

MARIA PIA ELLERO

LA BALLATA DI FILOSTRATO (*DECAMERON*, IV):
UN ESERCIZIO DI LETTURA

1. Le ballate del *Decameron*: considerazioni introduttive

Quando, alla fine del suo regno, Filostrato incorona la regina della quinta giornata, Fiammetta, preoccupata che le canzoni del re siano tali e quali le sue novelle, gli comanda di intonarne una, per allontanare da subito e in una volta sola la pena che senz'altro darà alle sue compagne¹. La scelta di Filostrato infatti cade su una ballata d'amore infelice, una *lamentatio* per un patto di reciprocità tradito, che mette insieme un buon numero di stereotipi stilnovisti: la maledizione d'amore, il pianto interiorizzato e localizzato nel cuore, il desiderio di morte come solo conforto e speranza di cessazione del dolore, l'immagine della donna nemica che si compiace della morte dell'amante, la rivendicazione della propria unicità nel canto e nella sofferenza. Sono temi prevalentemente cavalcantiani, ma ricorrenti anche nelle rime di Dante: per esempio, in una canzone d'amore doloroso come *E' m'incresce di me*, dove pure si parla di una promessa d'amore tradita².

La ballata di Filostrato racconta una storia minima, appena accennata, ma ancora riconoscibile nelle sue diverse fasi cronologiche, come molte altre liriche

¹ *Dec.*, IV Concl., 9: «e per ciò che io son certa che tali sono le tue canzoni chenti sono le tue novelle, acciò che più giorni che questo non sien turbati de' tuoi infortunii, vogliamo che una ne dichì qual più ti piace». Tutte le citazioni dal *Decameron* sono tratte da GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di VITTORE BRANCA, Torino, Einaudi, 1980; i corsivi sono sempre miei. Ringrazio Luigi Blasucci per aver letto e discusso con me queste pagine.

² Boccaccio la includeva tra le canzoni «distese» delle sue sillogi dantesche. Da qui ricava le parole rima «innamorata»/«solo una fiata» («pur una fiata» in Dante) per la ballata di X 7, (cfr. GUGLIELMO GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 246) e forse i rimanti «omai»/«guai» per quella di Filostrato.

del *Decameron*, spesso abbozzi di novelle in versi³, che riproducono *in minore* la dimensione narrativa del macrotesto. Per i suoi compagni e per il narratore di primo grado il racconto in rime di Filostrato è un frammento della sua storia personale e la ballata un'espressione diretta della soggettività del cantore: «Dimostrarono le parole di questa canzone assai chiaro qual fosse l'animo di Filostrato e la gagione» (*Dec.*, IV Concl., 18)⁴. Questo duplice aspetto mimetico riguarda tutte le ballate del *Decameron*, anche quella che Boccaccio fa comporre a Mico da Siena per Lisa Puccini, in *Decameron*, X 7⁵. Nella finzione della cornice, esso contribuisce a connotare i personaggi, attribuendo a ciascuno una rappresentazione di sé, uno stato emotivo o una biografia immaginaria che precede il loro ingresso sulla scena del testo.

Toccherà a Dioneo, alla fine della giornata successiva, rispondere al lamento di Filostrato, in modo da riprodurre tra la sua ballata e quella del suo compagno lo stesso rapporto di rovesciamento semantico (amore infelice vs. amore felice) che lega le giornate quarta e quinta. La relazione oppositiva tra i due componimenti prende posto in un sistema di concordanze che li struttura come un dittico. Entrambi richiamano la lirica alta della generazione precedente, si aprono con un'analogia invocazione ad Amore, rinviano in *incipit* alla scena tradizionale della "prima veduta", hanno uno schema metrico simile e ripresa identica.

Il dittico è una minuscola cellula unitaria in un *corpus* lirico brevissimo, ma sfaccettato per temi e intonazioni. La varietà delle ballate deriva da scelte stilistiche calcolate che, per cominciare, escludono il registro comico e si mantengono su un tono controllato di medio lirismo⁶. A quel catalogo di motivi stilnovisti che è la sua canzone, infatti, Dioneo arriva dopo una lunga esitazione scherzosa. È pronto, dice, ad attingere a un repertorio di tutt'altro tipo, del quale ricorda alcuni esemplari: *Monna Aldruda, levate la coda, Alzatevi i panni, monna Lapa, Questo*

³ GIANLUCA D'AGOSTINO, *Le ballate del Decameron: note integrative di analisi metrica e stilistica*, in «Studi sul Boccaccio», XXIV (1996), pp. 123-180, p. 160; cfr. anche LUIGI MANICARDI-ALDO FRANCESCO MASSERA, *Le dieci ballate del Decameron*, in «Miscellanea storica della Valdelsa», IX (1901), pp. 102-114.

⁴ Si vedano anche *Dec.*, VII Concl., 15; VIII Concl., 13. Su questo tema rimando a CLAUDIO GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 377-378.

⁵ Per la quale rinvio a FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Errori d'autore nel Decameron?*, in «Studi sul Boccaccio», VIII (1974), pp. 127-136, pp. 133-136; ARMANDO BALDUINO, *Divagazioni sulla ballata di Mico da Siena* (*Dec.*, X 7), in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 267-287; STEFANO CARRAI, *Un musico del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio* (*Decameron* X 7), in «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 39-46.

⁶ Si vedano LINDA PAGNOTTA, *Introduzione a Repertorio metrico della ballata italiana (secoli XIII e XIV)*, a cura di EAD., Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. XXIX-LXVI, p. LVIII e, con sfumature in parte diverse, FRANCO SUITNER, *Sullo stile delle Rime e sulle polemiche letterarie riflesse da alcuni sonetti*, in «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 95-128, pp. 106-107. La varietà tematica delle ballate risponde anche alla vocazione all'intrattenimento tipica della lirica trecentesca: i giovani le cantano infatti per «lor diletto» (*Dec.*, Proemio 13).

mio nicchio, s'io nol picchio, e così via (*Dec.*, V Concl., 7-13). La regina di turno però reagisce con forza, dichiarando implicitamente che quel registro, ammesso per le novelle, è inammissibile per le ballate⁷: «Dioneo, lascia stare il motteggiare e dinne una bella; e se no, tu potresti provare come io mi so adirare» (*Dec.*, V Concl., 14). Prima ancora che al sistema dei generi letterari, le ragioni di questa elisione del comico sono legate al ruolo della cornice e allo statuto “autobiografico” che i narratori riconoscono alla poesia lirica. Il repertorio comico è consentito nella narrazione di secondo grado, dove concorre a catalogare gli accidenti umani, ma è inadatto a connotare i personaggi che sono chiamati a riflettere su di essi. Se la lirica è una forma di rappresentazione del sé, il registro basso è evidentemente incompatibile con l'esemplarità morale di una cornice e di narratori che hanno il compito di contrastare il disordine etico e civile della città appestata.

