



La passione, motore e freno nell’“Elegia di madonna Fiammetta” di Boccaccio

Philippe Guérin

► To cite this version:

Philippe Guérin. La passione, motore e freno nell’“Elegia di madonna Fiammetta” di Boccaccio. *griseldaonline*, 2019, 10.6092/issn.1721-4777/9840 . hal-02881895

HAL Id: hal-02881895

<https://hal.science/hal-02881895>

Submitted on 26 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La passione, motore e freno nell'«Elegia di madonna Fiammetta» di Boccaccio

Philippe Guérin

Pubblicato: 28 dicembre 2019

Abstract

Madonna Fiammetta, the protagonist of the *Elegia* (homodiegetic) dedicated to her by Boccaccio, announces in the prologue she wants to «tell her cases» («narrare i casi suoi»). After having retrieved two chapters of her very short and passionate love story with her lover who seduced and then abandoned her, it is clear she wants to share with us the swing of her passionate mood states after she had been abandoned by the traitor who gave no longer any news despite his promise to come back. The cyclical trend of sentiments, only interrupted by the tentative of cure (proposed by relatives) or the heroin's suicidal attempts, which all failed, represent a sort of anti-narration, if the concept of narration is the timely sequential deployment of events aimed to an end. The essay, after analyzing the paradoxical temporality of the elegiac narration, elaborate on the meaning that narration can have in such a contest.

Madonna Fiammetta, protagonista dell'*Elegia* (omodiegetica) da Boccaccio a lei intitolata, annuncia nel prologo di voler «narrare i casi» suoi. Si tratta in realtà, dopo aver rintracciato in due capitoli la brevissima storia d'amore-passione da lei vissuta con l'amante che l'ha sedotta e poi lasciata, di renderci partecipi dell'altalena degli stati passionali che fa seguito all'abbandono da parte del traditore, il quale non dà più nessuna notizia, nonostante la promessa del ritorno. L'andamento ciclico degli affetti, interrotto solo da tentativi sia di cura (proposta dai familiari), sia di suicidio dell'eroina, tutti però fallimentari, costituisce una sorta di anti-narrazione, se il concetto di narrazione implica dispiegamento su un asse di successione temporale di eventi diretti a un(a) fine. Il saggio, dopo aver analizzato la temporalità paradossale del dire elegiaco, si interroga quindi su quel che narrazione può significare in simile contesto.

Keywords: Boccaccio; Elegia di madonna Fiammetta; amore; passioni; temporalità; narrazione.

Philippe Guérin: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
✉ philippe.guerin@sorbonne-nouvelle.fr

Copyright © 2019 Philippe Guérin

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *Passione 'cronoclasta' e mortifera*

Iniziamo con qualche citazione poetica:

Per li occhi venne la battaglia in pria,
che ruppe ogni valore immantenente,
sí che del colpo fu strutta la mente.

Non sentí pace né riposo alquanto
poscia ch'Amore e madonna trovai,
lo qual mi disse: «Tu non camperai,
ché troppo è lo valore di costei forte».

Così il poeta dell'amore disperato, dell'anima «sbigottita», quello che scrive «in figura l d'un che si more sbigottitamente».¹ Tale in Cavalcanti l'effetto della passione, nata con effetto fulmineo dalla visione della donna, sotto il segno della doppia influenza astrale di Venere e di Marte (si tornerà un po' più in là su *Donna me prega*). Una «innata passio», cioè, com'è stato stabilito un paio d'anni fa da chi scrive e da Raffaella Zanni, una passione «nata dentro» (e non «innata», come spesso viene tuttora tradotto un po' pigramente, anche dai migliori interpreti della teoria dell'amore cortese ripresa dai rimatori delle origini).² Una passione legata al solo «valore» della donna. Perché più 'tradizionali', meno 'radicali', lasciamo da parte, oltre ai componimenti dell'epifania latrice di un inconsueto coefficiente di dolcezza e felicità, di uno «spirito di gioia», di «uno piacer novo» (XXII-XXVI), anche quelli in cui è il «disdegno» della dama a provocare una vita «d'ogni angoscia... peggio» (ad esempio XVI, o XVII). In questi ultimi, anche se non accade mai, si potrebbe infatti aprire uno spiraglio: la possibilità, rimasta allo stato di mera virtualità, che, rinunciando al suo disdegno, la donna renda possibile lo sviluppo di una 'storia amorosa', in quanto tale raccontabile (come accade saltuariamente con le foresette o con la pasturella – se di amore in quest'ultimo caso si tratta).³

Invece, secondo la linea dominante in Cavalcanti, viene preclusa ogni possibilità di storia amorosa per il soggetto colpito dal dardo amoroso, e quindi di narrazione. Le «cose dubbiose»

¹ I primi tre versi provengono dal sonetto VII (9-11), i quattro successivi dalla canzone XI (5-8); per «in figura l d'un che si more sbigottitamente», v. IX 55-56. Le citazioni sono tratte da G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea, G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.

² Ph. Guérin (avec une contribution de R. Zanni), *Notes lexicales: d'André le Chapelain aux deux Guidi, en marche vers l'intime*, «Chroniques italiennes», série Web 32, 2017, 1, pp. 1-30.

³ Sulle foresette e la pasturella (in quanto poesie d'amore), ci sia consentito rinviare alle considerazioni avanzate da chi scrive (e alla bibliografia ivi citata), in Ph. Guérin, *Le comique chez les deux Guidi: un divertissement sérieux?*, «Per leggere», XVII, 2017, 32-33, pp. 74-93.

«hannol posto sí presso a la morte, l *ch'altro non n'è rimaso che sospiri*» (XVIII, *Noi siàn le triste penne isbigotite*, 8, 10–11). Ne conseguono un paradosso e un ossimoro derivante da tale «disavventura» protratta dell'«anima [o persona, o mente] distrutta» (XXXIV, 6; XXXV, 21, 40): l'enunciazione della morte continuata di un'anima, per l'appunto, che «mor d'un colpo che li diede Amore l ed in quel punto che madonna vide» (XIX, 6–7; v. anche le terzine del secondo sonetto dell'arciere soriano, XXI).

I commentatori più recenti hanno parlato del «presente bloccato della passione»⁴ – un presente cioè *durativo* (*dilatato*), proprio il contrario di ogni possibile sviluppo, di ogni possibile storia. O, per precisare come la temporalità specifica dell'epifania amorosa vieta il tempo della conoscenza razionale (ne riparleremo), Manuele Gragnolati e Francesca Southerden, analizzando *Chi è questa che vèn?*, sottolineano come tale conoscenza venga negata nel momento stesso dell'apparizione, poiché quest'ultima determina «allo stesso tempo una sconfitta epistemologica ed erotica», ponendo il sonetto sotto il segno della «perdita anticipata e inevitabile», e concludono che «l'inizio dell'epifania è anche la sua fine».⁵ Così come Isabelle Battesti evidenzia il modo in cui Cavalcanti, «schiacciando la cronologia del racconto, mette in cortocircuito l'incontro amoroso e la morte dell'amante»: collisione e indistinzione dei piani temporali, «riduzione drastica delle peripezie, impoverimento della combinatoria narrativa, riduzione dei possibili romanzeschi a uno solo: la morte dell'amante, non più opzionale, in quanto è lo stesso programma esistenziale della passione amorosa».⁶

E per riprendere i termini dell'analisi condotta dalla studiosa, la dilatazione del presente su evocata coincide con l'attesa della morte, ad un tempo sperimentata come condizione psicologica permanente e come accadimento fisiologico sempre presente sulla linea d'orizzonte dell'enunciazione, ma respinto fuori del campo enunciativo (giusta il solito paradosso dell'espressione lirica) – accadimento narrabile solo *post-eventum* da un altro enunciatore in una «mise en récit» della traiettoria esistenziale del soggetto lirico.

