aliter placitura viro, sic moesta profatur:/ Dum sanguis inerat, dum vis materna, peregi/ Iussa, Cato, et geminos excepi foeta maritos./ Visceribus lassiss, partuque exhausta, revertor/ Iam nulli tradenda viro. Da foedera prisci/ Illibata tori: da tantum nomen inane/ connubii, liceat tumulo scripsisse: Catonis Marcia” (Lucano 1929°: 46).

liviana Sofobonia, protagonista come già appurato anteriormente del trentesimo libro dell'*Ab Urbe Condita*. Più avanti, la fanciulla partenopea s'identifica anche con Cornelia ("Corniglia" in toscano) che fu "prima di Crasso, e poi moglie del Magno Pompeo" (Boccaccio 1994: 180). Attraverso la voce della protagonista dell'*Elegia*, il Certaldese fornisce un dettagliato resoconto delle vicissitudini sofferte dalla matrona romana ed il suo secondo marito durante la guerra civile. Il racconto-fonte viene estrapolato ancora una volta dal poema bellico di Lucano<sup>191</sup> e Fiammetta vi si immedesima profondamente, tanto da riconoscere negli ignorati consigli della sua balia quelli di Catone l'Uticense non seguiti da Cornelia<sup>192</sup>.

Un altro illustrissimo personaggio a cui la narratrice boccacciana si compara è Cleopatra. Nel suo discorso Fiammetta si sofferma principalmente sugli infelici amori della regina d'Egitto: prima per Cesare, di cui "rimase sconsolata nel suo partire"; in seguito per Antonio, insieme al quale andò incontro ad una tragica fine (Boccaccio 1994: 181). La narrazione delle vicissitudini dell'antica donna segue il racconto-fonte biografico del *De Vita Caesarum* di Svetonio, primariamente per quanto riguarda la sua relazione con il dittatore romano<sup>193</sup>. La tragica storia d'amore con Antonio è plasmata, invece, a partire dalla cronaca di Orosio nell'*Historiarum*, in cui l'antico autore riconosce esemplarmente la causa della morte dei due personaggi nella loro insaziabile lussuria e sete di ricchezze<sup>194</sup>.

Per concludere, si può asserire che l'analisi abbia rivelato quali altre opere di autori classici Boccaccio ben conoscesse, seppur adoperandole in misura minore per ricreare il discorso della sua protagonista. Tuttavia, il fatto che Boccaccio usufruisca di questi testi indica al contempo che dovettero godere di una discreta ricezione durante il Medioevo.

### 3.2 Le fonti medievali in latino

Durante il Medioevo il latino non veniva certamente adoperato nella sfera quotidiana, ma era considerato la lingua specifica degli studi e della cultura. Lo stesso Boccaccio adopera questo idioma in forma scritta per molti dei propri testi che affiancano la sua produzione in volgare.

Per l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, il Certaldese si serve anche di fonti estrapolate da opere in latino scritte da autori medievali. L'uso che fa di questi testi è corroborato da corrispondenze significative quanto scarse per quanto riguarda le opere provenienti da contesti letterari di area francese, ma ancor meno sono quelle circoscrivibili alla Penisola italiana. Di fatto, è possibile rintracciare nella narrazione della nobildonna partenopea determinate influenze riconducibili alle commedie elegiache d'Oltralpe, agli scritti di Alano da Lilla e alla trazione cortese della *fin' amor* che Andrea Cappellano ricompila in forma di trattato. Mentre Arrigo da Settimello sembra essere l'unico compatriota alle cui Boccaccio guarda con maggiore rilevanza nel contesto delle manifestazioni letterarie in latino in Italia. All'*Elegia de diversitate fortunae* Boccaccio si era già ispirato, tra tanti altri autori, per la redazione dell'*Elegia di*

---

<sup>191</sup> *Bellum civile*, VIII: "Videt hanc Cornelia caedem./ Pompeiusque meus. Tanto patientius, oro./ claude, dolor, gemitus: natus coniuxque, peremptum/ si mirantur, amant" (Lucano 1929b: 117).

<sup>192</sup> *Bellum civile*, V: "seponere tutum/ coniugii decrevit onus, Lesboque remotam/ te procul a saevi strepitu, Cornelia, belli/ occulere" (Lucano 1929a: 164-165).

<sup>193</sup> *De Vita Caesarum*, I: "Dilexit et reginas, inter quas Eunoen Mauram Bogudis uxorem, cui maritoque eius plurima et immensa tribuit, ut Naso scripsit; sed maxime Cleopatram, cum qua et convivia in primam lucem saepe protraxit et eadem nave thalamego paene Aethiopia tenus Aegyptum penetravit, nisi exercitus sequi recusasset, quam denique accitam in urbem non nisi maximis honoribus praemiisque auctam remisit filiumque natum appellare nomine suo passus est. Quem quidem nonnulli Graecorum similem quoque Caesari et forma et incesso tradiderunt" (Svetonio 1933: 26).

<sup>194</sup> *Historiarum adversus paganos*, VI: "Antonius sese ferro transuerberavit ac semianimis ad Cleopatram in monumentum, in quod se illa mori certa coniderat, perlatus est. Cleopatra postquam se ad triumphum servari intellexit, voluntariam mortem petens, serpentis, ut putatur, morsu in sinistro tacta brachio exanimis inventa est, frustra Caesare etiam Psyllos admovente, qui venena serpentum e vulneribus hominum haustu revocare atque exsugere solent" (Orosio 1967: 417).

*Costanza*, un esercizio letterario in latino del 1332 presente tra le carte dello *Zibaldone Laurenziano Pluteo 29.8* (Ricci 1959: 13-14).

Per il racconto di Fiammetta, l'opera di Arrigo diviene un modello per perpetrare in prosa il genere elegiaco. Da questa riprende la tematica della Fortuna ed i suoi sventurati capovolgimenti, i quali determinano le vicissitudini che attanagliano la protagonista boccacciana.

### 3.2.1 Autori di area italiana

Non sono cospicue le convergenze riscontrabili tra l'*Elegia* e i testi in latino di autori di area italiana. Boccaccio usufruisce senz'altro dei versi in latino dell'*Elegia de diversitate fortunae* di Arrigo da Settimello a livello del tema-fonte. Da quest'opera che è una raffinata testimonianza di elegia nel medioevo, il nostro autore riprende il motivo tematico delle avversità della Fortuna. Fiammetta, nel suo racconto forsennato, attribuisce le sue disgrazie al potere che questa invisibile forza esercita sulla vita degli esseri umani. Dapprima la considera benevola per averla unita all'amato Panfilo, ma ne lamenta i capovolgimenti in concomitanza con l'allontanamento del giovane.

Nel quinto capitolo narrato dalla protagonista boccacciana, la sorte viene da lei definita "cieca e sorda" (Boccaccio 1994: 108). Le medesime caratteristiche erano già state attribuite alla nemica sorte da Arrigo nella sua opera<sup>195</sup>. Nell'*Elegia de diversitate fortunae* le sventure causate dal fato fanno spazio alla tematica dell'inquietudine che si manifesta attraverso un'angustiante insonnia che lo porta a rivoltarsi nel proprio letto<sup>196</sup>. Parallelamente, nel sesto capitolo dell'*Elegia* del Certaldese, anche Fiammetta descrive come l'insofferenza patita non le permetta di dormire: "E quinci, torcendomi con movimenti disordinati, su per il letto impetuosa mi gitto e mi rivolgo" (Boccaccio 1994: 133).

I parallelismi con il testo di Arrigo da Settimello sono volti a ricalcare l'idea fondamentale del genere elegiaco, secondo la quale nessun altro ha mai sofferto più di chi scrive delle proprie pene. Così farà la stessa Fiammetta nell'ottavo capitolo della propria storia, commensurando le sue doglie con quelle degli eroi ed eroine della classicità per poi uscire vincitrice dal confronto (Surdich 1987: 212).

Un'ulteriore corrispondenza tra l'*Elegia* e le opere in latino di area italiana si segnala al quinto capitolo a livello del testo-fonte. Boccaccio si rifà all'*Historia destructionis Troiae*, di Guido delle Colonne come modello per la descrizione dei giovinetti presenti alle sontuose feste napoletane. Tra la sfilata di gentiluomini che ricordano antichi eroi, ne appare uno identico a Paride "più mansueto nel viso, biondissimo e pulito e più che altro ornatissimo" (Boccaccio 1994: 116). La descrizione è ripresa di pari passo dall'opera del prosatore per il preciso dettaglio dei capelli biondi, l'aspetto delicato e gli sfarzosi ornamenti indossati dal troiano: "Paris vero fuit pulchritudine multa venustus, flavus coma ita quod tota eius cesaries nitorem aurem presentaret" (Colonne 1936: 86).

### 3.2.2 Autori di area francese

L'interesse di Boccaccio per i testi medievali in latino di area francese è ben osservabile dalle confluenze che si riscontrano con tali scritti nell'*Elegia*. Di fatto, il nostro autore si

<sup>195</sup> *Elegia de diversitate fortunae*, II: "Semper es incostans, vaga, mobilis, aspera, ceca, / Instabilis, levior, perfida, surda, fera" (Settimello 2011: 42).

<sup>196</sup> *Elegia de diversitate fortunae*, I: "volvor et evolvor, lectus bene mollis acutis" (Settimello 2011: 26).

dimostra attento conoscitore delle commedie elegiache, menzionando nella sua opera i protagonisti e al racconto-fonte del *Geta* di Vitale di Blois. Inoltre, usufruisce dell'*Anticlaudianus* e *De planctu naturae* di Alano da Lilla sul piano del tema-fonte, racconto-fonte e testo-fonte specifico. Similarità tematiche si riscontrano anche con la tradizione cortese per quanto riguarda le dinamiche amorosa che Andrea Cappellano descrive nel *De amore*.

Nel primo capitolo del racconto di Fiammetta, la donna descrive la divina apparizione di Venere. Quest'ultima si mostra intenzionata a spronarla affinché ceda all'amore per Panfilo e per convincerla dirà: "non Geta, non Birria, né loro pari t'abbiamo per amante donato" (Boccaccio 1994: 45). I personaggi menzionati sono i protagonisti del *Geta* di Vitale di Blois. Boccaccio ricopiò quest'opera di propria mano nello *Zibaldone Laurenziano Pluteo 33.31* e la sua trama viene addirittura parafrasata nell'*Amorosa visione* (Bisanti 2020: 13-14). Con molta probabilità, fu a Napoli che entrò in contatto con la suddetta tradizione francese del XII secolo (Picone 2008: 300-301). È stato, inoltre, ipotizzato che il genere in questione sia arrivato in Italia mediante due vie d'accesso: una siciliana, per l'interesse di questi testi da parte dei letterati alla corte di Federico II; l'altra angioina, per via del flusso di uomini e libri francesi destinati ai colti ambienti napoletani (Marcozzi 2017: 35-50).

Nella commedia di Vitale di Blois, Geta e Birria vengono inseriti in una trama plasmata a partire dall'*Amphitruo* di Plauto. Di fatto, approfittando dell'assenza di Anfitrione, Giove ne prende le sembianze per entrare nella casa di sua proprietà e sedurre la moglie Alcmena. Al seguito del padre degli dei vi è anche Mercurio, il quale si trasforma a sua volta in un sosia di Geta. Quest'ultimo viene descritto alla stregua di uno scaltrissimo filosofo-tuttofare, il quale applica a situazioni di vita quotidiana una dialettica di tipo scolastico con effetti caricaturali e grotteschi. Insieme al pigro servo Birria, proverà in ogni modo a sventare il piano del dio con un atteggiamento di avversione nei confronti dell'amore<sup>197</sup>.

Boccaccio usufruisce dell'elegia a livello del racconto-fonte, facendo pronunciare a Venere i nomi dei due protagonisti che nel corso della vicenda si mostrano ostili ai sentimenti. Per di più, li rende esempi negativi di spregiudicatezza da contrapporre all'onestà di Panfilo. Lo stesso nome dell'amante di Fiammetta ricorda il titolo di un altro testo anonimo in distici elegiaci, copiato frammentariamente dal Certaldese nel *Laurenziano Pluteo 33.31*, ovvero il *Pamphilus* (Picone 2008: 299) In quest'opera ambientata in un contesto urbano, l'omonimo protagonista cerca di sedurre la propria vicina di condizione sociale più alta. Come per l'*Elegia*, a intercedere è la dea Venere che insegna al giovane i precetti ovidiani dell'*Ars amatoria* affinché possa divampare la passione amorosa.

Nel sesto capitolo dell'*Elegia*, la balia ipotizza che Panfilo non faccia ritorno perché innamorato di un'altra donna. Pertanto, lo definisce "destro alla milizia di Venere" (Boccaccio 1994: 146). Con questa espressione, la nutrice allude simbolicamente alla maliziosa arte della seduzione. A livello del tema-fonte, tale metafora viene ripresa dal primo libro dell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla. Sebbene il letterato francese la utilizzi in maniera più generica, riferendosi a tutti gli uomini infatuati<sup>198</sup>. Sempre da un'opera di questo autore, stavolta

---

<sup>197</sup> A rendere al meglio le caratterizzazioni negative dei due personaggi (Geta scaltro e disamorato, Birria pigro e ottuso) è l'episodio della grotta. Di fatto, all'inizio della commedia, Birria si nasconde in una grotta per non dover portare i libri del padrone e crede di non essere stato visto da Geta. Quest'ultimo lo raggiunge e con crudeltà comincia a tirargli pietre sostenendo che l'amico sia in realtà un coniglio. A nulla valgono le suppliche del servitore, mentre il tuttofare finge di mettere in dubbio la sua reale identità per dispetto: "Geta premit saxis inculcat er ictibus ictus/ et veniam timida Birria voce rogat: «Birria sum; michi Geta, precor, modo parcat. Amicum/ nulla viro laus est sic lapidae suum:/ Geta, teneto manus! Tuus est hic Birria». «Non es/ Birria», Geta refert. Iurat hic, ille negat;/ instant hic, hic clamat: «non mentior, Hercule! Notus/ sum tibi: me sola noscere voces potes./ Birria sum, mi Geta, tuus: tua saxa reponet/ vivat ut obsequio Birria, Geta, tuo»/. «Ergo caput profer!». «Iam profero: saxa reponet/ ne caput hoc pereatad tua saxa meum!»./ Cessat hic, hic exit. Cui Geta: «quid ergo latebas?/ Possetad incauto mors tibi saeva dari» (Blois 1980: 197-210).

<sup>198</sup> *Anticlaudianus*, I: "militat in Venerem" (Lilla 2023: 269).

dal *De planctu naturae*, deriva il paesaggio campestre primaverile che nel settimo capitolo fa da sfondo alle malinconiche giornate di Fiammetta: “la terra, di varii fiori e di rose quasi stellata” (Boccaccio 1994: 159). In questo caso, la convergenza concerne il testo-fonte specifico che il Certaldese traduce dal latino e inserisce nel discorso della narratrice:

Tempus erat quo terra caput stellata rosarum,  
contendit coelo sidere plena suo  
(Lilla 1978: 43).

Nell’ottavo capitolo dell’*Elegia*, Boccaccio si serve ancora dell’*Anticlaudianus* per arricchire la narrazione di Fiammetta riguardo alle vicissitudini patite da Cleopatra, a cui la fanciulla si compara. Come si è osservato nella sezione di questa tesi dedicata alle fonti della classicità, il racconto-fonte sugli amori e la morte della regina d’Egitto viene estrapolato dal *De Vita Caesarum* di Svetonio. Tuttavia, nell’opera boccacciana vengono riportati ulteriori dettagli, del tutto assenti nell’antico resoconto storiografico, concernenti le modalità mediante le quali la sovrana si uccise: “La quale, ancora rigida fosse, non si distese però in lungo spazio, però che in picciola ora possono per le poppe due serpenti trarre d’un corpo il sangue e la vita” (Boccaccio 1994: 182). Le macabre immagini dei serpenti, portate ai seni come se si trattasse di bambini che si cibano della sua linfa vitale, si riscontrano invece nel poema di Alano di Lilla<sup>199</sup>. Ciò è indice dell’enorme molteplicità e varietà di fonti impiegate dal nostro autore nel processo di redazione della sua opera, le quali si sovrappongono ed intersecano in un mosaico letterario minuziosamente curato.

La visione dell’amore che traspare dalla narrazione di Fiammetta è plasmata a partire dalla tradizione cortese. Per tal motivo, è opportuno segnalare come probabile fonte dell’opera di Boccaccio il *De amore* di Andrea Cappellano. Questo trattato in latino del XII secolo che definisce i precetti della *fin’amor* era stato di fondamentale rilevanza per la redazione del *Filocolo* (Ricci 1985: 38-42).

Nell’*Elegia* le convergenze testuali che vengono a istaurarsi sono visibili fin dal primo capitolo, per via dalla natura extraconiugale della relazione sentimentale che intercorre tra Panfilo e Fiammetta. L’incontro tra i due giovani avviene in chiesa, dove la fanciulla si mostra perfettamente consapevole di essere oggetto degli sguardi desiderosi degli uomini e sicura che la sua “bellezza altrui pigliasse”. Tuttavia, una volta incrociato lo sguardo del giovane fiorentino, è lei ad essere “miseramente presa”. Per questo ipotizza, attraverso una raffinata similitudine venatoria, che lui fosse “esperto in più battaglie amorose, conoscendo con quali armi si dovea la disiatata presa pigliare” (Boccaccio 1994: 30-31). Il verbo “pigliare” utilizzato nel contesto sentimentale viene tradotto dal termine “capere” dall’opera di Cappellano<sup>200</sup>, in riferimento alla concezione cortese della prigionia d’amore. Effettivamente, Fiammetta non riesce a liberare la “mente” dal pensiero di Panfilo e dall’“effigie della sua figura” (Boccaccio 1994: 30).

Il procedimento che dà origine all’innamoramento ricorda quanto espresso nel primo libro del *De amore*, in cui l’autore francese definisce l’infatuazione come una passione innata che

---

<sup>199</sup> *Anticlaudianus*, II: “adoptans/ mammis serpentes, colubros lactasset et ipsos/ uberibus portans, portasset in ubere mortem” (Lilla 2023: 337).

<sup>200</sup> *De amore*, I: “Dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi” (Capellanus 1930: 3). Quest’opera godette di una grande fortuna durante il Medioevo, tanto da essere sottoposta a numerosi volgarizzamenti. In effetti, il verbo “capere” tradotto in “pigliare” fu utilizzato dai più illustri autori di quest’epoca, con sfumature che richiamano simbolicamente la caccia. Ne è un esempio Dante che lo impiega nel XXVIII canto del *Paradiso*: “ne’ belli occhi/ onde a pigliarmi fece/ amor la corda” (Alighieri 2016c: 347).

nasce dalla vista e resta nel pensiero<sup>201</sup>. Oltre al bell'aspetto del giovane, a far innamorare perduto la fanciulla è anche l'attitudine di lui che "con umiltà maggiore pietosissimo si dimostrava e pieno d'amoroso disio" (Boccaccio 1994: 31). L'atteggiamento mite e adorante dell'innamorato è un'altra caratteristica tematica primaria della *fin' amor*, annoverate nel trattato di Cappellano<sup>202</sup>. Inoltre, dal suo testo deriva anche la propensione degli amanti ad esser cauti per non essere scoperti<sup>203</sup>. Per questo motivo Panfilo è intenzionato a "celare in tutto l'amorose fiamme", riguardando la propria adorata "con occhio cautissimo" (Boccaccio 1994: 35).

I dettami della tradizione espressi nel *De amore* condizionano anche i ragionamenti di Fiammetta sulla natura dei sentimenti nel quinto capitolo dell'*Elegia*. In effetti, sgomenta dalla notizia secondo la quale il suo amante avesse preso moglie, asserisce di aver "più volte inteso non potersi amare più di una persona in uno medesimo tempo" (Boccaccio 1994: 90). Il precetto a cui la donna allude, coincide con la terza *Regula*<sup>204</sup> nel secondo libro di Cappellano che sembra essere ripreso concettualmente sul piano del tema-fonte. In seguito, la disillusa fanciulla ipotizza che Panfilo sia stato forzato alle nozze e che lui l'ami ancora. Per convincere sé stessa afferma che le mogli altro non sono che "la soperchia copia" delle amanti e per questo motivo con "rincredimento" al giovane "gli è noia esser con essa" (Boccaccio 1994: 92). Questo concetto che funge da palliativo alla disperazione di Fiammetta, segue l'idea secondo la quale l'amore più autentico sia esclusivamente quello adultero. Di fatto, come si evince nel secondo libro del trattato, Cappellano allude alla passione come ad un sentimento sfrenato ed alimentato dalla sua natura furtiva. Per tal ragione, non può esistere in una legittima relazione tra coniugi<sup>205</sup>.

Se le corrispondenze con i testi in latino di area francese scritti da Vitale di Blois e Alano da Lilla sono certe e osservabili su più livelli intertestuali, non si può definire con altrettanta sicurezza che il *De amore* di Andrea Cappellano sia stata una fonte diretta dell'*Elegia*. È certo che il nostro autore ben conoscesse quest'opera. Tuttavia, è opportuno tenere in considerazione l'amplia influenza che l'intera tradizione cortese ebbe sulle opere di Boccaccio, la quale trova cospicue manifestazioni anche nel contesto lirico.

### 3.3 Le fonti volgari

Oltre che alla letteratura classica e medievali in latino, Boccaccio s'ispira ai testi di autori di opere in volgare, di aerea italiana e francese, per redigere l'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Sopra ogni altro nome influente, spicca senza ombra di dubbio quello di Dante Alighieri. La fedeltà del Certaldese nei confronti del Sommo Poeta è rivelata dalla sua intensa attività di biografo, compilatore, esegeta e copista. Di fatto, più che ammirazione converrebbe parlare di una vera e propria folgorazione che portò Boccaccio a considerare Dante un maestro, nonché a farsi banditore delle opere da lui scritte presso un'estesa cerchia di compagni letterati (Padoan 1978: 229-232).

Lo stesso *Trattatello in laude a Dante* ha come fine quello di esaltare la vita di quest'ultimo e divulgare i suoi scritti. Benché questa accurata biografia fu rielaborata per ben tre volte e si

<sup>201</sup> *De amore*, I: "Amor est passio quedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione" (Capellanus 1930: 2).

<sup>202</sup> *De amore*, I: "amor horridum et incultum omni facit formositate pollere, infimos natu etiam morum novit nobilitate ditare, superbos quoque solet humilitate beare" (Capellanus 1930: 5).

<sup>203</sup> *De amore*, I: "Inter incautos vel minus sapientes amantes amor diu latere non potest" (Capellanus 1930: 9).

<sup>204</sup> *De amore*, II: "Nemo duplici potest amore ligari" (Capellanus 1930: 64).

<sup>205</sup> *De amore*, II: "Quid enim aliud est amor nisi immoderata et furtivi et latentis amplexus concupiscibiliter percipiendi ambitio? Sed quis esse possit, quaeso, inter coniugatos furtivus amplexus, quum ipsi se adinvicem possidere dicantur et cuncta sine contradictionis timore suae voluntatis desideria vicissim valeant adimplere?" (Capellanus 1930: 84).

basa sulle testimonianze delle persone che erano state vicine al poeta, rintracciate e conosciute da Boccaccio personalmente, il nostro autore non si esenta dal riportare anche notizie molto meno attendibili che mirano a mitizzare la figura dello scrittore (Fumagalli 2013: 26-28).

Con venerazione il certaldese lavorò assiduamente e con meticolosità anche sulle opere del *corpus* dantesco. Egli non si limitò alla semplice ricezione e ricompilazione dei testi. Al contrario, intervenne arbitrariamente a ridisegnarne la struttura con il fine di garantire maggiori consensi ed una più ampia diffusione. È questo il caso della *Vita nuova*, opera largamente usufruita da Boccaccio per plasmare il sentimentale monologo di Fiammetta, che lui stesso suddividerà diametralmente in vita e in morte di Beatrice<sup>206</sup>. Tale idea nasce dalle suggestioni del *Canzoniere* di Petrarca, il quale separava le passionali rime composte per l'amata Laura da quelle di commiato successive alla sua dipartita. Ed è proprio all'amico poeta che Boccaccio donerà un codice da lui trascritto contenente la *Divina Commedia* (ms. *Vaticano latino 3199*) tra il 1351 ed il 1353 (Breschi 2014: 97-99). Inoltre, a ulteriore riprova della profonda considerazione che il Certaldese avesse proprio del capolavoro dantesco vi sono le *Esposizioni sopra la Commedia*. Alla grande opera del Sommo Poeta, Boccaccio si approssima con riverenza e la adopera alla stregua di un copioso serbatoio da cui attingere illustri locuzioni, in maniera tanto spontanea quanto coerente, per la redazione dell'*Elegia*. In misura minore seppur non scontata, l'autore usufruisce altresì dei componimenti delle *Rime* di Dante per dar voce alla sua Fiammetta.

Senza altro rilevanti per il processo redazionale dell'opera presa in esame in questa tesi sono anche i testi di altri autori italiani e francesi, soprattutto per quanto riguarda la lirica cortese. Il Certaldese rimaneggia principalmente i componimenti del Dolce stil novo, tra cui le *Rime* di Guinizzelli e soprattutto Cavalcanti. Tuttavia, potrebbero essere tracciati parallelismi anche con i componimenti d'Oltralpe di Arnau Daniel e la tradizione della *Chanson de femme*. Inoltre, si riscontrano nell'*Elegia* espliciti riferimenti ai personaggi e le vicende del *Tristan en prose*. Ciò dimostra che anche per quanto riguarda le fonti cronologicamente e geograficamente a lui più prossime, Boccaccio non si limita a seguire una linea univoca da percorrere, ma rimaneggia e riadatta per la sua *Elegia* elementi ed argomenti diversificati, tratti da una fitta trama culturale e letteraria di opere conosciute tra Napoli e Firenze.

### 3.3.1 Dante

L'influenza di Dante è la più importante coordinata retorica che orienta Boccaccio nella sua scrittura letteraria, esercitando un'ascendente anche *sull'Elegia di Madonna Fiammetta*. In quest'opera le riprese dantesche si denotano in maniera evidente fin dal primo capitolo a livello stilistico, lessicale e perfino tematico. Per Carlo Delcorno, Boccaccio rimaneggia le opere di Dante per riadattarle alla sua prosa agevolmente, al pari di una grammatica della poesia che è in grado di assimilare perfettamente (Delcorno 1979: 264). Di fatto, il racconto dell'omonima protagonista mostra subito una preliminare convergenza con la *Divina Commedia* attraverso descrizione del sogno ammonitore. In questa sezione la fanciulla appare immersa in un'amenata ambientazione onirica, intenta a raccogliere "fiore da fiore" per farvi una ghirlanda. Essa paragona sé stessa a "Proserpina allora che Pluto la rapì alla madre, cotale per la nuova primavera cantando" (Boccaccio 1994: 27). L'immagine mitologica è ripresa certamente dall'antica vicenda narrata nelle *Metamorfosi* di Ovidio e dal *De raptu Proserpinae* di

<sup>206</sup> Le edizioni della *Vita nuova* esemplate da Boccaccio ci sono giunte attraverso due codici: il ms. *Zelada 1046* della Biblioteca Capitolare di Toledo, databile tra la fine degli anni '40 e la prima metà degli anni '50 del XIV secolo, e il ms. *Chigiano L.V. 176* della Biblioteca Apostolica Vaticana, collocabile intorno alla seconda metà degli anni '60 (Pirovano 2013: 113-115).

Claudio, ma passa attraverso il filtro dantesco. Proprio nel ventottesimo canto del *Purgatorio*, il Sommo Poeta incontra la giovane Metelda nel meraviglioso paesaggio naturale del Paradiso Terrestre e si rivolge a lei comparandola all'antica divinità dell'Oltretomba<sup>207</sup>. Boccaccio riprende, sul piano del tema-fonte, la similitudine per rendere al meglio la figura della spensierata fanciulla immersa in un lieto contesto primaverile. Tuttavia, in entrambi i testi, la serenità viene oscurata da un'ombra che minaccia di far scomparire la bella stagione. Effettivamente, mediante l'accostamento con Proserpina, Dante ci ricorda che, malgrado la beltà, Metelda è pur sempre un'anima penitente strappata alla vita, così come l'antica donna lo era stata alle cure di sua madre. Nella narrazione di Fiammetta, Boccaccio intensifica questa immagine attraverso il più esplicito verbo "rapi" e la menzione diretta al sequestratore Pluto. Il suo scopo è anticipare le terribili sventure occasionate dall'innamoramento ed il conseguente abbandono da parte di Panfilo che metaforicamente, al pari dell'infatuato dio della morte, priverà la donna della sua felicità e la condannerà a indicibili sofferenze. Poco più avanti nell'*Elegia*, i temibili presagi sono resi ancora più espliciti dall'immagine onirica della serpe che morde la narratrice per poi andarsene via "vaga vaga" (Boccaccio 1994: 27). L'aggettivo ripetuto indica il testo-fonte specifico rimaneggiato dal Certaldese, ovvero il trentaduesimo canto del *Purgatorio*. In questa sezione della *Divina Commedia*, Dante compara allegoricamente la Chiesa ad un carro trainato da un grifone e racconta di come un drago che rappresenta Satana lo abbia colpito con la coda, alludendo in questo modo alla corruzione ecclesiastica. Anche questa bestia, al pari del serpente, compie il terribile misfatto per poi uscire di scena "vago vago" (Alighieri 2016b: 388).