Scartato il registro comico, i personaggi possono esercitarsi in una sofisticata gamma di variazioni, soprattutto tematiche, che ricade in prevalenza dentro il codice stilnovista. Di questo codice, evocato con il canone dei poeti d'amore nell'Introduzione alla IV giornata – Cavalcanti, Dante e Cino –⁸, Boccaccio ricomponi i materiali con la sua solita tecnica centonaria⁹, e sperimenta il repertorio in tutta la sua estensione, per quanto esile. Il lamento di Filostrato, le ballate d'amore felice di Panfilo e Dioneo, la *canço de lohn* di Filomena, il motivo dantesco della pargoletta, nei due «suoni» di Emilia e Neifile, sono solo alcuni degli esempi possibili. Su questo immaginario, si innesta un recupero straniante di motivi legati alla tradizione occitana e ancora frequentati dai Siciliani e dai lirici cortesi della generazione di mezzo, ma lasciati cadere senza esitazioni dagli eleganti poeti dello Stilnovo: il lamento per la gelosia ingiusta dell'amante, lo strano ibrido, un po' “malmaritata” un po' *planh*, intonato da Lauretta, il tema romanzesco (e solitamente anticortese) della gelosia femminile, del quale si avverte una suggestione nella ballata di Fiammetta¹⁰.

⁷ Si veda GIUNTA, *Versi a un destinatario*, cit., pp. 335 e 376.

⁸ Si confronti *Dec.*, IV Intr., 33. Il canone è modellato sull'esempio di *De vulgari eloquentia*, I XIII, 4.

⁹ GIUSEPPE VELLI, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione memoria scrittura*, Padova, Antenore, 1974, p. 120; cfr. anche Id., *Memoria*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di RENZO BRAGANTINI e PIER MASSIMO FORNI, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 222-248; Id., *Giovanni Boccaccio, Centonatore/Recreator, or On the Free Use of the Written Word*, in *Boccaccio in America*, a cura di ELSA FILOSA, MICHAEL PAPIO, Ravenna, Longo, 2012, pp. 241-246. Con riferimento alle ballate cfr. D'AGOSTINO, *Le ballate del Decameron*, cit., pp. 155 e 167-169; RAFFAELLA ZANNI, *La “poesia” del Decameron: le ballate e l'intertesto lirico*, in «Linguistica e letteratura», XXX (2005), pp. 59-142.

¹⁰ L'innesto di spunti derivati dalla poesia popolare sul registro stilnovista è stato rilevato da VITTORE BRANCA, *Tradizione, rinnovamento, manierismo nel linguaggio delle Rime*, in *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 250-276, p. 274 e ZANNI, *La “poesia” del Decameron*, cit., p. 85. Per l'insolito motivo della gelosia femminile rimando a ALEXANDRE MICHA, *Le mari jaloux dans la littérature romanesque des XII et XIII siècles*, in *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976, pp. 447-464, pp. 454-455.

Benché diversi per temi e modulazioni, questi dieci componimenti non si presentano come individui irrelati, ma per gruppi omogenei, collegati da riprese a contatto o a distanza, tra i quali, appunto, il dittico di Filostrato e Dioneo. La sua geometria però non è affatto stabile e tende a scomporsi e riaggregarsi in nuove figure, perché a questa coppia di testi corrisponde, da una parte, la ballata che chiude l'ottava giornata, intonata da Panfilo, il terzo personaggio maschile della cornice. Alle loro voci, e solo a queste, Boccaccio affida ballate a uguale ripresa e schemi metrici simili – identici, quasi, per le canzoni di Panfilo e Dioneo¹¹. Dall'altra parte, la prima delle due è collegata anche alla ballata di Pampinea (la II), per corrispondenze tematiche evidenti, mentre la raffinata lirica di Filostrato recupera dalla “malmaritata” di Lauretta (e a dispetto dei toni vagamente popolareggianti di quest'ultima) il motivo della maledizione d'amore, che non ricorre altrove, e l'invocazione della morte.

A loro volta, le canzoni di Pampinea e Lauretta formano, con quella di Emilia, un gruppo unitario e per molti versi eccentrico rispetto ai componimenti che lo seguono¹². La serie delimita le prime tre giornate ed è connotata da allusioni alla trascendenza, formulate mediante tessere dantesche ben riconoscibili¹³. Ma anche questa triade, apparentemente chiusa e coerente, si apre e si ricompone in assetti nuovi man mano che il lettore si fa strada nel testo e trova che la ballata di Emilia corrisponde sia a quella di Elissa, la VI, identica per metro, sia alla «canzonetta» di Neifile, la IX, affine per i temi e la ripresa comune dei canti edenici del *Purgatorio*.

Questo complicato reticolo di rimandi interni riproduce la stessa geometria delle «forme complesse» che organizza le novelle, in accordo ma anche in violazione del principio di unità tematica della giornata¹⁴. Parallelismi, analogie, opposizioni, richiami inediti suggeriti dai narratori fissano tra racconto e racconto connessioni diverse da quelle stabilite dalla rubrica di ciascuna giornata e ricom-

¹¹ La sola variante è il verso mediano delle mutazioni, endecasillabo in V (ABc ABc), settenario in VIII (Abc Abc). La similitudine di questi schemi metrici è rilevante, specie se si pensa che la varietà del *corpus* lirico del *Decameron* si realizza anche su questo piano. Su dieci ballate, Boccaccio propone nove schemi diversi (solo I e VI hanno schema identico), con i quali sperimenta forme parzialmente inedite, cfr. BALDUINO, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, cit., p. 284.