Ora (senza entrare nei particolari, né in dimostrazioni puntuali condotte altrove, e prima di chi scrive anche da altri studiosi, penso in particolare a Ilaria Tufano),⁷ i connotati della nascita della passione amorosa nella *Fiammetta*, gli estremi della patologia erotica sono cavalcantiani.⁸ Anche quando affiora l'ipotesto più pregnante, al di qua per così dire da quelli vistosamente esibiti (l'ovidiano delle *Eroidi* e il senecano delle tragedie, a cominciare dalla *Fedra*), ossia la *Vita nova*, abbiamo a che fare con il Dante cavalcantiano del libello: fino cioè al gabbo, tranne

⁴ Di «présent bloqué de la passion», parla Isabelle Battesti in *Temporalités de la mort amoureuse dans la poésie de Guido Guinizelli et Guido Cavalcanti*, in M. Gagliano, Ph. Guérin, R. Zanni (éds), *Les deux Guidi, Guinizelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 106–122: 110.

⁵ M. Gragnolati, F. Southerden, *Dalla perdita al possesso. Forme della temporalità non lineare nelle epifanie liriche in Cavalcanti, Dante e Petrarca*, «Chroniques italiennes», cit., pp. 136–154: 140, 143.

⁶ I. Battesti, *Temporalités de la mort amoureuse dans la poésie de Guido Guinizelli et Guido Cavalcanti*, cit., p. 119.

⁷ I. Tufano, *La Fiammetta di Boccaccio: una lettura cavalcantiana*, «La cultura», XXXVIII, 2000, 3, pp. 401–423.

⁸ Cfr. sulla questione generale, N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.

il riaffioramento del cavalcantismo iniziale nell'episodio della donna gentile. Questo, fin dalla riscrittura inaugurale di *Vita nova* II, 5 nell'*Elegia* 1, 6.⁹

Ma secondo quali modalità per l'appunto viene trasposta nel «piccolo libretto» di Boccaccio l'eziologia dell'innamoramento, prima ancora che la fenomenologia della stessa passione amorosa ormai radicata?

2. De-liricizzazione e narrativizzazione

Non staremo ad insistere più di tanto sulla decisione boccacciana di volgere un dettato originariamente poetico in prosa. Componente prosastica del prosimetro dantesco, più volgarizzamenti contemporanei delle *Eroidi* sono tra le più evidenti ragioni ipotestuali che confortano l'autore nella decisione di rinunciare al verso.¹⁰ Ma è una scelta motivata anche da una spinta profonda. Quella che consiste, per l'appunto, a 'de-liricizzare' il discorso amoroso, proprio alla radice.

Passiamo rapidamente sull'esordio: nascita e fanciullezza sotto i migliori auspici, bellezza benché senz'altro «concupiscevole» non dapprima fatale,¹¹ poiché le fiamme amorose che suscita Fiammetta rimangono sotto controllo, anzi si risolvono per lei in un benaugurato matrimonio, sotto il segno della «Venere santissima» (badiamo, Fiammetta *ama* il marito), opposta a quella «non sana».¹² Ma interviene presto lo scompiglio inaugurale, causato dal «furioso amore» (I 1, 6), dalla «focosa libidine» (I 15, 1).¹³

Ora, nella *Fiammetta*, la fenomenologia dell'innamoramento, della nascita della passione e del suo primitivo consolidamento morboso è senz'altro quella che si diceva, ma là dove l'immagine della saetta, del dardo o del fulmine esprime l'assoluta immediatezza, l'operazione del Boccaccio si situa all'opposto della violenta contrazione narrativa lirica. Pur attingendo al lessico specifico della poesia erotica («mirare», «occhi folli», ecc., caso mai mutuato dalla 'filosofia naturale', come «spirito» d'amore), Boccaccio si dilunga su ogni particolare, ci vogliono diverse pagine (I 6-7)¹⁴ per arrivare all'impressione dell'effigie dell'amato nella mente della giovane, e poi alla conclusione: «in sí fatta maniera andò, che io [...] da súbito e inoppinato amore mi trovai presa, e ancora sono». Altro che folgorazione, almeno nel tempo della scrittura, questa «passione nuova»!

Anziché cercare il punto di massima tensione di una temporalità contratta tanto da diventare in definitiva atemporale, Boccaccio dispiega analiticamente, lentamente, il processo:

⁹ Pensiamo qui in particolare alla sentenza di Amore «Apparuit iam beatitudo vestra», che diventa, messa in bocca a Panfilo per proiezione del desiderio di Fiammetta, «O donna, tu sola se' la beatitudine nostra».

¹⁰ Sul secondo punto, vd. in particolare S. Carrai, *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Roma-Padova, Antenore, 2016.

¹¹ Cfr. il passo famoso sulla bellezza, part. il § dedicato alla bellezza «concupiscevole», per l'appunto, di Spurinna, in V 34, 7, p. 125.

¹² I 15, 3; V 30, 16. Citiamo da G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. V, t. 2, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno; *Corbaccio*, a cura di G. Padoan; *Consolatoria a Pino de' Rossi*, a cura di G. Chiecchi; *Buccolicum carmen*, a cura di G. Bernardi Perini; *Allegoria mitologica*, a cura di M. Pastore Stocchi, Milano, Mondadori, 1994, pp. 3-412: 38 e 119.

¹³ *Elegia*, cit., pp. 26 e 38.

¹⁴ Ivi, pp. 29-31.

l'operazione da lui condotta consiste nel 'deliricizzare' calando nel reale: per esempio, all'inizio del lungo passo appena citato, quando ritrae Fiammetta come una giovane aristocratica un po' vanitosa e civettuola, una Fiammetta allo specchio ben lontana, per fare un esempio significativo, dalla donna disdegnosa della ballata 26 (numerazione Giunta 2011) di Dante.¹⁵ E ciò facendo, *narrativizza*, instaurando così una temporalità propriamente diegetica.

Al termine di tale processo dilatato, in cui la pulsione scopica, dimensione così essenziale in Boccaccio, si fa in qualche modo – e in senso proprio – cinematografica (si veda in particolare la 'carrellata', e poi 'zoomata', sul giovane, «appoggiato ad una colonna marmorea» [I 6, 1-2], cui dà luogo il gioco degli sguardi, vettore topico della folgorazione erotica, in tutta la scena dell'incontro 'al tempio'), il risultato è la mente tutta *occupata* (I 8, 6)¹⁶ dall'immagine di colui di cui non si sa ancora niente, ma intorno alla quale «vaga» già l'anima di Fiammetta (I 8, 8).¹⁷ Mente *occupata* (e più tardi «compresa»):¹⁸ con metafora che in questo contesto sa di bellico, prima ancora di ogni battaglia vera e propria¹⁹. Seppure di battaglie amorose annunciava di voler riferire la narratrice nel prologo (e come anticipa di nuovo in I 2, 2),²⁰ vedremo che sono battaglie in cerca di una guerra che non scoppierà mai veramente, giacché la rinuncia della protagonista alla sua libertà è immediata. La sua è battaglia di nessuna guerra – ché la guerra prevede vittorie, sconfitte, un esito imprevedibile.

Ma a quale narrazione porta allora questo *initium narrationis*? La nascita di quest'amore «passionato» avvia, sì, una sembianza di intreccio narrativo.

Se l'apertura di virtualità narrative è legata al sorgere di un desiderio nel(la) protagonista, che mette in opera intenzionalmente mezzi ritenuti idonei per raggiungere lo scopo, su cui incombe un coefficiente di indeterminazione, allora sì, la passione incipiente innesca una narrazione. Pianificazione da una parte e incertezza in quanto alla realizzazione, dall'altra, sono infatti le condizioni minime della «mise en intrigue», le molle della «tensione narrativa».²¹

Fiammetta, che «seguita l'appetito» («concupiscibile», come tomisticamente si dirà nel *Decameron*),²² raggiunge in realtà il suo scopo senza grande «tensione» né mobilitazione di im-

¹⁵ *Voi che savete ragionar d'Amore*, specie la seconda strofa con il motivo dello specchio in cui la donna si mira. Ricordiamo che questa «ballatetta» è «sorella» della seconda canzone del *Convivio* (*Amor, che ne la mente mi ragiona*), venendo nel trattato a significare addirittura l'atto autocontemplativo della filosofia. Per le *Rime* a cura di C. Giunta, si rimanda a D. Alighieri, *Opere*, ed. dir. da M. Santagata, vol. I, *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2011, p. 318.