Non passerà molto prima che il sogno ammonitore di Fiammetta si concretizzi attraverso il primo incontro con Panfilo, avvenuto nel "tempio d'uomini e di donne parimenti ripieno" (Boccaccio 1994: 29). Per la scelta del luogo prediletto, Boccaccio riprende a livello del tema-fonte la *Vita nuova*. In effetti, è in una chiesa che Dante vede Beatrice e attraverso un intimo gioco di sguardi ha luogo il celebre episodio della donna-schermo. Seguendo la tradizione provenzale, il Sommo Poeta finge di rivolgere le sue attenzioni ad un'altra dama seduta vicino a lui e lascia perpetrare l'equivoco affinché la reputazione dell'amata sia preservata. Del resto, anche nell'*Elegia* viene a crearsi un simile malinteso quando altri uomini travisano gli sguardi Fiammetta rivolti a Panfilo, credendo che in loro il "riguardare terminasse" (Boccaccio 1994: 32). Dunque, anche il tema delle occhiate male interpretate trova la sua fonte nella *Vita nuova*<sup>208</sup>. Come si evince, per descrivere le circostanze dell'innamoramento dei suoi personaggi, Boccaccio segue la tradizione stilnovista e molteplici sono le influenze dantesche. Di fatto, la nobildonna incrocia insistentemente gli occhi del giovane con i suoi "tenendo

<sup>207</sup> *Purgatorio*, XXVIII: "una donna soletta che si gia/ e cantando e scegliendo fior da fiore/ ond'era pinta tutta la sua via./ «Deh, bella donna, che a' raggi d'amore/ ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti/ che soglion esser testimon del core./ vegnati in voglia di trarreti avanti»./ diss'io a lei, «verso questa rivera./ tanto ch'io possa intender che tu canti./ Tu mi fai rimembrar dove e qual era/ Proserpina nel tempo che perdette/ la madre lei, ed ella primavera» (Alighieri 2016b: 246-247). Si osservi Delcorno (in Boccaccio 1994: 262).

<sup>208</sup> *Vita nuova*, V: "Uno giorno avvenne che questa gentilissima sedea in parte ove s'udiano parole de la regina de la gloria, ed io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine; e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio guardare, che pareva che sopra lei terminasse. Onde molti s'accorsero de lo suo mirare; e in tanto vi fue posto mente, che, partendomi da questo luogo, mi sentio dicere appresso di me: «vedi come cotale donna distrugge la persona di costui»; e nominandola, io intesi che dicea di colei che mezzo era stata ne la linea retta che movea da la gentilissima Beatrice e terminava ne li occhi miei. Allora mi confortai molto, assicurandomi che lo mio secreto non era comunicato lo giorno altrui per mia vista. E mantenevo pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritate; e tanto ne mostrai in poco tempo, che lo mio secreto fue creduto sapere da le più persone che di me ragionavano. Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi; e per più fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse a trattare di quella gentilissima Beatrice; e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che pare che sia loda di lei" (Alighieri 1977: 7-8). Tali convergenze con la *Vita nuova* sono state segnalate da Delcorno (in Boccaccio 1994: 284).

alquanto più fermi che l'usato" e le "parve" che lui pronunciassero per lei parole cariche di desiderio: "O donna, tu sola se' la beatitudine nostra" (Boccaccio 1994:30). L'autore si rifà, sempre sul piano del tema-fonte, alla *Vita nuova* per gli elementi simbolo della crescente passione. Egli rimaneggia la narrazione del sogno di Dante, nel quale Beatrice gli appare alla stregua di una meravigliosa visione e fissandola ardentemente immagina che lei gli parli<sup>209</sup>. Nell'*Elegia* il culmine dell'innamoramento avviene quando anche Panfilo ricambia lo sguardo di Fiammetta come "una luce, un raggio sottilissimo trascorrendo" (Boccaccio 1994: 31), ovvero un fulmine che riesce a penetrare nel cuore della donna. La similitudine che scandisce l'infatuazione viene ripresa, sul piano del tema-fonte, dalle *Rime* di Dante<sup>210</sup>. A partire da questo momento, la dama appare ormai vinta dai sentimenti per Panfilo. Successivamente, confida alla sua nutrice di sentirsi completamente in balia di una passione impossibile da contrastare ed esclama gravosamente: "e più non posso" (Boccaccio 1994: 39). Questa espressione procede di pari passo, a livello del testo-fonte specifico, dal decimo canto del *Purgatorio*. In chiusura, Dante immagina che tali parole siano pronunciate dalle anime dei superbi, costrette a risalire il monte della penitenza con un enorme macigno sulle spalle: "piangendo pareva dicer: «Più non posso»" (Alighieri 2016b: 139). In questo caso, Boccaccio utilizza il frammento dantesco affinché Fiammetta possa esprimere iperbolicamente la propria impossibilità di resistere all'amore, come se qualsivoglia opposizione rappresentasse per lei uno sforzo impietoso<sup>211</sup>. A convincere una volta per tutte la fanciulla a cedere ai suoi sentimenti è la divina apparizione di Venere, alla quale la narratrice si rivolge estasiata chiamandola: "unica donna della mia mente" (Boccaccio 1994: 44). L'elogio è ricalcato a livello del testo-fonte specifico dalla *Vita nuova*, in cui Dante definisce Beatrice: "la gloriosa donna della mia mente" (Alighieri 1977: 1). Un'altra locuzione dantesca viene pronunciata dalla fanciulla, questa volta per esaltare le qualità interiori di Panfilo: "se ne' sembianti vera testimonianza della qualità del cuore di comprende" (Boccaccio 1996: 46). Sempre sul piano del testo-fonte specifico, Boccaccio inserisce nella sua prosa le medesime parole pronunciate da Dante nel ventottesimo canto del *Purgatorio* per ribadire come le belle sembianze di Metelda rispecchiassero la bontà del suo cuore:

Deh, bella donna, che a' raggi d'amore  
 ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti  
 che soglion esser testimon del core  
 (Alighieri 2016b: 339).

Il secondo capitolo dell'*Elegia* si apre con il dialogo che preannuncia l'imminente separazione degli amanti. Se Panfilo esprime tra le lacrime i motivi della sua partenza, Fiammetta resta attonita e capace di proferire solamente parole sgomento e confuse, senza sapere "da che spirito pinte" (Boccaccio 1994: 53). La reazione della donna ricorda quella di Dante nel trentunesimo canto del *Purgatorio*, in cui Beatrice lo interroga sui peccati commessi. Al pari della nobildonna napoletana, anche la sbigottita risposta del Sommo Poeta scaturisce dal forte turbamento<sup>212</sup>. Boccaccio riprende questa immagine dal testo dantesco sul piano del

<sup>209</sup> *Vita nuova*, III: "io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E ne l'una de le mani mi pareva che questi tenesse una cosa, la quale ardesse tutta; e pareami che mi dicesse queste parole: «Vide cor tuum»" (Alighieri 1977: 4).

<sup>210</sup> *Rime*, LXV: "De gli occhi de la mia donna si move/ un lume sì gentil" (Alighieri 2002: 149); LXVII: "una passion nova,/ tal ch'io rimasi di paura pieno;/ ch'a tutte mie virtù fu posto un freno/ subitamente, sì ch'io caddi in terra,/ per una luce che nel cuor percosse" (Alighieri 2002: 155). Segnalato da Delcorno (in Boccaccio 1994: 268).

<sup>211</sup> L'espressione sarà ricorrente nel corso del quinto capitolo: "m'è grandissima pena il mentire, e con faticoso animo la sostegno, ma più non posso" (Boccaccio 1994: 124).

<sup>212</sup> *Purgatorio*, XXXI: "Confusione e paura insieme miste/ mi pinsero un tal «sì» fuor della bocca" (Alighieri 2016b: 370).

tema-fonte, come dimostra il ponte lessicale costituito dal verbo “pinte”, ossia spinte, in riferimento alle frasi pronunciate in maniera disordinata a causa dell’agitazione. La ragione che Panfilo adduce di fronte alle rimostranze di Fiammetta è “la pietà del vecchio padre” (Boccaccio 1994: 58). L’attitudine del giovane ricalca le virtù di Enea, eroe della *pietas* nel capolavoro virgiliano. Tuttavia, l’associazione a tale personaggio passa attraverso il filtro dantesco, poiché Boccaccio riprende a livello del testo-fonte specifico le medesime parole pronunciate da Ulisse nel ventiseiesimo canto dell’*Inferno*. Di fatto, il re di Itaca compara sé stesso ad Enea e dichiara che, a differenza di quest’ultimo, nulla fu in grado di trattenere il suo desiderio di partire per mare alla scoperta del mondo:

né dolcezza di figlio, né la pieta  
del vecchio padre, né ’l debito amore  
lo qual dovea Penelopè far lieta,

vincer potero dentro a me l’ardore  
ch’i’ ebbi a divenir del mondo esperto  
e de li vizi umani e del valore.  
(Alighieri 2016a: 313)

La scelta di far pronunciare a Panfilo le medesime parole di Ulisse, collocato nel girone infernale dei fraudolenti nella *Divina Commedia*, non è affatto casuale. Boccaccio lascia infatti presagire la vera natura ingannatrice del giovane, il quale si nasconde dietro il pretesto del volere paterno per rientrare a Firenze e abbandonare Fiammetta, alla stregua di un falso Enea.

Nel terzo capitolo dell’*Elegia*, la protagonista narra le proprie vicissitudini in seguito alla partenza dell’amato. Il declino che la donna comincia a subire si evince dalla descrizione dell’insonnia, comparata alle notti vigili dell’aruspice Aronte, il quale “tra’ bianchi marmi de’ monti Lucani i corpi celesti e i loro moti speculava” (Boccaccio 1994: 72-73). Questo personaggio viene menzionato da Lucano nel primo libro del *Bellum Civile*<sup>213</sup>, sebbene Boccaccio ne contaminò il racconto-fonte con il ventesimo canto dell’*Inferno*<sup>214</sup>. Di fatto, è nella descrizione dell’indovino nella *Divina Commedia* che gli viene attribuita la pratica di osservare le stelle dai monti per interpretare il futuro, dettaglio trascritto nella prosa del Certaldese e del tutto assente nell’antico poema. Ormai trascorso il tempo entro il quale Panfilo aveva promesso di fare ritorno, nel quinto capitolo Fiammetta incontra un mercante fiorentino e cerca di carpire informazioni sull’amato. Per questo ascolta la conversazione tra il venditore ed un’altra donna con smisurato “disio” (Boccaccio 1994: 84). L’immagine viene ripresa a livello del tema-fonte dal ventunesimo canto del *Purgatorio*, nel quale Dante si mostra oltre ogni modo desideroso di sapere quale sia la causa del terremoto sul monte della penitenza e del canto angelico, i quali annunciavano in realtà la redenzione di Stazio<sup>215</sup>. Così forte è il bisogno di rivedere l’amante che Fiammetta immagina d’invocare il giovane e supplicarlo di ritornare: “Deh, vieni, vieni, che ’l cor ti chiama” (Boccaccio 1994: 95). Tale espressione è una riscrittura del testo-fonte specifico dantesco *Donna pietosa e di novella etate*, presente nella *Vita nuova*: “Vieni chè il cor ti chiede” (Alighieri 1977: 70). La “manifesta malinconia” della protagonista dell’*Elegia* viene notata dall’ignaro marito che, credendo di “alleggiare” le sue pene, la costringe ad andare ad una festa

<sup>213</sup> *Bellum Civile*, I: “Arruns incoluit desertae moenia Lucae” (Lucano 1929a: 26-27). Si veda Delcorno (in Boccaccio 1994: 362).

<sup>214</sup> *Inferno*, XX: “Aronta è quel ch’al ventre li s’atterga,/ che ne’ monti di Luni, dove ronca/ lo Carrarese che di sotto alberga,/ ebbe tra’ bianchi marmi la spelonca/ per sua dimora; onde a guardar le stelle/ e ’l mar non li era la veduta tronca” (Alighieri 2016a: 245). Si osservi Delcorno (in Boccaccio 1994: 364).

<sup>215</sup> *Purgatorio*, XXI: “Sì mi diè, dimandando, per la cruna/ del mio disio” (Alighieri 2016b: 262).

di matrimonio. Il racconto della donna segue una dettagliata descrizione della celebrazione (Boccaccio 1994: 103-104):

E poi che la nuova sposa era giunta, e la pompa grandissima delle mense, celebrata, si toglieva via, come le varie danze, ora alla voce d'alcuno cantante guidate, e ora al suono di diversi strumenti menate, erano cominciate, risonando ogni parte della sposeressa casa di festa.  
(*Elegia*, V, 23)

Il dettaglio della sposa, celebrata tra danze come da tradizione mentre siede al sontuoso banchetto, suggerisce che la narrazione di Fiammetta si basi sul racconto-fonte dantesco nel quattordicesimo capitolo della *Vita nuova*. In questo episodio, il Sommo Poeta racconta come un suo amico lo abbia condotto a delle nozze pensando di fargli cosa gradita. Dante si mostra inizialmente riluttante, ma guardandosi intorno i suoi occhi incontrano quelli della “gentilissima Beatrice<sup>216</sup>”. A partire da questo punto, il legame tra la prosa di Boccaccio ed il testo dantesco si assottiglia, poiché pur “veggendo li giovani parimente e le donne fare festa” non troverà il suo Panfilo (Boccaccio 1994: 105). Tuttavia, tanto Fiammetta come Dante verranno scherniti dai presenti alla cerimonia (la fanciulla a causa della sua bellezza sfiorita e il poeta per non aver saputo celare lo sbigottimento provocato dalla presenza dell'amata). Di conseguenza, la nobildonna si ritirerà “acconciamente, in parte solitaria” per sfogare le “volenterose lagrime” (Boccaccio 1994: 107), mentre Dante si abbandonerà a un triste pianto nella sua camera<sup>217</sup>.

Nel corso della narrazione delle sue sventure, Fiammetta richiama l'attenzione del pubblico prediletto di lettrici, chiamandole “amorse donne” (Boccaccio 1994: 110). L'appellativo viene ricalcato sul piano del testo-fonte specifico dalla *Vita nuova* e precisamente dal componimento *Donne ch'avete intelletto d'amore*, in cui Dante delimita il proprio auditorio formato da “donne e donzelle amorse” (Alighieri 1977: 29). A loro, l'omonima protagonista dell'*Elegia* desidera far conoscere le ragioni per le quali fuoriescono “amarissime lagrime” dai suoi “dolenti occhi” (Boccaccio 1994: 112). Anche questo argomento viene riadattato in prosa da Boccaccio, stavolta sul piano del tema-fonte, a partire dalla canzone *Li occhi dolenti per pietà del core* che “hanno di lagrimar sofferta pena” (Alighieri 1977: 58). Di derivazione dantesca è anche l'elenco delle antiche donne a cui Fiammetta compara le belle fanciulle napoletane:

---

<sup>216</sup> *Vita nuova*, XIV: “Appresso la battaglia de li diversi pensieri avvenne che questa gentilissima venne in parte ove molte donne gentili erano adunate; a la qual parte io fui condotto per amica persona, credendosi fare a me grande piacere, in quanto mi menava là ove tante donne mostravano le loro bellezze. Onde io, quando non sapendo a che io fossi menato, e fidandomi ne la persona la quale uno suo amico a l'estremitate de la vita condotto avea, dissi a lui: «Perché semo noi venuti a queste donne?». Allora quelli mi disse: «Per fare sì ch'elle siano degnamente servite». E lo vero è che adunate quivi erano alla compagnia d'una gentile donna che disposata era lo giorno; e però, secondo l'usanza della sopradetta cittade, convenia che le facessero compagnia nel primo sedere alla mensa che faceva ne la magione del suo novello sposo. Sì che io, credendomi fare piacere di questo amico, propuosi di stare al servizio de le donne ne la sua compagnia. E nel fine del mio proponimento mi parve sentire uno mirabile tremore incominciare nel mio petto da la sinistra parte e distendersi di subito per tutte le parti del mio corpo. Allora dico che io poggiai la mia persona simulatamente ad una pintura la quale circondava questa magione; e temendo non altri si fosse accorto del mio tremare, levai li occhi, e mirando le donne, vidi tra loro la gentilissima Beatrice” (Alighieri 1977: 22-23).

<sup>217</sup> *Vita nuova*, XIV: “Allora fuoro sì distrutti li miei spiriti per la forza che Amore prese veggendosi in tanta propinquitade a la gentilissima donna, che non ne rimasero in vita più che li spiriti del viso; e ancora questi rimasero fuori de li loro istrumenti, però che Amore volea stare nel loro nobilissimo luogo per vedere la mirabile donna. E avvegna che io fossi altro che prima, molto mi dolea di questi spiritelli, che si lamentavano forte e diceano: «Se questi non ci infolgorasse così fuori del nostro luogo, noi potremmo stare a vedere la meraviglia di questa donna così come stanno li altri nostri pari». Io dico che molte di queste donne, accorgendosi de la mia trasfigurazione, si cominciarono a meravigliare, e ragionando si gabbavano di me con questa gentilissima; onde lo ingannato amico di buona fede mi prese per la mano, e traendomi fuori de la veduta di queste donne, si mi domandò che io avesse. Allora io, riposato alquanto, e resurressiti li morti spiriti miei, e li discacciati rivenuti a le loro possessioni, dissi a questo mio amico queste parole: «Io tenni li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si poote ire più per intendimento di ritornare». E partitomi da lui, mi ritornai ne la camera de le lagrime (Alighieri 1977: 23-24).

quella, per altierezza, dicendo Semiramis somigliare; quell'altra, agli ornamenti guardando, Cleopatra si crederebbe; l'altra, considerata la sua vaghezza, sarebbe creduta Elena; e alcuna, gli atti suoi bene mirando, in niente si direbbe dissimigliare a Didone (Boccaccio 1994: 113).

Boccaccio segue pedissequamente il testo-fonte specifico del V canto dell'*Inferno*, in cui appaiono nel medesimo ordine Semiramide, Cleopatra ed Elena tra i lussuriosi:

Ell'è Semiramis, di cui si legge  
che succedette a Nino e fu sua sposa:  
tenne la terra che 'l Soldan corregge.

L'altra è colei che s'ancise amorosa,  
e ruppe fede al cener di Sicheo;  
poi è Cleopatràs lussuriosa.

Elena vedi, per cui tanto reo  
tempo si volse, e vedi 'l grande Achille,  
che con amore al fine combatteo  
(Alighieri 2016a: 101).

Più avanti, Dante menziona anche Didone:

Quali colombe dal disio chiamate  
con l'ali alzate e ferme al dolce nido  
vegnon per l'aere, dal voler portate;

cotali uscir de la schiera ov'è Dido,  
a noi venendo per l'aere maligno,  
sì forte fu l'affettuoso grido  
(Alighieri 2016a: 102).

Sempre in questa sezione dell'*Elegia*, la narratrice appare sfinita dalle sue pene e con un accenno di rimpianto elogia la vita agreste. Trasognante, immagina il gradevole scenario delle campagne ed “i rami tremanti e mossi da lieve vento, quasi fermo” (Boccaccio 1994: 118). A livello del tema-fonte, l'immagine ricorda la descrizione preliminare del Paradiso Terrestre nel ventottesimo canto del *Purgatorio*<sup>218</sup>. Altra reminiscenza dantesca è l'espressione: “Qual meraviglia!”, pronunciata con stupore nel quindicesimo canto dell'*Inferno* dall'anima del sodomita Brunetto Latini, non appena riconosce Dante. Boccaccio traslata il verso della *Divina Commedia* alla sua prosa, creando una convergenza a livello del testo-fonte specifico per ricreare la reazione sbalordita della folla nel constatare la bellezza sfiorita di Fiammetta: “Oh, quale meraviglia” (Boccaccio 1994: 122).

Nel sesto capitolo dell'opera di Boccaccio, la giovane protagonista viene a sapere da un servo fiorentino che Panfilo non ha preso moglie, ma è innamorato di un'altra donna. Di conseguenza, è subito pervasa da nefasti proponimenti. Il desiderio di morte viene espresso dall'immagine della sua “trista anima, la quale piagnendo più volte li miseri spiriti avea per partirsi abbracciati” (Boccaccio 1994: 130). A livello del tema-fonte, il Certaldese rimaneggia

<sup>218</sup> *Purgatorio*, XXVIII: “non di più colpo che soave vento;/ per cui le fronde, tremolando, pronte/ tutte quante piegavano a la parte” (Alighieri 2016b: 337).

la canzone dantesca *E' m'incresce di me si duramente* presente nelle *Rime*, in cui il poeta esprime in similar modo la sua sofferenza amorosa<sup>219</sup>. Questo componimento doveva essere particolarmente stimato dal Boccaccio, tanto che in età più tarda venne da lui copiato nel manoscritto autografo della Biblioteca Apostolica Vaticana *Chigiano L.V. 176*. Quando per la disperazione la fanciulla perde i sensi, a soccorrerla accorrono in lacrime “più donne” (Boccaccio 1994: 130).

La scena ritrova la sua fonte nella *Vita nuova*<sup>220</sup>. Di fatto, nel ventitreesimo capitolo di quest'opera, Dante immagina la dipartita di Beatrice e viene pervaso dall'angoscia. A consolarlo, proprio come per la protagonista dell'*Elegia*, sarà una moltitudine di donne commosse. La convergenza tematica tra i rispettivi episodi narrati nelle due opere si manifesta attraverso il parallelismo che viene ad istaurarsi tra la malattia d'amore e il deperimento fisico, a cui le dame intenerite cercano di porre rimedio. Inoltre, sempre sul piano del tema-fonte, Boccaccio ricava dal testo dantesco alcuni elementi volti a descrivere il malessere di Fiammetta: l'“anima smarrita” della giovane (Boccaccio 1994: 130), annoverata dal Sommo Poeta nella canzone *Donna pietosa e di novella etate*<sup>221</sup>; così come “gli occhi dolenti” (Boccaccio 1994: 135) a causa delle lacrime, presenti nell'incipit dell'omonimo componimento della *Vita nuova*<sup>222</sup>. La disperazione della giovane narratrice dell'*Elegia* giunge al culmine quando annuncia il proprio suicidio e nel farlo introduce nel suo discorso funeste figure procedenti dall'*Inferno* dantesco. La corrispondenza si innesca sul piano del testo-fonte specifico con la nefasta invocazione di Fiammetta: “o Arpie, date segno di futuro danno” (Boccaccio 1994: 140). Di fatto, nella tragica narrazione della fanciulla s'inseriscono le parole di Dante:

Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,  
che cacciar de le Strofade i Troiani  
con tristo annunzio di futuro danno  
(Alighieri 2016a: 174).

Tuttavia, pur riportando fedelmente la referenza alle terribili bestie mitologiche, il Certaldese alleggerisce il proprio testo da ogni altra menzione inerente alla classicità. Per Fiammetta la morte non è una “pena, anzi diletto”, capace di far “ogni doglia finire” (Boccaccio 1994: 142). Tematicamente, le parole della giovane ricalcano il componimento *Doloroso amor che mi conduce*<sup>223</sup>. In questo testo delle *Rime*, Dante si mostra consapevole che le proprie sofferenze

<sup>219</sup> *Rime*, LXVII: “ond'è rimasa trista/ l'anima mia che n'attendea conforto,/ e ora quasi morto/ vede lo core a cui era sposata,/ e partir la convene innamorata./ Innamorata se ne va piangendo/ fora di questa vita/ la sconsolata, ché la caccia Amore./ Ella si move qinci sì dolendo,/ ch'anzi la sua partita/ l'ascolta con pietate il suo fattore./ Ristretta s'è entro il mezzo del core/ con quella vita che rimane spenta/ solo in quel punto ch'ella si va via;/ e ivi si lamenta/ d'Amor, che fuor d'esto mondo la caccia;/ e spessamente abbraccia/ e li spiriti che piangon tuttavia,/ però che perdon la lor compagnia” (Alighieri 2002: 153-154).

<sup>220</sup> *Vita nuova*, XXIII: “E dicendo io queste parole con doloroso singulto di pianto, e chiamando la Morte che venisse a me, una donna giovane e gentile, la quale era lungo lo mio letto, credendo che lo mio piangere e le mie parole fossero solamente per lo dolore de la mia infermitade, con grande paura incominciò a piangere. Onde altre donne che per la camera erano s'accorsero di me, che io piangea, per lo pianto che vedeano fare a questa; onde facendo lei partire da me, la quale era meco di propinquissima sanguinitade congiunta, ella si trassero verso per me isvegliarmi, credendo che io sognasse e diceanmi: «Non dormire più», e «Non ti sconfortare»” (Alighieri 1977: 41).

<sup>221</sup> *Vita nuova*, XXIII: “per che l'anima mia fu sì smarrita” (Alighieri 1977: 45).

<sup>222</sup> *Vita nuova*, XXXI: “Li occhi dolenti per pietà del core” (Alighieri 1977: 66); l'espressione viene utilizzata da Dante anche nella *Divina Commedia*, quando nel *Purgatorio* il poeta si commuove a trovarsi davanti le anime dei superbi: “O Niobè, con che occhi dolenti/ vedea io te segnata in su la strada” (Alighieri 2016b: 159).

<sup>223</sup> *Rime*, LXVIII: “Lo doloroso amor che mi conduce/ a fin di morte per piacer di quella/ che lo mio cor solea tener gioioso/ m'ha tolto e toglie ciascun la luce/ che avean li occhi miei di tale stella,/ che non credea di lei mai star doglioso: e 'l colpo suo c'ho portato nascoso,/ omai si scopre per soverchia pena,/ la qual nasce del foco/ che m'ha tratto di gioco,/ sì ch'altro mai che male io non aspetto;/ e 'l viver mio (ormai esser de'poco)/ fin a la morte mia sospira e dice: e «Per quella moro c'ha nome Beatrice»./ Quel dolce nome, che mi fa il cor agro,/ tutte fiata ch'i' lo vedrò scritto/ mi farà nuovo ogni dolor ch'io sento;/ e de la doglia diverrò sì magro/ de la persona, e 'l viso tanto afflito,/ che qual mi vederà n'avrà pavento./ E allor non trarrà sì poco

amorse lo condurranno alla morte e ne è felice poiché finalmente le sue doglie cesseranno. Nel proprio delirio autolesivo, la protagonista dell'*Elegia* racconta le vicissitudini di altre donne suicide: Progne, Amata ed Elissa. L'elenco viene ripreso di pari passo dal diciassettesimo canto del *Purgatorio*, volto ad illustrare esempi di donne che si tolsero la vita in preda alla collera. Boccaccio non fa che riscrivere e reinterpretare il testo-fonte specifico della *Divina Commedia* e ne è dimostrazione l'interrogativa di Fiammetta a sé stessa: "Vuò tu per ira e per cruccio divenire nulla?" (Boccaccio 1994: 150). Nell'immaginario dantesco è Amata, pentita del suo folle gesto, a pronunciare parole simili:

surse in mia visione una fanciulla  
piangendo forte, e dicea: «O regina,  
perché per ira hai voluto esser nulla?»  
(Alighieri 2016b: 36).

Un'ultima convergenza al livello del testo fonte-specifico tra l'opera di Boccaccio e il capolavoro dantesco si riscontra, stavolta, nel settimo capitolo del racconto di Fiammetta. All'inizio di questa sezione la narratrice è convinta che a breve si ricongiungerà al suo amato. Smaniosa di pronunciare benevolenti parole, la donna si associa simbolicamente ad un rapace in cattività che viene finalmente liberato dal cappuccio ed è bramoso di afferrare la preda: "non altramente che falcone uscito di cappello plaudentomi" (Boccaccio 1994: 163). Tale similitudine viene riscritta a partire dal diciannovesimo canto del *Paradiso*, nel quale Dante incontra le anime dei giusti. Queste volano raggruppate, formando la figura di una maestosa aquila che si mostra desiderosa di chiarire i dubbi del poeta:

Quasi falcone ch'esce del cappello,  
move la testa e con l'ali si plaude  
(Alighieri 2016c: 248).

L'immagine del "falcone" privato del "cappello", il quale muove agitatamente le ali per spiccare il volo e cacciare, rappresenta simbolicamente l'oratore che anela parlare liberamente. Il Certaldese riprende la figura dantesca e la inserisce nel discorso della sua narratrice, con il fine di esprimere l'euforia della giovane e conferire dignità al suo soliloquio. Dunque, dal primo al settimo capitolo dell'*Elegia*, Boccaccio introduce nella sua opera locuzioni precedenti in primis dalla *Vita nuova* e dalle *Rime*. Adoperate principalmente sul piano del tema-fonte, esse sono finalizzate a descrivere il processo dell'innamoramento che coinvolge Fiammetta e le conseguenti pene d'amore. Meno frequenti sono invece le convergenze a livello del racconto-fonte e del testo-fonte specifico. In quest'ultimo caso i componimenti in versi della *Vita nuova* sono di pari passo riscritti e adattati alla prosa boccacciana. Tuttavia, tra le opere di Dante la fonte più usata è senz'altro la *Divina Commedia* con corrispondenze sul piano del testo-fonte specifico, tema-fonte e racconto fonte. È curioso osservare come la maggior parte delle riprese riguardino la sezione dedicata alla descrizione del *Purgatorio* e alle sue anime penitenti, probabilmente per volontà di Boccaccio a voler loro associare lo stato di perpetua attesa in cui versa la disperata Fiammetta.