¹² Sono le ballate interpretate in chiave allegorica da VINCENZO CRESCINI, *Di due recenti saggi sulle liriche del Boccaccio*, in «Atti e memorie della Reale Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova», XVIII (1901-1902), pp. 59-85 e HENRI HAUVETTE, *Les ballades du Décaméron*, in «Journal des savants», IX (1905), pp. 489-500, pp. 495-498.

¹³ Negli *incipit* delle stesse giornate si trovano le novelle di «cose catoliche». Non escluderei che i riferimenti a temi religiosi nelle ballate che chiudono queste giornate siano collegati alla parodia su argomenti religiosi che le apre. Per le concordanze lessicali e tematiche interne alle serie si veda ZANNI, *La “poesia” del Decameron*, cit., pp. 71-72. Altre considerazioni sui richiami infratestuali che collegano gruppi di ballate in GIANLUCA D'AGOSTINO, *Le ballate del Decameron*, cit., pp. 162-166.

¹⁴ Si veda PIER MASSIMO FORNI, *Forme complesse nel Decameron*, Firenze, Olschki, 1992, p. 18.

pongono le novelle in serie variabili al variare del punto di osservazione del lettore: una condizione spesso resa esplicita da quel pubblico *en abyme* che è la brigata¹⁵. Come per le novelle, anche per le ballate il principio costruttivo delle forme complesse ha la funzione di variare e saturare i diversi nuclei tematici che occupano gruppi omogenei di componimenti¹⁶. Così, le canzoni di Emilia, Elissa e Neifile sono esercizi sul motivo della giovinetta, e il sistema di variazioni che collega le liriche di Filostrato, Dioneo e Panfilo include, accanto all'opposizione di fondo amore felice (IV)/amore infelice (V, VIII), anche spunti tematici più minuti: amore non reciprocato vs. amore reciprocato; amore nascosto alla donna vs. amore nascosto ad altri.

Per questi aspetti, le ballate riproducono la stessa tensione tra varietà e unità che costituisce il tratto distintivo del *Decameron*, libro unitario e raccolta di testi autonomi. Come parte di un rituale che si ripete a ogni conclusione di giornata, le liriche riaffermano le istanze di ricorsività e coesione interna affidate alla cornice, ma nello stesso tempo replicano in piccolo la varietà che si dispiega nella narrazione di secondo grado, mettendo insieme, a loro volta, non solo una collezione di temi e sotto-generi della poesia lirica, ma pure un catalogo di vicende d'amore.

Anche l'imitazione di modelli tradizionali, i tratti desueti e arcaizzanti, l'innesto di suggestioni derivate dal repertorio popolare sul codice della poesia alta sembrano funzionali alla presentazione di una casistica erotica per quanto possibile ampia, prima che a un intenzionale dialogo parodico con la tradizione letteraria – al quale, peraltro, Boccaccio mi pare interessato molto meno che i suoi lettori odierni. L'inclusione di "malmaritate" o di temi estranei alla tradizione stilnovista, in una compagine che si iscrive sotto le insegne di Guido, Dante e Cino, la struttura pluristrofica, comune a tutte le ballate e ormai in disuso nel Trecento, la deformazione del codice stilnovista in chiave sensuale o realistica¹⁷ hanno il compito di far posto agli snodi di una vicenda e di mettere in scena una galleria multiforme di casi ed *exempla*.

¹⁵ Le reazioni immediate della brigata davanti alle novelle narrate riproducono le dinamiche dell'atto di lettura, durante il quale il punto di vista di chi legge è costantemente mobile. I narratori integrano il punto di vista presente con le prospettive parziali che derivano dai segmenti di testo precedenti, reinterpretandoli continuamente.

¹⁶ Cfr. FORNI, *Forme complesse nel Decameron*, cit., p. 19.

¹⁷ È un tratto evidente nelle sette ballate ad *agens* femminile, che rompono l'autoreferenzialità della poesia stilnovista, suggerendo una reciprocazione dell'amore. Sulle rime con soggetto lirico femminile cfr. BRANCA, *Tradizione, rinnovamento, manierismo nel linguaggio delle Rime*, cit., pp. 270-271; BALDUINO, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, cit., p. 279 e ZANNI, *La "poesia" del Decameron*, cit., p. 66.

2. La ballata di Filostrato

Nella ballata di Filostrato, gli aspetti narrativi sono particolarmente accentuati. Direi anzi che il modo in cui Boccaccio risolve la tensione tra la progressione diegetica e la speciale ricorsività che distingue questo genere metrico è il dato stilistico più interessante. Il tema, si diceva, è il dolore per una promessa d'amore non mantenuta, della quale Filostrato racconta la storia, a partire dalla scena della "prima veduta", cara a Cino¹⁸.

A proposito della ricorsività tipica di questo genere metrico, provo a riassumerne molto schematicamente i tratti, seguendo le linee tracciate da Guido Capovilla¹⁹. La struttura della ballata è incentrata sul ritorno di un'identica cifra fonica a intervalli fissi (le rime della tornata sono uguali a quelle della ripresa). Nelle ballate musicali, a questa circolarità del metro si associava la ricorsività della danza e della melodia²⁰. Perciò, le simmetrie testuali, ossia i rimandi interni che di solito collegano tornata e ripresa, accompagnano un dato morfologico comune al metro, alla melodia, alla coreografia e rappresentano un carattere originario del genere, che passa dai componimenti popolari anonimi alle ballate d'arte²¹.

Un esempio di circolarità testuale è la rima boccacciana *Il fior che il valor perde*, della quale trascrivo di seguito il testo critico stabilito da Roberto Leporatti²²:

Il fior, che 'l valor perde
da che già cade, mai non si *rinverde*.
Perduto ho il valor mio,
et mia bellezza non serà com'era:
però ch'è van disio,
chi *perde* il tempo et acquistarlo spera;

¹⁸ Raffaella Zanni (*La "poesia" del Decameron*, cit., p. 122) indica come antecedente della ballata il sonetto pseudociniano *Io maladico il dì ch'io vidi imprima*. Sulle ascendenze ciniane della lirica boccacciana si veda BALDUINO, *Cino da Pistoia, Boccaccio e i poeti minori del Trecento*, in *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, cit., pp. 141-206.