¹⁶ *Elegia*, cit., p. 32.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ «[...] il mio male di giorno in giorno più comprendea la dolente anima», VI 16, 1, p. 148 (dove torna anche «l'occupata mente»).

¹⁹ Ci si riferisce qui alla battaglia d'amore, come viene tematizzata dal primo Guido (*Madonna, il fino amor*, 72; *Ch'eo cor avesse*, 11) e dal secondo (*L'anima mia vilment'è sbigotita*, 2, 9; *Io non pensava*, 11, *A me stesso di me*, 8).

²⁰ *Elegia*, cit., p. 26.

²¹ Ci rifacciamo in questo paragrafo ai nuovi indirizzi narratologici proposti da Raphaël Baroni: vd. per cominciare *Passion et narration*, «Protée», vo. 34, 2006, 2-3, pp. 163-175, DOI 10.7202/014274ar (consultato il 1 agosto 2019). Si può inoltre consultare il «dossier» *Passion et narration*, a cura dello stesso R. Baroni, «[Vox poetica](#)» («lancé le 10 novembre 2005»; consultato il 1 agosto 2019). Sempre del medesimo autore, vd. *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

²² I 6, 8, p. 31. Per il «concupiscibile appetito» nel *Decameron*, vd. II 2, 35; III 1, 4; IV intro, 23; IV , 34 (con la variante «disidero», messa in bocca a Ghismonda); X 5, 25 (interessante nel contesto dell'ultima giornata per la variante «concupiscibile amore», opposto alla «onesta carità»).

portanti mezzi (gli ostacoli si riassumono nei limiti imposti dalle convenienze sociali, dalla «vergogna», passione buona, valore positivo nel *Decameron*, ma di poca rilevanza narrativa, almeno nella prospettiva nostra di oggi).²³ Appaga il desiderio accogliendo presto Panfilo nella sua camera, nel suo letto, per un breve periodo di felicità inaugurale. Ma interviene rapidamente lo scompiglio essenziale: Panfilo deve partire (per assistere il vecchio padre privo di ogni altro conforto e sostegno, secondo quanto dice l'amante traditore). E non tornerà mai più, contrariamente a quanto *promette*. Com'è stato notato, la storia amorosa tra i due finisce con la drammatica scena della partenza e della separazione che conclude il secondo capitolo.

Se dimentichiamo la dimensione prolettica costitutiva fin dal prologo della scrittura 'elegiaca' secondo Fiammetta-Boccaccio, l'*Elegia di madonna Fiammetta* si propone come il racconto di un amore. Ma la storia amorosa in quanto tale finisce col capitolo II. Certo, lo possiamo dire con certezza solo col senno di poi, giacché in realtà, la partenza di Panfilo potrebbe essere (come nei romanzi alessandrini, come nel *Filocolo*) proprio l'*amorce* di una narrazione distesa, piena di accadimenti, di peripezie 'oggettive' incontrate dalla coppia, una storia insomma qui portata avanti dall'agire della protagonista, per un'impresa di riconquista volta al successo (o all'insuccesso). Ci vorrà ancora un po' di tempo perché si finisca col capire (e ci si risolva ad ammettere) che la loro *storia* in quanto tale è davvero conclusa.

Da allora, la *tensione* (si potrebbe dire *narrata* ma non più propriamente *narrativa*) sarà quella, tutta psichica, dell'attesa del ritorno.

E quindi tensione passiva, almeno per quanto riguarda la possibilità per la protagonista di agire in prima persona sul corso degli eventi (contrariamente, ad esempio, alla figura del cavaliere dei romanzi d'oltralpe che, sottomesso al regime dell'avventura, per lo meno si muove fisicamente, si sposta spazialmente, è capace di prendere decisioni).²⁴ Attesa illusoria e improduttiva, quella dell'altro che ha giurato partendo che sarebbe tornato senz'altro, fissando anche a suggello della promessa la scadenza. Al di fuori delle pratiche superstiziose, quasi magiche, cui si dà Fiammetta, i suoi tentativi di influire sulla sorte rimangono del tutto velleitari: come l'eventualità di un viaggio alla volta di Firenze – viaggio che ovviamente, a prescindere dalla sua troppo prevedibile inattività, non si farà mai, anche per pusillanimità dell'eroina...²⁵

La quasi-cerchezza iniziale del ritorno che via via si allontana sempre di più è in realtà legata a un atto di linguaggio (puramente 'performativo') di Panfilo: il *promettere*, per l'appunto. Atto di linguaggio che si dissocerà dalle prescrizioni della propria performatività. Perché l'affetto (inganno, non sincerità) che presiedeva all'atto, escludeva la realizzazione dell'azione. Ci torneremo.

3. Gelosia, speranza ed ira

²³ Sulla questione della vergogna, vd. Ph. Guérin, *Sur la «vergogna» dans le «Décaméron»: entre pudeur et 'verecundia'*, «Cahiers de recherches médiévales», XIV, 2009, 17, pp. 295-311; DOI 10.4000/crm.11535.

²⁴ Su romanzi cavallereschi e avventura, vd. le sottili osservazioni di G. Agamben, *L'avventura*, Roma, Nottetempo, 2015.

²⁵ Per le pratiche superstiziose, v. in particolare il cap. III. Il viaggio a Firenze è ipotizzato in VI 22, 12, pp. 157-158, VII 1, 1, p. 159 e 8, 21, p. 170.

Ma vediamo quali sviluppi nell'economia psichica della protagonista genera il tempo dell'attesa.

Non è come in Cavalcanti l'attesa paradossale dopo la folgorazione amorosa, in uno stato di 'siderazione' (nell'antiquato significato medico della parola, per designare l'effetto morboso duraturo dell'evento subitaneo della folgorazione amorosa) che, fattasi pura durata, annienta la percezione del tempo misurabile, l'attesa, dunque, della morte iscritta nell'origine stessa del processo (ma di processo si poteva parlare, data l'istantaneità?), bensì ora l'attesa, dopo la soddisfazione della passione libidinosa (la «focosa libidine» già incontrata), del ricongiungimento con l'altro. Che, venendo a mancare, si prolunga, si dilata, sfibrante diremmo oggi, senza termine prevedibile. Ed è proprio perché questa passione, per «furiosa» che sia, non cagiona la morte, che si protrae lo stato passionale in cui versa Fiammetta dopo la partenza dell'amato. Anzi, proprio in questo consiste la scelta del genere *elegia*, che sarà rifiuto di ogni snodo *tragico*, fino alla soluzione ideata da Boccaccio, che rasenta la parodia (il fallimento pietoso, al limite del ridicolo, del suicidio di Fiammetta, nonostante abbia la mente rivolta all'esempio di Didone). La morte ridiventa il termine naturale solo dell'iter biologico della protagonista. Così supera, per la sofferenza indefinitamente protratta, le eroine (e qualche eroe) tragiche dell'antichità (e non solo), come insegna il cap. VIII, quello dell'elenco 'commisurativo'.²⁶ La *Fiammetta* sembra sposare dapprima la dinamica della tragedia secondo il dettame delle *Poetriae* medievali: «la tragedia in principio è meravigliosa e serena e in fine, cioè nella conclusione, ripugnante e orribile». ²⁷ Ma nell'*Elegia*, l'uscita tragica in quanto tale è costantemente disinnescata. Guardiamo meglio a come si mette in moto il processo.

Il senso della *perdita*, fondativo ricordiamo del discorso elegiaco,²⁸ si esprime dapprima nel modo più consueto per la trattatistica 'cortese' sull'amore: cioè come timore *ante eventum*, dovuto all'ansia di non arrivare al fine desiderato, cioè l'«*amplexus*» e il possesso della persona amata. E poi, il timore si fa «*zelus*», anche per l'eventuale esistenza di un rivale, possibilmente preferito. In sostanza, «*sine zelotypia verum amorem non posse consistere*», replica «l'uomo più gentile alla gentildonna» in Andrea Cappellano. Il «vero geloso sempre teme che suoi ser-

²⁶ Prima del tentato suicidio, al cap. V, quando ancora può pensare a una fine tragica, Fiammetta esprime questa speranza: «Almeno [si esprime così nel momento in cui si rende conto di non essere più capace di godersi spensieratamente le gioie della giovane età], se Amore, faccendomi malcontenta 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». L'*impasse* elegiaca le consentirà in realtà di conseguire il primato.