---

U  
vento/ che non mi meni, sì ch'io cadrò freddo;/ e per tal verrò morto,/ e dolor sarà scorto/ con l'anima che sen girà sì trista;/ e sempre mai con lei starà ricolto,/ ricordando la gio` del dolce viso, / a che niente par lo paradiso./ Pensando a quel che d'Amore ho provato,/ l'anima mia non chiede altro diletto/ né il penar non cura il quale attende;/ ché, poi che 'l corpo sarà consumato,/ se n'anderà l'amor che m'ha sì stretto/ con lei a quel ch'ogni ragione intende;/ e se del suo peccar pace no i rende,/ partirassi col tormentar ch'è degna (Alighieri 2002: 238-239).

### 3.3.2 Altri autori italiani

Oltre a Dante, per la trattazione della coscienza amorosa nella sua opera, Boccaccio s'ispira tematicamente alla lirica cortese e in particolare ai componimenti stilnovisti di Guido Guinizzelli e Guido cavalcanti. Ulteriori convergenze sul piano del tema-fonte sono riscontrabili anche con i *topoi* della *chanson de femme* che si manifestano in alcune liriche della Scuola siciliana.

Nel primo capitolo dell'*Elegia* si assiste all'episodio dell'innamoramento di Fiammetta al tempio. Boccaccio presta particolare attenzione nel descrivere minuziosamente gli stati d'animo della donna e a tracciarne le fasi, alla stregua di un vero e proprio climax ascendente. Per far ciò usufruisce della tradizione del Dolce stil novo sul piano del tema-fonte, attraverso immagini utili per la descrizione dell'infatuazione amorosa di Fiammetta e delle conseguenti traversie sentimentali. Ne sono un esempio, rispettivamente, i sonetti *Amore è un desio che ven da' core*<sup>224</sup> del siculo Giacomo da Lentini e *Lo vostro saluto e 'l gentil sguardo*<sup>225</sup> del bolognese Guido Guinizzelli<sup>226</sup>. È però nelle poesie di Guido Cavalcanti che si assiste all'uso frequente dei verbi legati alla vista per descrivere i procedimenti da cui ha origine la passione (Calenda 1976: 40). Proprio dalle *Rime* del poeta fiorentino<sup>227</sup>, Boccaccio riprende a livello del tema-fonte la rappresentazione del corteggiamento visuale tra Panfilo e Fiammetta.

A tracciare un legame tra le opere del Certaldese e le liriche di Cavalcanti ci pensò a suo tempo Antonio Enzo Quaglio, supponendo che la conoscenza di questo autore sia avvenuta solamente dopo il ritorno da Napoli a Firenze. In effetti, il critico riscontrò echi cavalcantiani a partire dal *Teseida*, databile tra il 1340 e il 1341. Inoltre, asserì che un interesse più tangibile nei confronti del verseggiatore si possa osservare solamente in tarda età per via della canzone cavalcantiana *Donna me prega* copiata da Boccaccio, insieme alla sua prima glossa ad opera di Dino del Garbo, nel manoscritto autografo *Chigiano L.V. 176* intorno al 1366 (Quaglio 1964: 336-346).

Di opinione diversa era Vittore Branca (1977: 32) che ha ampiamente dimostrato come il nostro autore avesse avuto modo di leggere i testi di Cavalcanti già durante il periodo napoletano, con molta probabilità grazie agli insegnamenti di Cino da Pistoia. In effetti, il poeta e maestro appare insieme a Dante Alighieri e lo stesso Guido Cavalcanti nella triade dei verseggiatori devoti alle donne, menzionati nell'introduzione alla quarta giornata del

<sup>224</sup> Dal sonetto di Giacomo da Lentini: "Amore è un desio che ven da'core/ per abbondanza di gran piacimento;/ e li occhi in prima generan l'amore/ e lo core li dà nutricamento" (Antonelli 2008: 404).

<sup>225</sup> Dal sonetto di Guido Guinizzelli: "Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo/ che fate quando v'encontro, m'ancide;/ Amor m'assale e già non ha reguardo/ s'elli face peccato over merzede" (Contini 1960: 425).

<sup>226</sup> Nei rispettivi componimenti di Giacomo da Lentini e Guido Guinizzelli si osserva il *topos* degli sguardi che generano l'amore. Il medesimo processo di innamoramento coinvolge Fiammetta, pervasa dai sentimenti alla semplice vista di Panfilo. La dinamica dello sguardo legata all'innamoramento è presente fin dall'antica Grecia. Nel Medioevo viene adoperato Scuola Siciliana quale elemento fisico dell'atto del guardare e quindi innescar eil meccanismo d'amore. Nel Dolce Stilnovo assume invece valenza metafisico per la poetica della donna-angelo (Ventura 2010: 272-276).

<sup>227</sup> In diverse *Rime*, Cavalcanti fa largo uso di una terminologia semanticamente relazionabile alla vista per spiegare il processo dell'innamoramento. Ne è un esempio la ballata *Vedete ch'io son un che vo piangendo*, X: "Questi lasciaro li occhi abandonati/ quando passò nella mente un rumore,/ il qual dicea: «dentro bieltà che more;/ ma guarda che pietà non vi si miri» (Cavalcanti 2011: 163); oppure *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, XIII: "Voi che per li occhi mi passaste 'l core/ e destate la mente che dormia,/ guardate a l'angosciosa vita mia,/ che sospirando la distrugge Amore" (Cavalcanti 2011: 174); ma anche *Veggio ne gli occhi del la donna mia*, XXV: "Veggio ne gli occhi de la donna mia/ un lume pien di spiriti d'amore/ che porta uno piacer novo nel core/ sì, che vi desta d'allegrezza" (Cavalcanti 2011: 198); così come *Perch'io non spero di tornar già mai*, XXVI: "ma guarda che persona non ti miri/ che sia nemica di gentil natura:/ chè certo per la mia disventura/ tu saresti contesa,/ tanto da lei ripresa/ che mi sarebbe angoscia" (Cavalcanti 2011: 291); o ancora *Era in pensier d'amor quand' i' trovai*, XXX: "La donna che nel cor ti pose/ co la forza d'amor tutto 'l su' viso,/ dentro per li occhi ti mirò sì fiso,/ ch'Amor fece apparire. Se t'è greve 'l soffrire, raccomandàndati a lui" (Cavalcanti 2011: 308); e *Quando di morte non mi conven trar vita*, XXXII: "Guardi ciascuno e miri/ che morte m'è nel viso già salita/ Amor, che nasce di simil piacere, dentro lo cor si posa/ formando di disio nova persona" (Cavalcanti 2011: 319).

*Decameron* sugli amori infelici<sup>228</sup>. La reverenza letteraria che Boccaccio mostra nei confronti di questi autori nel suo capolavoro suggerisce un'ammirazione circoscritta a determinati esponenti del movimento lirico stilnovista tra loro relazionati.

A riprova della tesi del filologo, Carlo Delcorno (1979: 275-276) ha per giunta individuato nell'episodio del tentato suicidio nel sesto capitolo dell'*Elegia* temi tipici della lirica cortese e convergenze con i versi di Cavalcanti. Tuttavia, le relazioni con questo autore si riscontrano fin dal principio della narrazione di Fiammetta con gli "occhi" di lei che divengono "folli" (Boccaccio 1994: 30). L'immagine richiama simbolicamente l'ineluttabile perdita del controllo di sé stessa, non appena vede Panfilo e istantaneamente se ne innamora. In questo caso Boccaccio rimaneggia il tema-fonte presente nel testo delle *Rime* cavalcantiane *Li miei foll'occhi, che prima guardaro*<sup>229</sup>.

Nel secondo capitolo dell'*Elegia*, la narratrice preannuncia le tremende vicissitudini che "allegrezza in tristizia, e 'l dolce riso in amaro pianto mutarono" (Boccaccio 1994: 51). Di fatto, così come l'incontro con l'amato era stato per lei motivo d'immensa gioia, adesso l'imminente partenza del giovane diviene causa di aspre pene. Il binomio che associa la presenza dell'uomo alla felicità e, in contrapposizione, l'assenza di costui all'infelicità è un *topos* della *chanson de femme*. La convergenza con l'*Elegia* si riscontra innanzitutto sul piano del genere-fonte per l'argomento che pone al centro una donna abbandonata che dà voce ai propri sentimenti feriti. A livello del tema-fonte, invece, le parole di Fiammetta ricordano quelle pronunciate dall'io lirico femminile in *Oi lassa 'namorata* di Odo delle Colonne. Questo componimento rappresenta un caso di *féminité textuelle* tra i testi della Scuola siciliana, attraverso il quale l'autore s'immedesima nell'animo di una dama innamorata e lamenta come la passione inappagata abbia trasformato il "gioco e risa" in "pene" e "tormenti"<sup>230</sup>. Per far fronte alla separazione da Panfilo, la fanciulla si rifugia nella "lieta speranza della futura tornata" (Boccaccio 1994: 60). Tuttavia, resterà presto delusa come un'altra donna, ovvero colei che dà voce all'anonima lirica *Compiangomi, lamento e di cor doglio*<sup>231</sup>. In quest'ulteriore *chanson de femme* sicula, la dama si strugge per la "speranza tradita" che ricorda, sul piano del tema-fonte, la causa del malessere di Fiammetta per il mancato ritorno dell'amato.

Dalle fonti liriche siciliane Boccaccio passa di nuovo a quelle del Dolce stil novo e le manipola in maniera efficace per rendere al meglio l'immagine dell'"anima" della sua narratrice che "cercò di fuggire" alla notizia del prossimo distacco (Boccaccio 1994: 55). Stavolta il medesimo concetto si riscontra nel malinconico sonetto *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*<sup>232</sup>, in cui Cavalcanti compiangere nelle *Rime* la propria delusione sentimentale. Il legame con questo autore si consolida ulteriormente sul piano del tema-fonte nel quarto capitolo, nel quale la narratrice boccacciana teme che l'amato abbia "una nuova donna" (Boccaccio 1994: 85). Tale formula, utilizzata per indicare la presenza di un'altra dama nel triangolo d'amore, procede dal linguaggio stilnovista. In concreto, si può osservare nel sonetto di Cavalcanti *A me stesso di me*

<sup>228</sup> *Decameron*, IV: "A' quali lasciando stare il motteggiare dell'un de'lati, rispondo che io mai a me vergogna non reputerò infino nello stremo della mia vita di dover compiacere a quelle cose alle quali Guido Cavalcanti e Dante Alighieri, già vecchi, e messer Cino da Pistoia vecchissimo, onor si tennono e fu lor caro il piacer loro" (Boccaccio 1999: 318).

<sup>229</sup> *Rime*, V: "Li miei foll'occhi, che prima guardaro/ vostra figura piena di valore" (Cavalcanti 2011: 141).

<sup>230</sup> Da *Oi lassa 'namorata* di Odo delle Colonne: "la sua persona bella/ tolto m'ha gioco e risa,/ ed hami messa in pene/ ed in tormenti forte" (Di Girolamo 2008: 797).

<sup>231</sup> Da *Compiangomi, lamento e di cor doglio*: "oi lasso meve, com faraggio,/ pensando c'ò perduta la speranza/ del dolce aulente in cui comando soglio/ averlo in mia balia/ ed or non l'agio?/ Donato à lo suo core in altr'amanza./ Ben è ragione ch'io degia penari" (Di Girolamo 2008: 898).

<sup>232</sup> *Rime*, VIII: "Tu m'hai sì piena di dolor la mente/ che l'anima si briga di partire" (Cavalcanti 2011: 149).

*pietate vene*<sup>233</sup>, ma anche nel componimento dantesco *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*<sup>234</sup>.

Il dispiacere per la lontananza dell'amato si fa più intenso nel quinto capitolo, nel quale la protagonista dell'*Elegia* si rattrista per essersi sentita da lui "ingannata" (Boccaccio 1994: 87). La reazione della giovane ricorda quella dell'Io lirico nella canzonetta *Già mai mi conforto* di Rinaldo d'Aquino<sup>235</sup>. Attraverso la *féminité textuelle*, il poeta della Scuola siciliana fa propria la voce di una disillusa fanciulla che compiangere la partenza del suo uomo. Anche in questo caso le corrispondenze con la fonte riguardano il genere, ma anche il tema trattato per via della menzione all'inganno d'amore. Il malessere della fanciulla si tramuta addirittura in deperimento fisico. La bellezza sfiorita si manifesta attraverso "gli occhi" che perdono il loro incanto, ora non più "simili a mattutine stelle" (Boccaccio 1994: 124). Tale similitudine è utilizzata da Lapo Gianni nella ballata *Questa rosa novella*, presente nelle sue *Rime*<sup>236</sup>. Boccaccio la riprende a livello del tema-fonte, spostandosi ancora dal terreno della prosa a quello della lirica, per descrivere l'aspetto di Fiammetta. È molto probabile che il Certaldese abbia avuto modo di conoscere i testi di quest'altro poeta del Dolce stil novo presso la corte angioina di Napoli, sempre per intercessione dell'illustre Cino da Pistoia. Tra l'altro, il maestro appare insieme a Lapo Gianni, Guido Cavalcanti e Dante stesso nel *De vulgari eloquentia*<sup>237</sup>, a sottolineare il legame che intercorreva tra i più insigni poeti dello stilnovismo.

Il sesto capitolo del racconto di Fiammetta si apre con la metafora concernente le "battaglie d'amore" (Boccaccio 1994: 128). Di fatto, sul piano del tema-fonte, la donna associa simbolicamente le proprie vicissitudini sentimentali ad una vera e propria guerra, così come si legge nel testo cavalcantiano di *Io non pensava che lo cor già mai*<sup>238</sup>. Tra gli autori di liriche stilnoviste il prediletto di Boccaccio è senz'altro Guido Cavalcanti. Le sue *Rime* vengono traslate dal contesto poetico alla prosa in un abile gioco di rovesciamenti, in cui è la donna a patire per l'amore non ricambiato dell'uomo. Si delineano, in tal modo, i tratti malinconici che definiscono la psicologia della narratrice dell'*Elegia*.

### 3.3.3 Altri autori francesi

Durante il lungo soggiorno presso la corte angioina di Napoli, Boccaccio si mostrò affascinato dalla cultura d'Oltralpe. Di fatto, molte opere giovanili sono ricche di riferimenti all'erudizione francese. È il caso del *Filostrato* che trova la sua principale fonte nel *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure (Ricci 1985: 43-49). Ad influenzare l'autore nella prima fase della sua attività letteraria furono anche le postille dei chiosatori gallo-romanzi alle opere dell'antichità. Soprattutto per quanto riguarda le glosse alle *Heroides* nel ms. *Laurenziano Gaddiano reliqui 71*, le quali dimostrano l'interesse del Certaldese per i temi e i motivi procedenti dalla Francia (Perugi 1989: 101-148). È certo che il grande entusiasmo esibito dal Certaldese per le fonti transalpine dimostra, ancora una volta, la sua versatilità per la capacità d'includere modelli appartenenti a generi e tradizioni diversi all'interno della propria produzione letteraria.

<sup>233</sup> Dalle *Rime* di Cavalcanti, XVI: "La nova donna, cui mercede cheggio./ questa battaglia di dolor mantene" (Cavalcanti 2011: 178).

<sup>234</sup> Dalle *Rime* di Dante, CI: "Similmente questa nova donna/ si sta gelata come neve a l'ombra" (Alighieri 2002: 148).

<sup>235</sup> Da *Già mai mi conforto* di Rinaldo d'Aquino: "Vassene in altra contrada/ e no lo mi manda a dire/ ed io rimango ingannata!" (Di Girolamo 2008: 192).

<sup>236</sup> Dalle *Rime* di Lapo Gianni, V: "presemi 'l dolce riso e li occhi suoi lucenti come stella" (Gianni 1895: 13).

<sup>237</sup> *De vulgari eloquentia*, I: "nonnullos Vulgaris excellentiam cognovisse sensimus, scilicet Guidonem, Lapum, et unum alium, Florentinos, et Cinum Pistoriensem" (Alighieri 2017: 40).

<sup>238</sup> *Rime*, IX: "a la battaglia ove madonna è stata" (Cavalcanti 2011: 162).

Per quanto riguarda l'*Elegia*, il nostro autore rimaneggia i testi volgari di area francese in misura decisamente minore. Un particolare influenza si denota dai componimenti di Arnau Daniel per la rappresentazione della passione adultera e diletta. A testimoniare che Boccaccio conoscesse questo autore sono i codici in cui egli copiò la *Divina Commedia* dantesca (il ms. *Toledano 104.6*, il ms. *Riccardiano 1035* e il ms. *Chigiano LVI 213*). Precisamente, nella stesura del XXVI canto del *Purgatorio* si assiste a un maldestro tentativo del Certaldese di trascrivere le parole occitane del poeta che Dante aveva collocato tra le anime penitenti dei lussuriosi<sup>239</sup>. Nel primo capitolo dell'*Elegia*, Boccaccio ne manipola la canzone *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*<sup>240</sup> a livello del tema-fonte per definire meglio l'ambientazione in cui si svolge l'intero dramma domestico della narratrice, ovvero "la segreta camera" (Boccaccio 1994: 39). Questo luogo si presta bene ad accogliere e celare l'incontro tra i due amanti, ma permette anche all'io lirico di esprimere intimamente le proprie pene d'amore. Nella sua lirica, Arnaut Daniel esprime in questo spazio 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.

La protagonista dell'*Elegia* dichiara, nell'ottavo capitolo, di aver letto i "franceschi romanzi" (Boccaccio 1994: 175), un genere relegato ai margini della corte robertiana e destinato principalmente alle donne che nella stragrande maggioranza dei casi non ricevevano un'educazione che permettesse loro d'intendere le lingue classiche. In particolare, la fanciulla dice di conoscere le vicissitudini amorose che attanagliarono "Tristano e Isotta":

Ricordami alcuna volta avere letti li franceschi romanzi, alli quali se fede alcuna si puote attribuire, Tristano e Isotta, oltre ad ogn'altro amante essersi amati e con diletto mescolato a molte avversità avere la loro età più giovane esercitata. Li quali, però che molto amandosi insieme vennero ad un fine, non pare che si creda che senza grandissima doglia e de l'uno e de l'altro li mondani dilette abbandonassero. Il che agevolmente si può concedere, se essi con credenza si partirono del mondo, che altrove questi dilette non si potessero avere; ma se questa opinione ebbero, d'essere altrove come di qua erano, più tosto a loro nel loro morire letizia si dee credere che tristizia la ricevuta morte. La quale, bene che da molti sia fierissima e dura tenuta, non credo che sia così. E che certezza di doglia puote uno rendere, testimoniando cosa che egli non provò mai? Certo niuna. Nelle braccia di Tristano era la morte di sé e della sua donna: se quando strinse gli fosse doluto, egli avrebbe aperte le braccia, e saria cessato il dolore. E oltre a ciò, diciamo pure che gravissima sia ragionevolmente: che gravezza diremo noi che possa essere in cosa che non avvenga se non una volta, e quella occupi pochissimo spazio di tempo? Certo niuna. Finirono adunque Isotta e Tristano ad una ora li dilette e le doglie, ma a me molto tempo in doglia incomparabile è sopra gli avuti dilette avanzato (Boccaccio 1994: 175).

Attraverso la voce di Fiammetta, Boccaccio riassume il racconto-fonte del *Tristan en prose*. Con molta probabilità egli conobbe a Napoli quest'opera, poiché manoscritti contenenti la traduzione del romanzo circolavano tra i colti ambienti di corte (Lee 2013: 23). Lo scritto in questione risale alla prima metà del XII secolo e fu attribuito in maniera incerta a un tale Luce de Gat. Esso coincide preliminarmente con le versioni metriche tradizionali di Thomas e

<sup>239</sup> *Purgatorio*, XXVI: "Tan m'abellis vostre cortes deman,/qu' ieu no me puesc ni voill a vos cobrire./ Ieu sui Arnaut, que plor e vai cantan;/ consiros vei la passada folor,/e vei jausen lo joi qu' esper, denan./ Ara vos prec, per aquella valor/que vos guida al som de l'escalina,/ sovenha vos a temps de ma dolor!" (Alighieri 2016b: 192).

<sup>240</sup> Dalla canzone *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*: "jauzirai joi, en vergier o dins cambra./ Quan mi sove de la cambra/ on a mon dan sai que nulhs om non intra" (Daniel 1978: 636).

Béroul; tuttavia, differisce da queste principalmente per il fatto che le avventure del cavaliere vengono incluse nelle leggende del ciclo arturiano improntate sulla ricerca del Graal. L'evidenza che la protagonista dell'*Elegia* s'ispiri precisamente a questa trasposizione è riscontrabile nella modalità della morte dei due amanti, da lei citata nel penultimo capitolo. Di fatto, a differenza di altri testi, Tristano perde la vita trafitto da una lancia e Isotta si lascia morire di dolore tra le sue braccia, soffocata dalla stretta fatale di lui che le risparmia l'onere del suicidio<sup>241</sup>. Fiammetta confronta questa tragica vicenda alle sue vicissitudini con Panfilo e tenta addirittura di dimostrare come le pene da lei patite siano anche maggiori. Tra i personaggi con cui la fanciulla instaura termini di paragone, Tristano e Isotta sono gli unici circoscrivibili alla letteratura medievale e non classica. Questo è indice non solo del fatto che il Certaldese prestava particolare attenzione ai testi in volgare a lui contemporanei appartenenti ai più svariati generi e tradizioni, ma anche che apprezzasse oltremodo quest'opera francese. Non a caso copia un frammento della vicenda dei due amanti nello *Zibaldone Laurenziano Pluteo 33.31*, sebbene se la versione in questione sia la trasposizione in latino di Lovato de' Lovati.

La menzione della sua protagonista allo specifico episodio del *Tristan en prose* documenta la diffusione dei romanzi francesi presso gli ambienti di estrazione aristocratica e soprattutto che ad usufruirne fosse un pubblico femminile. È possibile che Boccaccio avesse conosciuto questa versione della storia di Tristano presso gli ambienti di corte angioini, ma anche grazie alle numerose traduzioni in italiano. Queste furono oltre ottantadue, tra cui la più famosa conosciuta come il *Tristano Riccardiano* presente nel manoscritto conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze (Heijkant 1989: 24-48). Il nostro autore estrapola, pertanto, dalla drammatica vicenda amorosa tristaniana un esempio d'infelicità sul piano del racconto fonte. Dunque, anche i testi di area francese risultano essere rilevanti per il processo di redazione dell'*Elegia*, seppur da ricondurre unicamente ad Arnaut Daniel e al romanzo di Tristano in lingua d'oïl.

---

<sup>241</sup> La morte dei due amanti è così riportata nel finale del *Tristan en prose*: "Il aime de si grant amor madame Yseut que quant il voit certainement qu'il ne le porra avoir, il en acouche au lit malades, et enpire de jor en jor. Il muert d'amors. Qu'en diroie je? Quant mesire Tristanz a madame Yseut, de l'autre monde ne li chaut, de Kehedin ne li sovient qu'il amena en Cornoaille por li mostrer la belle Yseut, et ne set pas coment il muert, coment il langist et travaille, et coment il soeffre destroite fin et engoisseuse. Il vet disant nuit et jor que mar vit Iseut, mar vint onques en Cornoaille por finer sa vie a martire. Bien puet dire se il ne ment c'onques mes si mesaventureuse compaignie ne trova come ceste de mesire Tristan li est. Mar vit Tristan, mar vit Yseut, car cil dui le metront a mort" (Gat 1963: 138). Si segnala Delcorno (in Boccaccio 1994: 374).



## 4. LA NARRAZIONE DI FIAMMETTA

L'indagine prosegue con il proposito di determinare come le fonti finora individuate ed esaminate siano state impiegate funzionalmente da Boccaccio nella narrazione di Fiammetta. Di fatto, il nostro autore usufruisce del materiale estrapolato da testi e tradizioni precedenti per adempiere ad una specifica finalità: rendere Fiammetta e le vicissitudini da lei patite un *exemplum* di amore infelice, seguendo la scia dell'interpretazione tipicamente medievale delle *Heroides* ovidiane che egli aspirava ad imitare.

Per adempiere a questi obiettivi, è imprescindibile che la protagonista dell'*Elegia* si distingua per eccezionali capacità retoriche che la rendono diversa dalle omonime rappresentazioni femminili osservabili in altre opere del *corpus* boccaccesco. Il discorso che ne deriva sembra costruito a partire dai manuali della *ars praedicandi* e attraversa le fasi dell'*elocutio* e dell'*argumentatio*, durante le quali la fanciulla sceglie lo stile più consono alla propria malinconica narrazione e fornisce prove tratte dalla letteratura preesistente per dimostrare quali terribili conseguenze abbia comportato cedere alla smodata passione.

Una tale propensione di Boccaccio a servirsi di Fiammetta e la sua tragica storia per fornire un esempio da non imitare alle donzelle innamorate può essere utile non solo a capire i reali motivi per i quali abbia dotato una donna di assoluto protagonismo nella sua elegia in prosa, ma anche a determinare quali fossero le sue propensioni nei confronti del genere femminile.

### 4.1 La costruzione del discorso: Fiammetta e lo stile

Le fonti impiegate da Boccaccio nell'*Elegia* sono estremamente funzionali al processo di creazione del discorso di Fiammetta. Di fatto, come si è dimostrato, questo è modellato a partire dai testi di autori classici come Ovidio, Stazio, Virgilio e Seneca, ma anche medievali come Dante, Cavalcanti e altri illustri scrittori italiani e francesi. Per la sua organizzazione strutturale, invece, Il Certaldese adatta in forma letteraria i principi espressi dalla retorica aristotelica e ripresi da Cicerone nel *De inventione*. Di fatto, fin dal prologo viene declamata la materia dell'amore tragico mediante un'enumerazione che annovera "le misere lagrime, gl'impetuosi sospiri, le dolenti voci e i tempestosi pensieri" (Boccaccio 1994: 23). Inoltre, nella finzione letteraria, il Certaldese fa predisporre alla sua protagonista i fatti che si appresta a raccontare, a cominciare dagli "amori più felici" del suo passato fino all'attuale condizione "infelice" (Boccaccio 1994: 24). Si riscontra in tal modo un'adesione al precetto dell'*inventio* che svela quali argomenti interesseranno il discorso e della *dispositio* che li distribuisce secondo un ordine appropriato. A seguire, la tematica trattata viene accomodata al linguaggio alla forma stilistica più consoni nel pieno rispetto dell'*elocutio* (Murphy 1983: 24). Per questo, Fiammetta dichiara di voler adoperare il cosiddetto "lacrimevole stile" per esporre la sua triste storia nella maniera più indicata. Che questa fanciulla decida per sé l'argomento del suo discorso, il modo in cui disporre gli argomenti e le modalità retoriche da adoperare è senz'altro una novità che ha ben poco a che vedere con gli omonimi personaggi femminili nelle altre opere boccacciane. È chiaro che per la complessità della sua elegia in prosa, il nostro autore deve necessariamente affidare la narrazione a un ideale di donna che appare più vivo e reale, nonché dotato di una smisurata cultura che la rende capace di esprimere con straordinaria eloquenza i propri sentimenti e stati d'animo attraverso uno stile ricercatissimo e contraddistinto da una spiccata inflessione patetica.

#### 4.1.1 Fiammetta, narratrice boccacciana

Benché l'esistenza di una donna reale dietro al *senhal* di Fiammetta non sia stata mai documentata, Boccaccio celebra questo nome nella stragrande maggioranza delle sue *opere vulgari*. A lei sono dedicati il *Filostrato* e il *Teseida*, ma è anche un personaggio femminile di grande rilevanza in molti altri testi. Il suo nome richiama metaforicamente le fiamme della passione ed è per questo che la sua figura è sempre associata alla tematica amorosa, pur non rispecchiando l'archetipo cortese della donna oggetto del desiderio dell'uomo (Tonelli 2003: 523-526). Le viene infatti conferito un massivo protagonismo nelle trame del Certaldese e addirittura, attraverso un abile impiego della *féminité textuelle*, prende la parola per contribuire in maniera dinamica alla narrazione.

Nell'*Amorosa visione* del 1342-1343, Fiammetta è la donna amata dal personaggio principale, mentre nella *Comedia delle ninfe fiorentine* appare vestita di verde per simboleggiare allegoricamente la speranza e narra del suo amore nei confronti di Caleone (Santagata 2019: 160-161). Inoltre, nel *Filocolo* lei è il personaggio femminile centrale del celebre episodio delle Questioni d'amore che attraverso i suoi ragionamenti guida attivamente il dibattito (Domínguez Ferro 2014: 36-38). Rispondendo a Caleone se sia opportuno o meno innamorarsi, la giovane teorizza aristotelicamente ed espone le diverse tipologie amorose, esaltando l'onestà sentimentale come unico sentimento salvifico su una scia tipicamente cavalcantiana (Tufano 2000: 408-409).

Nelle *Rime* la presenza di questa donna come unica musa permette, insieme alla predominante tematica dell'esperienza amorosa, di considerare questi componimenti una vera e propria opera unitaria. Di fatto, il Boccaccio verseggiatore la menziona direttamente, ma la invoca anche mediante i pronomi dimostrativi "colei", "costei", "questa", "quella" o attraverso frasi nominali che connotano le sue caratteristiche, del tipo "bella donna e car", "donna vaga", "angelica bellezza", "giovine bella", "bel viso amoroso", "viso angelico" (Blanco Valdés 2018: 77-78).