¹⁹ Si vedano GUIDO CAPOVILLA, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofismo nella ballata italiana «antica»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIV (1977), pp. 238-260, p. 257; ID., *Note sulla tecnica della ballata trecentesco*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), a cura di AGOSTINO ZIINO, Certaldo, Centro di studi sull'*Ars Nova* italiana del Trecento, 1978, pp. 107-147.

²⁰ La linea melodica era identica per la ripresa e per la volta, ma cambiava in corrispondenza delle mutazioni, in modo da comporre una struttura ad anello: CAPOVILLA, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco*, cit., p. 246.

²¹ Ivi, p. 244.

²² GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, edizione critica a cura di ROBERTO LEPORATTI, Firenze, SI-SMEL Edizioni del Galluzzo, 2013, p. 328.

io non son primavera,
che ogni anno si *rinova et fassi verde*.
Io maledico l' hora
che 'l tempo giovenil fuggir lassai;
fantina essendo anchora,
esser abbandonata non pensai:
non se rallegra mai
chi 'l *primo fior* del primo amore perde.
Ballata, assai mi duole
che a me non lice di mettermi in canto;
tu sai che 'l mio cor vole
vivere con sospiri, doglia et pianto:
così farò fin tanto
che 'l foco di mia vita giugna al *verde*.
(Rime, 120)

La ripresa enuncia il tema in forma di *sententia*. Le mutazioni comprendono sia una serie di variazioni sul motivo centrale sia l'applicazione del contenuto della *sententia* alla particolare situazione attribuita all'*agens*: una donna abbandonata che vede sfiorire la propria giovinezza. Dalla ripresa si diramano motivi tematici, correlazioni semantiche, sigle foniche e perfino modelli di organizzazione sintattica, che possono poi essere sviluppati nelle stanze successive (nel nostro esempio, l' "autocitazione" è più frequente nella prima strofa, meno nella seconda e nel congedo), ma senz'altro si infittiscono nella tornata, perché Boccaccio ricava dal ritornello gli elementi lessicali che chiudono le volte di ciascuna stanza: «verde», «'l primo fior»²³.

²³ Si veda CAPOVILLA, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco*, cit., p. 245. I rimanti «verde», «perde» sono ricollocati da Ariosto nella celebre similitudine della rosa in *Orlando Furioso*, I 43. Cade invece, rispetto al modello boccacciano, il rimante «rinverde», sostituito dalla rima composta «aver de'»: «Ma non sì tosto dal materno stelo / rimossa viene e dal suo ceppo verde, / che quanto avea dagli uomini e dal cielo / favor, grazia e bellezza, tutto perde. / La vergine che 'l fior, di che più zelo / che de' begli occhi e de la vita aver de', / lascia altrui còrre, il pregio ch'avea inanti / perde nel cor di tutti gli altri amanti» (LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Mondadori, 1976). Il dato è apparentemente sfuggito ai commentatori del poema ariostesco: neppure un lettore solitamente molto attento al rapporto intertestuale del *Furioso* con le opere minori di Boccaccio, come Alberto Lavezuola, ne fa menzione nelle sue *Osservazioni sopra il Furioso*, pubblicate in appendice all'edizione De' Franceschi del 1584. La serie dei rimanti boccacciani è poi interamente recuperata, ma in ordine inverso, da Tasso, in un contesto tematico ancora più vicino al modello di quello ariostesco: «Così trapassa al trapassar d'un giorno / de la vita mortale il fiore e 'l verde; / né perché faccia indietro april ritorno, / si rinfiora ella mai, né si rinverde. / Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno / di questo dì, che tosto il seren perde; / cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando / esser si puote riamato amando» (TORQUATO TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di LANFRANCO CARETTI, Milano, Mondadori, 1983, XVI 15). I corsivi sono miei.

Nella ballata di Filostrato, invece, la circolarità del metro entra in tensione con la progressione tematica richiesta dal carattere narrativo delle prime tre strofe. Di conseguenza, da un lato, Boccaccio tende ad aprire la struttura circolare del metro, introducendo motivi nuovi in ciascuna stanza e proiettandoli in quella successiva. Dall'altro, rifunzionalizza i tratti di ricorsività connessi al genere, per dare compattezza a un dettato bipartito, come vedremo, per temi e strategie espositive. Ecco il testo:

Lagrimando dimostro
quanto si dolga con ragione il core
d'esser tradito sotto fede, Amore.

Amore, allora che primieramente
ponesti in lui colei per cui sospiro
senza sperar salute,
sì piena la mostrasti di virtute,
che lieve reputava ogni martiro
che per te nella mente,
ch'è rimasa dolente,
fosse venuto; ma il mio errore
ora conosco, e non senza dolore.

Fatto m'ha conoscente dello 'nganno
vedermi abbandonato da colei
in cui sola sperava;
ch'allora ch'io più esser mi pensava
nella sua grazia e servidore a lei,
senza mirare al danno
del mio futuro affanno,
m'accorsi lei aver l'altrui valore
dentro raccolto e me cacciato fore.

Come m'accorsi me di fuor cacciato,
nacque nel core un pianto doloroso
che ancor vi dimora:
e spesso maledico il giorno e l'ora
che pria m'apparve il suo viso

[amoroso

d'alta biltate ornato
e più che mai infiammato!
La fede mia, la speranza, l'ardore
va bestemmiando l'anima che more.

Quanto 'l mio duol senza conforto
[sia,

signor, tu 'l puoi sentir, tanto ti chiamo
con dolorosa voce:
e dicoti che tanto e sì mi cuoce,
che per minor martir la morte bramo.
Venga dunque, e la mia
vita crudele e ria
termini col suo colpo, e 'l mio furore,
ch'ove ch'io vada il sentirò minore.

Nulla altra via, niuno altro conforto
mi resta più che morte alla mia doglia.
Dallami dunque omai,
pon fine, Amor, con essa alli miei
[guai,
e 'l cor di vita sì misera spoglia.
Deh fallo, poi ch'a torto
m'è gioia tolta e diporto.
Fa costei lieta, morend'io, signore,
come l'hai fatta di nuovo amadore.