²⁷ «[...] tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu fetida et horribilis»: la definizione viene dall'*Epistola* XIII dantesca o pseudo-dantesca a Cangrande della Scala (§ 10), debitrice di tali *Artes poetice*, e che Boccaccio sembra parafrasare (senza però riprendere la definizione in questione del genere tragico) in apertura delle sue *Esposizioni sopra la Comedia*.

²⁸ Vd. per esempio L. Surdich, *L'«Elegia di Madonna Fiammetta»: l'eroina elegiaca e il suo libro*, in *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, Ets, 1987, pp. 155-223; o per una puntualissima ricostruzione sintetica delle vicende del genere fino a Boccaccio, vd. il bel saggio di S. Pittaluga, *Elegia e «nova comoedia»*, in *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, a cura di R. Cardini, D. Coppini, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 225-238 (ripreso in S. Pittaluga, *Avvisi ai naviganti. Scenari e protagonisti di Medioevo e Umanesimo*, a cura di C. Cocco, A. Grisafi, F. Mosetti Casaretto, Napoli, Liguori, 2014, pp. 85-96).

vigi non siano soficienti a mantenere il suo amore [...] e pensa quanto dolore avrebbe se *perdesse* il suo amante». ²⁹ O dell'amore come perdita anticipata, insomma.

Ora, nel caso che qui ci interessa, quello di Fiammetta, il timore è, per l'appunto, quello di non poter mai più ricongiungersi con colui che si presume ancora vivo. Ma l'eventualità paventata al massimo grado, scartata l'ipotesi di diverse morti possibili per colui che si è messo in viaggio (naufragio, briganti, ecc.), è proprio quella che potrebbe accendere la «zelotypia», la «gelosia» (come traducono già i volgarizzatori del Trecento): la nascita in Panfilo di un nuovo amore, supposizione più che plausibile, per la legge universale della mutevolezza delle cose quaggiù, e, causa la nostra «volontà vagabunda», dell'inestinguibile appetito del nuovo. ³⁰ Perdita anticipata, ma non pertanto meno vissuta come tale, poiché l'amato, dopo qualche lettera immediatamente successiva alla partenza, non torna, né dà il minimo segno di volerlo fare.

Sicché la forte «noia» della separazione si converte in accessi sempre più violenti di «miserevole gelosia» (III 6, 8), un *affectus* assente nella poesia di Cavalcanti o di Dante, che quindi costituisce un ulteriore fattore di 'deliricizzazione'. ³¹ E quando svanisce ogni *speranza* («sozza»), ³² la disperazione scatena un'altra passione distruttiva, l'«angosciosa ira» (si veda, per la tematizzazione del motivo in grande stile, V 3, 1, dopo l'annuncio dello sposalizio di Panfilo). ³³ Ora, secondo la trattatistica del tempo, tale manifestazione dell'*appetitus irascibilis* scaturisce proprio dal desiderio inappagato del possesso (il nome di Panfilo è spessissimo accompagnato dall'aggettivo possessivo – quando mai Dante direbbe «la mia Beatrice»?). Inoltre, ci sembra di grande momento l'osservazione seguente, a nostra conoscenza finora mai proposta: Tommaso d'Aquino nella *Summa theologiae* (I-II^æ, q. 23, a. 3) sviluppa ciò che era già stato abbozzato nel commento all'*Etica nicomachea*, ben noto, come si sa, a Boccaccio fin dagli anni Trenta: cioè non solo che l'*irascibile* nasce dal *concupiscibile*, e dunque dall'amore, «passione generale» da cui si originano tutte le altre, ma anche e soprattutto che la prima tra le passioni dell'*irascibile* è proprio la *spes* (la più vicina all'amore). L'*ira stricto sensu* essendo l'ultima, con cui si conclude la progressione di tale *appetitus*, subito dopo la *desperatio*. E c'è ancora di più: questa passione tende alla vendetta (*vindicta*), frutto dell'*indigna despectio*, altro motivo onnipresente nella *Fiammetta*. ³⁴ E con il quale Boccaccio risemantizza 'psicologizzandolo' un motivo lirico, certo

²⁹ Vd. Andrea Cappellano, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980, pp. 130-131. E nel libro II, p. 222, si ribadisce il concetto. E nel cap. XXXII di questo stesso libro, *De regulis amoris*, pp. 282-283: «Qui non zelat, amare non potest», recita la seconda «regola», e la XXI, «Ex vera zelotypia affectus semper crescit amandi».

³⁰ IV 3, 4-12, pp. 81-82.

³¹ Ivi, p. 70.

³² I 14, 12, p. 37.

³³ Ma già prima: Fiammetta in preda ai dubbi nell'imminenza della scadenza del promesso ritorno, «accendevasi di fiera ira, la quale con tumorosissimo caldo sí le infiammava l'animo, che quasi ad atti rabbiosissimi la induceva» (IV 3, 13). Per un esempio di compresenza in poesia dei due termini («ira» come «cruccio»), v. per esempio la canzone 42 di Chiaro Davanzati, vv. 56-57 (citiamo dall'ed. delle *Rime* a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, p. 151): «Quando penso meo languire, l'ira e la maninconia, l sì m'asale *gilosia* l ch'io vorrei quasi morire, l rimembrando che ver sia l tut[t]o ciò ch'ì audo dire».

³⁴ *Sententia Ethic.*, lib. I, 5, n. 5: «Illae vero passionēs quae respiciunt bonum vel malum sub ratione cuiusdam ardui, pertinent ad irascibilem: sicut timor et audacia respectu mali; spes et desperatio respectu boni et quantum est ira quae est passio composita, unde nec contrarium habet». Il codice con l'*Etica* aristotelica corredata dal commento di Tommaso

marginale, ma che, copista delle quindici «canzoni distese» di Dante, aveva senz'altro ben presente (e dunque di nuovo 'deliricizza').³⁵

Ci sia consentito anche un ulteriore cenno al cavalcantismo di Boccaccio nell'*Elegia*. Se Marte, e di conseguenza la *virtus irascibilis*, compaiono puntualmente nella seconda strofa della canzone dottrinale, il *leitmotiv* dell'ira di Fiammetta (per il mancato possesso, e quindi per l'entrata in campo del dio delle battaglie e pianeta del fuoco) non sembra possa appoggiarsi alla lettura di *Donna me prega*, condotta alla luce del commento di Dino del Garbo.³⁶ Questo perché nel ms. Chigi L. V. 176 della Biblioteca apostolica vaticana che riporta la canzone cavalcantiana con la glossa de medico fiorentino (e che risale agli anni Sessanta),³⁷ quel che leggiamo «destandos'ira» (e che corrisponde a una tradizione di lettura sicuramente antica)³⁸ suona «destandosi ella». E anche se non sappiamo come Boccaccio lo leggesse all'altezza della *Fiammetta*, dobbiamo costatare che nel vicino *Teseida* (1339-1340?), in una chiosa dove Boccaccio cita per la prima volta il medico fiorentino a sostegno di una trattazione estesa sull'amore, se fa il debito posto alla gelosia (e appena prima alla speranza), ignora l'ira (in apertura della chiosa, vien precisato che l'amore «consiste [...] nell'appetito concupiscibile», distinto assolutamente dall'irascibile).³⁹ Ma sta di fatto che pochi anni dopo, Boccaccio, o per improbabile

d'Aquino e dai *marginalia* boccacciani è il ms A 204 Inf. della biblioteca Ambrosiana di Milano: vd. ultimamente S. Barsella, *I marginalia di Boccaccio all'«Ethica Nicomachea» di Aristotele*, in E. Filosa, M. Papio (a cura di), *Boccaccio in America*, 2010 International Boccaccio Conference, Ravenna, Longo, 2012, pp. 143-155. T. De Robertis *et al.* (a cura di), *Boccaccio autore e copista* Firenze, Mandragora, 2013, scheda 64, pp. 348-350 (M. Petoletti). E per la *Summa*, vd. T. d'Aquino, *Le passioni e l'amore. Summa theologiae, I-II, questioni 22^a-28^a*, testo latino a fronte, a cura di U. Galeazzi, Milano, Bompiani, 2012, pp. 152-159; e, sullo *zelus* come «effetto dell'amore», vd. q. 28, a. 4, pp. 218-223. L'ira è oggetto specifico delle questioni 46-48, con le osservazioni finali sulla vendetta. Per il motivo nell'*Elegia*, si vedano più particolarmente i passi seguenti: pp. 81 (per dei interposti), 137, 145-147 (il terribile passo della maledizione contro la rivale fiorentina e la «disiata vendetta»); e nel cap. VIII (quello della «commensurazione» con le eroine – per lo più – tragiche dell'antichità: altro luogo della «differenza elegiaca», in quanto la vendetta di Fiammetta non si compie, né vuole in realtà portarla a termine: «Ma certo io amo meglio li miei dolori che cotal vendetta del mio»), vd. in particolare le pp. 196-197.