Per quanto riguarda il suo capolavoro, il nostro autore non si esenta dal conferirle un ruolo basilare. Di fatto, nella cornice del *Decameron* è una delle novellatrici dell'allegra brigata, nonché regina della quinta giornata dedicata agli amori a lieto fine<sup>242</sup>. Tutte le novelle raccontate sotto la sua reggenza sono incentrate sui sentimenti felici e virtuosi degli innamorati e culminano con la celebrazione di un legittimo matrimonio. Invece, nel corso delle restanti giornate, la donna basa i suoi brevi racconti sull'amore, l'astuzia femminile e la nobiltà d'animo (Santagata 2019: 171-172). L'unica eccezione è costituita dalla novella didascalica del secondo dì su Andreuccio da Perugia, volta a mettere in guardia dagli imbrogli dei disonesti. Prima di iniziare a novellare, la fanciulla viene descritta mentre se ne sta seduta vicino a una fontana nel giardino della casa fuori Firenze, "verso Panfilo riguardando, sorridendo" (Boccaccio 1999: 404). Proprio al giovane, tra l'altro, concederà per primo la parola. Anche se nel *Decameron* le personalità di questi due personaggi non sono sufficientemente definite, la familiarità dei loro nomi e il sorriso che allude alla reciproca confidenza richiama la storia d'amore dei loro omonimi nell'*Elegia*.

---

<sup>242</sup> Durante la sua permanenza nella casa fuori Firenze, Fiammetta racconterà dieci novelle: la quinta della I giornata sulla fedele marchesana di Monferrato; la quinta della II giornata sulle disavventure di Andreuccio da Perugia a Napoli; la sesta della III giornata sull'amore di Ricciardo Minutolo per la moglie di Filipello Sighinolfo; la prima della IV giornata sulla tragica vicenda di Tancredi di Salerno e sua figlia Ghismunda; la nona della V giornata sulla devozione di Federigo degli Alberighi per la donna amata; la sesta della VI giornata sullo spiritoso Michele Scalza; la quinta della VII giornata su un uomo geloso beffato astutamente dalla propria moglie pur di commettere adulterio; l'ottava dell'VIII giornata sulla controversa amicizia tra Spinelloccio e Zeppa; la quinta della IX giornata sulle beffe ai danni del povero Calandrino; la sesta della X sui cortesi sentimenti del re Carlo nei confronti di una giovinetta.

In quest'ultima opera la voce di Fiammetta assume assoluta centralità e narrare diventa il suo unico fine. Del resto, la situazione in cui viene a trovarsi per essere stata sedotta e abbandonata dal suo amato la spinge a rinchiudersi nella solitudine dell'assenza di lui e a dare sfogo a un'intima confessione rivolta alle "pietose donne". Per Philippe Guérin l'abile ventriloquo trasversale che permette a Boccaccio d'interpretare gli intimi stati emotivi della fanciulla si adatta alla perfezione, in termini letterari, al genere che l'autore auspica a reinventare: "le donne, essendo passionate, si prestano così bene ai regimi discorsivi posti sull'orlo del narrabile e, invitate a narrare le loro passioni, consentono la rifondazione prosastica dell'elegia" (Guérin 2019: 43). Per tal ragione, Fiammetta è narratrice prediletta per la sublimazione della finzione sentimentale boccacciana. Il racconto sulle sue personali vicissitudini amorose permette di penetrare nei luoghi più reconditi della sua mente e di apprezzarne le sfaccettature più realistiche ed umane (González 2014a: 16). Si tratta di un personaggio molto diverso in confronto alle omonime rappresentazioni femminili nelle altre opere del nostro autore. In effetti, se la Fiammetta del *Filocolo* esalta nel dibattito il contegno e la virtuosità delle emozioni, dando sfoggio di un eccelso "intelletto d'amore" di matrice dantesca, quella dell'*Elegia* si mostra decisamente agli antipodi. In primo luogo, si distingue per auspicare a un amore per diletto che vede la ragione annichilita dalla bruciante passione. Inoltre, nel raccontare la propria storia esibisce una dotta cultura letteraria e non si limita alla sola conoscenza della materia sentimentale. Boccaccio sembra aver trasferito tutto il suo sapere in questa coltissima donna, la cui iniziazione alla lettura deve aver avuto origine dalla fruizione dei testi concernenti la tematica amorosa (Stolf 2005: 17-18) Tra questi vi sono i "francesi romanzi" in volgare a lei contemporanei, ma anche opere più antiche in latino (Mancini 2003: 168-171). Nel terzo capitolo Fiammetta dichiara esplicitamente di "avere già letto ne' versi di Ovidio che le fatiche traevano a' giovani amore delle menti" (Boccaccio 1994: 68) e nel quinto di "Virgilio tanti versi" (Boccaccio 1994: 115). Il rapporto che intrattiene con la letteratura non riguarda, però, il solo esercizio del leggere. La narratrice dell'*Elegia* reinterpreta alla luce delle sue vicissitudini quelle degli sfortunati amanti nei libri e li manipola, estrapolando modelli e contenuti per raccontare la sua propria storia (Bartuschat 2000: 87-89). In altre parole, Boccaccio fa collimare la propria autorialità con quella di Fiammetta nella finzione letteraria e la rende maestra nell'*ars combinatoria*.

Le affermazioni della donna nel primo capitolo mostrano come sia pienamente consapevole del suo genio poetico che lei stessa fa derivare dalla propria condizione d'innamorata:

O pietosissime donne, che non insegna Amore a' suoi soggetti, e a che non gli fa egli abili ad imparare? Io, semplicissima giovane e a pena potente ad isciogliere la lingua nelle materiali e semplici cose tra le mie compagne, con tanta affezione i modi del parlare di colui raccolti, che in breve spazio io avrei di fingere e di parlare passato ogni poeta (Boccaccio 1994: 47).

Per Fiammetta è l'amore ad averle fatto "isciogliere la lingua" e a permetterle di esprimersi in maniera più forbita dei poeti, plasmando un'immagine che verrà ripresa tematicamente anche da Petrarca per i suoi componimenti<sup>243</sup>. Pertanto, durante la narrazione lei rimaneggia nella più ampia casistica dell'intertestualità le opere di illustrissimi autori classici e medievali, come ho accuratamente avuto modo di dimostrare nella sezione inerente alle fonti dell'*Elegia* di questa tesi di ricerca. Tuttavia, nel terzo capitolo, la fanciulla non manca di esibire una falsa modestia concernente le proprie doti narrative, rivolgendosi al suo pubblico prediletto: "Carissime donne, acciò che io non metta il tempo in raccontare ciascuno mio pensiero, quali le mie opere più

<sup>243</sup> Per esempio nel *Canzoniere*, CCCIX: "Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse" (Petrarca 1964: 421).

sollecite fossero ascolterete; ne di ciò piglierete ammirazione” (Boccaccio 1994: 70). In realtà, anche l’adozione dell’umile atteggiamento viene estrapolata da un noto precedente nel ventunesimo canto del *Purgatorio*. In questi versi il Somma Poeta e Virgilio incontrano Stazio che, pur palesando un’enorme ammirazione per il grande autore dell’*Eneide*, non lo riconosce subito. A rivelarne l’identità sarà lo stesso Dante, dopo aver vinto ogni remora della sua guida che non voleva dire chi fosse per non sembrare altezzoso. Immaginando lo stupore di Stazio, egli preannuncia: “ma più d’ammirazion vo’ che ti pigli” (Alighieri 2016b: 268). I termini “ammirazione” e “pigliare” stabiliscono un ponte lessicale tra la narrazione di Fiammetta e il testo della *Divina Commedia*. La scelta di parole della fanciulla non è infatti casuale, ma mira a stabilire un legame tra sé stessa ed i grandi scrittori protagonisti dell’episodio dantesco.

Fiammetta è una narratrice omodiegetica eruditissima, ma non onnisciente. Coerentemente con le modalità del racconto esposto in prima persona, Boccaccio fa sì che la sua protagonista sia all’oscuro delle sorti di Panfilo e non sa se ritornerà da lei. Ciò genera una costante tensione psichica che fa leva sull’attesa illusoria e improduttiva, ma al contempo permette al lettore di penetrare nei più reconditi meandri emotivi della donna (Guérin 2019: 34). Di fatto, raccontando la propria storia mette a nudo ogni suo pensiero in un continuo disperarsi tra false speranze e indizi incerti sull’ipotetica riapparizione del suo amato.

Il discorso presenta quindi un andamento prevalentemente espositivo, ma in esso si interpongono frasi allocutive rivolte direttamente al pubblico. Per Cesare Segre (1974: 109-111) tali allocuzioni hanno la funzione di collegare tra loro i capitoli, ma anche di segnare i passaggi da uno stato mentale ad un altro nei momenti più critici della narrazione drammatica. Grazie a questi forbiti artifici e all’impiego delle eccelse fonti letterarie, Boccaccio è stato in grado di plasmare un personaggio femminile perfetto a cui affidare la narrazione della malinconica vicenda nella finzione letteraria. Malgrado la reiterazione del nome nelle altre opere dell’autore, la Fiammetta dell’*Elegia* si distingue per un incredibile talento narrativo che unito alla sua personalità passionale la porta a voler raccontare le proprie intime vicissitudini attraverso un discorso dalle immense potenzialità retoriche.

#### 4.1.2 Lo stile

“E quindi a’ casi infelici, onde io con ragione piango, con lagrimevole stilo seguirò come io posso” (Boccaccio 1994: 24). Nel prologo Boccaccio fa pronunciare tali parole alla sua Fiammetta per esprimere la volontà di adoperare un particolare e concreto espediente stilistico per la propria narrazione. La definizione di “lagrimevole stilo” attribuita dalla protagonista dell’*Elegia* è indice, nella finzione letteraria, della capacità della donna di saper scegliere per sé la modalità retorica più consona a rappresentare accuratamente il suo dolore, ma anche l’unica in grado di adattarsi perfettamente al racconto patetico rivolto ad altre nobili donne innamorate. Di fatto, secondo i precetti dell’epistolografia medievale di adeguare la forma di un testo al suo destinatario, questo stile ben si presta ad invocare la pietà dell’auditorio femminile da lei prediletto:

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).

Secondo Cesare Segre (1974: 92) la dichiarazione della fanciulla corrisponderebbe a una vera e propria *captatio benevolentiae*, attraverso la quale Fiammetta intende instaurare un

circuito di complicità con una cerchia di dame avvezze alle questioni d'amore. Di fatto, dietro le sue affermazioni è possibile scorgere finalità retorico-persuasive, indirizzate a far immedesimare le compassionevoli donne nel dolore provato dalla sventurata e infelice fanciulla. Le caratteristiche attribuite a questo pubblico ideale trovano un illustre precedente nella *Vita nuova* di Dante e in particolare nella canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Parallelamente all'*Elegia*, nel componimento il Sommo poeta esterna a cospetto di un gruppo di donne i propri sentimenti nei confronti della sua Beatrice. Egli è infatti convinto che loro possano comprenderlo, in quanto dotate di piena conoscenza (o "intelletto") dell'amore (Alighieri 1977: 29). Tuttavia, in *Donna pietosa e di novella etate*, nel quale l'autore lamenta di aver assistito alla visione della morte della sua amata e si sfoga con una schiera di dame sensibilissime, alla donna è anche attribuito l'aggettivo "pietosa" (Alighieri 1977: 45). Tali qualità assegnate da Dante alle donne, vengono riprese da Boccaccio e disposte per definire le caratteristiche del pubblico femminile a cui Fiammetta si rivolge.

L'idea di adoperare una forma narrativa che si presti perfettamente a descrivere le sofferenze scaturite dai risvolti di un amore infelice è relazionata alle *Heroides* di Ovidio. Concretamente, segue le esternazioni di Saffo della quindicesima epistola "Flendus amor meus est; elegia flebile carmen" (Ovidio 1928: 88). Da qui deriverebbe la concezione secondo la quale l'elegia sia direttamente associata al pianto che ha motivato anche il titolo di quest'opera di Boccaccio, concernente la tematica della tristezza e della miseria umana. Tuttavia, tale visione è tutto fuorché corretta e rappresenta una problematica non indifferente per quanto riguarda la ricezione medievale di questo particolare genere della classicità. Nell'*Ars poetica* Orazio aveva classificato questa tipologia testuale in base alle caratteristiche metriche, definendola 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 un'osservazione che, più che sulla tematica di un'esperienza dolorosa, pone principalmente l'accento sull'esclusiva specificità metrica riscontrabile nell'uso uniformante del distico elegiaco<sup>244</sup>. Nei testi medievali in lingua volgare 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 delle elegie (Carrai 2003: 1-3). Le trascrizioni autografe di luoghi oraziani nello *Zibaldone Magliabechiano* dimostrano il rapporto diretto del giovane autore con l'*Ars poetica*, alla cui esegesi sicuramente lo introduceva il magistero di Paolo da Perugia durante l'istanza napoletana (Benedetti 2000: 116-117).

Ciononostante, l'*Elegia di Madonna Fiammetta* mostra molte più differenze, rispetto a quante non siano le convergenze, con questo genere. Di fatto, l'opera del Certaldese è addirittura in prosa, oltre ad essere il primo testo in lingua volgare ad essere esplicitamente ed impropriamente definito "elegia" dal suo autore. Ciò rappresenta una novità assoluta che permette di circoscrivere il significato medievale che Boccaccio le attribuiva: un canto di sventura legato alla separazione degli innamorati con lo scopo di suscitare compassione, il quale lui stesso aspirava a reinventare. Inoltre, nemmeno tra i suoi carmi latini si annoverano componimenti elegiaci dal punto di vista metrico (Carrai 2003: 12). Del resto, l'abbandono del verso contribuisce ad approfondire la psicologia di Fiammetta poiché permette di alternare in maniera più agevole passaggi descrittivi ed analitici con altri maggiormente espressivi ed intimi (Bartuschat 2000: 86).

Sono ben noti anche i limiti interpretativi di Dante nella classificazione dell'elegia. Di fatto, nel *De vulgari eloquentia* il Sommo Poeta l'aveva definita come un genere di lacrimevole "stilum intelligimus miserorum", ovvero che esprime l'infelicità e la sofferenza d'amore con

<sup>244</sup> Dall'*Ars poetica*: "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).

uno stile abitualmente basso ed umile<sup>245</sup>. Boccaccio non segue questa concezione dantesca per l'elaborazione della configurazione stilistica nella sua *Elegia*. Al contrario, il “lagrimevole stilo” è caratterizzato da un elegante impegno formale dai toni sentenziosi ed ornato da sofisticatezze retoriche che rendono armonica la prosa, la quale viene plasmata a partire dalle regole esposte nell'*Ars Versificatoria* da Mathieu de Vendôme e dal sublime formalismo che caratterizza l'*Elegia de diversitate fortunae* di Arrigo da Settimello, ma anche dalle *Epistulae ex Ponto* di Ovidio (Desiderio 2005: 632-636).

Il lessico si presenta molto articolato ed è ispirato a un'ulteriore opera dantesca, la *Vita nuova*, per la rappresentazione della coscienza amorosa<sup>246</sup>. È inoltre repleto di numerosi latinismi, ma soprattutto di termini procedenti dalla tradizione letteraria romanza e dalla trattatistica contemporanea con locuzioni spesso utilizzate con esiti semantici diversi rispetto alla fonte<sup>247</sup>. Questa “armatura retorica”, così come il ricercatissimo stile viene definito da Cesare Segre (1974: 87), non oscura o deprime la prosa boccacciana. All'opposto contribuisce a risaltare e approfondire gli altalenanti stati d'animo di Fiammetta, in particolare nei momenti di maggiore tensione e drammaticità. Effettivamente, nel sesto capitolo la fanciulla racconta quali circostanze abbiano fatto germogliare in lei i funesti proponimenti suicidi, attraverso una narrazione carica di orpelli retorici. Dall'incontro con il “carissimo servidore” la voce della donna diviene più intensa e permette di penetrare nella sua intima psiche, nonché percepire la graduale evoluzione dei suoi sentimenti. La trepidante gioia scaturita dal poter ricevere notizie su Panfilo lascia gradualmente spazio all'aspra delusione nell'animo della protagonista, quando apprende che l'amante non sarebbe da lei tornato poiché innamorato di un'altra donna:

Mentre che egli queste parole, da me ascoltato, dicea, io d'una angoscia uscita ed entrata in un'altra molto maggiore, da ira subita 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 (Boccaccio 1994: 130).

Le parole della giovane sono caratterizzate da uno stile eccelso e ricco di accortezze retoriche con termini che presentano identità di suono a rendere eufonico il discorso, come “maggiore”/“dolore”/“cuore”, “tremare”/“mare” o ancora “minutamente”/“lievemente”. Inoltre, sono dotate di un'elaborata struttura sintattica nella quale alla proposizione principale si relazionano numerose subordinate. Attraverso di esse Fiammetta annuncia il proprio malessere, utilizzando una similitudine mitologica procedente dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Nei capitoli a seguire il drammatico racconto si arricchisce anche della sentenziosità delle tragedie seneciane, acquisendo ulteriore autorevolezza.

Il patetismo è un altro tratto stilistico distintivo che ricolma la narrazione di Fiammetta, lasciando trasparire un'estrema vulnerabilità e una totale incapacità di reagire agli impulsi della

---

<sup>245</sup> *De vulgari eloquentia*, II: “Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretione potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum” (Alighieri 2017: 293-294).

<sup>246</sup> L'uso reiterato del verbo “parere” usufruito a oltranza da Fiammetta è tipico dello stile agiografico che a sua volta Dante riprende per la *Vita nuova* (Rossi 1960: 70-73).

<sup>247</sup> Tra i debiti con la tradizione letteraria romanza, Veronica Gobbato individua termini procedenti dalla poesia amorosa cortese e stilnovistica circoscrivibili alla *visio* e al conseguente innamoramento mediante il trinomio “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* (Gobbato 2018: 155-159).

passione. Ciò si evince nell'immaginaria conversazione colma di domande retoriche che la fanciulla rivolge al suo amante ormai lontano:

Deh, Panfilo, dimmi ora: aveva 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 m'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).

In maniera piuttosto evidente si assiste all'estrema esaltazione iperbolica del *pathos*, mediante una dialettica articolata che si serve di sublimi figure retoriche per ricreare un climax ascendente all'interno del discorso della fanciulla. L'inflessione malinconica è resa grazie all'esclamazione dolente "Deh" (ma anche "Oimè!", "O misera me" e "Ahi, misera me!" negli altri capitoli), la quale consente di evidenziare l'esternazione patetica in maniera immediata ed efficace. Questa è posta all'inizio di un forbitissimo periodo in cui 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 ricercati ricorsi stilistici sono finalizzati ad intensificare e rendere più intima la narrazione, permettendo di percepire la graduale evoluzione del sentimento amoroso che si tramuta in una dirompente passione. Come ho avuto già modo di dimostrare attraverso l'analisi comparativa realizzata nella sezione di questa tesi dedicata alle fonti classiche, Boccaccio riprende il testo fonte-specifico nelle *Heroides* di Ovidio e lo traduce per dar voce alla sua disperata Fiammetta. Effettivamente, nella seconda epistola Fillide esprime similmente il suo amore per Demofonte:

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 1928: 8).

Boccaccio plasma il discorso della sua narratrice a partire dalle parole dell'antica donna, la quale appare oltremodo sensibile ed è resa impotente dall'amore. Questo personaggio, così come le altre eroidi ovidiane, risponde a quanto teorizzato nell'*Ars amatoria* riguardo la predisposizione delle donne rispetto agli uomini di lasciarsi pervadere dalla bruciante passione: "Femina nec flammis nec saevos discutit arcus; parcius haec video tela nocere viris" (Ovidio 1969: 129). In egual modo, anche per Fiammetta il furore degli implacabili sentimenti funge da perno intorno al quale si muovono i deliri della narrazione che sono, al contempo, espressione e descrizione di una forza amorosa fondamentalmente distruttiva (Bartuschat 2000: 94-95). Tuttavia, è possibile notare come gli artifici retorici che contraddistinguono il testo dell'*Elegia*, rendendo oltre ogni modo malinconica la fanciulla, sono del tutto assenti nell'originale, che per giunta appare più breve rispetto al rifacimento boccacciano.

Le modifiche non sono però un'invenzione del Certaldese, poiché si riscontrano anche in alcuni volgarizzamenti vicini agli ambienti culturali nei quali lui stesso si era formato. A tal riguardo, Simona Trotta ha ricondotto determinate scelte lessicali nel racconto di Fiammetta alla traduzione delle *Epistulae Heroidum*, attribuita al notaio fiorentino Filippo Ceffi (Trotta 1995: 217-261). Questa trasposizione è precedente al ms. *Laurenziano Gaddiano Reliqui 71*<sup>248</sup>,

<sup>248</sup> Il ms. *Laurenziano Gaddiano reliqui 71* contiene, tra gli altri testi, il volgarizzamento di quattro *Heroides*, accompagnate da glosse, oltre all'Istorieta Troiana. Quest'ultima deriva dalla *Prosa 3* del *Roman de Troie* (Carrai 2010: 296-297).

il quale si accompagna al volgarizzamento francese nel codice angioino *Royal 20 D.I.*<sup>249</sup> Entrambi includono in maniera funzionale le missive ovidiane ed appartengono indubbiamente alla medesima tradizione, poiché il secondo permette di correggere lezioni corrotte del primo (Barbieri 2005: 42-51). Inoltre, i testi sono traslati in prosa e riscritti osservando i canoni dell'amor cortese con ragguardevoli aggiunte al testo originale, le quali mirano a ricreare il pathos mediante figure retoriche tanto semplici come efficaci. Basti pensare all'insistenza anaforica, il parallelismo e la reiterazione di esclamazioni dolenti che contribuiscono a conferire un tono drammatico alla narrazione (Barbieri 2005: 159-164). Il ms. *Royal 20 D.I.* fu confezionato a Napoli durante la reggenza di Roberto il Saggio, proprio negli anni in cui Boccaccio si formava culturalmente nella città partenopea. Il suo contenuto concerne le *Heroides* volgarizzate, prosificate ed incluse nel *Roman de Troie*, inglobato a sua volta nell'*Histoire ancienne jusqu'à César* che pretendeva assimilare la materia troiana per offrire un completo resoconto della storia universale. Come per l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, anche in questo volgarizzamento l'epistola di Fillide a Demofonte si arricchisce di un'intensa tragicità:

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 reçû 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) .

Lo stesso avviene la versione fiorentina del testo ovidiano nel *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).

Nella traduzione francese si riscontra l'assonanza dei termini "fet"/"amé", "folie"/"deservi" e "loiaulté"/"mauvesté", ma anche le anafore generate dalla frequente reiterazione dei termini "folie" e "deservi" che contribuiscono al raggiungimento della massima tragicità nella narrazione. Anche in quella fiorentina il discorso di Fillide è ornato da sofisticati espedienti stilistici, come la presenza della rima tra "lealtà" e "malvagità" o la costante ripetizione delle parole "follemente", "follia" e "folle". Per di più, entrambi i volgarizzamenti presentano in maniera frequente analoghe espressioni dolenti ("Ai lassa" ed "A Lasse"), del tutto assenti nelle versioni in latino delle epistole di Ovidio.

Le variazioni al testo sono dovute all'influenza del *De consolatione philosophiae* di Boezio, un'opera che godette di larghi consensi presso gli ambienti culturali toscani, tanto da divenire l'ideale modello di prosimetro della *Vita nuova* per Dante, ma anche nell'erudita corte di matrice scolastica di Napoli (Sabatini 1975: 71-73). Per questo, esercitò un grande ascendente su quelle opere circoscritte secondo i criteri dell'epoca al genere elegiaco. Tra queste rientravano anche i patetici volgarizzamenti delle *Heroides*, così come i componimenti lirici in cui l'io narrante lamenta l'assenza della persona amata. Ne sono un esempio i testi dei

<sup>249</sup> La Prosa 5 del *Roman de Troie* con tredici epistole delle *Heroides* tradotte in francese sono incluse nel codice *Royal 20 D.I.* della British Library (Carrai 2010: 299-300).

trovatori d'Oltralpe che per rimarcare retoricamente la propria infelicità ricorrevano a interiezioni quali "ailas" o "las" (Sanguineti e Scarpati 2013:130-131), oltre ai più struggenti componimenti di Cavalcanti<sup>250</sup>. Nemmeno Boccaccio resterà indifferente ai modelli predominanti della propria epoca, tanto da distaccarsi parzialmente dalle *Heroides* ovidiane a favore dei volgarizzamenti da lui conosciuti per corroborare il "lacrimevole stilo" con un sublime patetismo retorico. L'inflessione malinconica non contamina però solo i testi classici rimaneggiati dal nostro autore. Il procedimento coinvolge anche le fonti volgari come, ad esempio, la riscrittura del già menzionato luogo dantesco della *Vita nuova*: "Vieni ch'è il cor ti chiede" (Alighieri 1977: 70), il quale nel quinto capitolo dell'*Elegia* esibisce un intercalare dolente: "Deh, vieni, vieni, che 'l cor ti chiama" (Boccaccio 1994: 95).

Tutta l'opera è dunque permeata di aulicità e patetismo che ben si addicono alla tipologia elegiaca, secondo i canoni medievali, del triste racconto rivolto a un pubblico di "pietose donne". Il prodotto finale del ricercatissimo impegno formale di Boccaccio è uno stile malinconico e raffinato che s'intinge di *pathos* per innescare una dialettica della sofferenza che ben si presta alla drammatica narrazione di Fiammetta

## 4.2 Gli *argumenta* a sostegno del discorso

Preso in esame lo stile altisonante e oltremodo patetico, in perfetta linea con la malinconica narrazione dell'erudita protagonista dell'*Elegia*, passeremo adesso ad esaminare i contenuti del discorso. Lo scopo della fanciulla è raccontare come la dirompente passione amorosa abbia avuto su di lei effetti nefasti, rendendola un esempio d'infelicità agli occhi di altre donne che spera di indurre a compassione. Al fine di convincere il pubblico prediletto, Boccaccio fa in modo che Fiammetta ricorra ancora ai precetti retorici di stampo aristotelico ricavati dal *De inventione*. Secondo Cicerone, la *narratio* che permette di presentare i fatti in forma chiara e seguendo un preciso ordine cronologico deve essere accompagnata dalla *argumentatio*. Questa parte discorsiva consiste nell'esposizione di determinati argomenti a supporto di ciò che si sostiene, affinché possa aver luogo la *confirmatio* (Murphy 1983: 26). Per tal motivo, nel proprio racconto Fiammetta si servirà di determinati *argumenta* che possano provare quali indicibili sofferenze lei abbia sofferto e mettere in evidenza le terribili conseguenze che è costretta a patire. Il primo di questi si riscontra nella *descriptio* che la donna farà di sé stessa, al tempo dell'innamoramento e in seguito all'allontanamento dell'amato, al fine di dimostrare come i sentimenti dirompenti siano per lei causa di un deterioramento fisico e morale. Sul piano psicologico, invece, la perdita di senno causata dalla sofferenza viene attestata dall'eccessivo uso di comparazioni mitologiche in contesti quotidiani e domestici. Ciò dimostra in quale fragile stato mentale versò la fanciulla, ormai incapace di discernere la realtà dalla *fabula*. A riprova che alla sua terribile condizione non vi è cura, il racconto sarà intriso di esempi negativi concernenti amori finiti in tragedia. Questi vengono apportati erroneamente dalla balia nelle parti dialogiche per tentare invano di alleviare le pene della sua padrona, producendo una *consolatio* del tutto inefficace al contesto.

### 4.2.1 La *descriptio* di sé

L'*enumeratio* posta al principio dell'*Elegia* informa di ciò che avverrà nel primo capitolo, "nel quale la donna descrive chi essa fosse, e per quali segnali li suoi futuri mali le fossero

---

<sup>250</sup> Si pensi ai versi di *Era in penser d'amor quand' i' trovai* di Guido Cavalcanti: "Deh, foresette, no m'abbiate a vile" (Cavalcanti 2011: 126).

premostrati, e in che tempo, e dove, e in che modo, e di cui ella si innamorasse, col seguito diletto” (Boccaccio 1994: 25). Boccaccio, sotto le mentite spoglie di Fiammetta, organizza le fasi dell’auto-descrizione seguendo le formule enunciate da Cicerone nel *De inventione*, concernenti i *personae attributa*<sup>251</sup>. Queste qualità predeterminate furono disposte dal retore romano con il fine di trarre argomenti incontestabili a sostegno della propria parte, ma vennero traslate dall’ambito dell’oratoria ai contesti letterari durante il Medioevo. Di fatto, Mathieu de Vendôme li rielabora nella sua *Ars versificatoria*, affinché divenissero capisaldi volti a disciplinare la presentazione di un personaggio in un testo (Di Franza 2009: 43-44).

La rubrica introduttiva riassume in breve i contenuti che saranno narrati dalla donna nell’ordine prestabilito dalla fonte prescelta, 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). La *descriptio* di Fiammetta assume connotati chiaroscurali, poiché strettamente relazionata agli altalenanti stati emotivi di lei. Effettivamente, le qualità incipitali inerenti alla beltà e alla nobiltà d’animo vengono prontamente rovesciate quando la protagonista è pervasa dalla sregolata passione, al fine di risaltarne i devastanti effetti fisici e morali. Fiammetta fornisce per prima cosa informazioni riguardo ai suoi natali e alla sua età, dopodiché anticipa le sventure di cui sarà vittima:

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 (Boccaccio 1994: 25).

