

**«...QUANTI PIACEVOLI BASCI,  
QUANTI AMOROSI ABRACCIARI».  
NOTE SUL LESSICO AMOROSO  
DELL'ELEGIA DI MADONNA FIAMMETTA**

1. Considerato, forse impropriamente, come il primo esempio moderno di «romanzo intimo e psicologico»<sup>1</sup>, l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, composta da Boccaccio tra il 1343 e il 1344, è il racconto in prima persona di una giovane napoletana che, innamoratasi del fiorentino Panfilo, viene abbandonata dall'amato, richiamato (secondo quanto egli stesso dichiara all'amata) in patria dal padre.

La rubrica incipitaria rinvia programmaticamente al genere letterario:

*Incomincia il libro chiamato Elegia di madonna Fiammetta da lei alle innamorate donne mandato*

Di fatto, la parola *elegia*, che da sola costituisce il titolo (il successivo complemento di specificazione identifica l'autore, com'è comune nelle rubriche dei manoscritti), viene utilizzata da Boccaccio antonomasticamente in un momento in cui, tuttavia, nel panorama letterario italo romanzo, non si sa cosa sia esattamente l'elegia in volgare. Il riferimento diretto dell'autore è evidentemente Dante, che nel *De vulgari eloquentia* menziona il genere nella sua tripartizione degli stili, assegnando a ciascuno di essi un appropriato registro della lingua volgare (*DVE* II iv, 5-6)<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> La definizione è di F. De Sanctis, in *Storia della letteratura italiana*, Torino, Utet, 1968, vol. I, p. 344.

<sup>2</sup> Si cita da Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Roma, Salerno editrice, 2012, pp. 166-169.

## Note sul lessico amoroso dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*

Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretionem potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur: et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere. Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere<sup>3</sup>.

Sono noti i problemi interpretativi posti dalla definizione dantesca, soprattutto perché la totale assenza di esempi elegiaci e l'incompiutezza del trattato non permettono di identificare che cosa Dante intendesse per «elegia», genere che, di fatto, viene qui connotato soltanto dal punto di vista contenutistico, come *stilum miserorum*<sup>4</sup>.

In linea con tale delimitazione contenutistica inizia la *Fiammetta*:

Suole a' *miseri* crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono o sentono *compassione in alcuno*<sup>5</sup>.

È noto che questa affermazione richiama, attraverso la mediazione di un verso della *Tebaide* di Stazio (V 48 *Dulce loqui miseris veresque*

---

<sup>3</sup> «Poi, all'interno degli argomenti possibili, dobbiamo saper distinguere quali siano da cantare in forma tragica oppure comica oppure elegiaca. Con 'tragedia' indico lo stile più alto; con 'commedia' quello inferiore; con 'elegia' quello degli infelici. Se ciò che si deve cantare richiede lo stile tragico, allora occorre assumere il volgare illustre e di conseguenza comporre una canzone. Se lo stile è comico, si assuma allora il volgare mediocre e talvolta l'umile (quanto ai criteri di scelta, ne riservo la trattazione al quarto libro). Se invece è elegiaco, saremo obbligati ad assumere solo il volgare umile» (*DVE, op. cit.*, pp. 167 e 169).

<sup>4</sup> Sul significato di questo passo dantesco e sulla definizione dell'elegia nei trattati retorici medievali resta fondamentale lo studio di P. V. Mengaldo, *L'elegia umile (D.V.E., II, iv, 5-6)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 143 (1966), pp. 177-198. Secondo Mengaldo «mentre risultano chiarissimamente dallo stesso trattato gli effettuali esempi di "tragedia" cui lo scrittore in quel momento si riferiva, e quelli eventuali di genere comico sono anche, in certo modo, immaginabili [...], ci sfugge del tutto, appunto, cosa Dante potesse concretamente pensare come elegia volgare e non ci aiuta più che tanto il ricordato cenno di II, xii 6, che individua appunto con l'etichetta di "elegia" una particolare discesa di tono nell'ambito di strutture "tragiche", non già un modello formale di sufficiente autonomia e compattezza» (Ivi, p. 179).

<sup>5</sup>Le citazioni del testo boccacciano sono tratte dall'edizione *Elegia di Madonna Fiammetta*, a c. di C. Delcorno, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a c. di V. Branca, vol. V, tomo II, Milano, Mondadori, 1994, pp. 1-412, p. 15 (qui e in seguito nelle citazioni miei i corsivi).

*reducere questus*), una frase della *Vita Nuova*, inserita nel libello dantesco ad introduzione dell'episodio della *donna pietosa* (XXXV 3):

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 [...]<sup>6</sup>.

Entro queste coordinate dantesche (il *De vulgari eloquentia* per la definizione del genere e dello stile, ma soprattutto la *Vita Nuova* per la struttura del testo e il contenuto generale)<sup>7</sup> si muove Boccaccio per comporre la sua *Elegia*; sin da questo *incipit*, egli fornisce un saggio del suo metodo di composizione, in particolare della commistione tra tragedia classica e stile "umile", riconosciuta già dall'Alighieri a fondamento del terzo genere<sup>8</sup>. È noto sin dagli studi critici più datati<sup>9</sup> che l'*Elegia* contrae innanzitutto un forte debito con le *Heroides* ovidiane, lettere a cui le amanti infelici del mito greco affidano i propri lamenti<sup>10</sup>: nell'opera boccacciana il modello non viene passivamente ripetuto, ma adattato alle rinnovate

---

<sup>6</sup> Si cita da Dante Alighieri, *Vita Nova*, a c. di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1995, pp. 3-246, p. 219.

<sup>7</sup> V. in part. C. Delcorno, *Note sui dantismi nell'«Elegia di Madonna Fiammetta»*, in «Studi sul Boccaccio», XI (1979), pp. 251-294.

<sup>8</sup> In un passo successivo a quello citato (II xii 6), commentando i versi incipitari di tre componimenti di poeti bolognesi, Dante ammette la possibilità di commistione tra toni tragici ed elegiaci: «[...] Sed si ad eorum sensum subtiliter intrare velimus, non sine quodam elegie umbraculo hec tragedia processisse videbitur»<sup>8</sup> ('tuttavia, a voler entrare con sottigliezza nel senso di tali componimenti, vedremmo che lo stile tragico in questi casi s'accompagna a un certo qual tono elegiaco'; *De vulgari eloquentia*, op. cit., pp. 224-225).

<sup>9</sup> Scriveva V. Crescini in riferimento a Fiammetta «Dapprima il Boccaccio procurò di idealizzarla coll'*Ameto* e con la *Amorosa Visione* seguitando la maniera de' poeti dello stil nuovo; poco appresso volle fingersela amorosa e fedele, e scrisse la *Fiammetta*, imitando le *Eroidi* di Ovidio» (*Contributo agli studi su Boccaccio con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1887, p. 156).