³⁵ La prima (secondo l'ordine boccacciano), la petrosa *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, finisce infatti così, col v. 83: «ché bell'onor s'acquista in far vendetta».

³⁶ Come li leggiamo oggi, i vv. 50-52 di *Donna me prega* suonano in effetti così: «La nova – qualità move sospiri l e vol ch'om miri – in un ['un': lezione Inglese] formato loco, l destandos'ira la qual manda foco». I commentatori odierni rimandano: L. Cassata ad Avicenna e alla vittoria su ciò che è arduo da conquistare (*Rime*, Roma, Donzelli, 1998, p. 67); e così anche G. Inglese, che cita Nardi sul medesimo passo del medico persiano (*Rime*, cit., p. 159); D. De Robertis (che rinvia a un altro passo di Nardi [*Dante e la cultura medievale*, nuova ed. a cura di P. Mazzantini, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 105-106], alla «virtù irascibile» [irritata dal mancato appagamento], manifestantesi come accensione [“foco”] ad attingere l'irraggiungibile»; *Rime*, Torino, Einaudi, 1986, p. 105). Già nel Cinquecento il medico Iacopo Mini (*Expositione di messer Iacopo Mini medico fiorentino*, pubblicata per la prima volta da E. Fenzi, in *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, il melangolo, 1999, pp. 237-254) commenta così *ad loc.*, p. 250: «Destandosi l'ira: è un altro movimento il quale nasce negli ammant per non trovar cercando o non possedere desiderando, o per impedimenti, come spesso accade, et è effetto manifesto in ciaschuno che non ha quel che e' vuole». E, per quanto riguarda gli autori di studi critici, Maria Corti reperisce il termine associato alla *passio venereorum* nella *Questio de felicitate* di Giacomo da Pistoia (M. Corti, *Scritti su Dante e Cavalcanti. La felicità mentale. Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 36).

³⁷ Cfr. M. Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013, pp. 129-130.

³⁸ È attestata dall'Aldina 1514 [*Il Petrarca*], dalla «Giuntina di rime antiche» del 1527, dal commento di Iacopo Mini citato sopra, ecc.

³⁹ *Teseida delle nozze di Emilia*, a cura di A. Limentani, in *Tutte le opere*, cit., pp. 245-664: 462-472 (nota esplicitiva a VII 50, 1).

debito nei confronti di Cavalcanti, o per altra strada (filosofica, medica, poetica), se non per 'capillarità', associa, quasi fosse mossa spontanea, l'ira (di Fiammetta, si badi, «sbigottita») alla passione amorosa.⁴⁰

L'ira in altri contesti provoca l'azione. Qui, preso com'è nel circolo fin qui descritto, rimane del tutto sterile, al di fuori delle mere immaginazioni vendicatrici e punitive, e dei tentativi, per forza però mancati (programmaticamente), di autodistruzione. L'elegia inaugura tale circuito dal timore alla gelosia alla speranza all'ira, che per natura è destinata a placarsi,⁴¹ per poi riaccendersi.⁴² Un cerchio insomma che non si chiude mai e provoca immancabili e semipiterno ricadute. In tal modo, si esaurisce presto ogni molla narrativa, i momenti di rilancio sono votati allo scacco, per il gioco di queste passioni che ne costituiscono in qualche maniera un impedimento *in factis*.

4. *Il tempo inceppato, la narrazione impedita e la temporalità enunciativa*

Di che natura è allora il tempo di tale trepidazione, del desiderio fattosi attesa, fino all'«angosciosa ira»?

Si tratta ovviamente di un tempo interiore. Come quello della lirica, ma dispiegato alla misura dell'altalena delle passioni così minuziosamente descritte. Un tempo circolare, come spesso si è detto. O, forse meglio, la messinscena sempre ripresa da capo di un tempo che s'inceppa. È il decorso irrimediabilmente ostacolato di una narrazione impedita, che ha per sbocco il ripiegamento del tempo del narrato sul tempo dell'enunciazione: di tale sovrapposizione temporale i poliptoti (del tipo «amai e amo») sono fin dall'inizio tra i più sicuri indizi.⁴³ Di questo 'passato che non passa', anche i luoghi subiscono la legge inesorabile: sia la camera di Fiammetta, che è sì rivisitazione della dantesca «camera delle lagrime» (*Vita nova* XIV 9 [7

⁴⁰ L'indagine andrebbe metodicamente estesa agli altri testi giovanili: *Filocolo* (v. III 2, 5, 7, 13, 14, 24, 27, 31; il tema della gelosia appare logicamente nel contesto delle questioni d'amore: IV 24, 36, 37, 38), *Filostrato*, soprattutto, per il suo stesso tema, quello del tradimento amoroso, che lo accomuna al nostro testo (v. II 75; Troiolo «gabbato» che aspetta invano, VII 17-18). Per quest'ultimo testo, però, un primo spoglio non rivela nessuna traccia di *ira* amorosa. Qualche occorrenza invece nel *Filocolo*: in dittologia con «malinconia» in III 14 (Florio sospettoso, geloso e desideroso di morire), IV 35 (associata alla gelosia), IV 46 (associata a Marte), IV 159. Questi rilievi andranno messi a confronto con l'ira degli spasimanti di Alatiel, *Dec.* II 7, 42 e, in sede più 'teorica', in contesto di amori infelici e in associazione stretta con *gelosia* e *fuore*, con la definizione di *Dec.* IV 3, 4-7 («ogni vizio può in gravissima noia tornar di colui che l'usa [...] E tra gli altri che con più abbandonate redini ne' nostri pericoli ne trasporta, mi pare che l'ira sia quello; la quale niuna altra cosa è che un movimento subito e inconsiderato, da sentita tristizia sospinto, il quale, ogni ragion cacciata e gli occhi della mente avendo di tenebre offuscati, in ferventissimo furore accende l'anima nostra»; ed è un «fuoco», si badi, alla quale sono più soggette le donne, in quanto più «leggieri e morbide»; vd. §§ 21-22, per il trapasso dalla gelosia all'ira, qui, in contesto novellistico, generatrice di azione). Per l'unica occorrenza nella *Fiammetta* dell'aggettivo cavalcantiano («sbigottito»), vd. p. 103 (sempre nel cap. V, ovvero dopo la scoperta del tradimento: uno «sbigottimento» causato da una ragione 'oggettiva', non immotivato come in Cavalcanti).

⁴¹ VI 22, 1, p. 157: «Niuna ira è sì focosa che per passamento di tempo freddissima non divenga».

⁴² L'insommergiabilità della speranza, e quindi l'inarrestabile ciclicità, è significata in maniera quanto mai eclatante dalle ultimissime parole di Fiammetta a conclusione del suo «narrare verissimo» (VIII 18, 3-4, p. 185): «Al quale [il fuoco che sente Fiammetta dentro] io priego Idio che o per li vostri prieghi, o per i miei, sopra quello salutarevole acqua mandi, o con trista morte di me, o con lieta tornata di Panfilo».

⁴³ I 8, 1, p. 31, o I 9, 5, p. 33 («e arsi e ardo, e servai e servo»).