La presentazione si apre con una serie di qualità circoscrivibili alla categoria dell’*attributum a natura*, ovvero l’insieme delle qualità naturali volte a nobilitare la fanciulla. Tra queste ritroviamo l’*a cognatione*, la quale è finalizzata a celebrare le illustri origini della donna “da parenti nobili procreata”, ma anche l’*ab aetate* che fa riferimento alla sua “piccola età”, ovvero alla giovinezza (Di Franza 2009: 46). Nell’elogio delle qualità s’interpone la menzione alla sventura che crea i primi effetti contrastanti tra la descrizione virtuosa di sé stessa 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. Ad essere rovesciato è l’*attributum a fortuna*, ovvero la concezione secondo la quale la Fortuna sarebbe una caratteristica della persona degna d’encomio. Come preannuncia Fiammetta, questa lascerà presto spazio alla temibile sventura scaturita dall’abbandono di Panfilo. La tematica dei risvolti della sorte trova è ampiamente trattata nel *De consolatione philosophiae* di Boezio, ma anche nell’*Elegia de diversitate fortunae* di Arrigo da Settimello da cui Boccaccio riprende i toni mesti della dolente narrazione (Carrai 2003: 5).

Dopo aver preannunciato tramite immagini funeste le avversità che l’attanaglieranno, Fiammetta riprende la propria descrizione esaltando la raffinata educazione che la contraddistingue e la sua ineguagliabile bellezza:

---

<sup>251</sup> A sua volta, Cicerone formula tali caratterizzazioni della persona a partire dal quarto libro *Rhetorica ad Herenium* (Murphy 1983: 32-34). Questo testo anonimo, attribuito erroneamente nel Medioevo allo stesso retore romano, fu copiato dal Boccaccio nello *Zibaldone* autografo ms. *Pluteo 51 10*.

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).

Fiammetta si presenta come una donna lodevole, cresciuta “in altissime delizie” e dotata di “qualunque costume a nobile giovine si conviene” per essere socialmente ammirata. L'immagine che emerge è quella di una rispettabilissima fanciulla dell'alta società del tempo che rispetta in maniera pedissequa le regole esposte da Francesco de Barberino e Paolo da Certaldo sui rispettivi trattati sull'educazione femminile. Questa auto-descrizione riprende l'*attributum ad habitum*, ovvero l'insieme di quelle caratteristiche non elargite spontaneamente dalla natura, ma accresciute di propria volontà dalla persona, tra cui rientrano altresì le qualità morali (Di Franza 2009: 47-48). Invece, altre caratteristiche proprie dell'*attributum a natura* sono quelle riconducibili all'*ab anima*, ovvero le virtù per le quali veniva elogiata e consapevolmente se ne “gloriava”.

Tuttavia, le qualità più ammirevoli riguardano l'*a corpore*, ossia quelle sue peculiarità fisiche che sono indice di una straordinaria bellezza (Di Franza 2009: 47). Da questo primissimo ritratto non si evincono caratteristiche fisiche concrete, bensì del tutto astratte. Effettivamente, la donna allude al proprio splendore limitandosi a descrivere come il suo bell'aspetto “accese di fuoco amoroso” di 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 la rendono un essere intangibile, alla stregua di un'apparizione divina degna di culto dai suoi osservatori. Non a caso, proprio in chiesa viene ammirata da una cospicua folla di donne e uomini che per guardarla meglio “gli occhi torsono” (Boccaccio 1994: 29). La medesima espressione viene utilizzata nel terzo canto del *Paradiso* da Dante, quando dichiara di volgere lo sguardo verso le anime evanescenti dei beati per poterle contemplare<sup>252</sup>. La scelta terminologica non è affatto casuale, ma è indice di una solida convergenza tra le parole di Fiammetta e il testo del Sommo poeta. Boccaccio ne riprende i versi e li inserisce nel discorso nella sua narratrice per rimarcare la sua eterea magnificenza. Per di più, in risposta alle veneranti occhiate altrui, lei si mostra “sospesa” ovvero assorta in altri pensieri (Boccaccio 1994: 29). Anche questo aggettivo viene ripreso da Boccaccio dall'opera dantesca, nella quale è utilizzato in riferimento all'angelica Beatrice<sup>253</sup>.

<sup>252</sup> *Paradiso*, III: “Sùbito sì com'io di lor m'accorsi,/ quelle stimando specchiati sembianti,/ per veder di cui fosser, li occhi torsi (Alighieri 2016c: 319).

<sup>253</sup> *Paradiso*, XIII: “veggendola io sospesa e vaga” (Alighieri 2016c: 290).

L'unico tratto fisiognomico menzionato nel primo capitolo si riferisce alle “candide mani” (Boccaccio 1994: 27), con le quali nel suo sogno ammonitore la fanciulla è intenta a raccogliere fiori in un ameno paesaggio primaverile. È più probabile però che l'aggettivo non si riferisca esplicitamente al colore della sua pelle, ma che ne descriva metaforicamente l'innocenza. Per scorgere veri e propri elementi materiali dell'aspetto di Fiammetta, bisognerà attendere che la Fortuna della giovane si ribalti. Ed è proprio quando verrà abbandonata da Panfilo che elementi fisici concreti cominceranno ad inserirsi nella sua descrizione, quasi a simboleggiare la perdita di quello stato etereo d'intangibile beltà che lei stessa esaltava al principio del suo discorso. In effetti, nel quinto capitolo, la donna apprende la presunta notizia secondo la quale Panfilo avrebbe preso moglie e nel narrare il proprio dolore descrive finalmente anche il suo aspetto fisico sfiorito:

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 vedea 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).

All'immagine degli occhi cerchiati da lividi solchi per le troppe lacrime, si aggiunge anche quella dei “negletti capelli, d'oro per addietro da ognuno giudicati, allora quasi a cenere simili divenuti” (Boccaccio 1994: 103-104). Tali descrizioni si snodano intorno agli altalenanti stati emotivi di Fiammetta e sono costruiti a partire dai *topoi* della *descriptio* femminile. Essi 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 francesi (Barbato e Palumbo 2012: 127-146). Se ne trovano riscontri anche in ulteriori opere del *corpus* boccacciano, basti pensare alle descrizioni fisiche delle belle fanciulle che Florio incontrerà nel *Filocolo*<sup>254</sup>, ma anche ai tratti dell'avvenente Emilia nel *Teseida*<sup>255</sup>. Contrariamente, per quanto riguarda le caratteristiche che si contrappongono alla beltà femminile e mostrano lo squallore in cui versa la donna, Boccaccio riprende le peculiari fattezze attraverso le quali vengono descritte anche le protagoniste delle *Heroides* di Ovidio e delle commedie elegiache. Di fatto, “la pallidezza” 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 caratteristiche 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). Specificamente nella *Vita nuova*, anche Dante menziona “colore purpureo egli occhi” che è una conseguenza del “lungo continuare del pianto” (Alighieri 1977: 70).

<sup>254</sup> Nel *Filocolo*, proprio l'omonima Fiammetta è così descritta: “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 distendea 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 sarebbe detto che fra le verdi frondi uscisse una chiara fiammetta d'ardente fuoco” (Boccaccio 1938: 355).

<sup>255</sup> Nel III libro del *Teseida*, Boccaccio descrive la bella 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).

Il ritratto chiaroscurale di Fiammetta non è incentrato solo sul piano estetico, ma descrive anche il deterioramento delle proprie oneste virtù. 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 sesto capitolo, 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). La lamentabile condotta fa emergere il carattere fedifrago della relazione narrata da Fiammetta e ne evidenzia le tremende e devastanti ripercussioni che rendono la donna degna di biasimo. 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 licenziosità femminile e tutti quei vizi, per cui ora la donna appare "lussuriosa" e "bugiarda", 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 III libro del *De Amore* di Andrea Cappellano<sup>256</sup>.

Gli attributi positivi dell'auto-presentazione preliminare, i quali fanno di Fiammetta una dama bellissima e virtuosa, lasciano spazio alle brutture che emergono dal deperimento fisico e morale della fanciulla nel corso della narrazione. La causa di tale svilimento va ricercata nella passione smodata che è stata in grado di corrompere proprio lei, la più bella e virtuosa tra le donne, sul piano fisico e morale. Per questo motivo, la *descriptio* diviene un argomento fondamentale a sostegno di come l'amore sfrenato l'abbia resa un esempio di estrema infelicità.

#### 4.2.2 Il declino psicologico: la funzionalità del mito

Fiammetta patisce le proprie indicibili sofferenze nel circoscritto ambiente della sua casa, il quale rappresenta la principale ambientazione del suo malinconico racconto. Nel narrare ripercorre infervorata le strade del mito ed istaura termini di paragone tra lei stessa e gli eroi ed eroine delle favole greche<sup>257</sup>. Giuseppe Chiecchi ritiene che tale propensione della giovane corrisponda a un vero e proprio "meccanismo centripeto dell'*alter ego* nell'individualismo onnivoro della protagonista, e sistema tortuoso di giustificazione della sua coscienza" (Chiecchi 2015: 90-91). Effettivamente, i frequenti richiami alla mitologia che le permettono di dissociarsi dalla realtà domestica e ricercare nella *fabula* un palliativo alla propria disillusione costituiscono un'avvisaglia del prossimo declino psicologico. Lo stato mentale della protagonista appare già oltremodo fragile nell'esternare le amene fantasie sull'inottenibile ritorno dell'amante. Nel quinto capitolo non solo rivolge il proprio discorso all'assente Panfilo, ma addirittura si illude che lui abbia potuto udire le sue parole e corre come una forsennata alla finestra perché è convinta di sentire il rumore dei suoi passi:

Questo detto, quasi come se egli le mie parole avesse intese, subito mi levava, e correva alla finestra, me nell'estimazione ingannando d'udire quello che io udito non avea, cioè che egli la nostra porta toccasse, come era usato (Boccaccio 1994: 96).

<sup>256</sup> Dal terzo libro del *De amore*: "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).

<sup>257</sup> L'uso frequente del mito da parte di Fiammetta come sintomo di autoillusione è stato largamente studiato da Janet Levarie Smarr (1986: 140-146), Marina Brownlee (1990: 58-69) e Michael Calabrese (1997: 23-36).

I vaneggiamenti s'intensificano quando Fiammetta fuoriesce dall'Io per immedesimarsi nei personaggi della letteratura classica e ricalcarne il racconto-fonte. Nella sezione di questo elaborato dedicata alle convergenze tra l'*Elegia* e i testi degli autori della classicità, ho già dimostrato come la narratrice boccacciana faccia convergere la propria esperienza con quella degli infelici amanti delle *Metamorfosi* di Ovidio, ma anche dei protagonisti dei poemi di Stazio e Virgilio, delle tragedie di Seneca, dell'epica di Lucano e perfino della storiografia di Livio. Il giudizio della donna appare fortemente offuscato e provoca in lei un sintomo di profonda alienazione. È per questo che alla logica preferisce di gran lunga il contrappunto continuo con il mito (Bruni 1990: 224).

Nonostante gli eclatanti paragoni, la nobildonna napoletana non sarà artefice di eclatanti gesta. Salvatore Battaglia commenta a tal proposito: “le cose e i sentimenti passano come attraverso uno sguardo allucinato, e si partono e tosto rientrano in una solitudine silenziosa” (Battaglia 1965: 165). Di fatto, Fiammetta si limiterà a sopportare in silenzio il suo dolore raccogliendosi, “come più acconciamente” si addice a una donna del suo rango, nella propria “camera” (Boccaccio 1994: 130). Questo luogo riscontra un precedente nei componimenti di Arnaut Daniel e nella *Vita nuova* di Dante, quale intimo spazio volto ad accogliere le lacrime scaturite dalle sofferenze amorose. Le quattro mura della stanza delineano anche la confinata ambientazione domestica, nella quale Fiammetta patisce pene smisurate, in netta opposizione con i suoi iperboliche vaniloqui che s'incrementano a tal punto da spingerla a voler imitare perfino la tragica fine delle antiche donne innamorate. Mentre si lascia persuadere da luttuosi proponimenti, la fanciulla un chiaro parallelismo con la Didone nel quarto libro dell'*Eneide*. La morte per amore dell'antica donna è dotata di un valore esemplare, poiché è finalizzata a preservare il suo onore dopo aver ceduto alla tentazione sessuale (Trujillo 2022: 341-342). Contrariamente, Fiammetta ripercorre il *topos* della *mors voluntaria* come conseguenza della disperazione provocata dall'assenza di Panfilo. Di fatto, alla concezione della morte esemplare dell'Antichità si oppone la visione medievale del suicidio per sfuggire alla *desesperatio*, la quale era associata alla paura, alla vergogna e anche alla pazzia (Trujillo 2022: 347-348).

Nelle rispettive opere di Virgilio e Boccaccio, entrambe le donne abbandonate lanciano una maledizione nei confronti dei rispettivi amanti 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 Roma, introducendo in tal modo nel racconto elegiaco l'eziologica dello scoppio delle guerre puniche e identificando nella storica figura di Annibale Barca il sanguinario “vendicatore” sorto dalle sue ossa<sup>258</sup>.

Il confronto è volto a conferire alle vicissitudini della nobildonna un alone di epica dignità, poiché come Elissa desidera la morte per porre alle vicissitudini scaturite da una passione non corrisposta (Bartuschat 2000: 91). Tuttavia, nel sesto capitolo dell'*Elegia*, si percepiscono le sostanziali differenze tra i due personaggi femminili. Di fatto, le ostili parole che rivolge nei confronti del suo uomo non faranno riferimento ad alcun illustre accadimento che conferisca rilevanza alle sue traversie sentimentali. Di fatto, Fiammetta si limiterà a desiderare che Panfilo patisca a sua volta l'amore inappagato e l'abbandono:

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

---

<sup>258</sup> *Eneide*, IV: “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 imploret 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 Dardanos ferroque sequare colonos, nunc, olim, quocumque dabunt se tempore uires. Litora litoribus contraria, fluctibus undas imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotesque” (Virgilio 2005: 120-121).

mia, né altro sconcio domando 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 quinci, torcendomi con movimenti disordinati, su per lo letto impetuosa mi giro e mi rivolgo (Boccaccio 1994: 133).

Il malinconico discorso, pronunciato mentre con “movimenti disordinati” si torce nel suo letto, risulta decisamente meno solenne in confronto a quello proferito dall’antica sovrana. Per di più, la dama invoca in suo supporto gli “iddii” del pantheon romano in una narrazione nella quale non si esenta dal menzionare anche Dio. La confluenza di elementi pagani e cristiani nelle sue orazioni è indice di una mente obnubilata e confusa dall’intenso dolore che preannuncia l’imminente follia (Desiderio 2005: 649). Vi è però un fattore ancora più determinante che sancisce la profonda differenza che vi è tra lei e Didone. Nel momento della tragica sublimazione del suicidio, a differenza dell’antica donna, la narratrice boccacciana non muore. Sebbene entrambe sono annichilate dalla passione amorosa, la convergenza a livello del “racconto-fonte” viene drasticamente spezzata dal fallito tentativo di togliersi la vita. Il drammatico episodio rivela tutta l’ironia di Boccaccio, per cui i tentativi della sua protagonista di assumere la posa dell’eroina conduce a risultati grotteschi (Smarr 1986: 142).

A ridimensionare l’enfatico slancio di Fiammetta sarà proprio l’ambientazione domestica in cui si svolge la sua disavventura, attraverso alcuni elementi circoscrivibili al campo semantico della quotidianità casalinga che sistematicamente ne impediscono la morte. Tali oggetti hanno finalità ben precise e funzionali: innanzitutto, evitano il paradosso della dipartita dell’Io lirico, facendo in modo che la narratrice non 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, con i quali instaura termini di paragone nel corso della tragica narrazione. Il primo tra questi irrompe nella narrazione proprio quando gli autolesivi intendimenti sono a un passo dal concretizzarsi. Di fatto, la donna accusa un malore e anela perire in preda alla collera. Tuttavia, proprio quando tutte le forze stanno per abbandonare il suo corpo esanime, il climax che carica di pathos la narrazione viene bruscamente interrotto:

mi gittai, ovvero più tosto 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 nelli suoi luoghi di fisico alcuno argomento. Ma poi che la trista anima, la quale piagnendo più volte li miseri spiriti avea per partirsi abbracciati, pure si rifermò nello angoscioso corpo, e le sue forze rivate, di fuori sparse, agli occhi miei ritornò il perduto lume. E alzando la testa, sopra me vidi più donne, le quali, con pietoso servizio piagnendo, con preziosi liquori m’aveano 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 per evitarne il trapasso. Questa pratica si deve all’impiego per fini prettamente terapeutici che gli esponenti della Scuola Medica Salernitana facevano dei distillati fin dal X secolo, contribuendo a diffondere la credenza che avessero proprietà benefiche sulla salute e per questo motivo venivano soventemente utilizzati come rimedi curativi casalinghi<sup>259</sup>.

<sup>259</sup> 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 anche nella decima novella della quarta giornata del *Decameron* con l’inserimento nel tessuto narrativo di un protagonista che è un rinomato chirurgo di questa scuola: Mazzeo della Montagna. In seguito, dietro a questo personaggio venne tracciato il profilo di Matteo Silvatico, un medico che il Certaldese incontrò presso la corte angioina (Sabatini 1975: 60).

Pertanto, le bevande menzionate da Fiammetta costituiscono un elemento perfettamente circoscrivibile al campo semantico della quotidianità domestica che impedisce la sua dipartita. La nobildonna è però imperterrita a voler compiere l'estremo gesto; pertanto, passa in rassegna le morti degli eroi e delle eroine della mitologia letteraria per stabilire la modalità di suicidio a lei più consona. Alla fine, sceglierà d'imitare il tragico trapasso di Pernice:

Ma oltre tutti questi modi, mi occorre la morte di Pernice la morte, 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 la infelice anima maculata e rotta alli 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 preferisce uccidersi nella maniera in cui aveva perso la vita il giovane nipote di Dedalo, caduto "dall'altissima arce cretense" (Chiecchi 2015: 120-121). Tuttavia, le tragiche aspirazioni della fanciulla si scontrano nuovamente con la quotidianità domestica in cui è relegata. Per questo motivo non si lancerà da alcuna rupe, ma opererà piuttosto per saltare dall'"alto palagio". In preda alla frenesia la donna corre incontro al proprio destino, decisa a saltare nel vuoto per porre per sempre fine al suo dolore. Ma stavolta, a smantellare i suoi piani, fa il suo ingresso nella tragica narrazione il "forcuto legno":

a me pareva che fossero ali cresciute, e più veloce che alcuna aura correva alla mia morte. Ma li non pensati casi, sé alli buoni come alli rei proponimenti opponentisi, furono cagione che io sia viva: perciò che li miei panni lunghissimi, e al mio intendimento nemici, non potendo con la loro lunghezza raffrenare il mio còrso, ad uno forcuto legno, mentre io correva, non so come, s'avvilupparono, e la mia impetuosa fuga fermarono, né per tirare che io facessi, di sé parte alcuna lasciarono (Boccaccio 1994: 154).

Il fallimento del tentato suicidio costituisce un hapax narrativo che vanifica per sempre ogni funesto proponimento di Fiammetta. Nel "forcuto legno", probabilmente introdotto in casa per essere impiegato come strumento dalla servitù nei lavori domestici, restano impigliate le vesti della donna che è impossibilitata a lanciarsi giù. Nel suo racconto, l'entrata in scena di questo elemento è ben scandita dalla punteggiatura. Interposto tra due virgole, produce una pausa che interrompe in maniera eclatante la linearità degli echeggianti sproloqui. L'impiego di un siffatto lessico informale si contrappone decisamente alle sofisticatezze retoriche proprie del discorso patetico e del "lacrimevole stilo", provocando un brusco abbassamento del registro. Boccaccio riprende tale tendenza di causare un repentino abbassamento stilistico, mediante l'introduzione di ordinari elementi quotidiani in un testo letterario, dalla poesia comico-realistica fiorentina. Nei componimenti riconducibili a questo genere 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 un personaggio femminile come per l'*Elegia*. Il poeta toscano imita la voce di una donna che cerca astutamente di distogliere i sospetti del marito Aldobrandino e a convincerlo restituire al vicino Piletto il "farso". Questo comunissimo capo di vestiario, dimenticato in camera da letto dopo che lei aveva intrattenuto un rapporto fedifrago con l'amante, irrompe nel suo discorso e abbassa decisamente lo stile del componimento. Inoltre, per difendersi dalle accuse, la fanciulla giurerà che se l'uomo era

entrato in camera lo aveva fatto in qualità di amico affezionato, senza averle arrecato alcunché che le dolesse (Orvieto e Brestolini 2000: 31-34).

Ad indurre il lettore al *risum movere* è l'ambiguità della risposta della moglie, indice di una marcata attitudine contro il genere femminile propria della *vituperatio in foeminas*. Dunque, attraverso un linguaggio schietto che introduce ordinari elementi quotidiani in un testo poetico, i componimenti anteriormente menzionati spongono i triviali misfatti sessuali delle mogli infedeli e mostrano come esse siano menzognere ed in grado d'ingannare i propri mariti mediante discorsi che giocano sui doppi sensi per occultare un tradimento (Alfie 2010: 335-336). Analogamente, anche Boccaccio ripercorre questo *topos* letterario per mostrare come Fiammetta, macchiata di tradimento e desiderosa di perpetrare l'adulterio, abbia ormai perso il senno e la rispettabilità. In questo modo le traversie della narratrice vengono 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 esorta a dimenticare Panfilo, poiché "il servare fede a chi a te la rompe è oggi reputata mattezza, e lo 'nganno compensare con lo 'nganno si dice sommo sapere" (Boccaccio 1994: 146).

L'anziana sminuisce 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). 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. La fanciulla è così ridotta a mera caricatura tragicomica di Didone e delle altre protagoniste delle antiche elegie. Ciò dimostra come abbia perduto definitivamente il senno, a tal punto da non riuscire nemmeno a porre fine alle proprie sofferenze mediante il suicidio ed elevare la sua condizione. In altre parole, anche il deperimento delle facoltà mentali prova quanto gli sfrenati sentimenti siano stati per lei devastanti e la erge a monito per altre innamorate fanciulle.

#### 4.2.3 L'inefficace *consolatio*

La comparazione costante di Fiammetta con personaggi della letteratura Antica si dimostra in forte opposizione con l'uso che secondo la balia lei dovrebbe fare di questi racconti. Di fatto, nel corso della sua narrazione, la fanciulla illustra gli sforzi dell'anziana donna per confortarla. Mediante una serie di tentativi che procedono da stoiche posizioni etiche, la serva consiglia alla sua signora di estrapolare esempi utili alla propria consolazione dalle tragiche storie di altri infelici amanti. La riflessione sul modo in cui i racconti possono e dovrebbero facilitare la consolazione rappresenta uno dei temi centrali dell'*Elegia*, i quali trovano un illustre precedente negli attigui dibattiti delle *Tusculane* di Cicerone e della tragedia *Troades* di Seneca (Zak 2016: 3). Mentre Fiammetta insiste che la consapevolezza delle disgrazie altrui può servire solo come mezzo per attenuare il dolore, consentendo al lettore di rendersi conto di non essere solo, la nutrice la esorta ad adottare un approccio più distaccato e a sventare i pericoli delle passioni. Per Robert Hollander, dietro il personaggio della nutrice s'identificherebbe il punto di vista dello stesso Boccaccio che esprime le proprie ferme considerazioni per mettere in guardia la sciocca fanciulla dai rischi di un illecito amore carnale (Hollander, 1977: 45-49). Sebbene questa teoria abbia per lungo tempo riscontrato larghi consensi da parte della critica, è stata recentemente messa in discussione da Gur Zak (2016: 1-3) che attraverso la sua analisi delle parti dialogiche dell'opera ha riscontrato una serie di errori ed affermazioni fallaci nel discorso

della balia. Di fatto, le parole di questo personaggio assumono i connotati di un vero e proprio intento parodico volto a screditare l'impiego della filosofia stoica ai fini della consolazione.

Nel primo capitolo dell'*Elegia*, la balia intuisce “quali sollecitudini da poco tempo in qua” turbano Fiammetta (Boccaccio 1994: 36). Dialogando con la sua padrona, l'anziana serva mette in atto una vera e propria *suasoria*<sup>260</sup> con il fine distoglierla dal cedere alla passione amorosa:

Ma perciò che questo crudele tiranno, al quale, sì come giovane, non avendo tu presa guardia di lui, semplicemente ti se' sommessi, suole insieme con la libertà il conoscimento occupare, mi piace di ricordarti e di pregarti che tu del casto petto esturbi e cacci via le cose nefande, e ispegni le disoneste fiamme, e non ti facci a turpissima speranza servente. E ora è tempo da resistere con forza, però che chi nel principio bene contrastette, cacciò il villano amore, e sicuro rimase e vincitore; ma chi con lunghi pensieri e lusinghe il nutrica, tardi può poi ricusare il suo giogo, al quale quasi volontario si sommise (Boccaccio 1994: 37).

Come già ho indicato nella sezione dedicata alle fonti classiche dell'*Elegia*, questa *reprobatio amoris* non è che una trasposizione in volgare del discorso della nutrice di Fedra nell'omonima tragedia di Seneca. Dunque, le parole della serva di Fiammetta s'intingono di una sublime retorica modellata a partire dall'antico testo per reggere il confronto con gli illogici deliri della sua signora. Il suo scopo è quello di richiamare la fanciulla alle proprie responsabilità ed impedire che si esponga ai pericoli della passione amorosa. Pertanto, al fine di vincere ogni sua remora ed ammonirla a non cedere a impulsi che potrebbero causare la sua rovina, le ricorda i *personae attributa* che la contraddistinguono (tanto gli *attributum a natura* come gli *attributa ad habitum*) celebrati nell'auto-descrizione preliminare:

Vedi se l'altezza del tuo parentado, la gran fama della tua virtù, il fiore della tua bellezza, l'onore del mondo presente, e tutte quelle altre cose che a donna nobile debbono essere care, e sopra a tutte la grazia del tuo marito, da te tanto amato e tu da lui, per questa sola di perdere desideri. Certo volere nol déi, né credo che 'l vogli, se savia teco medesima ti consigli. Dunque, per Dio, ritienti, e i falsi dilette promessi dalla sozza speranza caccia via, e con essi il preso furore (Boccaccio 1994: 37).

In seguito, la balia boccacciana esorta la sua signora a non cadere nella trappola della cupidigia per cui “quello che non può chi molto può desidera di potere” (Boccaccio 1994: 38). Tale ammonizione che incita a non desiderare ciò che non si può ottenere è nuovamente ricalcata dalle parole della servitrice nella *Fedra*. Tuttavia, queste ribadiscono un concetto proprio dello stoicismo che l'antico autore esalta anche nelle *Epistulae morales ad Lucilium*<sup>261</sup>. Ciò è indice di come Boccaccio, nella finzione letteraria, doti il suo personaggio di una dialettica di stampo razionale che tende a cercare nella filosofia una soluzione alle problematiche etiche ed esistenziali.

Un altro argomento su cui la nutrice di Fiammetta fa leva per spiegarle la natura dei sentimenti è la profonda differenza tra Amore e Venere. Mentre il dio viene associato al

<sup>260</sup> Questa declamazione scolastica della retorica latina, finalizzata a consigliare e persuadere, viene menzionata nel terzo libro del *De institutione oratoria* di Quintiliano: “Officiis constat duobus suadendi ac dissuadendi” (Quintiliano 1975: 484).

<sup>261</sup> Nella nona delle *Epistulae* di Seneca si legge: “Ut breviter finiam, morbus est iudicium in pravo pertinax, tamquam valde expetenda sint quae leviter expetenda sunt; vel, si mavis, ita finiamus: nimis imminere leviter petendis ve! Ex toto non petendis, aut in magno pretio habere in aliquo habenda vel in nullo” (Seneca 1969: 464).

“furore” e alle “dissolute cose”, la dea è collegata alle lecite relazioni coniugali ed è per questo definita “santissima” (Boccaccio 1994: 38). Il Certaldese, sotto le mentite spoglie della serva, estrapola questa nozione mitologica dal discorso dall’analogo personaggio femminile seneciano. Il ragionamento della donna, volto a persuadere la sua padrona, rappresenta però la prima falla riscontrabile nella sua dialettica. Di fatto, nel contesto dell’*Elegia*, è la stessa Venere ad apparire alla nobildonna per convincerla a cedere alla passione per un uomo che non è suo marito. Il confronto ideologico tra la serva e la dea, le quali sono personificazione allegorica della ragione e della passione, viene vinto da quest’ultima. Se Fiammetta aveva zittito la propria nutrice ed ignorato il suo articolato discorso consolatorio, subito si prostra di fronte alle argomentazioni della divinità. Essa apporta una serie di esempi tutt’altro che positivi, menzionando una schiera di personaggi mitologici sottomessi all’amore, le cui vicende ricalcano il racconto-fonte delle *Metamorfosi* di Ovidio come abbiamo avuto modo di constatare anteriormente. Tra questi ritroviamo coloro che a causa degli impulsi persero il senno: Giove, il padre degli dei, che determinato a possedere le donne bramate si ridusse a prendere più infime forme; ma anche Ercole costretto dalla sua Iole ad umiliarsi nel vestire abiti femminili; nonché Mirra, Semiramide, Biblide e Canace che perpetrarono un amore incestuoso. Successivamente, la dea nomina una serie di eroi ed eroine protagonisti di storie d’amore finite in tragedia: Adone, morto in un incidente di caccia, del quale s’infatuò la stessa Venere; Paride, i cui sentimenti per Elena furono causa di un sanguinoso conflitto; Leandro, morto annegato per raggiungere a nuoto l’amata Ero; in fine, nell’elenco appaiono anche le regine Didone e Cleopatra che si suicidarono dopo aver perso i rispettivi uomini. A completare la sfilza di personaggi negativi vi sono Glauco, Alfeo e Febo che incapaci di contenere la bruciante passione arrivarono perfino a stuprare le fanciulle desiderate. Nonostante gli argomenti esposti da Venere siano fallaci e incentrati sugli aspetti distruttivi dell’amore, riescono comunque a conquistare Fiammetta che preferirà i sentimenti sfrenati alla logica stoica predisposta dalla sua balia.