<sup>10</sup> Le eroine ovidiane, protagoniste delle *Heroides*, sono esplicitamente ricordate nel testo, quando la balia enumera a Fiammetta una serie di amanti abbandonate, che grazie alla loro opera sono riuscite a far dimenticare gli amanti infedeli: «Iansone si partì di Lenno di Isifile, e tornò in Tesaglia di Medea; Paris si partì di Oenone delle selve d'Ida, e ritornò a Troia di Elena; Teseo si partì 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» (cap.VI 15, 10, p. 145).

esigenze contenutistiche e riproposto in prosa<sup>11</sup>. Ovidio non è l'unica fonte classica cui si riferisce il testo di Boccaccio: oltre alle *Heroides* «e alle altre opere [...] più note alla cultura medievale (le *Metamorfosi*, i *Fasti*, gli *Amores*, l'*Ars amatoria* e i *Tristia*), si fa sentire l'influsso decisivo, soprattutto nei dialoghi e nelle apostrofi, del Seneca tragico, che costituisce l'entusiasmante scoperta dello scrittore trentenne»<sup>12</sup>. Questi testi classici costituiscono principalmente il serbatoio da cui l'autore attinge situazioni e personaggi mitici<sup>13</sup> che, facendo da perenne accompagnamento alle vicende e alle riflessioni di Fiammetta, contribuiscono a garantire l'unità tonale di

---

<sup>11</sup> Secondo Carrai la riproposizione in prosa del genere elegiaco sarà dovuta alla conoscenza da parte di Boccaccio dei volgarizzamenti di opere elegiache in latino antiche (a partire proprio da quelle di Ovidio) e medievali, che venivano composte in prosa: la conoscenza del volgarizzamento (in prosa) dell'*Elegia sive de miseria* di Enrico da Settimello e la sua presenza tra le fonti della *Fiammetta* è testimoniata, oltre che da alcune coincidenze tematiche (prima tra tutte il ruolo di Fortuna nel determinare le vicende umane) soprattutto da precise riprese lessicali. Su questo punto si veda S. Carrai, *I volgarizzamenti e l'invenzione dell'elegia in volgare*, in Id., *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Roma-Padova, Antenore, 2016, pp. 20-42.

<sup>12</sup> C. Delcorno, *Note sui dantismi*, art. cit., p. 263.

<sup>13</sup> Per valutare la portata di questa operazione letteraria, si può partire dalla lucida osservazione di Giuseppe Velli, per cui l'*inventio* boccacciana risente di due spinte complementari: da un lato la ripresa letterale dei modelli, attuata con l'inserimento nell'opera di «spezzoni, segmenti più o meno ampi di varia provenienza (poesia latina medievale, classici, nuova tradizione poetica toscana, Dante)» che vengono inseriti in «nuove strutture organizzate secondo una diversa linea significante» (orientamento che si richiama alla tradizione centonatoria); dall'altro «la tendenza del Boccaccio a significare attraverso la parola altrui, il suo abbandono fiducioso alla riposante certezza della parola già esistente». Tale *modus operandi*, se da un lato è una costante in tutta la produzione letteraria del Certaldese, sia in volgare che in latino, avviene secondo logiche combinatorie che variano di volta in volta. Analizzando nel complesso la produzione boccacciana, Velli conclude che «l'appropriazione massiccia di materiale epico (Virgilio, Stazio, Lucano o, per l'informazione antiquaria, Valerio Massimo, Giustino) risponde, nel *Teseida*, chiaramente, *in re*, secondo la poetica immanente all'opera, al disegno di storicizzare la materia antica, di ridurre entro limiti il più possibile ristretti l'anacronismo inevitabile (e inevitato: si pensi ai *romans* francesi) in un nuovo poema epico. Altra la logica centonaria dell'*Elegia di madonna Fiammetta*: l'ossessiva esorbitanza, l'ipertrofia delle emozioni della narratrice protagonista (tra la memoria della felicità amorosa perduta e la speranza della riconquista) assorbe in sé, distruggendone la specificità, un'enorme congerie di materiali della tradizione (antichi e non: Seneca, Claudiano, Alano di Lilla – non tutte le tessere sono censite). Risultato: un congegno letterario – nella monotonia del tema – di grande, equilibratissima tenuta» (G. Velli, *Memoria*, in R. Bragantini-R. Forni, *Lessico critico decameroniano*, pp. 222-248, 224-225).

tutto il libro, quel sapore *quasi* tragico che, come si è detto, costituiva una delle caratteristiche che Dante e la precettistica medievale riconoscevano all'elegia.

La più evidente discrepanza rispetto alla fonte ovidiana è che il lamento della donna non è più indirizzato all'amato lontano, ma, con diretto riferimento alla *Vita Nuova*, alle «innamorate donne», nelle quali Fiammetta cerca il compianto alle sue pene d'amore in nome di una sorta di solidarietà "al femminile", che, programmaticamente, preclude la lettura dell'opera agli uomini<sup>14</sup>: leggendo il libro di Fiammetta esse vi troveranno materia per piangere e dolersi e, allo stesso tempo, una esemplare vicenda amorosa. Essendo scritto da una donna per un pubblico femminile, il libro non può che adottare il volgare (secondo il precetto stabilito da Dante in *Vita Nuova* XXV<sup>15</sup>) ed essendo esplicitamente ascritto al genere elegiaco, ad esso è conveniente uno stile dimesso e umile, apertamente dichiarato da Fiammetta nel licenziare il proprio «picciolo libretto»:

A te non si richiede altramenti 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 inchiostri, e le impomiciate carte alli libri felici; a te si conviene d'andare rabbuffato, con isparte chiome e macchiato e di squalore pieno, là dove io ti mando, e con li miei infortunii nelli animi di quelle che te leggeranno destare la santa pietà (IX 3-6, p. 186).

---

<sup>14</sup> «Né m'è cura perché il mio parlare agli uomini non pervenga; anzi, in quanto io posso, del tutto il niego loro, però che sì miseramente in me l'acerbità d'alcuno si discopre, che gli altri simili imaginando, più tosto schernevole riso che pietosa lagrima ne vedrei» (*Prologo*, 2, p. 23).

<sup>15</sup> «E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore» (Dante Alighieri, *Vita Nuova*, *op. cit.*, pp. 174-175).

Come nelle *Heroides* ovidiane, la narrazione si svolge in prima persona<sup>16</sup>: giusta l'indicazione presente nelle rubriche che aprono ciascuna sezione del libro, la protagonista, Fiammetta, dedica i primi due capitoli alla *discrizione*, cioè al racconto della sua vicenda amorosa (dal sogno premonitore che precede il primo incontro con Panfilo, all'innamoramento in chiesa; dalla scoperta della reciprocità del sentimento e dagli incontri con l'amato fino alla partenza di questi per raggiungere il padre in patria), i successivi cinque alla *dimostrazione* dei propri stati d'animo, mentre l'ottavo capitolo è dedicato alla testimonianza che la propria vicenda amorosa è più triste di quella di qualsiasi altra donna innamorata ed abbandonata (l'ultimo capitolo, il nono, ha la funzione di congedo): l'egocentrismo di Fiammetta filtra le informazioni della realtà letteraria che la circonda (gli avvenimenti presenti in questi capitoli sono soltanto *per auditum*) e gli argomenti da trattare, che si risolvono quasi esclusivamente ad uno soltanto, l'amore infelice per Panfilo.

2. Il carattere strutturale dell'elegia connota il sentimento amoroso, rappresentato in prima istanza come una passione dall'esito infelice, il cui racconto viene sommerso da *lacrime, sospiri, dolenti voci*, che si prolungano dall'inizio alla fine del libro conferendo all'opera quel «lagrimevole stilo» annunciato da Fiammetta nel *Prologo* (§ 5); al di sotto di questo strato *pietoso*, degli apporti provenienti dalla letteratura latina (le cui eco, oltre che nelle insistenti immagini mitologiche si riverberano nei