Ballata mia, se alcun non t'appara
io non men curo, per ciò che nessuno,
com'io ti può cantare.
Una fatica sola ti vo' dare:
che tu ritruovi Amore, e a lui solo uno
quanto mi sia discara
la trista vita amara
dimostri appien, pregandol che 'n
[migliore
porto ne ponga per lo suo onore.

La ripresa dichiara il tema generale del componimento²⁴, che sarà poi sviluppato nelle singole stanze. Le espressioni «sotto fedes», ossia 'dopo aver ricevuto specifiche garanzie', «con ragione», sentita di solito come il corrispettivo del latino *iure, de iure*, incoraggiano a leggere la ballata come un piato, una denuncia – giudice Amore – della promessa tradita da madonna. L'io lirico non solo “dimostra”, cioè rende manifesto all'esterno, con le lacrime, uno stato interiore, ma perora anche la sua causa davanti ad Amore, “dimostrando”, cioè provando mediante argomentazione, di essere stato tradito a torto e nonostante le garanzie ricevute²⁵.

²⁴ Tradizionalmente un «frontespizio tematico», secondo la formulazione che Capovilla (*Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco*, cit., p. 247) riferisce alle ballate stilnoviste.

²⁵ Per le due accezioni del verbo nell'italiano antico si veda *TLIO, ad vocem*. Anche per l'infittirsi delle allocuzioni nella quarta e quinta strofa, questa organizzazione tematica ricorda la suc-

Segue una serie strofica bipartita, secondo un modello 3+3, o più esattamente 3+2+1, l'ultima stanza essendo destinata al congedo. Le prime tre strofe, nelle quali predominano i tempi verbali del passato, raccontano *ab origine* la storia dell'innamoramento e del tradimento successivo. Le strofe 4 e 5, invece, svolgono il motivo del desiderio di morte che è conseguito al tradimento, ma all'interno di un'invocazione diretta ad Amore, che rimanda sia all'allocuzione della ripresa sia all'*incipit* della prima stanza. I due blocchi tematici si distinguono anche per la sintassi: fluida, fatta di ampi periodi ipotattici nel primo, scandita in periodi brevi e prevalentemente paratattici, nel secondo.

In nessuna delle due serie strofiche, però, le unità sintattiche coincidono con le singole unità metriche (mutazioni + volta)²⁶, come di consuetudine nelle ballate monostrofiche di Petrarca²⁷. Questo primo dato mi pare significativo, perché interrompe la simmetria dello schema metrico prescelto. In sette casi sui dieci del *Decameron*, Boccaccio predilige schemi a due mutazioni di tre versi, e in sei di questi il numero di versi di ciascun piede corrisponde al numero di versi della ripresa. Lo schema che ne deriva è perfettamente simmetrico: alla scansione tristica del ritornello non corrisponde soltanto quella speculare della volta, come richiedono le convenzioni minime del genere, ma anche l'ampiezza delle mutazioni²⁸. La struttura fondamentale di questi sei testi, perciò, risulta composta da quattro blocchi (comprendendo anche la ripresa) di tre versi ciascuno, secondo un modello – esemplifico sullo schema della ballata di Filostrato – del tipo: yZZ ABc CBa

cessione di *narratio* e *peroratio* dell'oratoria giudiziale, con la *peroratio* caratterizzata dai ripetuti appelli diretti al giudice o alla giuria.

²⁶ È un tratto che Fubini riconosce come tipico dell'ottava di Boccaccio, e in particolare dell'ottava narrativa, distinta da quella lirica: «il Boccaccio è stato attratto dall'onda narrativa dell'ottava, ma la semplicità, la linearità, la rapidità di azioni e di tratti psicologici dei cantari non poteva più essere nel Boccaccio, più complesso, e proprio questa complessità rischia di sfondare l'ottava, nella quale egli vuol vedere l'esplicarsi di una complicata psicologia; non può quindi spiegare quei trapassi nel giro semplice dei versi». E ancora: «nell'ottava narrativa, sopra tutto dove vuole rappresentare uno stato psicologico non elementare, gli si sfalda il verso, e quando talvolta nelle descrizioni e narrazioni riesce a fare un'ottava fusa, corrente, che ha una sua grazia, egli aderisce allo stile ed ai procedimenti dei canterini»; a proposito di *Filostrato*, I 50-52: «La sintassi è in questo caso conforme al metro, mentre altre volte il Boccaccio non riesce ad adeguare il periodo sintattico a quello metrico». Cito da un dattiloscritto inedito che ho potuto leggere grazie alla cortesia di Luigi Blasucci, al quale rimando per la descrizione di queste carte: LUIGI BLASUCCI, *Le lezioni inedite di Mario Fubini sull'ottava*, in *Sulla struttura metrica del Furioso e altri studi ariosteschi*, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. 167-191.

²⁷ EMILIO BIGI, *Le ballate del Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLI (1974), pp. 481-493, p. 487.

²⁸ Un tratto solidamente associato alla produzione colta, ma poco consueto nelle ballate trecentesche, che in genere prediligono piedi distici, cfr. CAPOVILLA, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, cit., p. 117 e PAGNOTTA, Introduzione a *Repertorio metrico della ballata italiana (secoli XIII e XIV)*, cit., pp. LVII-LVIII.

aZZ. Nel caso della nostra ballata, la circolarità intrinseca al genere è accentuata non solo dalla simmetria nella distribuzione dei versi ma anche dall'effetto di chiasmo prodotto dalle rime retrogradate dei due piedi²⁹.

In contrasto con questa segmentazione bilanciata della catena testuale, nelle prime tre strofe il periodo tende a dilatarsi sull'intera misura della stanza. La progressione narrativa è assicurata da una prevalenza di consecutive e relative, che proiettano elementi grammaticali o concettuali da un segmento sintattico al successivo. La fluidità della sintassi tende a prevalere anche sulla misura del verso, come si vede dall'uso peculiare dell'*enjambement*, che interessa quasi sempre sintagmi verbali o nessi verbo/complemento, verbo/avverbio. È raro invece che l'inarcatura riguardi sintagmi nominali, come si presterebbe a un uso evocativo, più propriamente lirico, dell'*enjambement*³⁰.