Affascinata dalle storie d’amore di amanti infelici con i quali ormai s’identifica, nel terzo capitolo dell’*Elegia* la narratrice dichiara di aver trovato conforto “in libri diversi ricercando le altrui miserie, e quelle alle mie conformando, quasi accompagnata sentendomi, con meno noia il tempo passava” (Boccaccio 1994: 74). Antitetivamente, ritiene del tutto inutili i consigli della saggia nutrice che la esorta inutilmente ad anteporre la ragione ai sentimenti. Tant’è che, nella sesta parte dell’opera, dichiara quanto gli siano gravosi tali sproloqui:

Queste parole, o somiglianti, non una volta, ma molte, senza rispondervi alcuna cosa, ascoltai io con grave animo; e avvegna che io oltremodo turbata fossi, nondimeno vere le conosceva, ma la materia, mal disposta ancora, senza alcuna utilità le riceveva (Boccaccio 1994: 139).

Nel definire il discorso della balia “materia mal diposta” e “senza alcuna utilità”, Fiammetta rigetta esplicitamente le tanto acclamate potenzialità consolatorie della filosofia. Ciononostante, l’anziana non demorde dal suo intento di convincere la padrona. Pertanto, proferisce un nuovo ammonimento. Le sue parole vertono sulla necessità di lasciarsi alle spalle gli amori che provocano tormenti e sono modellate su quelle della nutrice di un’altra tragedia seneciana, la *Medea*. Dopodiché, fornisce alla fanciulla un elenco di altre donne abbandonate dai loro uomini proprio come lei lo era stata da Panfilo:



Egli ancora non è il primo che questo fa, né tu la prima a cui avviene. Iansone si parti di Lenno di Isifile, e tornò in Tesaglia di Medea; Paris si parti di Oenone delle selve d’Ida, e ritornò a Troia di Elena; Teseo si parti di Creti di

Adriana, e giunse ad Atene di Fedra: né però Isifile, o Oenone, o Adriana s'uccisero, ma posponendo li vani pensieri, misero in oblio li falsi amanti (Boccaccio 1994: 145-146).

Attraverso i racconti esemplari di Isifile, Oenone ed Arianna, la nutrice vorrebbe servirsi di tali testimonianze come monito per Fiammetta e indicarle una scappatoia dalle tremende pene d'amore. Tuttavia, finisce per ottenere risultati diametralmente opposti. Di fatto, la fanciulla giunge ad ammirare le protagoniste di queste storie che come lei patiscono indicibili pene sentimentali e si sente accompagnata sola nel suo dolore. Per di più, quasi con noncuranza la serva menziona anche i nomi di Medea, Elena e Fedra che non sono di certo modelli di pacatezza, ma amanti abbandonate estremamente vendicative (Zak 2016: 14). Ciò rende il suo discorso erroneo e fallace più dannoso che di supporto per le condizioni già pregiudicanti della sua signora, finendo per fomentare la passione amorosa anziché allontanarla. In tal senso, la nutrice diviene un'inconsapevole vecchia mezzana<sup>262</sup>, a causa dei consigli sbagliati che spingono la giovane a seguire la passione amorosa.

I paradossi che regolano l'uso degli *exempla* da parte della balia diventano più evidenti nella successiva schiera di nomi, anch'essi estrapolati dalla mitologia letteraria:

Medea da Iansone 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 d'altrui che di te non t'hai a dolere, e a quelle truovansi 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 Filis 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 a le quali l'uomo ha compagnia, a pena possono essere importabili o gravi come tu le dimostri (Boccaccio 1994: 146-147).

Questa volta gli sforzi della servitrice si concentrano sull'apportare racconti che presentino esempi di pazienza, affinché Fiammetta possa apprendere a controllare l'ira e a mitigare il dolore. A tal riguardo la menzione a Penelope, fedele moglie di Ulisse che per vent'anni aspetta il suo ritorno, è decisamente coerente. Del tutto imprecisa è invece l'indicazione a Deianira, poiché per gelosia provocò la morte di Ercole e pentita s'impiccò. Ancor più paradossale è la scelta d'introdurre Fillide che, non capace di sopportare l'attesa della venuta di Demofonte, preferì togliersi la vita. Le allusioni erronee rendono del tutto inefficace il discorso consolatorio e dimostrano l'impossibilità di sfuggire alla passione. Neanche gli accesi ragionamenti che seguiranno, procedenti da una miscellanea di frammenti del *Thyestes*, della *Medea* e dell'*Oedipus*, risulteranno efficaci ad incitare Fiammetta a resistere ai mutamenti della sorte e a sopportare le pene patite. Di tutta risposta la fanciulla tenderà esasperata il suicidio, sancendo il fallimento definitivo della balia e la sua filosofia.

Gli infruttuosi tentativi della serva di fornire esempi utili alla consolazione, insieme ai fallimenti di Fiammetta d'interpretarli correttamente, sfociano nell'ottavo capitolo dell'*Elegia*. In questa sezione la fanciulla passa in rassegna le tragiche sorti degli eroi e le eroine della classicità per sublimare il processo di immedesimazione nelle loro sventure. Nel farlo, la

<sup>262</sup> Questo personaggio femminile proprio dei *fabliaux* e delle commedie elegiache era dedito ad elargire la propria esperienza al servizio di una giovane sposa infedele, affinché l'adulterio potesse compiersi (Lacarra 1986: 342-346).

giovane ripete addirittura esempi usati in precedenza dalla balia. Nel farlo però non trae alcun insegnamento dalle sventurate storie delle antiche donne, bensì predilige associare le loro disgrazie alle sua:

Dopo tutti questi, quasi da se medesimi riserbati, come molto gravi mi si fanno sentire i guai di Isifile, di Medea, d'Oenone e d'Adriana, le lagrime delle quali e i dolori assai con le mie simiglianti le giudico; però che ciascuna di queste, dal suo amante ingannata, così com'io, sparse lagrime, gittò sospiri, e amarissime pene senza frutto sostenne. Le quali, avvenga che, come è detto, sì come io si dolessero, pure ebbero termine con giusta vendetta le lagrime loro; la qual cosa ancora non hanno le mie (Boccaccio 1994: 184).

Fiammetta sovverte i propositi della balia mediante l'ammirazione e l'immedesimazione per quei modelli che dovevano servire ad ammonirla dal perseguire deleterie attitudini. Invece che provare repulsione, la donna si sente solidale nei confronti di altri amanti dai tragici destini che l'accompagnano nel suo dolore. Pertanto, non solo identificherà le loro disgrazie con le proprie, ma addirittura si sforzerà per dimostrare come le sue sono più gravi di ogni altre. Se Isifile e Medea ottennero una terribile vendetta su Giasone in grado di calmare la propria ira, Oenone scelse di non salvare immeritatamente la vita al traditore Paride e Arianna fu in grado di dimenticare l'indegno Teseo grazie al matrimonio con Bacco, Fiammetta non trova alcun sollievo in grado di mitigare le proprie pene che sarà costretta a perpetrare ad oltranza. In una tale prospettiva, la sua incapacità d'imparare dai tragici racconti esemplari rappresenta i limiti della retorica razionale di fronte alle questioni sentimentali. Gli infruttuosi sforzi della balia mettono in luce l'inefficacia dell'ideologia stoica ai fini consolatori e ne ridicolizzano la dialettica. Questa vera e propria parodia che emerge dall'*Elegia* dimostra come sia inconcepibile che la sola filosofia possa essere in grado di offrire valide soluzioni alle sofferenze amorose, poiché non ha la facoltà di sradicare del tutto le passioni (Zak 2016: 16).

Tale concezione si conforma perfettamente al nuovo contesto culturale nella Napoli di Giovanna I, in cui l'austera erudizione filosofico-scientifica in latino veniva lasciata ai margini. Presso la corte del predecessore Roberto, opere del calibro del *De consolatione philosophiae* di Boezio rispondevano all'esigenza di trovare consolazione ai drammi etici ed esistenziali nella dialettica stoica. Con l'ascesa della regina la rigida precettistica scolastica viene ritenuta ormai obsoleta e ideologicamente inefficace, a vantaggio di produzioni letterarie in lingua volgare che esaltavano la natura umana dei sentimenti. Lo dimostra il pronto smantellamento dell'antica biblioteca reale e l'altrettanto celere circolazione dei testi dello stilnovismo e danteschi, nonché le tematiche prescelte negli scritti giovanili da Petrarca e Boccaccio. La stessa elegia in prosa si prefigura come il primo tentativo del nostro autore di aderire ai nuovi canoni affinché potesse essere richiamato nella città partenopea. Da qui deriva la visione critica nei confronti dell'esemplarità stoica promossa dalla balia, del tutto inutile a prestare conforto a Fiammetta. Di tutta risposta, la fanciulla usufruisce dei racconti in maniera inedita, facendo collimare la propria angosciosa esperienza con quella delle storie delle antiche donne lette o ascoltate. Viene a configurarsi in questo modo anche l'aspetto consolatorio e dilettevole delle novelle del *Decameron*<sup>263</sup>, volte ad elargire diversione e conforto a un immaginario pubblico di donne.

---

<sup>263</sup> *Decameron*, proemio: "Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così né moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguire: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire" (Boccaccio 1999: 3).

### 4.3 Le finalità del discorso

La drammatica narrazione di Fiammetta si serve di arguti argomenti, quali il deperimento fisico soggetto ai suoi altalenanti stati d'animo e la perdita di senno che la rende incapace di distinguere la finzione mitologica dalla realtà domestica circostante. Questi servono funzionalmente a provare quanto il dolore scaturito per una bruciante passione illecita ed inappagata siano superiori a quello mai provato da chiunque altro. Una tale smisurata sofferenza non trova soluzione né consolazione nelle letture esemplari suggerite dalla balia, ma che, se non altro, fanno nascere nella donna il desiderio di voler raccontare la propria storia attraverso il forbitissimo "lacrimevole stilo". La finalità del suo discorso è ben delineata: "esempio di sé donare a quelli che sono felici, acciò che essi pongano modo a' loro beni, e fuggano di divenire simili a noi" (Boccaccio 1994: 1879).

Nel congedo dell'*Elegia* la sconsolata protagonista palesa l'esplicita volontà di voler convertire sé stessa e la propria storia in un *exemplum*, affinché altre fanciulle più di lei felici imparino a fuggire con prudenza le insidie d'amore. Fiammetta si autoproclama esempio di infelicità smisurata, dimostrando una straordinaria lucidità e intraprendenza nel narrare intimamente come il suo animo oscilli tra il desiderio di cedere all'*eros* e il rimorso per aver violato la *moralitas*. Nella finzione letteraria, il mezzo attraverso il quale riesce a concretizzare i suoi propositi è la scrittura, la quale le permette di redigere di proprio pugno un racconto che faccia rivivere ad oltranza le sue traversie. Le fonti ovidiane adoperate dal nostro autore per dar voce alla fanciulla sembrano, in tal contesto, filtrate dall'erronea esegesi medievale che pretendeva rintracciare finalità morali ed esemplari nelle *Heroides* ed altre del poeta romano. Ciò determinerebbe il rivestimento didascalico del racconto della fanciulla che si propone d'illustrare ad altre donne modelli femminili da imitare o mere attitudini da debellare, da parte di un Boccaccio in bilico tra propensioni filogine e misogine.

#### 4.3.1 L'*exemplum* di Fiammetta

Fiammetta dichiara nel prologo l'intenzione di narrare le proprie vicissitudini sentimentali, ma anche di farle pervenire in forma scritta ad altre innamorate fanciulle affinché ne ricavano insegnamenti dalla lettura e non finiscano come lei. In questo modo la dama, ispirandosi alle antiche storie di altre donne abbandonate, erge sé stessa ad *exemplum*. Tale propensione a voler dotare l'opera di finalità morali si riconduce all'esegesi medievale dei testi ovidiani che Boccaccio, non immune ai limiti interpretativi della sua epoca, aspirava ad imitare (Navone 1984: 61-62). Sebbene le *Heroides* rappresentino la principale fonte dell'*Elegia* per la costruzione del discorso al femminile, il nostro autore ne riprende anche le inclinazioni didascaliche che è convinto di leggere tra le righe delle antiche epistole. È certo che durante il Medioevo le missive ovidiane non venivano trasmesse in maniera unitaria. Questo impossibilitava i lettori del tempo a scorgere il reale disegno compositivo dell'autore, il quale si serviva della mitologia per rappresentare in maniera parodica gli scandali e i costumi delle matrone romane della sua epoca (Hexter, 1986:141-145). Erroneamente, i commentatori medievali tendevano invece ad individuare nel background delle eroine greche un illustre antefatto, nel quale identificare comportamenti etici da imitare o mere attitudini da condannare (Hexter, 1986:147-162). In questo modo, il *praeceptor amoris* dell'*Ars amatoria* veniva tramutato nelle *Heroides* in *Ovidius ethicus*, influenzando anche la produzione letteraria del Certaldese.

Non a caso Fiammetta diviene esempio d'infelicità ed ammonisce il suo pubblico prediletto sui pericoli di un amore irrazionale, ma anche illecito. Di fatto, oltre a ricoprire il ruolo di una

donna sedotta e abbandonata dall'amante, è anche artefice di un tradimento ai danni del suo legittimo marito. La giovane riconosce l'origine delle sue sventure nella Fortuna che considera il fulcro delle proprie vicende amorose, in grado di capovolgere repentinamente la felicità e tramutarla in disperazione. Nel primo capitolo questa forza invisibile si muove in maniera ascendente, giudicata benevola agli occhi della donna perché l'ha congiunta a Panfilo. Presto, però, la giovane si ricrederà non appena lui l'abbandonerà con false promesse. La trepidante attesa senza fine genera in lei un *appetitus irascibilis* che resterà inesorabilmente insoddisfatto e darà luogo alla *desperatio*, attraverso l'esternazione di una sofferenza implacabile e devastante (Guérin 2019: 36). In realtà, cedendo alla "focosa libidine", lei ha già compiuto il primo passo che la farà precipitare in un baratro per aver anteposto un illegittimo sentimento prorompente alla buona condotta e al raziocinio. La donna sente infatti il rimorso per aver violato "le sante leggi e la promessa fede" (Boccaccio 1994: 43). Dunque, al di là della sorte avversa che la separa dal suo amato, a determinare la sua sventura è anche la consapevolezza di aver abbracciato l'*eros* ed essere venuta meno alla *moralitas*. Pertanto, resta intrappolata in un limbo che concerne il dolore della separazione e la vana speranza, ma anche il tormento della gelosia e il peso asfissiante dei sentimenti che è costretta a nascondere per preservare il suo onore di moglie.

Il modello letterario a cui il Certaldese sembra ispirarsi è quello della sposa adultera, conforme ai canoni del pensiero misogino medievale. Questa tipologia di personaggio, proprio dei racconti brevi in prosa, suole macchiarsi di una condotta immorale e disonesta in un triangolo amoroso che coinvolge il coniuge e l'amante con fine di commettere l'adulterio (Lacarra 1986: 339-341). Ne sono una testimonianza i *fabliaux* picardi, alle cui fedifraghe protagoniste s'ispira Boccaccio per plasmare i personaggi femminili della settima giornata del *Decameron*: donne talvolta tanto smaniose quanto stupide da lasciarsi abbindolare e abusare, talvolta così maliziose e furbe da escogitare astuti inganni pur di soddisfare la propria lussuria (Bruni, 1990: 308-319). Le loro caratteristiche trovano una fonte negli stereotipi femminili annoverati nei testi dei Padri della Chiesa e dalla scienza medica, ben conosciuti dal nostro autore. Di fatto, nello *Zibaldone* autografo *Laurenziano Pluteo 29.8* ricopia di propria mano il frammento antifemminista conosciuto come *De uxore non ducenda* dall'*Adversus Iovinianum* di San Girolamo. Anche nell'*Elegia* Fiammetta menziona e riconosce in sé stessa presunte caratterizzazioni muliebri del tutto che positive, come "l'avarizia, nelle femine innata" e la "feminile tiepidezza" (Boccaccio 1994: 34-35). Queste vengono estremizzate attraverso la sua biasimevole condotta nel sesto capitolo, la quale con "feminile subitezza" mente al proprio marito sulle reali motivazioni del suo malessere:

Marito a me più caro che tutto l'altro mondo, niuna cosa mi manca, la quale per te si possa, e te più degno di me senza fallo conosco; ma solo a questa tristizia per addietro e al presente recata m'ha la morte del mio caro fratello, la quale tu sai (Boccaccio 1994: 135).

La donna si rivolge con falsa mitezza all'ignaro marito, sfruttando la tragica dipartita di un suo familiare alla stregua di un disonesto pretesto per camuffare l'adulterio. L'inganno si aggrava quando Fiammetta si dichiara pronta a "prendere abito pellegrino con alcuna fida compagna", intenzionata a giustificare agli occhi dello sposo il viaggio che dovrebbe riconciliarla al suo amante. Essa non si fa scrupoli a strumentalizzare perfino la religione pur di soddisfare i propri impulsi, mediante il pretesto di adempiere a un "voto fittizio" (Boccaccio 1994: 158). Al pari delle donne dei *fabliaux* e delle novelle nella settima giornata del *Decameron*, Fiammetta ordisce inganni per perpetrare l'infedeltà. Ciononostante, la sua

vicenda sarà esente di grotteschi risvolti dalle sfumature parodiche finalizzate ad inquadrare ed accentuare le mancanze associate al gentil sesso.

Oltre all'inesorabile assenza di Panfilo, una delle ragioni che spingono la narratrice boccacciana a tentare il suicidio è il pentimento "per le bugie dette" (Boccaccio 1994: 137). Di conseguenza, le menzogne presenti nel suo racconto fanno di lei una voce narrante inaffidabile<sup>264</sup>.

Nel suo già precario stato mentale subentrano anche il rimorso e la vergogna che la portano a provare pena confronti del marito:

Oh quante pietose parole egli allora mi porse, medicando la piaga, la quale assai davanti era guarita, e li miei pianti s'ingegnò di ratterperare con quelle vere ragioni che alle mie bugie si confacevano! Ma poi che egli, me racconsolata credendosi, si diede al sonno, io, pensando alla pietà di lui, con più crudele doglia tacitamente piangendo, ricominciai la tramezzata angoscia (Boccaccio 1994: 135-136).

L'imbarazzo della giovane nel constatare il deplorable atteggiamento da lei assunto pur di perseguire smodati e peccaminosi impulsi è tale da essere per lei un "durissimo freno", non permettendole di narrare liberamente la propria vicenda perché teme di essere tacciata di "eterna infamia" (Boccaccio 1994: 50). Tali emozioni portano la fanciulla a maturare funesti proponimenti e per questo medita il togliersi la vita, al pari delle donne abbandonate nella mitologia letteraria. Tuttavia, il disegno tragico fomentato dall'imperversa immaginazione di Fiammetta entra in totale contrasto con i principi stessi della narrazione omodiegetica, i quali non contemplano la dipartita dell'io narrante. Del resto, è opportuno considerare che, a differenza delle *Heroides*, l'*Elegia* è un racconto scritto in forma di libro e non un'estrema lettera d'addio. Proprio la scrittura diviene per la fanciulla sopravvissuta uno strumento fondamentale per riscattare, almeno in parte, il proprio nome dopo essere sopravvissuta. Nella finzione letteraria, Boccaccio rende la sua narratrice anche autrice, apportando in questo modo veridicità al racconto e rendendolo degno d'interesse agli occhi del pubblico. La scrittura per Fiammetta non rappresenta, tuttavia, un mezzo per alleviare le sue pene. Di fatto, la fanciulla non narra la propria storia con il proposito di liberarsi dal peso delle sue angosce, attraverso la confessione e la conseguente ricerca della comprensione di chi leggerà.

Paradossalmente scrive per perpetuare il suo dolore ad oltranza e lo dichiara in maniera inequivocabile: "Adunque, acciò che in me, volenterosa più che altra a dolermi, di ciò per lunga usanza non menomi la cagione, ma s'avanzi" (Boccaccio 1994: 23).

Se nella *Vita nuova* Dante aveva sottolineato come le lacrime e i lamenti aiutassero a mitigare i tormenti, nell'*Elegia* il lacrimevole racconto patetico non ha come fine ultimo quello di smorzare le sofferenze della sua protagonista. Fiammetta è infatti decisa a nutrire il suo malessere, affinché la propria devastante esperienza sentimentale possa dissuadere altre innamorate donne dall'emularla. Lei è decisa rendere eterne le terribili pene patite attraverso la scrittura, con lo scopo di trasformare sé stessa in un monumento all'estrema infelicità. Questa ferrea applicazione del *verba volant scripta manent* blocca la sua condizione infelice nell'indefinito futuro della ripetizione o, come direbbe Philippe Guérin, "un passato che non passa" (Guérin 2019: 38). Proprio per questo, la vicenda sentimentale di Fiammetta non avrà un vero e proprio finale. Al lettore non è dato sapere se Panfilo farà o meno ritorno o quali saranno le sorti della protagonista dopo aver ultimato la redazione del suo "libretto".

---

<sup>264</sup> Le bugie di Fiammetta ingannatrice sono state riconosciute come motivi ricorrenti del romanzo da Chloé Bourbon (2004: 10) e Flavia Palma (2023: 58-59).

Dall'ottavo capitolo si apprende *in extremis* come le vicissitudini della protagonista siano peggiori di quelle mai provate da qualsiasi altra donna abbandonata. A rigor di logica il supplizio perpetuo, più intenso di qualunque altro immaginabile, si tramuta nel monito che completa il disegno didascalico di Boccaccio. Egli, muovendo i fili dietro Fiammetta, le fa scrivere di proprio pugno la sua drammatica storia carica di finalità morali, sulla scia dell'*imitatio* dell'*ovidius ethicus*. La scrittura diviene, pertanto, forma di redenzione mediante un processo letterario che non garantisce guarigione dalle pene d'amore, ma affermazione di un'*impasse* dei sentimenti.

#### 4.3.2 Boccaccio tra filoginia e misoginia

L'*Elegia* è l'opera di Boccaccio che incarna il desiderio dell'autore d'imitare Ovidio e le sue *Heroides*. Proprio per questo, interpreta la voce di Fiammetta che lamenta la sua sofferenza tipicamente elegiaca scaturita dall'allontanamento dell'amante. La drammatica esperienza della fanciulla viene peraltro intrisa di finalità esemplari, sulla falsa linea interpretativa medievale propria dell'esegesi ovidiana. Scrivere un testo caratterizzato da un preponderante protagonismo femminile non è dunque sinonimo di un audace tentativo di conferire maggiori spazi letterari alle donne, bensì un effetto collaterale della scrupolosa mimesi delle fonti. La *factio* boccacciana trova la sua sublimazione anche nella scelta di adoperare la lingua volgare, la quale conferisce realismo ad una storia narrata da una donna per un pubblico femminile che per il Dante della *Vita nuova* era "malagevole d'intendere versi latini" (Alighieri 1977: 49). Servendosi di tale idioma non solo la giovane racconta il tempo felice dell'innamoramento e le drammatiche conseguenze dell'abbandono, ma si dichiara autrice del libretto che volontariamente invia ad altre fanciulle innamorate affinché si guardino dal cedere come lei alla rovinosa passione. In questo modo la scrittura diviene uno strumento di redenzione, in grado di fissare nero su bianco le pene della dama e renderle eterne, accentuando le implicazioni morali di una deprecabile condotta non degna d'emulazione.

La pretesa di stabilire un codice etico-comportamentale per le donne innamorate, in opposizione agli smodati sentimenti di Fiammetta, dissimula la volontà di esercitare un controllo sul genere femminile. Tale propensione riconduce inesorabilmente l'autore alla cultura medievale misogina, soffocando qualsivoglia suggestione filogina. Claude Cazalé Bérard ha messo in discussione la fama di Boccaccio di estimatore delle dame che la critica ha riconosciuto nei suoi scritti giovanili. Il nostro autore strumentalizzerebbe la vulnerabilità sentimentale e l'inferiorità intellettuale delle donne, frutto di stereotipi di matrice antifemminista, con il fine di mascherare una sottile misoginia sotto una veste consolatoria (Cazalé Bérard 1995: 120). Del resto, nell'introduzione alla quarta giornata del *Decameron*, lo stesso Certaldese lamenta l'accusa di coloro che vedono nelle sue opere una predilezione nei confronti delle donzelle:

Sono adunque, discrete donne, stati alcuni che, queste novelle leggendo, hanno detto che voi mi piacete troppo e che onesta cosa non è che io tanto diletto prenda di piacervi e di consolarvi e, alcuni han detto peggio, di commendarvi, come io fo. Altri, più maturamente mostrando di voler dire, hanno detto che alla mia età non sta bene l'andare omai dietro a queste cose, cioè a ragionar di donne o a compiacer loro. E molti, molto teneri della mia fama mostrandosi, dicono che io farei più saviamente a starmi con le Muse in Parnaso che con queste ciance mescolarmi tra voi (Boccaccio 1999: 313).

Per i malevoli commentatori della sua epoca, la trattazione della materia sentimentale da dirigere alle dame e la veste stilistica e linguistica volutamente medio-bassa non si confarebbe all'autorevolezza e all'età dello scrittore. Egli accoglie la polemica per ribadire con fare innovatore e provocatorio di volersi schierare al fianco delle fanciulle innamorate, facendo della propria letteratura un rimedio alla malinconia e alla noia lasciate dalle infelici esperienze amorose. L'esplicita dichiarazione di voler dedicare loro il *Decameron*, affinché la lettura delle novelle possa aiutare a consolarle, rappresenta una grande novità. Per di più, le protagoniste di quest'opera vengono rappresentate in maniera qualitativamente sublime e in conformità all'inedito sistema di valori che propone una nuova configurazione, catalogazione e interpretazione dei ruoli femminili (Blanco Valdés 2022: 41). Di fatto, di fronte alle strette leggi che imponevano le convenzioni sociali dell'epoca, nelle novelle boccacciane le donne sono in grado di difendere il loro onore, il proprio diritto ad amare liberamente e perfino di godere dei piaceri della vita sessuale. In generale, si può affermare che il loro comportamento appare come il più giusto e conveniente per uscire con astuzia e intelligenza dalle situazioni nelle quali vengono coinvolte. Si stabilisce in questo modo una categoria morale in cui il benessere personale sovrasta il decoro (Blanco Valdés 2022: 43-44)

Malgrado queste posizioni in favore del genere femminile nella finzione letteraria, nel capolavoro del nostro autore la predisposizione nei confronti delle donne appare fortemente contraddittoria. Effettivamente, tra le cento novelle si possono scorgere diverse attitudini di matrice misogina, volte a far prevalere la supremazia maschile o a descrivere le negative caratterizzazioni attribuibili al gentil sesso. Lo dimostrano i racconti cortesi che nel *Decameron* esibiscono personaggi femminili idealizzati secondo i canoni della *fin'amor*, ma pur sempre sottomessi agli uomini. Ne è un esempio Lisa, protagonista della settima storia nella decima giornata, la quale innamorata del re Pietro d'Aragona fece a lui dedicare un'emotiva a canzone. Sebbene nel capolavoro boccacciano la donna cortese non sia più relegata al ruolo di oggetto della contemplazione maschile, amando e adoperandosi attivamente per esternare i propri sentimenti, non si può ancora definire libera dai preconcetti della tradizione. Di fatto, la novella si conclude con la guarigione della fanciulla dalle pene d'amore grazie al componimento che lei stessa aveva concepito. Nonostante gli sforzi, però, il suo amore non viene ricambiato, ma la dedizione dimostrata è ripagata dal re con benevolenza e per questo le combina un matrimonio con un altro giovane nobile. Nel pieno rispetto degli ideali medievali di corte, la legittima unione coniugale rappresenta l'unica soluzione possibile affinché l'innamorata Lisa trovi appagamento senza perdere la propria integrità. Similmente, la Fiammetta del *Filocolo* prende la parola per celebrare eloquentemente l'amore onesto nell'episodio delle Questioni d'amore. Per Charmaine Lee (2004: 516-518) il modello cortese della celebrazione del *bien des fames* è anch'essa una forma di misoginia, poiché relega la donna a convenzioni sociali prescritte che sono sinonimo di una forma di controllo sul genere femminile.