---

<sup>16</sup> Non è una novità assoluta nell'opera di Boccaccio, che già aveva utilizzato quest'espedito letterario nella *Caccia di Diana*, nell'*Ameto*, nell'*Amorosa visione* e che, successivamente, vi ricorrerà nel *Corbaccio*. La novità sta nel fatto che in quest'opera il personaggio che dice *io* non coincide con l'autore del testo, che di fatto, rinuncia alla sua prerogativa di onniscienza per affidarsi (e affidare il lettore) al punto di vista esclusivo della protagonista (vd. F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990, in part. pp. 217 e sgg). In realtà, nella *Fiammetta* Boccaccio non scompare del tutto e ciò ha un effetto sulla struttura del libro: egli, infatti riserva al proprio ruolo autoriale lo spazio del paratesto in cui si permette di riassumere e commentare il contenuto del libro: si noti, nelle rubriche, l'uso della terza persona destinata a Fiammetta e i vocaboli adoperati dall'autore, che evidenziano un "distacco" per gli argomenti narrati affatto diverso dal linguaggio appassionato e coinvolto di Fiammetta. È emblematica, a questo proposito, la locuzione «ultima disperazione», che definisce il tentativo di suicidio di Fiammetta con una espressione "tecnica", propria del lessico penitenziale (vd. C. Delcorno, *Introduzione*, in *Elegia di madonna Fiammetta*, cit., p. 16). La presenza del paratesto conferisce inoltre alla *Fiammetta* una vera e propria struttura di libro.

numerosi latinismi che caratterizzano il dettato dell'opera<sup>17</sup>) e dell'ossessivo ripiegamento introspettivo espresso dalla protagonista, l'amore viene connotato facendo largo ricorso alla tradizione letteraria romanza (italiana e francese), di cui Fiammetta, insieme con le sue lettrici, è assidua frequentatrice, lettrice e, infine, a sua volta, autrice<sup>18</sup>: da questa tradizione Boccaccio attinge vocaboli e stilemi che reimpiega, secondo una norma consolidata nella sua pratica compositiva, in nuove formulazioni.

Più nel dettaglio, l'analisi del linguaggio amoroso utilizzato da Boccaccio nella *Fiammetta* permette di individuare da una parte i termini attinti o importati dalla tradizione poetica contemporanea, dall'altra i termini in comune soprattutto con la prosa e la trattatistica contemporanea, talora utilizzati con esiti semantici diversi rispetto alla fonte.

Il debito con la lirica include, innanzitutto, il gruppo di vocaboli che riguardano la *visio* (*occhio*, *bellezza*, *bello*), componente essenziale della psicologia amorosa medievale che, come sintetizzato dal noto precetto di Andrea Cappellano, precede la *cogitatio*:

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus (*De amore* I.1).

---

<sup>17</sup> Vd. P. Manni, *Giovanni Boccaccio*, in *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2003 (*Storia della lingua italiana* a c. di F. Bruni, vol. II), pp. 231-329, p. 261. La studiosa definisce i latinismi della Fiammetta, «meno insistiti e crudi» ed individua degli *hapax* in «*commaculato* 'macchiato', *comante* 'chiamato', *esturbare* 'cacciare via', *florigero* 'portatore di fioritura', *vipereo* 'vipertino'», utilizzati da Boccaccio insieme con altre voci provenienti dal latino «già acquisite dalla tradizione volgare, molte delle quali usate da Dante (*capere*, *cerebro*, *festino* 'veloce', *letificare*, *plaudersi* 'compiacersi', *preterito*, *propinquo*, ecc.)».

<sup>18</sup> La stessa Fiammetta riferisce le sue abitudini di lettura, che rinviano direttamente alle fonti che concorrono a definire i confini letterari dell'*Elegia*: «Egli non mi venne una volta sola nell'animo l'aver già letto ne' versi d'Ovidio» (III 4, 1, p. 68); e, ancora: «Ricordami alcuna volta avere letti li franceschi romanzi, alli quali se fede alcuna si puote attribuire, Tristano e Isotta oltre ogn'altro amante essere amati» (VIII 7, 1, p. 175). Sull'argomento si veda almeno E. Lombardi, *Donne che leggono (e sono lette): Francesca, Fiammetta e la vedova del Corbaccio (e la sirena)*, in A. P. Filotico, M. Gragnolati, Ph. Guerin (éds), *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 93-106.

Tale teoria informa gli episodi chiave dell'*Elegia* in cui, oltre agli indubbi debiti che essi contraggono con la *Vita Nuova* di Dante Alighieri<sup>19</sup>, secondo i precetti della poesia cortese e stilnovistica, gli occhi costituiscono il primo veicolo dell'innamoramento, che segue una traiettoria occhi-cuore puntualmente descritta all'inizio della vicenda di *Fiammetta*, dopo l'incontro con Panfilo in chiesa:

Dico che, secondo il mio giudizio, il quale ancora non era da amore occupato, egli era di forma bellissimo [...] Ma ogni considerazione a l'ultimo posposta, seguitai l'appetito, e *subitamente* atta divenni a potere essere presa; per che, non altra menti il fuoco se stesso d'una parte in un'altra balestra, che una luce, per uno raggio sottilissimo trascorrendo, da' suoi *partendosi*, percosse *negli occhi miei*; né in quelli contenta rimase, anzi, non so per quali occulte vie, *subitamente* al cuore penetrando ne gio. (I 6, 8, pp. 31-32)

La stessa dinamica occhi-cuore, come origine dell'innamoramento era stata descritta dai poeti della Scuola Siciliana, ad esempio nella poesia del Notaro Giacomo da Lentini, *Amor è un desio che ven da core*, di cui si riportano le prime due quartine<sup>20</sup>:

Amor 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 nutrimento.  
Ben è alcuna fiata om amatore  
senza vedere so 'namoramento,  
ma quell'amor che stringe con furore  
da la vista de li occhi à nascimento

Tematiche simili si ritrovano anche nella poesia francese: nel *Roman de la Rose*, ad esempio, i primi due dardi del dio d'Amore giungono al cuore per mezzo degli occhi: «[...] par mi l'ueil m'a ou cuer mise / Sa saiete par

---

<sup>19</sup> Sui debiti che quest'episodio contrae con la *Vita Nova* di Dante si rinvia a C. Delcorno, *Note sui dantismi di Madonna Fiammetta*, cit., in part. pp. 255 e sgg.

<sup>20</sup> Si cita da *Poeti del Duecento*, a c. di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. I, p. 90.

grant roidor» (vv. 1692-3: 'attraverso l'occhio mi mise il dardo con grande forza')<sup>21</sup>.

Ma, mentre nella tradizione lirica è l'uomo ad innamorarsi alla vista di una donna, nella *Fiammetta* la storia si svolge anche secondo il procedimento inverso, ed è la protagonista a raccontare l'innamoramento subito in seguito alla *visio*: la dinamica comunque è la stessa e il ruolo fondamentale giocato dagli occhi è sottolineato da Fiammetta con l'insistenza nei vocaboli e nelle forme verbali relative alla visione e allo sguardo, talora ostentatamente ripetute:

non so da che spirito mossa, gli *occhi*, con debita gravità elevati, intra la moltitudine d'i circostanti giovani con arguto *riguardamento* distesi. E oltre a tutti, solo e appoggiato ad una colonna marmorea, a me dirittissimamente un giovane opposto *vidi* [...]. E già nella mia mente essendo la effigie della sua figura rimasa, non so con che tacito diletto meco la *riguardava*: e quasi con più argomenti affermate vere le cose che di lui mi parieno, contenta d'essere da lui *riguardata*, talvolta cautamente se esso mi *riguardasse mirava* (I 6, 1-4, p. 30).

Anche il *cuore*, il successivo attore nella dinamica dell'innamoramento, è ampiamente presente nella *Fiammetta*<sup>22</sup>; esso, anche se inavvedutamente, ha scelto Panfilo come padrone, privando definitivamente la donna della sua libertà<sup>23</sup>:

<sup>21</sup> C. Lee, *La solitudine del cuore: caratteri della lirica cortese in Francia*, in F. Bruni (a c. di), *Capitoli per una storia del cuore*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 49-78, 65.

<sup>22</sup> Con le oltre 45 occorrenze è uno dei vocaboli più attestati nella *Fiammetta*, preceduto dagli *occhi*, che contano circa ottanta occorrenze: di entrambi i lemmi sono registrate qui le citazioni strettamente necessarie all'argomentazione.