Ancora, nella prima e nella terza strofa (come poi nella quinta), gli ultimi due versi si presentano come unità sintattiche e tematiche autonome, con funzione clausolare. Nella prima stanza, il periodo: «ma il mio errore / ora conosco, e non senza dolore», aperto dall'avversativa, rovescia le aspettative indotte dalla "prima veduta" e introduce il motivo dell'errore/inganno, sviluppato nella seconda strofa. Nella terza, il distico «La fede mia, la speranza l'ardore / va bestemmiando l'anima che more» fa da conclusione e commento retrospettivo alla storia narrata e introduce il tema della morte e i verbi al presente che caratterizzano il secondo segmento tematico. Questa organizzazione sintattica rompe la simmetria dello schema metrico e scandisce la tornata come un aggregato di 1+2, invece che come un insieme unitario.

La circolarità dello schema è aperta anche dal raccordo interstrofico sul tipo delle *coblas capfinidas* che collega la prima strofa al ritornello e poi le stanze successive, fino alla terza. Nel primo caso con richiamo in chiasmo: «quanto si dolga con ragione **il core** / d'esser tradito sotto fede, *Amore. // Amore*, allora che primieramente / ponesti **in lui**»; nel secondo, con variazione sinonimica «errore»/«inganno» e ancora ripresa in chiasmo: «ma il mio **errore** / ora conosco, e non senza dolore. // Fatto m'ha *conoscente* dello '**nganno**'. Il raccordo in chiasmo è ripetuto nel collegamento con la strofa successiva: «*m'accorsi lei aver l'altrui valore / dentro raccolto e me cacciato fore. // Com'io conobbi me di fuor cacciato». Segno, di passaggio,*

²⁹ Anche la *retrogradatio* delle mutazioni è un tratto desueto nel medio Trecento (*Repertorio metrico della ballata italiana (secoli XIII e XIV)*, cit.), si trova però nella dubbia dantesca (ma più probabilmente di Cino) *Io non domando, Amore*, da dove Boccaccio avrebbe potuto trarre anche l'immagine di Amore che mostra madonna all'amante, cfr. D'AGOSTINO, *Le ballate del Decameron*, cit., p. 155. Sulla fortuna delle mutazioni retrogradate nel canzoniere Escorialense lat. e. III. 23, si veda GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, cit., pp. 226-227.

³⁰ Un uso analogo delle inarcature è stato evidenziato, per le *Rime*, da BRANCA, *Tradizione, rinnovamento, manierismo nel linguaggio delle Rime*, cit., p. 268, e da Arnaldo Soldani per l'ottava boccacciana, nel contributo contenuto in questo stesso volume.

che la modalità del collegamento interstrofico riproduce ancora un chiasmo, quello del v. 21: «*dentro raccolto e me cacciato fore*».

L'artificio delle *coblas capfinidas* è comune già nelle ballate dei poeti cortesi toscani, degli stilnovisti³¹ e ancora, ma in forma più schematica, nelle ballate trecentesche. Boccaccio però lo utilizza in senso spiccatamente narrativo: nella ballata di Filostrato, i raccordi di questo tipo equivalgono ad altrettante anadiplosi, e cioè mirano a rilanciare la progressione diegetica di strofa in strofa, affievolendo i tradizionali richiami tra volta e ripresa a vantaggio di un collegamento più stretto tra la tornata e il primo piede della stanza successiva.

La tensione tra la circolarità testuale imposta dal genere e le istanze progressive della narrazione, vincolate alla duplice irreversibilità del vettore del tempo e dei rapporti logici di causa ed effetto, si scioglie nella terza strofa. La strofa si apre con una nuova tematizzazione del cuore («nacque *nel cuore* un pianto doloroso»), che rinvia sia alla ripresa («quanto si dolga con ragione *il cuore*») sia alla prima stanza («Amore, allora che primieramente / ponesti *in lui* [nel cuore] colei per cui sospiro»). La nascita del pianto, localizzata nel cuore, replica la nascita della passione in seguito alla proiezione fantasmatica dell'amata, che si imprime, come richiede la tradizione, sempre nel cuore³². La maledizione d'amore conclude il racconto richiamando ancora una volta il motivo della "prima veduta" («e spesso maladico il giorno e l'ora / *che pria m'apparve* il suo viso amoroso») e risolve la narrazione con quest'ultimo riferimento all'evento originario, che chiude ad anello il primo blocco tematico.

La concatenazione interstrofica sul modello delle *coblas capfinidas* si interrompe nella IV stanza. Questa e la successiva sono legate invece da un raccordo di tipo *capdenal* («senza conforto» al v. 31 è ripreso nell'*incipit* della strofa seguente: «Niuno altro conforto», v. 48), a marcare non più una progressione di eventi, ma il ritorno circolare e ossessivo su uno stesso nucleo tematico: il desiderio di morte, che viene ripreso per essere variato o ulteriormente sviluppato. Neppure in questo caso però le costellazioni lessicali e semantiche privilegiate irraggiano dalla ripresa, ma sono stabilite nella IV strofa e poi ricollocate nelle due successive. La coppia antitetica morte/vita ritorna, e nello stesso ordine, in entrambe le lasse (vv. 35-38: «per minor martir la *morte* bramo. / Venga dunque, e la mia / *vita* crudele e ria»; vv. 40-44: «niuno altro conforto / mi resta più che *morte* [...] / e 'l cor di *vita* sì misera spoglia») e poi ancora, in ordine inverso e con variazione metaforica (morte/porto)³³, nel congedo («quanto mi sia discara / la trista *vita* amara / dimostri

³¹ Si pensi agli esempi cavalcantiani di *Fresca rosa novella* e *Quando di morte mi convien trar vita*. Sull'uso delle *coblas capfinidas* nella ballata due-trecentesca rinvio a CAPOVILLA, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco*, cit., p. 247.

³² Per il motivo del pianto localizzato nel cuore si veda BALDUINO, *Cino da Pistoia, Boccaccio e i poeti minori del Trecento*, cit. pp. 151-154.