9], dopo la scena del gabbo, così strutturalmente fondamentale per il Boccaccio sia della *Fiammetta* che del *Corbaccio*), ma anche, specie intorno al letto, teatro dell'investimento fetichistico che vieta l'uscita dal cerchio compulsivo in cui l'eroina elegiaca si rinchiude,⁴⁴ che quelli esterni, dove Fiammetta crede costantemente di ravvisare Panfilo,⁴⁵ e specie quelli del litorale partenopeo e degli spassi balneari, in cui per l'appunto si confondono con estrema porosità interno e esterno, passandosi dall'invito a uscire di sé per immergersi in un presente festoso all'immane ritorno, immediata ricaduta, dentro lo spazio interiore del carcere psichico della sofferenza, quella dell'impossibile lutto (impossibile perché nevroticamente rifiutato da Fiammetta), tanto da renderle, queste primizie del paesaggio italiano,⁴⁶ fattori aggravanti del male, anziché farne gli agenti terapeutici cui pensa l'*entourage*, balia e marito *in primis*.⁴⁷ Tale la legge della continua riattivazione del dolore, dell'eterno ritorno del medesimo, linguisticamente segnata dal ricorso del prefisso *ri-*.⁴⁸ Narrazione e «demenza»⁴⁹, per la fissità allucinata di quest'ultima, risultano decisamente incompatibili.

«Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | nella miseria»: l'*Elegia di madonna Fiammetta* appare anche come un'*amplificatio* abnorme dei versi 'elegiaci' di Francesca (*Inf* v 121-122), un lunghissimo commento della componente elegiaca di quel canto. Fiammetta, che come Francesca ancora, è lettrice 'compulsiva' di romanzi francesi, anche se allargando considerevolmente gli orizzonti, sfugge in gran parte al bovarysimo che ravvisava con un pizzico di disprezzo Contini nel personaggio dantesco definendolo «intellettuale di provincia».⁵⁰ In gran parte, ma non del tutto, e siamo tentati di vedere nell'inaugurale 'romanzo' di Boccaccio un lontano antenato, anzi il capostipite di quello di Flaubert, quale *avatar* seppur parodico del romanzo sentimentale.

Il tempo del moto perpetuo degli stati d'animo dell'eroina elegiaca non è certo assimilabile all'eternità della «bufera infernal», ma non dà neppure luogo a una temporalità per così dire 'vettorizzabile'. Passato, presente e futuro finiscono col ricoprirsi e confondersi. Quel che si diceva sopra di perfetto e presente diventa alla fine della traiettoria testuale (non più esistenza-

⁴⁴ Cfr. i comportamenti di Fiammetta dopo la partenza dell'amante, più particolarmente quando, sdraiata nel letto dove si è consumato il loro amore, vi cerca perfino l'odore lasciato da Panfilo (III 8, 1-2, pp. 71 e 12, 3, pp. 74-75). Il letto che prima di attuare il suo proposito suicida, abbraccia un'ultima volta (VI 20, 2, pp. 152-153). E si misura qui l'abissale scarto tra la camera di Fiammetta e quella dell'ipotesto dantesco.

⁴⁵ III 8, 1-3, p. 72.

⁴⁶ P. Camporesi, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992, part. pp. 114-115.

⁴⁷ Per le gite a Baia e Pozzuoli, vd. V 16-21, pp. 98-103 e 26, 4-16, pp. 111-112. Sono «contraria medicina» (V 17, 1, p. 99).

⁴⁸ Il cap. VII, conclusivo sul piano diegetico, si apre con un rubrica che annuncia che Fiammetta (dopo l'ultima crudele delusione, l'arrivo al porto di un improbabilissimo *altro* Panfilo) «nella prima tristizia si ritornò» (p. 159); la quale Fiammetta, narratrice, conclude questo stesso cap. informandoci che «cacciata d'ogni speranza, rientrò ne' primi guai» (VII 8, 21, p. 170). «Ritorno adunque e gli occhi e 'l pensiero agli atti vaghi», dice Fiammetta alla fine dell'evocazione degli spassi balneari cui viene invitata per cacciare la malinconia (V 21, 3, p. 102). Lasciamo da canto la trentina di occorrenze di «ricordo» e derivati. La sua nevrosi è anche, principalmente *nostalgia*.

⁴⁹ Tale lo stato mentale di Fiammetta, da interpretare alla lettera, causa la mente tutta «occupata» dall'effigie di Panfilo e quindi priva della facoltà razionale: vd. III 10, 8, p. 73.

⁵⁰ Sulla Fiammetta lettrice, cfr. E. Lombardi, *Donne che leggono (e sono lette): Francesca, Fiammetta e la vedova del Corbaccio (e la Sirena)*, in A.P. Filotico, M. Gragnoli, Ph. Guérin (éds), *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, «Elegia di madonna Fiammetta» et «Corbaccio»*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 93-106. Per la Francesca continiana, vd. G. Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, p. 42.

le – ch   l'esistenza di Fiammetta si    in qualche modo fermata, bloccata, senza pi   sviluppi possibili), diventa apertura sul futuro indefinito della ripetizione: un poliptoto orientato in direzione simmetrica rispetto a quelli precedentemente segnalati («sua [*i.e.* di Panfilo] vivo e viverr  »)⁵¹ conclude l'*iter* di Fiammetta nel momento stesso in cui il ripiegamento di un tempo sull'altro si fa definitivamente scrittura, in quel capitolo VIII in cui la protagonista autodiegetica si erige monumentalmente e 'autoritariamente' a scrittrice di se stessa, al termine della gara affrontata col fine di superarle con le eroine (e alcuni eroi) dell'antichit  , le loro *storie tragiche*. Interrompendo non il filo della sua vita, ch   il tentativo    come sappiamo miseramente fallito (fortunatamente per le sorti del progetto elegiaco), ma quello del testo, in nome di considerazioni pertinenti alla 'comunicazione letteraria'.⁵² Onde evitare il tedio del lettore, di cui gi   si lamentava De Sanctis, autore peraltro dell'opinabile concetto di 'romanzo psicologico'.⁵³

Abbiamo a che fare dunque con il moto periodico di un'inarrestabile oscillazione. Se il tempo    aristotelicamente misura del movimento nello spazio, che spazio si misura qui? Che progredire pu   essere la marcia avanti e indietro di cambiamenti di stato che si riducono all'altalena dei sentimenti alterni e iterativi della protagonista, per approdare alla terribile e rassegnata constatazione del sempiterno ritorno al punto di partenza? Mera durata di un moto disorientato (cos   come Fiammetta finisce con l'essere socialmente completamente disorientata, senza bussola – e «favola del popolo... portata in bocca»)⁵⁴. Ogni possibilit   di narrazione si esaurisce, si estenua. Siamo tentati di vedere nell'efficacia solo momentanea, anzi fugace, del *narrativo*, nel passo in cui le fanti a notte calata tentano di distrarre Fiammetta dalla sua «malinconia» «raccontando storie»,⁵⁵ tra tutti gli altri significati possibili, una *mise en abyme* delle aporie, in determinate circostanze, del narrare, del suo programmato depotenziamento.⁵⁶ Lo sappiamo in realt   fin dal capitolo V: venuta meno la speranza, o consapevole della sua inanit  , Fiammetta non    pi   in grado di autoingannarsi, ossia di «favoleggiare» guardando il cielo per cogliervi, giusta la pansemiosi dell'ermeneusi amorosa dispiegata compulsivamente nel cap. III, i segni precorritori del ritorno di Panfilo.⁵⁷

5. *A mo' di conclusione: qualche suggerimento per una nuova definizione ('allargata') di «narrazione»*

⁵¹ VIII 13, 4, p. 181.

⁵² VIII 18, 3, p. 185.

⁵³ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di L. Russo, vol. I, Milano, Feltrinelli, 1956, p. 316: «Cos   gli [a Boccaccio]    venuto scritto un romanzo prolisso, in guisa che, a sentir quegli eterni lamenti della Fiammetta che aspetta Panfilo, siamo tentati di dire: – Panfilo, torna presto, ch   non la sentiamo pi  ! –». E per la definizione «romanzo intimo e psicologico», spesso ripresa un po' pigramente da allora, vd. p. 315. Per una discussione serrata sull'argomento, vd. A. Sotgiu, *L'Elegia di madonna Fiammetta: un 'romanzo psicologico'?*, in A.P. Filotico, M. Gragnolati, Ph. Guérin (  ds), *Aimer ou ne pas aimer.*, cit., pp. 209-223.