<sup>23</sup> Numerosi gli accenni all'amore come perdita della libertà, che si esprime principalmente con l'opposizione degli aggettivi (riferiti alla donna o alla sua anima) *libera vs serva* o sinonimi: «Questo bastava a dimostrarmi che quel giorno la mia *libera* anima, e *di sé donna*, disposta la sua signoria, *serva* dovea divenire, come divenne» (I 4, 3, p. 28); «Quello che non s'esprimea, il cuore lo 'ntendea con seco, in sé ritenendo ciò che, se di fuori fosse andato, forse *libera* ancora sarei» (I 8, 7, p. 30); «dico che di nuovo furore accesa, e con l'anima fatta *serva*, là onde *libera* l'avea tratta, mi ritornai» (I 10, 2, p. 33). Allo stesso campo semantico rinvia il verbo tecnico *prendere* riferito ad amore (e quindi usato per lo più nella forma passiva con soggetto l'amante o ancora come aggettivo participiale): «io [...] da subito e inopinato amore mi trovai *presa*, e ancora sono» (I 7, 3, p. 31); «il *preso* fuoco» (I 9, 4, p. 33); «il *preso* furore» (I 14, 12, p. 37); «fingendo Fiammetta e Panfilo essere stati greci, narrò egli come io di lui e esso di me primamente *stati eravamo presi*» (I 23, 7, p. 47); «Deh, chi può essere sì forte guardiano di se medesimo, dove tante cose concorrono, che posto che egli pure non voglia, egli non sia

Questi adunque, o pietosissime donne, fu colui il quale il mio *cuore*, con folle estimazione, tra tanti nobili, belli e valorosi giovani, quanti non solamente quivi presenti, ma eziandio in tutta la mia Partenope erano, primo, ultimo e solo elesse per signore della mia vita [...] Questo fu quel giorno nel quale io prima, di *libera donna*, diventai *miserissima serva*. (I 8, 1-2, pp. 31-32).

Dopo la partenza di Panfilo, il cuore è ripetutamente definito *turbato* (V 2, 11, p. 85) *tristo* (VI 2, 9, p. 130; VI 14, 7, p. 143) perché si è lasciato ingannare dagli occhi denominati *folli* (V 24, 3, p. 107): quest'ultimo aggettivo, che richiama la *folle estimazione* del cuore sopra citata, rinvia esplicitamente alla *follia* d'amore (la *fol'amor* di ascendenza provenzale), più volte richiamata nel testo<sup>24</sup>.

In VI 20, 20 (p. 155), il capitolo in cui Fiammetta progetta il suicidio, si allude all'immagine di tradizione cortese del cuore strappato per vendicare un adulterio o un amore non corrisposto:

*Tirate fuori il cuore ferito* dal cieco Amore, e poi che tolti vi sono li ferri, lui con le vostre unghie, sì come di tutti li vostri mali cagione prencipale, senza alcuna pietà laniate.

Comunque, in accordo con la tradizione stilnovistica, nella *Fiammetta* il cuore «vive in una costellazione molto più fitta, non è correlato solo agli

---

almeno *per forza preso* alcuna volta? E io medesima *fui per forza presa*» (III 5, 2, p. 69); e *passim*. Ancora, allo stesso campo semantico rinvia l'immagine dei *lacciuoli d'amore*: «Ma intra l'altre volte che io, non guardandomi dagli *amorosi lacciuoli*, il mirai» (I 6, 5, p. 30); «[le donne fiorentine] di leggiadria e di vaghezza tutte l'altre trapassano, né alcune ne sono con tanti lacciuoli da pigliare animi, quanto loro» (III 6, 1, p. 69). L'immagine, molto cara a Boccaccio (la si trova nella *Caccia di Diana*, nel *Filocolo*, nella *Comedia delle ninfe fiorentine* e nel *Teseida*), troverà la sua consacrazione nel *Corbaccio*, preceduto da un'occorrenza nella novella VIII 7 del *Decameron*, la più simile per attinenza semantica al trattato misogino della maturità.

<sup>24</sup> La *follia* d'amore è citata in I 15, 1, p. 38: «e lui [Amore] di Venere chiamate figliuolo, dicendo che egli dal terzo cielo piglia le forze sue, quasi vogliate alla *vostra follia* porre necessità per iscusà» e in I 11.7: «L'audacia crebbe, e alquanto mancò la femminile tiepidezza, me *follemente* alcuna cosa più cara reputando che prima». In VI 22, 1, p. 157 con il sintagma «*passata folia*» si allude al tentativo di suicidio di Fiammetta, ma il rinvio è in prima istanza alla *passada folor* citata da Arnaut Daniel in *Purg.* XXVI, 143 (*consiros vei la passada folor*: cfr. il commento di Delcorno, *ad l.*, p. 361).

occhi»<sup>25</sup>, ma referenti dell'esperienza amorosa sono anche gli *spiriti*, l'*anima* e la *mente*, come nei casi seguenti:

(1) Io adunque, debitamente contenta di tale marito, felicissima dimorai infino a tanto che il furioso amore, con fuoco non mai sentito, non entrò nella giovane *mente* (I 1, 6, p. 26)

(2) E già nella mia *mente* essendo la effigie della sua figura rimasa, non so con che tacito diletto meco la riguardava (I 6, 4, p. 30)

(3) non usò Amore ver me altro modo che vèr l'altre facesse; anzi l'*anima* che, presa, più pigliare non si potea, alquanto (certo assai poco) ratiepidita, e per lo lungo dimorare lontano a me che Panfilo fatto avea, e per le molte lagrime e dolori sostenute, raccese in sì grande fiamma, che mai tale non mi ve la pareva avere avuta (V 18, 1, p. 100)

In (1) il *furioso amore* entra nella *mente*, mentre il cuore sarà citato successivamente in I 1, 8, p. 31 (si veda la citazione sopra riportata). In (2) compare l'immagine dell'amato *dipinto* nella mente, *topos* della poesia stilnovistica, ma presente già nelle poesie siciliane. In (3) è l'anima ad essere stata *presa* e tormentata d'amore.

In due occorrenze il vocabolo *anima* è utilizzato metaforicamente, in allocuzioni rivolte alla donna dall'uomo innamorato (rispettivamente Panfilo e il marito di Fiammetta):

(1) – anima mia bella che temesti? (II 2, 9, p. 52)

(2) – anima mia dolce (VI 6, 1, p. 134)

Queste locuzioni affettuose (di cui Boccaccio fa uso, con maggiore varietà di esiti, anche in altre opere, soprattutto nel *Decameron*) «in genere si modellano con una certa ripetitività sugli schemi divulgati dalla poesia popolare e canterina (a tale fonte rimandano infatti le espressioni del tipo *cuor del corpo mio*, *anima mia dolce*, *occhio mio bello*, *bocca mia dolce*)»<sup>26</sup>. Nella prima delle due occorrenze citate l'allocuzione si intreccia

---

<sup>25</sup> Cito da F. Bruni, *Le costellazioni del cuore nell'antica lirica italiana*, in Id. (a c. di), *Capitoli per una storia del cuore*, op. cit.

<sup>26</sup> La citazione è in P. Manni, *Giovanni Boccaccio*, op. cit., p. 293

al ricordo del v. 83 della canzone dantesca *Donna pietosa* (*Vita Nuova* XXIII 28): «Beato, anima bella, chi te vede!»<sup>27</sup>. Tra le espressioni usate con funzione allocutiva nei confronti della persona amata, quella maggiormente presente nelle opere di Boccaccio è proprio *anima mia*, tanto che, come nota Branca, si può dire che essa sia tra le forme predilette dall'autore. Da notare, inoltre, che come qui nella *Fiammetta* e nella maggior parte dei casi nel *Decameron*<sup>28</sup>, l'espressione rispetta la dicotomia canonica della poesia amorosa tra io maschile-tu femminile ed è soventemente, come in (2), seguita dall'aggettivo *dolce*.