L'odio nei confronti delle donne diviene più acuto in seguito al passaggio dalla realtà di corte ai contesti borghesi, dal momento che si aprono per loro più spazi nei contesti di vita cittadina e mercantile. In tal modo, le rigide norme della società cavalleresca furono inesorabilmente infrante. Ciò influì in maniera tutt'altro che positiva sull'immaginario letterario dell'epoca, attraverso le *blasme des fames* che trovava le sue fonti negli scritti clericali (Lee 2004: 519-521). Nelle novelle della settima giornata del *Decameron* sono per l'appunto rappresentati personaggi femminili ambigui e dotati di estrema scaltrezza, dediti a mentire senza scrupoli e a ordire inganni pur di soddisfare la propria lussuria in un'ambientazione tipicamente urbana. Questi racconti ribaltano in maniera parodica e carnevalesca i precetti della *fin'amor*, dimostrando come le donne possano beffare gli uomini con astuzia e a capovolgere le leggi a loro sfavore (Lacarra 2001: 393-414). Lo stesso Boccaccio, attraverso la voce della

novellatrice Emilia, biasima al principio della nona novella nella nona giornata le deprecabili attitudini delle donne e ribadisce la necessità che esse soggiacciano ai loro mariti per non sovvertire l'ordine naturale prestabilito:

Amabili donne, se con sana mente sarà riguardato l'ordine delle cose, assai leggermente si conoscerà tutta l'universal moltitudine delle femine dalla natura e da' costumi e dalle leggi essere agli uomini sottomessa e secondo la discrezione di quegli convenirsi reggere e governare, e però, a ciascuna, che quiete, consolazione e riposo vuole con quegli uomini avere a' quali s'appartiene, dee essere umile, paziente e ubidiente, oltre all'essere onesta, il che è sommo e spezial tesoro di ciascuna savia. E quando a questo le leggi, le quali il ben comune riguardano in tutte le cose, non ci ammaestrassono, e l'usanza o costume che vogliamo dire, le cui forze son grandissime e reverende, la natura assai apertamente cel mostra, la quale ci ha fatte ne' corpi delicate e morbide, negli animi timide e paurose, nelle menti benigne e pietose, ed acci date le corporali forze leggere, le voci piacevoli ed i movimenti de' membri soavi: cose tutte testificanti, noi avere dell'altrui governo bisogno. E chi ha bisogno d'essere aiutato e governato, ogni ragion vuol lui dovere essere obediante e subgetto e reverente al governor suo: e cui abbiam noi governatori e aiutatori se non gli uomini? Dunque agli uomini dobbiamo, sommamente onorandogli, soggiacere; e qual da questo si parte, estimo che degnissima sia non solamente di riprension grave, ma d'aspro gastigamento. E a così fatta considerazione, come che altra volta avuta l'abbia, pur poco fa mi ricondusse ciò che Pampinea della ritrosa moglie di Talano raccontò, alla quale Iddio quel gastigamento mandò che il marito dare non aveva saputo; e però nel mio giudizio cape, tutte quelle esser degne, come già dissi, di rigido ed aspro gastigamento, che dall'esser piacevoli, benivole e pieghevoli, come la natura, l'usanza e le leggi voglion, si partono (Boccaccio 1999: 763-764).

Il giudizio della narratrice s'ispira all'invettiva di Francesco de Barberino nel trattato *Reggimento e costumi di donna* ed esprime la necessità che le dame siano educate dai propri mariti alla castità, all'onestà, all'astinenza e alla continenza (Cazalé Bérard 1995: 125-126).

Il registro decameroniano appare inclinarsi verso un'estrema misoginia che trova riscontro nella tematica libera della nona giornata, di cui la stessa Emilia è regina. Questo stratagemma permette di raccontare novelle senza attenersi a rigidi criteri argomentativi, con l'implicito obiettivo di condannare la spregiudicate spose infedeli dei precedenti racconti. Di fatto, nella settima storia, Pampinea narra quali terribili conseguenze abbia patito la moglie di Talamo per aver disobbedito agli avvertimenti di suo marito che le aveva raccomandato di non avventurarsi nel bosco. Questa storiella brevissima appare svilita da qualsiasi ornamento letterario ed è semplicisticamente finalizzata a insegnare l'obbedienza alle mogli. Inoltre, la nona novella raccontata da Emilia è una delle più avvilenti ed antifemmiste in tutto il *Decameron*. In questa storia, il saggio Salomone consiglia di picchiare le donne per educarle così come farebbe un mulattiere con il suo animale.

A questo punto verrebbe da chiedersi dove sia finita la presunta filoginia boccacciana, insieme alla sua ostinata predilezione per le donne. Perfino nel *De mulieribus claris*, volto a celebrare le più decorose dame declinando al femminile il *De viris illustribus* petrarchesco, non si assiste a una vera e propria emancipazione muliebre dagli avvilenti stereotipi misogini. Quest'opera lascia trasparire l'immagine della *mulier virilis*, modellata anch'essa a partire dalla letteratura patristica, la quale con forza d'animo, costanza, virtù, castità e devozione riesce a

sopperire le innate caratteristiche delle donne che le rendono vulnerabili al peccato (Cazalé Bérard 1995:135-136).

Tornando all'*Elegia*, per la prima volta nel *corpus* boccacciano, una fanciulla assume in modo esplicito e letteralmente impegnativo la funzione di soggetto dell'enunciazione e destinataria del messaggio, attraverso un racconto strutturato tra articolati monologhi, dialoghi, sfoghi lirici, apostrofi, requisitorie, peripezie e digressioni. Lei non si limita a raccontare la propria triste vicenda, ma compara costantemente sé stessa alle eroine della tradizione classica per dimostrare con forza la drammaticità della propria vicenda sentimentale. Diviene così un esempio paradigmatico che non si esenta dal dettare modelli di condotta, i quali occultano la determinazione dell'autore di asservire il genere femminile.

Diametralmente in opposizione al racconto di Fiammetta è il *Corbaccio*, nel cui congedo Boccaccio si rivolge direttamente alla sua opera. Egli vuole che pervenga esclusivamente agli uomini per fornire loro consigli, escludendo a priori il pubblico femminile:

Piccola mia operetta, venuto è il tuo fine e da dare è ornai riposo alla mano; e perciò ingegnera'ti d'essere utile a coloro, e massimamente a' giovani, i quali con gli occhi chiusi, per li non sicuri luoghi, troppo di sé fidandosi, senza guida si mettono; e del beneficio, da me ricevuto dalla genitrice della salute nostra, sarai testimone. Ma sopra ogni cosa ti guarda di non venire alle mani delle malvage femine, e massimamente di colei che ogni demonio di malvagità trapassa e che della presente tua fatica è stata cagione (Boccaccio 1964: 254-255).

Questo testo dell'età matura è caratterizzato da una più esplicita inflessione misogina e manifesta una vera e propria invettiva contro le donne. Dall'*Adversus Iovinianum* di San Girolamo vengono ripresi gli argomenti ricorrenti per l'accusa al gentil sesso, di cui il Certaldese si serve per costruire un percorso di liberazione dalla schiavitù delle insidie muliebri (Zaccarrello 2018: 165-168).

Sembra impossibile credere che lo stesso autore dell'austero *Corbaccio*, sia lo stesso prosatore dalla veste di amante che dedicava alla sua prediletta il *Filostrato*, il *Filocolo* e il *Teseida*. Colui che nella *Caccia di Diana*, nella *Commedia delle ninfe fiorentine*, nel *Decameron* e soprattutto nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* conferiva un assoluto protagonismo alle dame e che proprio quest'ultima opera, insieme al suo capolavoro, veniva apertamente rivolta alle "pietose donne" sulla scia della *Vita nuova* di Dante.

L'ambivalenza di Boccaccio nel rapportarsi con il genere femminile appare decisamente ambigua. Francesco Bruni (1990: 247) ha ricondotto le ragioni della coesistenza di motivi filogini e misogini nel *Decameron* alle fonti usufruite e al pubblico prescelto. In concreto, i testi coinvolti nella produzione novellistica ricoprono un repertorio letterario vastissimo, dalla tradizione classica alla scrittura patristica, dalla cultura cavalleresca alla poesia stilnovista, nonché alle composizioni agiografiche e laiche. Tutti sono raccolti in un'opera sintagmaticamente articolata e dinamicamente sviluppata che nella finzione letteraria è destinata a un pubblico muliebre. Questa valida teoria, che spiega con esito le ragioni dei due distinti orientamenti nei confronti dell'universo femminile nel capolavoro di Boccaccio, andrebbe applicata all'intero *corpus* del nostro autore.

In effetti, le sue opere non devono essere assolutamente lette nell'ottica di una problematica particolare quale la sua propensione a favore o contro le donne, bensì esaminate alla luce del contesto storico, sociale e letterario nel quale egli si colloca. Nel vastissimo e variegato panorama ideologico e culturale in cui si era formato, il nostro autore non poteva di certo esimersi dall'aderire al bivalente pensiero della sua epoca nei confronti del gentil sesso.

Pertanto, contro qualsivoglia benevola suggestione filogina, Boccaccio resta pur sempre un uomo della sua epoca. Tuttavia, secondo Paul Cazalé Bérard, conferire la parola alle dame e dotarle di un'elevatissima eloquenza ripara a quelle mancanze che la tradizione antifemminista attribuiva loro: "l'incompiutezza diventa disponibilità integrativa, la *garulitas* virtuosismo dialettico, la litigiosità spirito critico, la vulnerabilità all'amore non pieghevolezza, la coscienza della soggezione condizione di affrancamento" (Cazalé Bérard 1995: 138). Nel caso specifico dell'*Elegia*, sarà proprio sul terreno della misoginia, della smodata ed incostante rappresentazione della psiche femminile e della recriminata inferiorità delle donne che Fiammetta si convertirà in soggetto letterario e racconterà la propria storia. In questo modo, pur adempiendo alle finalità morali prestabilite da Boccaccio, acquisisce al contempo una posizione di assoluto protagonismo che crea un significativo precedente all'interno dello scenario culturale medievale.



## 5. CONCLUSIONI

Dallo studio dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* si è appurato come quest'opera possa considerarsi uno dei capolavori dell'*ars combinatoria* di Boccaccio, in cui egli riunisce in un'unica narrazione al femminile una moltitudine di fonti. Queste vengono da lui principalmente acquisite nel corso del lungo soggiorno napoletano, durante il quale entrò in contatto con una cospicua quantità di testi e tradizioni.

L'indagine adoperata ha dimostrato che, nel corso del suo apprendistato letterario presso la città partenopea, il Certaldese non solo mostrò uno spiccato interesse per le più celebri opere classiche e medievali dell'erudizione latina, ma anche per le produzioni in lingua volgare che presentavano personaggi femminili e una manifesta tematica amorosa. Straordinariamente apprezzate furono le opere di Dante, così come i componimenti degli autori della Scuola siciliana e del Dolce stil novo. Non meno rilevanza ebbero i testi della lirica trobadorica, della narrativa breve e dei romanzi in prosa francesi che conobbero un discreto afflusso presso gli ambienti culturali angioini a quel tempo, ma anche le tradizioni caratterizzate da una voce di donna che lamenta l'abbandono o la dipartita dell'amato autoctone del sud Italia.

In un tale contesto culturale videro la luce le prime produzioni di Boccaccio, quali il *Filostrato* e il *Filocolo*, a cui seguirono *La Caccia di Diana* e il *Teseida*. Tutte opere in cui nella finzione letteraria le donzelle venivano relazionate alla sfera amorosa e dotate di un protagonismo sempre maggiore che raggiungerà il suo culmine nell'*Elegia*. È con questo scritto che il Certaldese s'immedesima in Fiammetta, rendendola perfino autrice e narratrice del "libretto" diretto ad altre donne innamorate, nel quale racconta le sue drammatiche vicende sentimentali.

Quando nel 1342 Boccaccio scrisse la sua elegia in prosa aveva già lasciato Napoli. Tuttavia, da questa ricerca è emerso come l'opera sia strettamente correlata ai contesti angioini. A quel tempo proprio una donna, Giovanna I, si apprestava a divenire la prima monarca del Regno. Sebbene tali inedite condizioni sembrassero aprire a maggiori spazi reali e letterari per le donne, la stessa situazione della sovrana stabiliva i limiti invalicabili di questo affrancamento. Pur ricoprendo un ruolo di potere, la regnante si trovava sempre assoggettata al volere dei più potenti uomini a palazzo. In tal senso, il racconto in volgare di Fiammetta aderisce perfettamente ai nuovi canoni letterari di corte. Di fatto, vanta come assoluta protagonista una donna dotata di un'eccelsa cultura letteraria che da autrice e natatrice racconta autonomamente la propria storia. Tuttavia, lei non è libera. Resta infatti relegata nelle quattro mura domestiche ed è costretta a servare un dignitoso silenzio nonostante la sua sofferenza, tant'è vero che i soliloqui che dirige al pubblico prediletto sono frutto di sequenze riflessive. Pochissime sono le interazioni dialogiche con altri personaggi nel suo racconto. Inoltre, appare fortemente sottomessa ai preconcetti morali della sua epoca legati all'universo muliebre. Subito si pente di avere infranto le sacre promesse per cedere ai sentimenti illegittimi nei confronti di un uomo che non è suo marito, desiderando addirittura la morte. Per di più, Boccaccio pensa bene di trasformare la sua narratrice in un esempio didascalico per condizionare la condotta di altre fanciulle.

L'analisi condotta sulle *Epistole* ha peraltro attestato l'assoluta volontà del Certaldese di ritornare a Napoli fin dal 1341, il che costituisce una prova significativa atta a ricontestualizzare i reali motivi per i quali l'*Elegia* fu composta. Sarebbe a dire, il desiderio di produrre un'opera seguendo i criteri e le tendenze culturali della nuova corte che riflettevano una nuova realtà storica, con la speranza di essere richiamato nella capitale. Ciò demolisce nella maniera più categorica le suggestioni decontestualizzate e legate a ragioni sentimentali addotte da Vincenzo Crescini e già messe in dubbio dagli studi condotti da Giuseppe Billanovich, Cesare Segre,

Vittore Branca e Luigi Surdich che, seppur mediante impostazioni distinte, escludono la matrice autobiografica dal processo compositivo dell'*Elegia*.

La propensione ad aderire a specifici modelli culturali e letterari si riscontra dal copioso e frenetico rimaneggiamento di opere preesistenti da parte di Boccaccio, attraverso l'impiego della tecnica centonaria. Al fine di ovviare ai problemi legati alla decodificazione delle fonti, per lo studio dell'opera risultato stato utile adoperare la metodologia proposta da Costanzo di Girolamo e Charmaine Lee nel 1995. In questo modo si sono potuti identificare e classificare nella più ampia casistica dell'intertestualità i precedenti usufruiti per la redazione del racconto di Fiammetta, determinare le opere di quali autori il Certaldese abbia prediletto e stabilire per quali specifiche finalità sia ricorso a determinati testi.

In concreto, è risultato come Ovidio sia lo scrittore della classicità le cui opere mostrano maggiori convergenze con l'*Elegia*. Le corrispondenze si sono osservate principalmente con le *Heroides*, a livello del testo-fonte specifico, genere-fonte, tema-fonte e racconto-fonte, ma anche con le *Metamorfosi*, l'*Ars amatoria* e i *Tristia*. Meno coincidenze, seppur significative, si sono riscontrate con le produzioni di Stazio, quali la *Tebaide*, le *Silvae* e l'*Achilleide*. Una straordinaria predilezione si osserva anche per Virgilio. Dall'*Eneide* e in minor misura dalle *Georgiche*, Boccaccio estrapola elementi da inserire nella narrazione di Fiammetta a livello del tema-fonte e racconto-fonte. Sullo stesso piano, si è riscontrata una sola ripresa dalla decima *Ecloga* delle *Bucoliche* che si riassume nell'orazione "omnia vincit Amor/Amore vince su tutte le cose". Abbondantemente usufruite sono anche le tragedie di Seneca. In particolare, frammenti dell'*Hercules Furens*, della *Medea*, della *Fedra*, del *Thyestes* e dell'*Oedipus* vengono tradotti ed inseriti a livello del testo-fonte specifico nelle parti dialogiche del sesto capitolo dell'*Elegia*.

Tra le opere di altri autori latini meno utilizzate dal Certaldese, vanno menzionate le confluente sul piano del tema-fonte con il *De consolatione philosophiae* di Boezio, le *Saturae* di Persio, le *Elegie* di Masimiano e gli *Epodi* di Orazio. Invece, sul piano del racconto-fonte, si sono osservate convergenze con le *Fabulae* di Fedro e le opere storiografiche di Valerio Massimo, Tito Livio e Orosio. A queste va inoltre aggiunto il poema *Bellum Civile* di Lucano.

Per quanto riguarda lo studio effettuato sulle fonti medievali in latino, è stato possibile indicare come Boccaccio si sia servito di un numero molto più ridotto di testi. L'*Elegia de diversitate fortunae* di Arrigo da settimello è l'opera di area italiana con più convergenze, principalmente a livello del tema-fonte per quanto riguarda i riferimenti ai capovolgimenti della Fortuna. Con una quantità leggermente più elevata di scritti di area francese, il nostro autore istaura raffronti sul piano del tema-fonte, racconto-fonte e testo-fonte specifico. A tal riguardo è possibile annoverare le commedie elegiache di Vitale di Blois, l'*Anticlaudianus* e il *De Planctu Naturae* di Alano di Lilla, ma anche indicare come possibile precedente letterario il *De amore* di Andrea Cappellano per la trattazione della tematica amorosa.

L'analisi adoperata sulle fonti volgari ha invece riconfermato la straordinaria venerazione di Boccaccio nei confronti di Dante. Le principali opere d'ispirazione sul piano del tema-fonte sono la *Vita nuova* e le *Rime*, per quanto riguarda la descrizione dell'innamoramento di Fiammetta e le conseguenti vicissitudini sentimentali. La *Commedia* è invece ripresa su più livelli, con una forte predilezione per il *Purgatorio*.

Con i testi di altri autori italiani si sono osservate le confluente tra l'*Elegia* e i componimenti della lirica cortese, dalla Scuola siciliana al Dolce stil novo, da cui Boccaccio riprende a livello del tema-fonte quei *topoi* atti a regolare i procedimenti dell'infatuazione. Ulteriori corrispondenze si sono anche riscontrate con i testi in volgare di area francese, seppur le convergenze siano minime a livello del tema-fonte e del racconto-fonte.

L'esplorazione eseguita sulle fonti è stata imprescindibile per portare a termine una minuziosa analisi dell'opera e i suoi contenuti, volta a determinare come i testi manipolati influiscano funzionalmente sulla narrazione della protagonista dell'*Elegia*. Questa donna viene dotata di un'eccelsa cultura letteraria e immense doti oratorie per rispondere all'esigenza dello scrittore di reinventare in maniera originale il genere elegiaco. Tanto che, nel prologo dell'opera, lei sceglie in maniera esplicita di adoperare il cosiddetto "lacrimevole stilo" per raccontare la propria storia.

Il racconto della dama assume i connotati di un vero e proprio *exemplum*, orientato a dissuadere altre innamorate dal cedere alle brucianti passioni. La suddetta inclinazione si è ricondotta ai limiti medievali dell'esegesi ovidiana che influenzarono Boccaccio a desumere implicazioni etiche dalla lettura delle *Heroides*. Di conseguenza, anche l'*Elegia* che trova la sua fonte primaria nelle missive ovidiane viene dotata di finalità morali.

Si è inoltre riscontrato come la retorica di Fiammetta si serva di veri e propri *argumenta* per adempiere agli obiettivi prestabiliti del suo discorso. Pertanto, nel primo capitolo enuncia una *descriptio* chiaroscurale, finalizzata a mostrare il peggioramento delle sue fattezze fisiche e virtù morali in concomitanza ai suoi incostanti stati emotivi. L'autopresentazione viene elaborata sui *personae attributa* formulati da Cicerone nel *De inventione*, i quali vennero traslati dall'ambito dell'oratoria ai contesti letterari da Mathieu de Vendôme nell'*Ars versificatoria* per regolare la rappresentazione di un personaggio in un testo; tuttavia, la descrizione ricalca in maniera funzionale le fonti mediante l'impiego dei *topoi* letterari sulle fattezze delle donne.

Il secondo degli argomenti a sostegno del discorso di Fiammetta è risultato essere più implicito. Di fatto, la narratrice vuole dimostrare come le conseguenze dall'amore sregolata l'abbiano resa fragile dal punto di vista psicologico. Per questo, elargisce spropositati termini di paragone tra sé stessa e i personaggi della letteratura classica. Un legame simpatetico viene invece a crearsi con la Didone virgiliana che la nobildonna aspira ad imitare anche nell'estremo gesto del suicidio. Tuttavia, appaiono subito evidenti le differenze sostanziali tra l'"eroide" Elissa e la "pazza donna" Fiammetta. Quest'ultima non riesce a porre fine alla propria esistenza e il suo tragico racconto assume toni parodici quando gli slanci funesti vengono bruscamente interrotti dall'entrata in scena di elementi banali. Tali oggetti sembrano essere ripresi dalla poesia comico-realistica fiorentina, caratterizzata da una preponderante misoginia e da registri stilistici altalenanti.

In ultimo, la fanciulla argomenta come alla sua condizione non vi sia soluzione poiché ritiene del tutto inefficace la *consolatio* della sua balia. Di fatto, l'anziana serva si sforza per confortare la padrona attraverso i racconti esemplari che vengono sistematicamente travisati. Gur Zak aveva riscontrato errori e incongruenze nella logica razionale della balia, dal momento che i tragici contenuti delle storie che propone a Fiammetta quasi mai sono funzionali ad adempiere allo scopo di dissuaderla dalla passione. In tal modo, viene confutata l'ipotesi di Robert Hollander secondo la quale dietro la figura della serva si celerebbe lo stesso Boccaccio. Come ho accuratamente dimostrato, la propensione a inficiare la dialettica stoica come soluzione ai problemi esistenziali si deve al contesto nel quale l'opera è stata concepita. Nella corte napoletana della regina Giovanna, in cui il nostro autore auspicava a far ritorno, l'erudizione filosofico-scientifica non aveva più spazio. Opere come il *De consolatione philosophiae* di Boezio che trovavano qualsivoglia soluzione nello stoicismo, vennero lasciate ai margini. Per tali ragioni, nell'*Elegia* si assiste a una vera e propria critica all'impiego dell'esemplarità ai fini consolatori.

Appare chiaro come la pretesa di stabilire un codice etico-comportamentale per le donne, in opposizione agli smodati sentimenti della sua narratrice, dissimula la volontà misogina da parte del Certaldese di esercitare su di loro una forma di controllo. Questa deduzione si allinea

al pensiero di Claude Cazalé Bérard che ha messo in discussione la presunta filoginia attribuita al nostro autore. Rispondendo ai quesiti esposti nell'introduzione de presente studio, credo sia doveroso ribadire come Boccaccio sia un uomo del suo tempo. Pertanto, egli non poteva di certo esimersi dal pensiero predominante della sua epoca che promuoveva con fermezza la sottomissione del genere femminile. Ciò rende del tutto sterili determinate diatribe, concernenti una presunta bivalenza che lo prescrive a favore o contro le dame.

In conclusione, Boccaccio auspicava a rimaneggiare nella propria prosa il modello delle *Heroides* ovidiane e di molte altre fonti. Come si è dimostrato in questo studio, durante il processo compositivo dell'*Elegia* egli finì per includere gli aspetti moraleggianti che era convinto di scorgere nelle missive delle eroine greche. Il protagonismo femminile di Fiammetta è dunque un meraviglioso effetto collaterale scevro da qualsiasi intento filogino. Tuttavia, anche se l'obiettivo non fosse quello di affrancare una dama nella finzione libresco, il Certaldese ci ha fatto dono di uno straordinario personaggio femminile in un'opera letteraria che costituirà un importante precedente per la letteratura sentimentale europea nei secoli a venire.

## 6. BIBLIOGRAFIA

### Testi e antologie

- ALIGHIERI, Dante (1977): *Vita nuova*, a c. di E. Sanguineti, Milano, Garzanti.
- ALIGHIERI, Dante (2002): *Rime*, a c. di D. De Robertis, Firenze, vol. 3, Casa Editrice Le Lettere.
- ALIGHIERI, Dante (2016a): *Inferno*, in Id., *Commedia*, a c. G. Inglese, Roma, Carocci editore.
- ALIGHIERI, Dante (2016b): *Purgatorio*, in Id., *Commedia*, a c. G. Inglese, Roma, Carocci editore.
- ALIGHIERI, Dante (2016c): *Paradiso*, in Id., *Commedia*, a c. G. Inglese, Roma, Carocci editore.
- ALIGHIERI, Dante (2017): *De Vulgari Eloquentia*, a c. di M. Tavoni, in Id., *Opere*, I, a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori.
- ANTONELLI, Roberto (2008): *Giacomo da Lentini*, in *I poeti della Scuola Siciliana*, a c. di R. Antonelli, C. Di Girolamo e R. Coluccia, I, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO, Giovanni (1938): *Il Filocolo*, a c. di S. Battaglia, Bari, Laterza.
- BOCCACCIO, Giovanni (1939): *Le Rime, L'amorosa visione e la caccia di Diana*, a c. di V. Branca, Bari, Laterza.
- BOCCACCIO, Giovanni (1964): *Corbaccio*, a c. di G. Padoan, in Id., *Tutte le opere*, a c. di V. Branca, Milano, Armando Mondadori Editore.
- BOCCACCIO, Giovanni (1992): *Epistole e Lettere*, a c. di G. Auzzas, in Id., *Tutte le opere*, a c. di V. Branca, Milano, Armando Mondadori Editore.
- BOCCACCIO, Giovanni (1994): *Elegia di Madonna Fiammetta*, a c. di C. Delcorno, in Id., *Tutte le opere*, a c. di V. Branca, Milano, Armando Mondadori Editore.
- BOCCACCIO, Giovanni (1999): *Decameron*, a c. di V. Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- BOCCACCIO, Giovanni (2015): *Teseida*, a c. di E. Agostinelli e W. Coleman, Napoli, Sismel Edizioni del Galluzzo.
- BOEZIO, Anicio Manlio Torquato Severino (2005), *De consolatione philosophiae*, a c. di C. Moreschini, Lipsia, In aedibus K. G. Saur.
- BLOIS, Vitale di (1980): *Il Geta*, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, a c. di F. Bertini, vol. III, Genova, Istituto di filologia classica e medievale.
- DI GIROLAMO, Costanzo (2008): *I Poeti della corte di Federico II*, in *I Poeti della Scuola siciliana*, a c. di R. Antonelli, C. Di Girolamo e R. Coluccia, II, Milano, Mondadori.
- CAPELLANUS, Andreas (1984): *De amore*, a c. di Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, El Festín de Esopo.
- CAVALCANTI, Guido (2011): *Rime*, a c. di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci editore.
- CICERONE, Marco Tullio (1998): *De inventione*, a c. di M. Greco, Lecce, Congedo.
- COLONNE, Guido delle (1936): *Historia destructionis Troiae*, a c. di N. E. Griffin, Cambridge, The Medieval Academy of America.
- CONTINI, Gianfranco (1960): *I Poeti del Duecento*, Milano, Riccardo Ricciardi.
- DANIEL, Arnaut (1978): *Le canzoni di Arnaut Daniel*, a c. di M. Perugi, Napoli, Sismel edizioni del Galluzzo.
- FEDRO, Gaio Giulio (1961): *Fabulae*, a c. di A. Brenot, Parigi, Société d'édition «Les belles-lettres».
- GAT, Luze de (1963): *Le roman de Tristan en prose*, a c. di R. L. Curtis, Monaco, Max Hueber Verlag.
- GIANNI, Lapo (1895): *Rime*, a c. di E. Lamma, Imola, Tip. D'ignazio Galeati E Figlio.

- LILLA, Alano di (1978): *De planctu naturae*, a c. di N. M. Häring, Spoleto, Fondazione Cisam.
- LILLA, Alano di (2023): *Anticlaudianus*, a c. di F. Rouillé, Genève, Rayon Histoire de la Librairie Droz.
- LIVIO, Tito (1962): *Ab urbe condita. Libri I-II*, a c. di W. Weissenborn e H. J. Müller, vol.1, Dublino, Weidmann.
- LIVIO, Tito (1968): *Ab urbe condita. Libri III-V*, a c. di W. Weissenborn e H. J. Müller, vol. 2, Dublino, Weidmann.
- LIVIO, Tito (1970a): *Ab urbe condita. Libri XXI-XXIII*, a c. di W. Weissenborn e H. J. Müller, vol. 4, Dublino, Weidmann.
- LIVIO, Tito (1970b): *Ab urbe condita. Libri XXVII-XXX*, a c. di W. Weissenborn e H. J. Müller, vol. 6, Dublino, Weidmann.
- LIVIO, Tito (1970c): *Ab urbe condita. Libri XXXI-XXXIII*, a c. di W. Weissenborn e H. J. Müller, vol. 7, Dublino, Weidmann.
- LIVIO, Tito (1973): *Ab urbe condita. Libri XXXV-XXXVIII*, a c. di W. Weissenborn e H. J. Müller, vol. 8, Dublino, Weidmann.
- LIVIO, Tito (1974): *Ab urbe condita. Libri XXXIX-XLII*, a c. di W. Weissenborn e H. J. Müller, vol. 9, Dublino, Weidmann.
- LUCANO, Marco Anneo (1929a): *Bellum civile (Pharsalia)*, a c. di A. Bourgey, vol. 1, Parigi, Société d'édition «Les belles-lettres».
- LUCANO, Marco Anneo (1929b): *Bellum civile (Pharsalia)*, a c. di A. Bourgey e M. Ponchont, vol. 2, Parigi, Société d'édition «Les belles-lettres».
- MASSIMIANO, Marco Aurelio Valerio (1999): *Elegie della vecchiaia*, D. Guardalben, Milano, Lampi di stampa.
- ORAZIO FLACCO, Quinto (1978): *Ars poetica*, a c. di H. R. Fairclough, Cambridge, Harvard University Press.
- ORAZIO FLACCO, Quinto (1991): *Gli Epodi*, a c. di P. Venini, in Id., *Le opere*, a c. di S. Mariotti, Roma, Libreria dello Stato.
- OROSIO, Paulus (1967): *Historiarum adversum paganos libri VII*, a c. di K. Zangemeister, Hildesheim, Georg Olms verlagsbuchhandlung.
- OVIDIO NASONE, Publio (1928): *Heroides*, a c. di H. Bornecque e M. Prévost, Parigi, Les Belles Lettres.
- OVIDIO NASONE, Publio (1969) *Ars amatoria*, a c. di L. Maccari, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- OVIDIO NASONE, Publio (1995): *Tristia*, a c. di J. B. Hall, Stuttgart, B. G. Teubneri.
- OVIDIO NASONE, Publio (2005): *Metamorfosi. Libri I-II*, a c. di A. Barchiesi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, Vol. I.
- OVIDIO NASONE, Publio (2007): *Metamorfosi. Libri III-IV*, a c. di A. Barchiesi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, Vol. II.
- OVIDIO NASONE, Publio (2009): *Metamorfosi. Libri V-VI*, a c. di G. Rosati, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, Vol. III.
- OVIDIO NASONE, Publio (2011): *Metamorfosi. Libri VII-IX*, a c. di J. Kenney, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, Vol. IV.
- OVIDIO NASONE, Publio (2013): *Metamorfosi. Libri X-XII*, a c. di J. D. Reed, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, Vol. V.
- OVIDIO NASONE, Publio (2015): *Metamorfosi. Libri XIII-XV*, a c. di P. Hardie, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, Vol. VI.
- PERSIO FLACO, Aulo (1972): *Satirae*, a c. di M. Casauboni, Osnabrück, Biblio verlag.
- PETRARCA, Francesco (1964): *Il Canzoniere*, a c. di G. Contini, Torino, Einaudi.