³³ Sulla metafora nautica rinvio a LARIA TUFANO, «Quel dolce canto». *Letture tematiche delle Rime di Boccaccio*, Firenze, Cesati, 2006, pp. 23-38.

appien, pregandol che 'n migliore / porto ne ponga»), in modo da realizzare un effetto di parallelismo e serialità, per questa seconda sequenza strofica.

Un altro artificio di tipo ricorsivo che vale la pena mettere in rilievo è l'allitterazione attorno alla parola «morte» («che per *minor martir* la morte bramo»³⁴, v. 35 – simile a quella che interessa il motivo della speranza nella prima strofa: «*sospiro / senza sperar salute*») e l'altra meno evidente, quasi un'anafora fonica, che comprende, ai versi successivi, la parola «vita»: «Venga dunque, e la mia / *vita* crudele e ria». Sul piano dell'organizzazione sintattica, segnalo infine la serie fittissima delle principali che si aprono con un congiuntivo esortativo o un imperativo, sempre a inizio verso: «Venga... termini... Dallami... pon fine... Deh fallo... Fa costei lieta...», quasi un trattamento anaforico della funzione verbale³⁵, sempre sotto la cifra del parallelismo e della ricorsività³⁶.

A questo programma espositivo sostanzialmente bipartito dà compattezza la simmetria metrica e la disseminazione di una costellazione lessicale, che – questa volta – s'irraggia dalla ripresa e trama la ballata. La parola chiave «dolore», le sue varianti «duol», «doglia», o i sinonimi «martiro», «danno» e «affanno», e infine la serie dei lemmi derivati dalla stessa radice ritornano ossessivamente in tutte le stanze («dolga», v. 2; «dolente», v. 10; «dolore», v. 12; «doloroso», v. 23; «duol», v. 31; «dolorosa», v. 33; «doglia», v. 41; i sinonimi «martiro», v. 7; «danno» e «affanno», rispettivamente ai vv. 18 e 19) ed esprimono una tonalità di fondo costante. La ballata si chiude tradizionalmente ad anello, con una vistosa ripresa al penultimo verso e in posizione incipitaria, del verbo “dimostrare” («quanto mi sia discara / la trista vita amara / *dimostrì*»), che rimanda direttamente all'*incipit* e sigilla in cerchio il componimento.

³⁴ Con connotazione semantica opposta dei lemmi allitteranti: «*minor martir*» vs. «*morte*».

³⁵ Di «prevalenza della funzione sintattica sull'identità lessicale» in alcuni tipi di anafora parla LUIGI BLASUCCI, *All'insegna dell'anafora: lettura di un testo montaliano* (Divinità in incognito), in «Letteratura e letterature», V (2011), pp. 63-74, p. 65, discutendo la definizione tradizionale della figura, p. 64: «Non è necessario [...] che la ripetizione riguardi letteralmente una frase; può riguardare, al limite, anche solo una funzione sintattica». Si veda anche ANNA LAURA LEPSCHY, *Appunti su antitesi e anafora nella Gerusalemme Liberata*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, 1983, II, pp. 797-808, p. 802.

³⁶ L'anafora ha perciò una funzione inversa a quella dell'anadiplosi individuata nel primo segmento tematico: mentre l'anadiplosi rilancia la progressione narrativa, l'anafora mira a stabilire rapporti di equivalenza tra i segmenti successivi del discorso. Su quest'ultimo punto rinvio alle osservazioni di LEPSCHY, *Appunti su antitesi e anafora nella Gerusalemme Liberata*, cit., p. 802.

3. Qualche osservazione sui temi

Sul piano dei temi, i due blocchi espositivi sono collegati da un nesso logico di causa ed effetto: il venir meno della speranza di salute, il cui progresso è stato illustrato nella prima parte, determina una disperazione che esclude il ruolo salvifico del conforto, della quale si parla nella seconda. Nel Proemio del *Decameron* il compito di consolare dalle sofferenze d'amore è assegnato al libro ed è anche la *raza* che il narratore allega per averlo scritto: confortare le donne innamorate e ricambiare il debito di gratitudine contratto con chi in passato ha impedito che una passione dolorosa lo conducesse a morte³⁷.

Le formulazioni linguistiche che nella ballata introducono i temi della speranza perduta e dell'impossibile conforto sono molto simili: «senza sperar salute»/«senza conforto». E i due motivi sono oggetto di un trattamento simmetrico: alla negazione insistita della *consolatio*, che abbiamo visto nella seconda parte del componimento, corrisponde, nella prima, un'analoga insistenza in negativo sul motivo della speranza, replicato in tutte e tre le strofe iniziali. Caduta anche la funzione salutare del conforto, la sola salute/mercede riservata all'amore è la morte. Si tratta di un motivo cavalcantiano, sul quale i narratori hanno riflettuto nelle novelle della quarta giornata, ma che, come dirò tra poco, Boccaccio sviluppa in una direzione diversa rispetto al poeta di *Donna me prega*³⁸.

Come suggerisce Branca nel commento, i vv. 40-53 del congedo, «Ballata mia [...] / una fatica sola ti vo' dare: / che tu ritruovi Amore», richiamano la ballata del quinto capitolo della *Vita nuova*: *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore*, con la quale la canzone di Filostrato ha in comune anche la rima in *-ore*, che chiude la ripresa e le volte, e alcuni rimanti («core», «signore», «onore»). In quello stesso capitolo della *Vita nuova* si trova anche il tema della «speranza de la mirabile salute», venuta meno dopo la negazione del saluto da parte di Beatrice, e altri motivi minori della cui compresenza in quel testo Boccaccio potrebbe aver tenuto conto.

Ma, in generale, la ballata di Filostrato è un mosaico di temi e stereotipi stilnovisti tanto diffusi da rendere rischiosa e forse inutile l'individuazione di un preciso testo-modello. Per rendersene conto, basta scorrere la serie dei rimanti che Boccaccio colloca nelle tornate e che corrispondono alla tradizionale rima *core : amore* della ripresa. Sono quasi sempre parole e concetti chiave nel lessico e nella filosofia

³⁷ *Dec.*, Proemio, 6: «Ma quantunque cessata sia la pena, non perciò è la memoria fuggita de' benefici già ricevuti, datimi da coloro a' quali per benivolenza da loro a me portata erano gravi le mie fatiche [...]. E per ciò che la gratitudine [...] trall'altre virtù è sommamente da commendare [...], per non parere ingrato, ho meco stesso proposto di volere, [...] in cambio di ciò che io ricevetti, [...] a quegli almeno a' quali fa luogo, alcuno alleggiamento prestare».