Causa dell'innamoramento è la *bellezza*, come a più riprese dichiarato da Fiammetta, per esempio nella seguente occorrenza:

conobbi che la mia *bellezza*, miserabile dono a chi virtuosamente di vivere disidera, più miei coetanei giovinetti e altri nobili accese di fuoco amoroso (I 1, 4, p. 25).

In accordo con i canoni della poesia cortese, nell'*Elegia* il termine è sempre riferito alla donna (es. II 2, 1, p. 51: «gli occhi suoi della mia *bellezza* faceva lieti»), mentre, se il riferimento è all'amato, i termini utilizzati sono diversi (per es. *di forma bellissimo* in I 6, 8, p. 30). Un altro vocabolo utilizzato per esprimere la bellezza è *piacere*:

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 (IV 3, 4, p. 81);

Oimè misera! che io non so quale averso *piacere* l'animo t'accecò, sentendoti mio, che tu d'altrui divenissi (V 5, 3, p. 87).

Anche questo vocabolo è di ascendenza stilnovistica, utilizzato, com'è noto, nell'episodio di Paolo e Francesca (*If.* V, 104: «mi prese del costui piacer sì forte»<sup>29</sup>) da Dante, il quale nel *Convivio* aveva definito il *piacere* come conseguenza della proporzione del corpo<sup>30</sup>:

<sup>27</sup> Dante Alighieri, *Vita Nuova*, *op. cit.*, p. 165. Cfr. Delcorno, commento *ad l.* (p. 263).

<sup>28</sup> Eccezioni in *Decameron* VII concl., VIII 7, IX 5.

<sup>29</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005, p. 157.

<sup>30</sup> Per quanto riguarda il *corpo*, la *Fiammetta* segue la tendenza della lirica italiana per cui la parola non è quasi mai utilizzata con riferimento alla persona amata: il lemma fa una comparsa cospicua nel cap. VI, usata sempre in relazione alla protagonista, con il

E quando elli [il corpo] è bene ordinato e disposto, allora è bello per tutto e per le parti; ché l'ordine debito de le nostre membra rende uno piacere non so di che armonia mirabile (IV xxv).

Anche il *desiderio*, ossia il 'moto appetitivo del processo amoroso' è ben rappresentato nella *Fiammetta*, dove si registra tutta la serie dei significanti della parola noti alla tradizione letteraria: dalla decina di occorrenze del più prosaico *desiderio*, a *disio*, forma di tradizione poetica, la più frequente nel libro, fino alle tre occorrenze del più aulico *disire*<sup>31</sup> (utilizzato nella *Fiammetta* sempre al plurale).

3. Tra i vocaboli provenienti dalla tradizione poetica, la letteratura francese offre al lessico amoroso di *madonna Fiammetta* le *fiamme* d'amore<sup>32</sup> (con riguardo all'intensità del sentimento amoroso, paragonabile ad una fiamma che arde, costituiscono anche il referente al *senhal* di

---

significato concreto di 'involucro dell'anima' ed in senso dispregiativo come oggetto da vituperare in un contesto che ricorda molto da vicino il canto XIII dell'*Inferno* (proprio il canto dei suicidi): «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» (VI 3, 2, p. 130); «Credendomi servire, diservita m'avete; e l'anima, disposta a lasciare il più misero *corpo* che viva, sì come io veggio, meco a forza ritenuta avete» (VI 3, 5, p. 131); «né al tuo lacerato *corpo* sia dato o fuoco o sepoltura, ma, diviso e isbranato, sazii gli agognanti cani» (VI 12, 9, p. 141); «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» (VI 16, 12, p. 150).

<sup>31</sup> «voi, leggendo, non troverrete favole greche ornate di molte bugie né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amoroze stimulate da molti *disiri*» (*Prologo* III, p. 23); «quanto più supplicemente posso la vostra pietà invoco, e quella amorosa forza, la quale ne' vostri teneri petti stando, a cotal fine tira i vostri *disiri*» (I 24, 3, p. 48); «Oggi, poi che dell'alto palagio ti sarai gittata in terra, e l'anima avrà lasciato il rotto *corpo*, terminate fieno le lagrime tue, li sospiri, le angoscie e li *disiri*» (VI 19, 1, p. 151). Tutte le occorrenze del lemma registrate nel *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO)* appartengono alla lingua poetica (vd. <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>, s.v. [ultima consultazione: 21/01/2019]).

<sup>32</sup> Ad esempio: «Quasi quel medesimo avesse proposto che io, cioè di celare in tutto l'amoroze *fiamme*» (I 12, 1, p. 35); «Egli allora in me le *fiamme* accese faceva più vive, e non so quali spente, se alcuna ve n'era, accendeva» (I 12, 3, p. 35). In V 8, 3, p. 92 l'immagine è legata all'intensità del sentimento da una metafora: «e così come le *fiamme* da' venti agitate crescono in maggiore vampa, così amore, per li contrarii pensieri stati, tutte le sue forze contro di loro operate, si fece maggiore».

Fiammetta<sup>33</sup>), gli aggettivi *ardente*, e *fervente*, pertinenti allo stesso campo semantico, e l'avverbio *ferventemente*. Da notare, in relazione a quest'ultimo, che la locuzione *amare ferventemente* nella letteratura medievale è di uso quasi esclusivamente boccacciano<sup>34</sup>: tra le numerose occorrenze sparse in tutte le opere del Certaldese, vale la pena di ricordare quella presente nelle *Esposizioni sopra la Commedia*, relativa al v. 136 di *If. V*, per i legami semantici che l'episodio, già ricordato, intrattiene con l'*Elegia* e il personaggio di Fiammetta:

*Questi*, cioè Polo, *che mai da me non fia diviso, La bocca mi basciò tutto tremante*. Ottimamente descrive l'atto di quegli li quali con alcun sentimento *ferventemente amano*, che, quantunque offerto sia loro quello che essi appetiscono, come qui comprende che madonna Francesca offeresse a Polo, non senza tremore la prima volta il prendono<sup>35</sup>.

Appartengono altresì al campo semantico del *fuoco* d'amore i verbi *ardere* (e il sostantivo *ardore*), *accendersi*, *infiammarsi*<sup>36</sup>, e anche *consumarsi*<sup>37</sup>, nel significato 'struggersi d'amore', come in *V 5, 1, p. 87*:

<sup>33</sup> L'amore rappresentato nella *Fiammetta* deve essere celato, secondo il precetto cappellaneo ricordato dalla stessa protagonista: «rade volte, o non mai, fu ad amore palese conceduto felice fine» (I 22, 1, pp. 45-46): per questo l'amato ricorre ai *senhal* per parlare di se stesso e dell'amata senza che il loro amore venga scoperto (I 23, 7, p. 47: il passo è citato qui, a n. 23).

<sup>34</sup> Oltre a quelle boccacciane, il *TLIO* registra un altro paio di occorrenze della locuzione provenienti rispettivamente dall'anonimo volgarizzamento fiorentino del *Tresor* di Brunetto Latini della fine del XIII secolo, e da un volgarizzamento napoletano della *Historia destructionis Troiae* (XIV sec.). Cfr. *TLIO*, s.v. 'ferventemente'.

<sup>35</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia*, a c. di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965, p. 322.b.