⁵⁴ V 25, 19, p. 110.

⁵⁵ Unica occorrenza della parola «storia»; si ricordi anche il rifiuto iniziale, anzi inaugurale, delle «favole», a definire il genere elegiaco quale ce lo propone Boccaccio e *negativo* (Prologo 3, p. 23).

⁵⁶ III 11, 1, p. 74.

⁵⁷ V 10, 2, p. 93.

Quali conseguenze potremo allora trarre da ciò che abbiamo analizzato sul concetto stesso di *narrazione*? Si possono *narrare* le passioni?

Il concetto pare tradizionalmente legato alle idee di eventi e successione di eventi, di fatti organizzati secondo temporalità orientata, da un inizio verso un(a) fine. L'economia del narrare è fondamentalmente teleologica.⁵⁸

Se nell'*Elegia di madonna Fiammetta*, vi è incatenazione di stati successivi, è sul modello del collare, che si richiude su se stesso. Una collana di stati emotivi (passionali), congegnata seguendo una rigorosa logica di reiterazione che implica, per porre un termine all'interminabile, l'intervento volontaristico, *autoritario*, del narratore che si fa per l'occasione *autore* (insistiamo: la narratrice Fiammetta *si auto-istituisce autrice di se stessa* alla fine del cap. VIII, l'ultimo, se consideriamo che il IX è in realtà un 'congedo amplificato', simmetrico del prologo).

Se «l'opposizione di una situazione iniziale e di una situazione finale costituisce un primo criterio di percezione del narrativo»,⁵⁹ allora siamo costretti a costatare che abbiamo a che fare con il fallimento clamoroso del processo «tensivo» che caratterizza l'iter narrativo.⁶⁰ Abbiamo con la *Fiammetta* la situazione finale (quasi) all'inizio, la tensione, sempre delusa, lascia il lettore fino alla fine inappagato – il tutto anticipato tramite la funzione prolettica del prologo, che rientra già a pieno titolo nel dispositivo testuale della paradossale narrazione elegiaca.

Dopo lo 'scompiglio' iniziale e, secondo la logica della finzione di matrice lirica, inatteso, dell'innamoramento, nessuna trasformazione (elemento definitorio della narratività secondo la narratologia 'formalista' o strutturalista) avviene nella protagonista. Nessuna pur vaga catena causale, che faccia scaturire un evento dall'altro (con parte attiva del protagonista nello scatto della meccanica della causalità): le pratiche superstiziose, o addirittura magiche, sono per definizione vane, le poche peripezie, tranne il tentativo di suicidio, provengono dall'esterno e, o restano prive di effetto, o si rivelano inconsistenti (il falso ritorno di Panfilo). La 'causa' è una (il tradimento di Panfilo), data fin dal principio, tutt'al più si rinnova. E la catena si riassume nell'ordine di successione implacabile di passioni sempre uguali, nel disordine nevrotico del lutto rifiutato.⁶¹

E quindi, da questo punto di vista, come abbiamo visto, *L'elegia di madonna Fiammetta* tende verso una forma, per così dire sistematicamente predisposta, di antinarratività.

⁵⁸ Di «principe d'unité téléologique» del racconto fenzionale parla per esempio P. Ricœur, commentando Propp, in *Temps et récit*, 2. *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 73.

⁵⁹ Così J.-M. Adam, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, pp. 86-87: «l'opposition d'une situation initiale et d'une situation finale constitue un premier critère de perception du narratif».

⁶⁰ Cfr. R. Baroni, *La Tension narrative*, cit. Ricordiamo che la «tensività» (suscitata dalla ripetizione e l'attesa del cambiamento che questa induce) è anche concetto centrale della semiotica greimassiana.

⁶¹ A varie riprese, Fiammetta mostra di essere consapevolmente attaccata alla causa della sua infelicità: quando si paragona alle giovani sue coetanee capaci di divertirsi, dichiara di essere «più contenta (se essere si può contenta di male avere) d'avere fedelmente amato» (V 21, 2, p. 102); e più in là, quando si accorge che il ricordare è fonte di estremo dolore: «ancora caro m'è il rammentarlo [le feste dove si recava con Panfilo, che vi brillava]» (V 28, 3, p. 115). Fiammetta, nonostante gli sforzi della balia, non intende affatto, non *vuole* guarire.

Ma ripartiamo dal prologo: la narratrice si propone di «narra[re] i casi [suoi]». ⁶² Gli stessi *cas*i che vorrebbe *narrare*, sempre, via lettere che immagina un istante di mandare a Panfilo per impietosirlo e fargli cambiare proposito. ⁶³ *Narrare*, l'intento è dunque chiaro, confermato alla fine del cap. VIII, quando Fiammetta pone un termine al suo «narrare verissimo», o quando nel capitolo seguente e conclusivo, si rivolge al suo «libretto» e «a quel poco che narra disordinato». ⁶⁴

Che cosa allora può significare precisamente? La risposta dipenderà anche da quel che si intende con *cas*o. Ora qui, i casi sono essenzialmente gli stati alterni, mobili, della sua mente, nel loro inarrestabile flusso. Sono gli *accidenti* dell'interiorità, ⁶⁵ i pensieri nel loro succedersi e alternarsi, ⁶⁶ non già gli *avvenimenti* che costituiscono la 'materia prima' delle novelle del *Decameron*. ⁶⁷

Potrebbe allora esserci d'aiuto una rapida riflessione sull'origine della parola. I dizionari consultati ci danno le indicazioni seguenti. ⁶⁸ A cominciare dalla principale, per noi: il legame etimologico con «gnarus», colui che sa, conosce, è informato. ⁶⁹ E *narro* verrebbe da *gnaro*, i.e. «gnarum facio» (Benoist-Goelzer). *Narro* significherebbe quindi originariamente «far sapere, esporre», «raccontare», e poi «dire, parlare di» (Lebaigue); «far conoscere, raccontare, dipingere

⁶² Prologo 1, p. 23.

⁶³ VI 22, 3, p. 157.

⁶⁴ V. VIII 18, 3, p. 185 e IX 1, 18, p. 188.

⁶⁵ Fiammetta parla in un'occasione, all'inizio del testo, come «accidenti diversi», delle varie forme che prende in lei l'incalzare dei «pensieri» (I 10, 1, p. 33), derogando alla norma che porta ad usare la parola, come d'altronde *avvenimento*, nel senso consueto di evento fattivo (Isidoro di Siviglia, *Etymologie sives origines* II 7, 1, ci spiega che «narratio» «res gestas explicat»; non fa in realtà che riprendere la definizione trasmessa dalla retorica classica: *Ad Herennium*: «Narratio est rerum gestarum aut proinde ut gestarum expositio» [I, 4]; *De inventione*: «Narratio est rerum gestarum aut ut gestarum expositio» [I 27]; *Orator*: «Thucydides autem res gestas et bella narrat et proelia», «in historiis bella narrare» [30, 31]; *Institutio oratoria*: «Narratio est rei factae aut ut factae... expositio» [IV 2, 31]): in particolare le traversie (specie drammatiche, per le eroine del cap. VIII), i pericoli (corsi da Panfilo in viaggio, invitato da Fiammetta in sogno a «ogni suo accidente contare», p. 67, dove anche il verbo è importante), ecc., dell'esistenza (gli svenimenti di Fiammetta sono ora *avvenimento* ora *misero accidente*, III 2, 3, p. 67 e VI 3, 7, p. 131; «orribile accidente» è il tentato suicidio, VI 21, 6, p. 156). In campo amoroso sono parole non rare nei primi capitoli per designare nella loro concretezza i diversi momenti dell'innamoramento fino all'amplesso, o gli ostacoli che si frappongono tra gli amanti (la presunta malattia del padre di Panfilo, in particolare). 'Fornitrice' di avvenimenti e di accidenti è la Fortuna, ovviamente (V 25, 3, p. 108).