- QUINTILIANO, Marco Fabio (1975): *De Institutione Oratoria libri*, a c. di J. Cousins, Paris, Les Belles Lettres.
- SENECA, Lucio Annio (1949): *Hercules furens-Troades-Phoenissae*, a c. di U. Moricca, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas.
- SENECA, Lucio Annio (1969): *Lettere a Lucilio*, a c. di U. Boella, Torino, Unione Tipografica-Editrice Torinese.
- SENECA, Lucio Annio (1973): *Medea*, a c. di C. D. N. Costa, Oxford, Claredon Press.
- SENECA, Lucio Annio (1994): *Fedra*, a c. di B. Segura Ramos, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- SENECA, Lucio Annio (2011): *Oedipus*, a c. di A. J. Boyle, Oxford, Oxford University Press.
- SENECA, Lucio Annio (2017): *Thyestes*, a c. di A. J. Boyle, Oxford, Oxford University Press.
- SETTIMELLO, Arrigo da (2011): *Elegia de diversitate fortunae*, a c. di C. Fossati, Firenze, Sismel edizioni del Galluzzo.
- STAZIO, Publio Papinio (2009): *Tebaide*, a c. di L. Micozzi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- STAZIO, Publio Papinio (2010): *Silvae*, a c. di G. Liberman, Paris, Éditions Calepinus.
- SVETONIO TRANQUILLO, Gaio (1933): *De vita Caesarum libri VIII*, a c. di M. Ihm, Lipsia, In aedibus B.G. Teubneri.
- VALERIO, Massimo (1966): *Factorum et dictorum memorabilium libri IX*, a c. di C. Kempf, Lipsia, In aedibus B.G. Teubneri.
- VENDÔME, Mathieu de (2020): *Ars Versificatoria*, a c. di F. P. Knapp, Struttgart, S. Hirzel Verlag.
- VIRGILIO MARONE, Publio (2005): *Aeneis*, a c. di G. B. Conte, Berlin, De Gruyter.
- VIRGILIO MARONE, Publio (2007): *Geórgicas*, a c. di A. Bekes, Buenos Aires, Editorial Losada.
- VIRGILIO MARONE, Publio (2012): *Le Bucoliche*, a c. di A. Cucchiarelli e A. Traina, Roma, Carocci.

## Studi

- ALFANO, Giancarlo (2020): «Un romanzo in forma di elegia. Intorno al cronotopo e al monolinguisimo della Fiammetta», *Le forme e la storia*, 13, pp. 187-200.
- ALFIE, Fabian (2010): «Yes...but was funny? Cecco Angiolieri, Rustico Filippi and Giovanni Boccaccio», in *Laughter in the Middle Ages and early modern times: epistemology of a fundamental human behavior*, a c. di A. Classen, Berlin, De Gruyter, pp. 365-382.
- ANTES, Monika (2016): *Giovanni Boccaccio e le donne*, Firenze, Mauro Pagliai Editore.
- ARRIAGA FLOREZ, Mercedes (2012): *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV*, Sevilla, Arcibel.
- ASPERTI, Stefano (1995): *Carlo d'Angiò e i trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo.
- AURELL, Martin (1994): «Chanson et propagande politique: les troubadours gibelins (1255-1285)», in *Le forme della propaganda politica nel due e nel trecento*, a c. di P. Cammarosano, Roma, Ecole Française de Rome, pp. 151-233.
- BALDUINO, Armando (1980) «Divagazioni sulla ballata di Mico da Siena («Decameron», X 7)», *Studi sul Boccaccio*, 12, pp. 47-69.
- BARBATO, Marcello / Palumbo, Giovanni (2012): «Fonti francesi di Boccaccio napoletano?», in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a c. di G. Alfano et al., Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 127-148.

- BARBIERI AMIDEI, Beatrice (2018): «A proposito dell'invocazione a Venere al Sonno e al Libro nella Fiammetta», in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a c. di A. M. Calabrini e A. D'Agostino, Milano, Ledizioni LediPublishing, pp. 197-211.
- BARBIERI, Luca (2005): *Le "epistole delle dame di Grecia" nel Roman de Troie in prosa*, Tübingen, A. Francke Verlag Tübingen Und Basel.
- BARTUSCHAT, Johannes (2000): «Boccace et Ovide: pour l'interprétation dell'"Elegia di Madonna Fiammetta"», *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, 6, pp. 71-103.
- BATTAGLIA, Salvatore (1965): «Il significato della *Fiammetta*», in Id., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori.
- BATTAGLIA RICCI, Lucia (2018): «L'Omero di Boccaccio», in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a c. di A. M. Calabrini e A. D'Agostino, Milano, Ledizioni LediPublishing, pp. 7-41.
- BEC, Pierre (1974): «Le type lyrique des "chansons de femme" dans la poésie du moyen âge», in *Etudes de civilisation médiévale (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles). Mélanges offerts à Edmond-René Labande*, a c. di C. Renardy, pp. 12-23.
- 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 *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a c. di E. Russo, Roma, Università di Roma "La Sapienza", pp. 107-129.
- BILLANOVICH, Giuseppe (1945): *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di Storia Letteratura.
- BISANTI, Armando (2020): «Giovanni Boccaccio tra il *Geta* e l'*Alda*», *Heliotropia*, 17, pp. 1-53.
- BLANCO VALDÉS, Carmen Fátima (2016): «La ciudad de Nápoles y los escenarios marinos en el imaginario poético boccacciano», in *Il Mezzogiorno Italiano. Riflessi e immagini cultural del Sud d'Italia*, a c. di C. F. Blanco Valdés, et al., pp. 193-202.
- BLANCO VALDÉS, Carmen Fátima (2018): «El microtexto de la "Poética del desamor" en las Rimas de Boccaccio», *Revista de Literatura Medieval*, 30, pp. 75-95.
- BLANCO VALDÉS, Carmen Fátima (2022): «La transgresión de la norma. Modelos femeninos en el *Decameron* de Boccaccio», *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 909, pp. 41-48.
- BOLGAR, Robert Ralph (1971): *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BOURBON, Chloé (2004): «Auteur, narratrice et protagoniste dans l'*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Chroniques italinennes*, 6, pp. 1-34.
- BUSBY, Keith (2002): *Codex and context: reading old French verse narrative in the manuscript*, Vol. 2, Amsterdam-New York, Rodopi.
- BRANCA, Vittore (1976): «Giovanni Boccaccio, rinnovatore dei generi letterari», in *Atti del Convegno di Nimega sul Boccaccio*, a c. di C. Ballerini, Bologna, Patron.
- BRANCA, Vittore (1977): *Giovanni Boccaccio: profilo biografico*, Firenze, Sansoni.
- BRANCA, Vittore (1986): «Schemi letterari a schemi autobiografici», in Id., *Boccaccio Medievale*, Firenze, Sansoni, pp. 191-249.
- BRESCHI, Giancarlo (2014): «Il ms. Vaticano latino 3199 tra Boccaccio e Petrarca», *Studi di filologia italiana*, 72, pp. 95-118.
- BROWNEE, Marina Scordilis (1990): *The severed word Ovid's "Heroides" and the "Novela Sentimental"*, Princeton, Princeton University Press.

- BRUGNOLO, Furio / Roberta Capelli (2011): *Profilo delle letterature romanze medievali*, Roma, Carocci Editore.
- BRUNI, Francesco (1990): *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna: Il Mulino.
- 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.
- CALABRESE, Michael (1997): «Feminism and the Packaging of Boccaccio's *Fiammetta*», *Italica*, 74, pp. 20-42.
- CALENDA, Corrado (1976): *Per altezza d'ingegno. Saggio su Guido Cavalcanti*, Napoli, Liguori Editore.
- CAPPELLO, Sergio (2017): «La piteuse complainte. Boccaccio e il racconto patetico nel Cinquecento francese», in *Boccaccio e la Francia*, a c. di P. Guérin e A. Robin, Firenze, Cesati, pp. 307-319
- CAPUTO, Vincenzo (2008): «Una galleria di donne illustri: il *De mulieribus claris* di Giovanni Boccaccio e Giuseppe Betussi», *Cahiers d'études italiennes*, 8, pp. 131-147.
- CARAFFI, Patrizia (2004), «Christine de Pizan e *La Città delle Dame*», in *Lo spazio letterario del medioevo*, a c. di P. Boitani, M. Mancini e A. Varvaro, Roma, Salerno Editrice, pp. 573-598.
- CARAFFI, Patrizia (2019), «Pro o contro le donne? *Grisel y Mirabella*, di Juan de Flores », in *Querelle des femmes: thoughts, voice and actions*, a c. di A. Rella, J. D. Sánchez, D. Cerrato, Sevilla, Benilde Editorial, pp. 175-186.
- CARRAI, Stefano (2003): «Appunti sulla preistoria dell'elegia volgare», in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a c. di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, pp. 1- 16.
- CARRAI, Stefano (2010): «Boccaccio, i volgarizzamenti e l'invenzione dell'elegia volgare», in *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, a c. di L. Bertolini e D. Coppini, Firenze, Edizioni Polistampa, pp. 293-309.
- CAZALÉ BÉRARD, Claude (1995): «Filoginia/misoginia», in *Lessico critico decameroniano*, a c. di R. Bragantini e P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 116-141.
- CECCARELLI, Chiara (2018): «Prologhi ed epiloghi in "Fiammetta" e "Corbaccio": un'analisi tematica», *Chroniques italiennes web*, 36, pp. 80-107.
- CERCHI, Paolo (2003): «Stazio», in *Lo spazio letterario del Medioevo 2. Il Medioevo volgare*, a c. di P. Boitani, M. Mancini e A. Varvaro, vol. III, Roma, Salerno Editrice, pp. 227-258.
- CERRATO, Daniele (2012): «Lecture ed educazione delle donne nell'Italia Medievale», in *Más igualdad, redes para la igualdad*, a c. di M. Martín Clavijo, Sevilla, Arcibel Editores, pp. 185-196.
- CERRATO, Daniele (2016): «Nina Siciliana, una poetessa alla corte di Federico II?», in *Il Mezzogiorno Italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud Italia*, a c. di Carmen F. Blanco Valdés, et. al., I, Firenze, Franco Casati Editore, pp. 39-48.
- CHIECCHI, Giuseppe (2012): «Elegia di *Madonna Fiammetta*: in margine alla mitologia del personaggio», *Studi sul Boccaccio*, 43, pp. 77-122.
- COLUCCIA, Rosario (2012): «Boccaccio angioino tra centro e periferia del Regno», in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a c. di G. Alfano et al., Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 45-70.
- COULTER, Cornelia Catlin (1944): «The Library of the Angevin Kings at Naples», *American Philological Association*, 75, pp. 141-155.

- COSENTINO, Paolo (2012): «L'invettiva misogina: dal Corbaccio agli scritti libertini del '600», *La rassegna della letteratura italiana*, 1, pp. 29-49.
- CRESCINI, Vincenzo (1887): *Contributi agli studi sul Boccaccio con documenti inediti*, Torino: Loescher.
- CRESCINI, Vincenzo (1921): «Il primo atto della *Phaedra* di Seneca nel primo capitolo della *Fiammetta* del Boccaccio», in *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere e arti*, LXX, pp. 455-466.
- CURSI, Marco (2013): «Boccaccio architetto e artefice di libri: i manoscritti danteschi e petrarcheschi», *Critica del testo*, XVI, pp. 35-62.
- CURSI, Marco (2015a): «Boccaccio lettore di Omero. Le postille autografe dell'Odissea», *Studi sul Boccaccio*, 43, pp. 5-27.
- CURSI, Marco (2015b): *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella.
- CURTIUS, Ernst Robert (1976): *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. F. Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- DE BLASI, Nicola (2012): *Storia linguistica di Napoli*, Roma, Carocci.
- DELCORNO, Carlo (1979): «Note sui dantismi nell'Elegia di Madonna Fiammetta», in *Studi sul Boccaccio*, 21, pp. 251-294.
- DELLA TORRE, Arnaldo (1905): *La giovinezza di G. Boccaccio (1313-1341)*, Città di Castello, Editrice Lapi.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, I, Napoli, Morano, 1870.
- DE SENA, Isabel (1995): «“Subia volvitrice delle cose mondane”: De la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio a Juan de Flores y Héloïse de Crenne», in *Medioevo y literatura. Actas del V congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, a c. di J. Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, vol. 4, pp. 335-350.
- DESIDERIO, Italo (2005): «Cultura e fonti dell'Elegia di Madonna Fiammetta», *Critica letteraria*, 4, pp. 627-654.
- DE STEFANO, Antonino (1990): *La cultura alla corte di Federico II imperatore*, Parma, Edizioni all'insegna del Veltro.
- 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, 2009.
- DI FRANZA, Concetta (2012a): «Dal fuoco dipinto a quello che veramente arde: una poetica in forma di quaestio nel capitolo VIII dell'Elegia di Madonna Fiammetta», in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a c. di G. Alfano et al., Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 89-102.
- DI FRANZA, Concetta (2012b): «Modelli scolastici nel Boccaccio napoletano», *California Italian Studies*, 3, pp. 1-19.
- DIGIROLAMO, Costanzo / Charmaine Lee (1995): «Le fonti», in *Lessico critico decameroniano*, a c. di R. Bragantini e P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 142-161.
- DOGLIO, Maria Luisa (2005): «Il libro, “lo'ntelletto e la mano”. Fiammetta o la donna che scrive», *Studi sul Boccaccio*, 33, pp. 97-115.
- DOMÍNGUEZ FERRO, Ana (2014a): «Mujeres que debaten en las *Questioni d'amore del Filocolo*», in *Boccaccio e le donne*, a c. di E. González de Sande e M. González de Sande, Roma, Aracne editrice, pp. 31-40.
- DOMOKOS, György (2014): «La presenza della Bibbia nelle opere napoletane di Giovanni Boccaccio», in *Verso il centenario del Boccaccio. Presenze classiche e tradizione biblica*, a c. di M. Ballarini e G. Frasso, Roma, Bulzoni, pp. 55-72.

- D'OVIDIO, Stefano (2012): «Boccaccio, Virgilio e la Madonna di Piedigrotta», in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a c. di G. Alfano et al., Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 329-346.
- DRAGONETTI, Roger (1979): *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints.
- DUNBABIN, Jean (2011): *The French in the Kingdom of Sicily (1266-1305)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FARAL, Edmond (1924): *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Parigi, Champion.
- FRATTA, Aniello (1996): *Le fonti provenzali dei poeti della scuola siciliana. I postillati del Torraca ed altri contributi*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere.
- FUMAGALLI, Edoardo (2013): «Boccaccio e Dante», in *Boccaccio autore e copista*, a c. di T. De Robertis, C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturi e S. Zamponi, Firenze, Mandragora, pp. 25-31.
- GIUNTI, Claudio (2002): *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino.
- 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.
- GONZÁLEZ, Isabel (2014a): «Fiammetta, una mujer boccacciana», in *Boccaccio e le donne*, a c. di E. González de Sande e M. González de Sande, Roma, Aracne editrice, pp. 15-30.
- GONZÁLEZ, Estela (2014b): «La mujer en la obra de Giovanni Boccaccio. De la exaltación femenina del *Decamerón* a la misoginia del *Corbaccio*», in *Boccaccio e le donne*, a c. di E. González de Sande e M. González de Sande, Roma, Aracne editrice, pp. 59-71.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2022): «Las traducciones castellanas de las “opere vulgari” de Boccaccio», *Revista de literatura medieval*, 34, pp. 63-110.
- GUÉRIN, Philippe (2018): «I confini del Decameron: Fiammetta e Corbaccio a confronto», in *Aimer ou ne pas aimer: Boccace, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio*, a c. di A. P. Filotico, M. Gragnolati, P. Guérin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 191-207.
- GUÉRIN, Philippe (2019): «La passione, motore e freno nell'Elegia di madonna Fiammetta di Boccaccio», *Griseldaonline*, 18, pp. 29-44.
- HEIJKANT, MARIE-JOSÉ (1989): *La tradizione del Tristan in prosa in Italia e proposte di studio sul Tristano Riccardiano*, Leiden, Sneldruk Enschede.
- HEXTER, Ralph (1989): *Ovid and medieval schooling: studies in medieval school commentaries on Ovid's Ars Amatoria, Epistule Ex Ponto and Epistulae Herodiam*, Munich, Arbeo-Gessellschaft.
- HOLLANDER, Robert (1977). *Boccaccio's two Venuses*, New York: Columbia University Press.
- KIRKHAM, Victoria (2001): «Il canonista e la sua dama: iconografia della Fiammetta», in *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno Internazionale di Certaldo*, a c. di M. Picone, Firenze, Franco Casati Editore, pp. 377-386.
- KLINCK, Anne (2003): «Poetic markers of gender in medieval “woman's song”: was anonymous a woman?», *Neophilologus*, 87, pp. 339-359.
- KOLSKY, Stephen D. (2003): *The Genealogy of Women. Studies in Boccaccio's “De mulieribus claris”*, New York, Peter Lang, 2003
- LACARRA, José María (1986): «Algunos datos para la historia de la misoginia», in *Studia in honorem: prof. M. de Riquer*, a c. di C. Alvar, L. Badia e P. Cátedra, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 339- 362.

- LACARRA, José María (2001): «De la mujer engañadora a la mal casada ingeniosa. El cuento de “El Pozo” (Decameron, VII, 4) a la luz de la tradición», in *Cuadernos de Filología Italiana*, n. extra 3, pp. 393-414.
- LACARRA LANZ, Eukene (2005): «La influencia de Boccaccio en los primeros textos sentimentales castellanos», in *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, a c. di M. Pampín Barral e C. Parrilla García, La Coruña, Toxosoutos, pp. 561-575.
- LEE, Charmaine (2004): «La tradizione misogina», in *Lo spazio letterario del Medioevo 2. Il Medioevo volgare*, a c. di P. Boitani, M. Mancini e A. Varvaro, vol. IV, Roma, Salerno Editrice, pp. 509-544.
- LEE, Charmaine (2013): «La cultura a Napoli al tempo di Boccaccio», *Critica del testo*, XVI, pp. 15-31.
- LEE, Charmaine (2018): «Féminité textuelle nel *Decameron*: la novella di Lisabetta da Messina (IV, 5)», in *Voces de mujeres en la Edad Media*, a c. di E. Corral Díaz, Berlin, De Gruyter, pp. 421-432.
- LÉONARD, Émile Guillaume (1967): *Gli Angioini di Napoli*, trad. R. Liguori, Varese, Dall'Oglio.
- MANCINI, Mario (2003): «Lettori e lettrici di romanzi», in *Lo spazio letterario del Medioevo 2. Il Medioevo volgare*, a c. di P. Boitani, M. Mancini e A. Varvaro, vol. III, Roma, Salerno Editrice, pp. 155-178.
- MARCHI, Cesare (1975): *Boccaccio*, Milano, Rizzoli Editore.
- MARCOZZI, Luca (2017): «Boccaccio, la commedia elegiaca e le arti poetiche francesi», in *Boccaccio e la Francia*, a c. di P. Guérin e A. Robin, Firenze, Cesati, pp. 35-50.
- MOROSINI, Roberta (2018): «Il poeta e il labirinto: fenomenologie letterarie dell'amore dalla *Caccia di Diana* e il *Filocolo* all'*Elegia di Madonna Fiammetta* e il *Corbaccio*», *Chroniques italiennes web*, 36, pp. 1-34.
- MURPHY, James (1983): *La retorica nel Medioevo: una storia delle teorie retoriche da Sant'Agostino al Rinascimento*, Napoli, Liguori.
- NAVONE, Paola (1984): «Fiammetta tra classici e medievali: appunti sulla fortuna ella letteratura ovidiana e pseudo-ovidiana nell'*Elegia*», *Studi di filologia e letteratura*, 6, pp. 45-64.
- NELLI, René (1995): *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat.
- ORVIETO, Paolo / Lucia Brestolini (2000): *La poesia comico-realistica: dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci.
- PADOAN, Giorgio (1978): *Il Boccaccio fedele di Dante*, in Id., *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso, l'Arno*, Firenze, Olschki, pp. 229-246.
- PALMA, Flavia (2023): «Il potere della narrazione e le potenzialità del racconto nell'*Elegia*», *Historias fingidas*, 2, 51-79.
- PERUGI, Maurizio (1989): «Chiose gallo-romanze alle “Eroidi”: un manuale per la formazione letteraria del Boccaccio», *Studi di filologia italiana*, 47, pp. 101-148.
- PETOLETTI, Marco (2013a): «Boccaccio e i classici latini», in *Boccaccio autore e copista*, a c. di T. De Robertis, et al., Firenze, Mandragora, pp. 41-49.
- PETOLETTI, Marco (2013b): «Epistole», in *Boccaccio autore e copista*, a c. di T. De Robertis, et al., Firenze, Mandragora, pp. 233-243.
- PICONE, Michelangelo (2008): «Dalla commedia elegiaca alla novella: Lidia, Pirro e Nicostrato (VII, 9)», in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella: letture del Decameron*, Longo, Ravenna, pp. 297- 310.

- PIROVANO, Donato (2013): «Boccaccio editore della Vita nuova», in *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del convegno internazionale di Roma 28-30 ottobre 2013*, a c. di L. Azzetta e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, pp. 113-136.
- PUNZI, Arianna (2000): «Boccaccio lettore di Stazio», in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a c. di E. Russo, Vol. VII, Roma, Bulzoni, pp. 131-149.
- QUAGLIO, Antonio Enzo (1957): *Le chiose all'Elegia di Madonna Fiammetta*, Padova, Cedam.
- QUAGLIO, Antonio Enzo (1964): «Prima fortuna della glossa garbiana a “Donna me prega” del Cavalcanti», *Giornale storico della letteratura italiana*, 141, pp. 336-368.
- RICCI, Pier Giorgio (1959): «Studi sulle opere latine e volgari del Boccaccio», Napoli, *Rinascimento*, X, pp. 1-21.
- RICCI, Pier Giorgio (1985): *Studi sulla vita e le opere di Boccaccio*, Napoli, Ricciardi.
- RODRÍGUEZ MESA, Francisco José (2019): «“Singular decus ytalicum”: La biografía di Giovanna di Napoli nel *De mulieribus claris*», *Estudios Románicos*, 28, pp. 361-373.
- RONCHETTI, Alessia (2017): «Boccaccio Between Naples and Florence, or the Desire to Become Two: Gendering the Author’s Past in the *Elegia di Madonna Fiammetta*», *Italian Studies*, 72, pp. 204-2017.
- ROSSI, Luciano (2003): «Ovidio», in *Lo spazio letterario del Medioevo 2. Il Medioevo volgare*, a c. di P. Boitani, M. Mancini e A. Varvaro, vol. III, Roma, Salerno Editrice, pp. 259-301.
- SABATINI, Francesco (1975): *Napoli angioina: cultura e società*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- SABATINI, Francesco (1992): «Lingue e letterature volgari in competizione», in *Storia e civiltà della Campania. Il medioevo*, a c. di G. Pugliese Caratelli, Electa, Napoli, pp. 401-431.
- SANGUINETI, Francesca / Oriana Scarpati (2013): «*Comensamen comensarai*. Per una tipologia degli incipit trobadorici», *Romance Philology*, 67, pp. 113-138.
- SANHUEZA, María Teresa (1994): «Fiammetta, Calisto y Melibea: el concepto de amante genérico en *La Celestina*», *Dactylus*, 13, pp. 39-57.
- SANTAGATA, Marco (2019): *Boccaccio indiscreto. Il mito di Fiammetta*, Bologna, Il Mulino.
- SAPEGNO, Maria Serena, (2013): «Il discorso dell’auctor nell’*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Critica del testo*, XVI, pp. 323-334.
- SEGRE, Cesare (1974): «Strutture e registri nella *Fiammetta*», in Id., *Le Strutture e il Tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Giulio Einaudi Editore, pp. 87-115.
- SERAFINI, Mario (1949): «Le tragedie di Seneca nella *Fiammetta* di Giovanni Boccaccio», *Giornale storico della letteratura italiana*, 126, pp. 95-105.
- SMARR, Janet Levarie (1986): *Boccaccio and Fiammetta. The Narrator as Lover*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press.
- SOTGIU, Antonio (2018): «L’*Elegia di madonna Fiammetta*: un “romanzo psicologico”?», in *Aimer ou ne pas aimer. Boccaccio, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio*, a c. di A. P. Filotico, M. Gragnolati e P. Guérin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 209-223.
- STOK, Fabio (2018): «Boccaccio biografo di Virgilio», in *Fra Dante Petrarca e Boccaccio*, a c. di A. Fariello, Roma, La Sapienza Editrice, pp. 57-78.
- STOLF, Serge (2005): «L’*Elegia di Madonna Fiammetta*. Le jeu polyphonique du discours persuasif», *Cahiers d’études italiennes*, 2, pp. 11-39.
- SURDICH, Luigi (1987): *La cornice di amore: studi sul Boccaccio*, Pisa, Edizioni ETS.
- TONELLI, Natascia (2003): «Laura, Fiammetta, Flamenca: la tradizione del nome», *Critica del testo*, VI, pp. 515-539.

- TORRACA, Francesco (1915): «Giovanni Boccaccio a Napoli (1327-1339)», *Rassegna critica della letteratura italiana*, XX, pp. 145-245.
- TRONCARELLI, Fabio (2003): «Boezio», in *Lo spazio letterario del Medioevo 2. Il Medioevo volgare*, a c. di P. Boitani, M. Mancini e A. Varvaro, vol. III, Roma, Salerno Editrice, pp. 303-329.
- 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.
- TRUJILLO, José Ramón (2022): «La muerte deseada. Tres tipos caballerescos ejemplares de suicidio», *Revista de poética medieval*, 36, pp. 333-385.
- TUFANO, Iliaria (2000): «La Fiammetta di Boccaccio: una lettura cavalcantiana», *La Cultura*, 3, pp. 401-423.
- VELLI, Giuseppe (1979): *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore.
- VENTURA, Renato (2010): «La Metafisica dello Sguardo. Dai Siciliani agli Stilnovisti», *Futhark: revista de investigación y cultura*, pp. 269-292.
- VENTURINI, Iolanda (2012): «Cultura Medica a Napoli nel XIV secolo», in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a c. di G. Alfano et al., Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 251-288.
- VALVASSORI, Mita (2006): «La Estoria muy verdadera de dos amantes y el Libro de Fiameta», *Revista de poética medieval*, 16, pp. 179-200.
- ZACCARELLO, Michelangelo (2018): «Il Corbaccio nel contesto della tradizione misogina e moralistica medievale: annotazioni generali e proposte scientifiche», *Chroniques italiennes web*, 36, 162-169.
- ZAK, Gur (2016): «Boccaccio's Fiammetta and the Consolation of Literature», *MLN*, 131, 1, pp. 1-19.
- ZIOSI, Antonio (2017): *Didone. La tragedia dell'abbandono*, Venezia, Marsilio Editori.

A presente tese de doutoramento céntrase no estudo da Elegiadi Madonna Fiammetta, obra escrita por Giovanni Boccaccio entre 1343-1344, da que se examinarán as fontes que utiliza o autor e o protagonismo da narradora homónima. Fiammetta é unha nobre napolitana que conta a súa historia en primeira persoa e lamenta a perda de Pánfilo, o seu amante. O relato inscríbese na ficción elegíaca e recolle un gran número de fontes da tradición clásica e da tradición medieval. O escritor de Certaldo coñeceu estes textos durante a súa formación na corte anxevina de Nápoles, durante una dilatada estancia (de 1327 a 1340), onde entrou en contacto cos círculos intelectuais da capital napolitana que influíran no proceso compositivo da Elegia.