<sup>36</sup> *ardere*: «Io, avanti non vinta da alcuno piacere giammai, tentata da molti, ultimamente vinta da uno, e arsi e ardo» (I 9, 5, p. 33); «ardendo come io ardo» (V 11, 6, p. 94); *accendere* (le/nelle fiamme amorose): «Egli allora in me le fiamme accese faceva più vive, e non so quali spente, se alcuna ve n'era, accendeva» (I 12, 3, p. 35); «m'ingegnai [...] d'accendere il giovane in quelle medesime fiamme ov'io ardea» (I 23, 1, p. 46); *accendere il desio*: «Chi penserà accendersi sì di vederla il disio [...]?» (I 9, 1, p. 33); *accendere di fuoco amoroso*: «conobbi che la mia bellezza, miserabile dono a chi virtuosamente di vivere desidera, 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» (I 1, 4, p. 25); il participio *acceso*: «non dubito che la accesa follia sarà manifesta al raffreddato» (VI 15, 3, p. 144); «e lei di giorno in giorno più accesa del suo amore» (VIII 5, 2, p. 174); *raccendere* ('accendere nuovamente'): «E tanto quanto egli della mente disoccupava, cotanto fervente amore e tiepida speranza ne raccendeva» (V 8, 2, p. 91); «e per le molte lagrime e dolori sostenute, raccese in sì grande fiamma» (V 18, 1, p. 100);

Tu ora celebri i santi imenei, e io, dal tuo parlare, e da te, e da me medesima ingannata, mi *consumo piagnendo*, e con le mie lagrime apro la via alla mia morte.

Il termine afferisce, inoltre, all'*aegritudo amoris*<sup>38</sup>: la tematica della malattia che soffre chi è preso da amore è presente nella tradizione letteraria d'oltralpe, ma è nella lirica italiana che trova il suo cantore d'eccezione in Guido Cavalcanti, da cui è probabilmente attinto il sintagma sopra evidenziato *consumarsi piangendo*:

Alor m'aparve di sicur la morte,  
acompanata di quelli martiri  
che soglion *consumare* altrui *piangendo*.  
(*O donna mia, non vedestù colui*, vv. 12-14)<sup>39</sup>

---

*infiammarsi*: «e con non conosciuto fuoco delle vergini *infiamma* i casti petti» (I 17, 4, p. 41); «che chiunque è colui li primi riti servante, non è nella mente *infiammato* dal cieco furore della non sana Venere» (V 30, 16, p. 119); «il turbato animo a la morte *infiammò* con più focoso disio» (VI 20, 1, p. 152) e il sostantivo *ardore*: «E i pessimi cinghiari, divegnendo *per ardore* spumosi» (I 17, 16, p. 42); «e non solamente dell'*amoroso ardore*, ma ancora di cautela perfetta il vidi pieno» (I 23, 2, p. 46).

<sup>37</sup> Altre due occorrenze di *consumarsi* con questo significato: «Laonde io, in miseria costituita, non senza ragionevole colore, *consumo* la vita mia» (VI 8, 9, p. 136) e «Il quale dolore, pure posto che gravissimo sia, non è però da *consumarsene* come fai» (VI 15, 6, p. 144).

<sup>38</sup> La tematica è anche della poesia cortese d'oltralpe. Secondo Ch. Lee: «La malattia d'amore, essenziale nell'esperienza erotica, è descritta in dettaglio nel *Romande la Rose*. È una malattia che coglie l'amante in solitudine: «A une part iras tot seus / Lors te vendront souspirs et plaintes, / Friçons et autres dolours maintes; / Em plusors sens seras destroy, / Une eure chaut, autre eure froiz, / Vermaus une eure, et autre pales; / Onques fievres n'eis si males, / Ne cotidianes ne quartes. / Bien avras, ainz que tu t'em partes, / Les doulors d'amors essayes» [Andrai solo in disparte / e allora ti verranno sospiri e pianti, / tremori e molti altri dolori; / ora sarai tormentato in molti modi, / ora avrai caldo, poi freddo, / ora sarai rosso e poi pallido; / mai avrai avuto delle febbri così alte, / né quotidiane né quartane. / Prima che te ne vada, avrai sicuramente provato i dolori d'amore]. I segni della malattia, provocata dal cuore, si manifestano nel corpo: magrezza e pallore, per esempio, sicché spesso i poeti accusano il cuore di causargli dolore o di tradirli» (Ch. Lee, *La solitudine del cuore*, op. cit., p. 64).

<sup>39</sup> Guido Cavalcanti, *Rime*, a c. di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, sonetto XXI, pp. 69-70.

Gli effetti di questo male del cuore, *magrezza* e *pallore*, più volte ribaditi nel corso dell'*Elegia*<sup>40</sup>, sono ben evidenti a chi si avvicina a Fiammetta:

“Deh, è questa donna stata inferma?”; e poi a sé medesimi rispondeano: “Egli mostra di sì, sì è *magra* tornata e *scolorita*; di che egli è grande peccato, pensando alla sua smarrita bellezza” (V 23, 16, p. 105).

Sempre dalla tradizione poetica cortese d'oltralpe deriva il termine *arra*, usato nella *Fiammetta* in un'occorrenza con il significato di “pegno d'amore”:

Le lagrime e' giuramenti e le promessioni de' giovani non sono ora di nuovo *arra* d'inganno futuro alle donne? (IV 3, 11, p. 82)

Proveniente dal latino classico *arrabo*, il vocabolo «rimanda con puntualità alla progressione dell'approccio amoroso secondo gli schemi canonici della trattatistica erotico-cortese»<sup>41</sup>. Più precisamente, Branca, commentando l'occorrenza della parola nella novella VII, 7 del *Decameron*, riconosce che essa (che nelle opere di Boccaccio annovera un'ulteriore occorrenza nell'*Amorosa Visione*) «indica, con la precisione della terminologia erotico-cortese, il secondo e terzo “grado” amoroso»<sup>42</sup>, di cui parla Andrea Cappellano nel *De amore*:

Ab antiquo quatuor sunt gradus in amore constituti distincti. Primus in spei datione consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessione finitur.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> *Magrezza* e *pallore* compaiono più volte nella *Fiammetta* (V 15, 2, p. 98 «magrezza»; V 3, 1, p. 85 «ora nel viso accesa, e ora palida»; V 10, 4, p. 93 «il mio viso palido ritornato»; V 15, 1, p. 97 «il vivo colore del mio viso in palidezza essere cambiato»; V 23, 1, p. 103 «il mio palido viso»; V 23, 18, p. 105; V 33, 1, p. 124; VI 6, 4, p. 134 «palideza»; VII 5, 2, p. 165 «palida faccia e partita grassezza», ecc.).

<sup>41</sup> P. Manni, *Il Trecento toscano*, cit., p. 290. Oltre alle occorrenze citate, il termine è presente, nel *corpus* delle opere boccacciane, in *Amorosa visione* 46, 87 (dandoti l'*arra* che finirà 'l fletto).

<sup>42</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992, p. 844.

<sup>43</sup> Andrea Cappellano, *De Amore*, a c. di G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980, p. 30.

Nella poesia italiana medievale, il termine corrisponde più frequentemente all'immagine del *fiore* a cui seguono, la *fronda* e il *frutto*, vocaboli che, mediante una metafora botanica, indicano quegli stessi tre momenti distinti dell'innamoramento prescritti nel *De amore*. Come osserva ancora Branca:

È noto del resto che nella prima tradizione della nostra lirica ogni storia d'amore veniva, per così dire, stilizzata in tre momenti successivi: il *primo* o *cominzo* in cui è narrato l'innamoramento e i primi sforzi per attirare l'attenzione dell'amata e averne qualche espressione di gradimento; il *mezzo* o *fiore* che rappresentava il servizio del poeta confortato dai primi appassionati pegni di Madonna; il compimento o *frutto* o *fine* che coronava la storia d'amore con il completo possesso reciproco degli amanti<sup>44</sup>.