⁶⁶ «Quanti e quali fossero in me da questo amore *li pensieri* nati, lungo sarebbe a tutti volerli *narrare*», I 11, 1, p. 34.

⁶⁷ Sul significato e la portata di «caso» nel *Decameron*, ci permettiamo di rinviare a Ph. Guérin, *André Jolles, lecteur du Décaméron: récit-cadre, nouvelles et la question de l'unité*, in S. Contarini, F. Fonio, M. Ghelardi (a cura di), *Intuizione e forma. André Jolles: vita, opere, posterità*, «Cahiers d'Etudes Italiennes», 2016, 23, pp. 85-108.

⁶⁸ Dizionari francesi: E. Benoist, H. Goelzer, *Nouveau dictionnaire latin-français*, Paris, Garnier, 1893; Ch. Lebaigue, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Belin, 1901²; F. Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934. Italiano: G. Campanini, G. Carboni, *Vocabolario Latino-Italiano, Italiano-Latino*, ed. riveduta e ampliata di B.G. Bertazzoli, C. Piazzino, Torino, Paravia, 1961. Da notare che il *Glossarium* di Du Cange registra «narratio» in una sola accezione, relativa all'ambito giudiziario, quella di «causa, lis intentata»; e i «narratores» sono gli «advocati, patroni causarum», definiti anche «conteurs» [«en court»]. E Uguccione da Pisa (fine del sec. XII) si accontenta di parafrasare con «dicere» (*sic et simpliciter*): vd. *Derivationes*, ed. crit. *princeps* a cura di E. Cecchini et al., 2 voll., Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2004, vol. II, ad v. «narro», p. 820.

⁶⁹ Benoist-Goelzer danno come radice *gno*, connaître; Gaffiot, *gnosco*, *nosco*; Lebaigue dà anche un etimo greco, *gnórimos*).

(si fa l'esempio senecano «Catonem narrare»), «parlare, dire, menzionare» (Benoist-Goelzer); «raccontare, esporre con un racconto», «dire», «parlare di» (Gaffiot); «narrare, raccontare, descrivere (anche parlando), divulgare», «dire, parlare di» (Campanini-Carboni, riv. Bertazzoli-Piazzino). Si vede che il significato che ingloba tutti è quello di «esporre, rendere conto di», anche di ciò che non rientra propriamente nell'ordine delle «res gestæ» e del diegetico, onde render esperto, istruito, il destinatario. In questo senso, si può intraprendere di «narrare» gli «abiti» partenopei, e si può perfino «narrare» (descrivere, quindi) la bellezza di Fiammetta.⁷⁰

Sicché il *narrare* in Boccaccio (l'autore della Fiammetta) si situa da qualche parte tra l'«inenarrabile» della *descriptio*, e quindi della relazione delle passioni in quanto *descrizioni* di stati interiori, e il *narrato* (di qualcosa che accade nello spazio interiore della psiche).⁷¹

Il tempo dell'attesa consente un unico atto enunciativo, in qualche modo paradossale: narrare il dolore e le sue variazioni, sotto il regime del continuo differimento e dell'immane delusione. Niente di nuovo in realtà accade mai, scompare via via il tempo referenziale del mondo esterno e dei suoi eventi. Ecco perché vogliamo anche vedere nell'ultimo episodio del 'romanzo' (ma che vuol dire a questo punto 'romanzo', non solo 'romanzo psicologico?'), nella falsa notizia del ritorno dell'amante, una potente chiave ermeneutica: Panfilo, puro nome (ricordiamo che è nome fittizio), ridotto a mero significante (ma osiamo l'ipotesi: non designerebbe qui colui che *le* ama *tutte*?), è il nome dell'altro, quello che sempre si aspetta e si desidera, e che si crede illusoriamente (riflettiamo anche qui sull'etimologia di 'illusione': per i giochi della psiche, di cui la Fiammetta dell'ultimo capitolo 'narrativo' ormai diffida) di (ri)trovare, ma che non viene mai, mai s'incontra – del grande Altro, insomma, come a questo punto si è tentati di dire.

Le passioni di Fiammetta e il progetto di scrittura cui danno luogo ci costringono a riprecisare il concetto. Appoggiandoci sulla percezione intuitiva dell'uso comune: perché la loro successione abbozza qualcosa come una storia, quella della mente in movimento, il moto circolare delle loro fasi che si susseguono, si possono narrare le passioni, ma non se ne può propriamente fare il *racconto*, si possono difficilmente *raccontare*. Più precisamente: delle passioni, si possono raccontare le *mutazioni*,⁷⁰ non ciascuna in quanto tale, nella sua essenza. Si delinea qualcosa come una distinzione concettuale tra narrazione e racconto, di solito non percepita.⁷¹

⁷⁰ «Quale lingua sí d'eloquenza splendida, o sí di vocaboli eccellenti facunda sarebbe quella che interamente potesse li nobili *abiti* e di varietà pieni interamente *narrare*?», V 27, 12, p. 114. E per la bellezza di Fiammetta, V 25, 19, p. 110. L'uso boccacciano è d'altronde conforme a quello del tempo se, accanto al significato di «Esporre fatti, eventi, vicende storiche e di invenzione, in una forma scritta o orale solitamente contrassegnata da ordine cronologico, ricchezza di dettagli, carattere affabulatorio», compare quello, attestato in realtà già in precedenza, di «Far sapere, rendere noto, menzionare; manifestare apertamente», «Riferire, esporre in modo dettagliato e prevalentemente in forma orale fatti, eventi, informazioni o messaggi», o persino «Descrivere in modo accurato; passare in rassegna, enumerare»; e, per «narrazione», accanto a «Esposizione di fatti o vicende, in forma scritta o orale, solitamente contrassegnata da ordine cronologico, ricchezza di dettagli, carattere affabulatorio», troviamo «Esposizione dettagliata, di carattere descrittivo, illustrativo o esegetico, di un fatto o di un argomento; trattazione, discussione», i primi rimandi essendo anche qui precedenti al significato dato sotto il n. 1 (vd. *Tesoro della lingua italiana delle origini*, ad vv.).

⁷¹ Cfr. sull'argomento (descrizione come 'inenarrabile' e racconto) le sottili analisi di J. Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, pp. 24 ss.

Ecco anche perché 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*. Rifondazione latrice, come si sa, di sviluppi di grandissimo rilievo per le 'magnifiche sorti e progressive' della narrativa occidentale: la *Fiammetta* come pietra miliare, momento inaugurale di una concezione moderna del 'romanzesco'.⁷²

⁷⁰ I 11, 8, p. 35.

⁷¹ Anche se dobbiamo guardarci dal renderla troppo rigida. Abbiamo accennato a diverse riprese *en passant* al fatto che, accanto alle eroine dell'antichità, di gran lunga maggioritarie, compare pure qualche eroe. Accontentiamoci in questa sede di sottolineare il fatto che, nella strategia di autopromozione di *Fiammetta*, questi 'intrusi' maschili del catalogo assumono una funzione capitale. *Fiammetta* più degna di commiserazione di Ulisse, chi dice meglio? Ma guardiamo a ciò che scrive la narratrice a conclusione del suo *excursus* ulisseo, p. 196: «Sì che già non avanzano le sue [fatiche] le mie, anzi sono dalle mie molto le sue avanzate; e in tanto più, in quanto di lui molto più che non fu se ne *scrive*, ma le mie sono molto più che io non posso *contare*». Dove la distinzione passa tra la *scrittura* che assicura la perennità della «gloria e fama», alla performance semplicemente *orale*, di second'ordine e destinata a svanire. Vi è anche l'eccezione dei *pensieri* (che si *raccontano*) in due occasioni, I 10, 1, p. 33 e III 7, 1, p. 70.

⁷² Questa frase conclusiva suona come un invito pressante a riprendere l'archeologia del romanzo sentimentale (e della sua variante 'psicologica'), sulla scia di quanto schizzato nell'articolo di A. Sotgiu prima citato. Tale impresa destinata a farsi genealogica sarebbe ovviamente di competenza di un programma collettivo.