L'immagine compare in almeno due luoghi dell'*Elegia*:

(1) E mentre che io tutta mi mirava, non altramenti che il paone le sue penne, imaginando di così piacere ad altrui come io a me piaceva, non so come, un *fiore* della mia corona preso dalla cortina del letto mio [...] quella dal capo trattami cadde in terra (I 4, 2, p. 28)

(2) Egli mi pareva alcuna volta con lui tornato vagare i giardini bellissimi, di *frondi*, di *fiori* e di *frutti* varii adorni, con lui insieme, quasi da ogni temenza rimoti, come già facemmo (III 12, 6, p. 75)

La similitudine è maggiormente percepibile in (2), in cui il significato allegorico è confermato dal verbo *pareva* che, sulla scia della *Vita Nuova*, nella *Fiammetta* introduce sempre delle visioni<sup>45</sup>; mentre in (1) è Fiammetta che attribuisce *ex post* il significato allegorico al *fiore* caduto dalla sua corona poco prima di incontrare per la prima volta Panfilo. L'immagine può essere accostata a quella del definitivo distacco dei due amanti:

E quale *succisa rosa* negli aperti campi, infra le verdi *frondi*, sentendo i solar raggi, cade perdendo il suo colore, cotale semiviva caddi (II 14, 4, p. 63).

---

<sup>44</sup> V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1986, p. 224.

<sup>45</sup> Cfr. C. Delcorno, *Note sui dantismi...*, art. cit., in part. p. 254; C. Segre, *Strutture e registri nella Fiammetta*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 87-115, 104.

Con la metafora consueta, si figura qui la storia d'amore interrotta, non giunta a compimento perché bloccata alla seconda fase dell'innamoramento, da cui il dolore eterno di Fiammetta. In questa occorrenza l'immagine del fiore è di ascendenza classica (Virgilio, *Aeneidos*, IX 435-36: «Purpureus veluti cum flos succisus aratro | languescit moriens»), ma giunge a Boccaccio (che la utilizza un'altra volta in *Teseida* XI 44.6) attraverso la mediazione di Bonagiunta (*Rime* V 35: com'alboro succiso – con catene) e, soprattutto di Dante (*Rime* CIV 21 «come succisa rosa»)<sup>46</sup>.

Per concludere con i debiti lessicali di area francese, la poesia provenzale si fa intermediaria della rappresentazione classica di Amore come un dio alato armato di arco e frecce, sviluppando l'idea delle *saette* (o delle *frecce*) che colpiscono il cuore dell'amante, motivo ancora vitale nella *Fiammetta*, probabilmente per l'attenzione dedicata in questo testo alle immagini mitologiche, ma che, al contrario, Boccaccio utilizzerà una volta soltanto nel *Decameron* (novella V 1). Infine, di origine provenzale è il termine *amadore*, che ricorre una volta soltanto nel testo<sup>47</sup>, accanto al più consueto *amante*.

4. Numerosi anche i vocaboli del lessico amoroso che la *Fiammetta* condivide con la produzione letteraria e la trattatistica in prosa. Fanno parte di questo gruppo tutti i termini che rinviano alla connotazione fisica dell'amore, come *abbracciare* e *basciare* (verbi e sostantivi), *bascio* e *bocca*, termini che compaiono saltuariamente nella poesia in volgare di area italiana, più interessata alla dinamica psicologica: per esempio, nelle sue liriche, Petrarca non menziona mai il bacio tra due amanti, mentre Dante ne parla solo nel già citato v. 136 di *If. V*. In un'unica occorrenza nella *Fiammetta* il lemma è usato in senso figurato:

Ma poi che la trista anima la quale piagnendo più volte li miseri spiriti avea per partirsi *abbracciati* (VI 3, 2, p. 130)

Interessante notare, proprio per l'osservazione appena fatta in relazione all'attenzione maggiore della lirica per gli aspetti psicologici della

---

<sup>46</sup> Cfr. C. Delcorno, commento *ad l.*, p. 273. Per il testo delle rime di Dante si è fatto ricorso all'edizione a c. di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. 454.

<sup>47</sup> «Dunque la pietà del vecchio padre, preposta a quella che di me déi avere, mi sarà di morte cagione, e tu non amadore, ma nemico, se così fai» (II 6.9, p. 56).

dinamica amorosa, che questa frase è una ripresa proprio di un verso di una rima dantesca (*E m'incresce di me sì duramente*, *Rime*, LXVII 40-42: «e [l'anima] spessamente abbraccia / li spiriti che piangon tuttavia»<sup>48</sup>); nelle altre occorrenze, i due vocaboli hanno sempre significato letterale, come dimostrano i casi seguenti:

Le mie parole in molta quantità le sue lagrime aveano cresciute, delle quali co' *baci* mescolati assai ne bevvi (I 7, 1, p. 31);

Ma dopo molti stretti *abbracciari*, ciascuno pigro a levarsi, la luce del nuovo giorno strignendoci, pur ci levammo (II 12, 3, p. 62).

cento volte e più agli ultimi *baci* credo vi richiamasse (II 15, 5, p. 64);

E tu per una giovane appena da te ancor conosciuta subito mi cambiasti; la quale, se come me non fia semplice, i tuoi *baci* prenderà sempre sospetti (V 5, 17, p. 89);

Oggi avrai di lui li meritati *abbracciari* (VI 19, 2, p. 152).

Secondo una consuetudine boccacciana, *abbracciare* e *baciare* sono utilizzati molto spesso anche in *iunctura*:

(1) e con ferventissimo disio nel sembiante *abbracciandomi*, mi *baciò* la fronte (I 19, 1, p. 44);

(2) Oimè! quanti piacevoli *basci*, quanti amorosi *abbracciari* (I 25, 6, p. 49);

(3) Egli fia nella sua tornata da me centomila volte *abbracciato*, e i miei *baci* moltiplicheranno in tanta quantità, che niuna parola intera lasceranno della sua bocca uscire (III 13, 4, p. 77);

(4) Iddio, quando sarà che io, *nelle mie braccia tenendolo stretto*, li renda li *basci* li quali egli nel suo partire diede al mio tramortito viso senza riaverli? (VII 7, 11, p. 167).

L'occorrenza (2) verrà ripresa quasi alla lettera nell'*Introduzione* alla IV giornata del *Decameron* («gli amorosi basciari e i piacevoli abbracciari»). In (4) *abbracciare* è reso con una perifrasi (*nelle mie braccia*

---

<sup>48</sup> Dante Alighieri, *Rime*, cit., p. 352.

*tenendolo stretto*), ma il senso della *iunctura* è lo stesso delle altre occorrenze.

Per quanto riguarda *bocca* non si riscontra nella *Fiammetta* la simbologia che essa ha nella tradizione stilnovistica in cui, assieme agli occhi, costituisce una «via verso l'interno [...] strumento di trasmissione della parola e, più specificamente, del "saluto" o della "salute"»<sup>49</sup>, come è evidente nelle occorrenze seguenti, che si citano ad esempio:

(1) Poi, quale il falso Ascanio, nella *bocca* a Didone alitando, accese le occulte fiamme, cotale a me in *bocca* spirando fece i primi disii più focosi come io sentii (I 19, 2, p. 44);

(2) Egli fia nella sua tornata da me centomila volte abbracciato, e i miei *baci* moltiplicheranno in tanta quantità, che niuna parola intera lasceranno della sua *bocca* uscire, e in cento doppii io renderò quelli che esso, senza riceverne nullo, diede al tramortito viso" (III 13, 4, p. 77);

(3) Vedi che io sono divenuta tale, che quasi come favola del popolo sono portata in *bocca* (V 26, 19, p. 110);

(4) Niuno giorno, niuna notte, né niuna ora sarà la mia *bocca* senza essere piena delle tue maladizioni (VI 12, 10, p. 141)

Nell'*Elegia bocca* è l'organo atto a dare e ricevere i baci (occorrenza 1), ma le parole che escono da essa sono spesso ingiuriose e vendicative nei confronti dell'amante fedifrago (4). In (3) compare il motivo della *fama*, che riemergerà in più occasioni nella produzione boccacciana, ma presente anche in altre opere del tempo, tra cui è evidente il richiamo al sonetto incipitario dei *Rerum vulgarium fragmenta* petrarcheschi (vv. 9-11: «Ma ben veggio or sì come al *popol tutto / favola* fui gran tempo, onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno»<sup>50</sup>).

Comune alla trattatistica medievale è, infine, il lessico relativo ai legami coniugali, con particolare attenzione al matrimonio, realtà per la quale Boccaccio adopera una grande varietà di vocaboli, dimostrando una precisa conoscenza delle dinamiche «che rinvia a pratiche matrimoniali

---

<sup>49</sup> R. E. Librandi, *Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca*, in *Capitoli per una storia del cuore*, cit., pp. 119-160, p. 125.

<sup>50</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Edizione commentata a c. di M. Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996, p. 5.

ancora legate ad antiche tradizioni che sfuggono alla tradizione ecclesiastica, e che in ogni caso prevedono due tempi distinti, tra la promessa e consumazione, da una parte, e l'eventuale celebrazione cerimoniale dall'altra»<sup>51</sup>, ma dove ciascun grado è definito da un vocabolo specifico (si tratta di un vero e proprio lessico "tecnico"): dalle *sponsalizie*, la cerimonia di fidanzamento, che consiste nello scambio delle promesse e dell'anello e che generalmente si svolgeva di fronte ai genitori o solo al padre<sup>52</sup>; poi il *matrimonio*<sup>53</sup>, ossia lo scambio ufficiale delle promesse e le *nozze*<sup>54</sup>, cioè i festeggiamenti che seguono la cerimonia. Dopo tali celebrazioni i coniugi vengono definiti *novello sposo* e *nuova/novella sposa*<sup>55</sup> e solo in seguito si parla di *marito* e di *moglie*<sup>56</sup>.

La precisione con cui Boccaccio insiste sulla terminologia matrimoniale va associata alla definizione dei primi due tipi d'amore che, per bocca della stessa Fiammetta, Boccaccio aveva fornito nel *Filocolo* (IV 44)<sup>57</sup>:

amore è di tre maniere, per le quali tre, tutte le cose sono amate; alcuna per la virtù dell'uno, alcuna per la potenza dell'altro, secondo che la cosa amata è, e similmente l'amante. La prima delle quali tre si chiama *amore onesto*: questo è il

<sup>51</sup> Così A. Quondam, *Cose (e parole) del mondo*, in Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di A. Quondam. Testo critico e nota al testo di M. Fiorilla. Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Milano, BUR, 2013, p. 1681.

<sup>52</sup> Cfr. V. Branca, in G. Boccaccio, *Decameron*, *op. cit.*, p. 216 (nota a II vi, 57). Nell'*Elegia* il termine compare in VIII 11, 4, p. 179: «però che non essendo dopo le sue *sponsalizie* ancora un dì naturale valicato».

<sup>53</sup> Due occorrenze della parola nell'*Elegia* (I 1, 5, p. 26: «da molti ancora con istantissima sollecitudine in *matrimonio* fui adomandata»; VI 8, 3, p. 136: «Dove abandonasti tu la pietà debita alle sante leggi del *matrimonio*?»), a cui si aggiunge un'occorrenza dell'aggettivo *matrimoniale* (VIII 9, 11, p. 177: «Or non hai tu rotte le sante leggi, e con adultero giovane violato il *matrimoniale* letto?»).

<sup>54</sup> Le *nozze* sono citate in V 23, 7, p. 104; V 27, 1, p. 112; VIII 11, 1, e 11, 3, p. 179.

<sup>55</sup> *Novello sposo* è definito Panfilo da Fiammetta dopo la notizia delle nozze di lui a Firenze, in V 4, 4, p. 86; la *nuova sposa* è citata in V 4, 7, p. 87; V 5, 2, p. 87; V 12, 7, p. 95; V 23, 10, p. 104; *novella sposa* in VI 2, 7, p. 129; VII 7, 3, p. 166; in V 14, 2, p. 97: «dopo la male udita novella della *menata sposa*» (la *variatio* qui è resa necessaria dalla presenza nella stessa frase del sostantivo *novella*).

<sup>56</sup> Fiammetta si riferisce al *marito* sempre con tale appellativo, eccetto che in I 1, 7, p. 26 «giovane sposo» e VI 13, 3, p. 142 «sposo». Tali due occorrenze sono probabilmente dovute a *variatio* poiché il termine è utilizzato come sinonimo. Per *moglie* in un'occorrenza è utilizzata la forma *mogliere* (V 2, 9, p. 85).

<sup>57</sup> Si cita dal repertorio digitale *BIZ - Biblioteca Italiana Zanichelli*.

buono e il diritto e il leale amore, il quale da tutti abitualmente dee esser preso. Questo il sommo e primo creatore tiene lui alle sue creature congiunto, e loro a lui congiunge. Per questo i cieli, il mondo, i reami, le province e le città permangono in istato. Per questo meritiamo noi di divenire eterni possessori de' celestiali regni. Senza questo è perduto ciò che noi abbiamo in potenza di ben fare. Il secondo è chiamato *amore per diletto*, e questo è quello al quale noi siamo soggetti. Questo è il nostro iddio: costui adoriamo, costui preghiamo, in costui speriamo che sia il nostro contentamento, e che egli interamente possa i nostri disii fornire. [...] Il terzo è amore per utilità [...]

Coerentemente con tale definizione, e accantonando l'*amore per utilità* che lo stesso Boccaccio non considera un sentimento nobile, si noti che nell'*Elegia*, la protagonista Fiammetta, pur perseguendo costantemente (ed eternamente) l'amore per diletto (che, per definizione, è un amore *adultero*<sup>58</sup>), impone come legge morale superiore l'*amore onesto* e, in questo modo, «corregge e moralizza la tradizione che fa capo ad Andrea Cappellano, del quale rifiuta la radicale alterità di amore e matrimonio: se l'ottica delle questioni del *Filocolo* è interna all'amore "per diletto", è amore anche quello "onesto" nel quale [...] rientra il matrimonio»<sup>59</sup>. La rivalutazione dell'amore onesto, che giungerà a compimento in alcune novelle del *Decameron* (in particolare quelle della V giornata), è avviata, come dimostra la presenza di questo lessico specifico, già dall'*Elegia di Madonna Fiammetta*.

**Veronica GOBBATO**  
Università di Verona

---

<sup>58</sup> Prerogativa dell'amor cortese, l'aggettivo *adultero* è utilizzato in due occorrenze, in contesti fortemente accusatori per stigmatizzare l'*amore per diletto*, la passione extra-coniugale: «O Ombre infernali, o eterno Caos, o tenebre d'ogni luce nemiche, occupate le *adultere* case, sì che li iniqui occhi non godano d'alcuna luce» (VI 12, 3, p. 140); «Or non hai tu rotte le sante leggi, e con *adultero* giovane violato il matrimoniale letto?» (VIII 9, 11, p. 177). Un sinonimo di registro più elevato è *imbolato*, utilizzato nell'apostrofe rivolta da Fiammetta a Tesifone (VI 12, 1, p. 140): «e veloci nella iniqua camera entrate della malvagia donna, e ne' suoi congiugnimenti con lo *imbolato* amante accendete le misere faccelline».

<sup>59</sup> F. Bruni, Boccaccio. *L'invenzione della letteratura mezzana*, op. cit., p. 131.