³⁸ Sull'ascendenza cavalcantiana di questo motivo si veda ZANNI, *La "poesia" del Decameron*, cit., p. 110.

amorosa dello Stilnovo (tra questi: «dolore», «valore», «signore», «onore»)³⁹. Di questa scelta lessicale e della ricollocazione dei singoli lemmi nei diversi contesti semantici della ballata credo occorra rilevare almeno due aspetti: la curvatura in senso “realistico”-sensuale del lessico stilnovista e la connotazione dell’amore doloroso come «furore» ed «errore».

Una parola carica di implicazioni nella poesia alta della generazione precedente, come «valore», al v. 21, per esempio, non indica più la virtù abbagliante dell’amata né la gentilezza dell’amante, ma è una metonimia – più artificiosa ma anche più banale nei contenuti – per indicare il «nuovo amadore», che la donna si è scelta con comportamento anticortese. Un discorso analogo vale per un’altra parola chiave dello stilnovismo: «salute», che compare al v. 6, sempre in sede di rima. Nella ballata di Filostrato, il riferimento alla salute ricorre in un contesto che non rinvia alle diverse forme di mercede previste dallo Stilnovo (come lo scambio del saluto e dello sguardo), ma a una piena corresponsione erotica da parte della donna, alla quale l’amata si è sottratta.

Per quanto riguarda la connotazione dell’amore doloroso come «furore», ossia passione cieca, ed «errore», il v. 11 allude a un errore di valutazione, a un inganno subito dall’agens, ma il *tricolon* del v. 29: «La fede mia, la speranza, l’ardore» evoca il tema dell’errore morale. I membri dell’enumerazione rimandano, decontestualizzandola, alla triade delle virtù teologali, fede, speranza e carità (l’amore cristiano), quasi a significare che la passione erotica per la sua donna è la sola religione dell’agens e a suggerire un’inversione di valori che tributa alla creatura l’amore dovuto al Creatore e vede nell’amata il sommo bene. In questo quadro, il verbo «bestemmiando» non è una maldestra *variatio* sul «maladico» del v. 25, ma il *verbum proprium* richiesto dal contesto, quasi un tecnicismo che rafforza il riferimento alla religione contenuto nel verso precedente⁴⁰.

Si tratta però di un’allusione esilissima, che Boccaccio lascia subito cadere. Non è così nelle opere giovanili, e in particolare in una notissima glossa al *Teseida*, dove l’amore-passione, l’amore «per diletto» del *Filocolo*, chiama in causa la grande canzone-trattato di Cavalcanti. Venere, spiega Boccaccio in quella nota, è una dea doppia: con uno dei suoi volti significa «ciascuno onesto e licito desiderio, sì come è desiderare d’aver moglie per avere figliuoli, e simili a questo», ossia il desiderio naturale, per il quale ogni ente desidera conservarsi, in corpo, specie o spirito; con l’altro invece indica quella passione «per la quale ogni lascivia è disiderata». A questa seconda forma di desiderio corrisponde il sentimento «che volgar-

³⁹ Altre osservazioni su questo tema ivi, p. 81.

⁴⁰ ANTONIO GAGLIARDI, *Giovanni Boccaccio. Poeta Filosofo Averroista*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, p. 224 vede in questi versi un’allusione al tema averroista della mortalità dell’anima individuale. Per quanto suggestivo, il riferimento non mi sembra convincente, in mancanza di un contesto coerente che lo autorizzi: «l’anima che more» va intesa, a mio parere, come l’anima sensitiva, nella quale ha sede l’amore, come del resto le altre passioni.

mente chiamiamo Amore» e chi volesse “vedere” come nasce e «chi lo fa creare» non ha che da leggere «la canzone *Donna mi priega, etc.*, e le chiose che sopra vi fece Maestro Dino del Garbo»⁴¹. Questa forma d’amore si fonda su un errore di giudizio, che è pure un errore morale, un’inversione di valori che induce gli amanti a «preporre» «la cosa piaciuta» a ogni altra, «o temporale o divina»⁴².

Nel *Decameron*, l’analisi, anche etico-morale, dell’amore è ripensata secondo categorie concettuali diverse e in parte nuove. È più sfumata la distinzione tra amore onesto e passione erotica, e più sfumata anche l’identità di amore onesto e appetito naturale. Ma non è il momento di discutere di questo tema, molto impegnativo e poco pertinente in questa sede. Aggiungerei invece che i narratori si occupano raramente di esaminare la psicologia stessa dell’amore. I suoi elementi tradizionali – la *visio*, la rappresentazione interiore (localizzata nel cuore o nella mente), la *cogitatio* – ricorrono tutti nel *Decameron*, ma Boccaccio non dedica loro alcun indugio narrativo, lasciando sullo sfondo la dimensione psicologica della letteratura d’amore duecentesca. Rispetto agli stessi modelli letterari prescelti (gli Stilnovisti, la letteratura latina), i narratori preferiscono solitamente elidere la messa a fuoco ravvicinata dell’interiorità⁴³.

Nella ballata di Filostrato, un sintomo di questo atteggiamento è il trattamento retorico di alcuni motivi stilnovisti. Nella prima strofa, la scena della “prima veduta” include un riferimento al formarsi nel cuore del ritratto mentale dell’amata. L’espressione «allora che primieramente / ponesti in lui colei per cui sospiro» va

⁴¹ GIOVANNI BOCCACCIO, *Teseida*, a cura di ALBERTO LIMENTANI, in *Tutte le opere*, dirette da VITTORE BRANCA, Milano, Mondadori, 1964, II, p. 464. Boccaccio poteva aver collegato la canzone al tema delle due Veneri, interpretando i vv. 43-44 di *Donna me prega* («L’essere è quando lo voler è tanto / ch’oltra misura di natura torna»), secondo i quali la passione erotica travalica i limiti dell’appetito naturale.

⁴² Ivi, pp. 464-465. Al tema dell’amore che eccede la forma stabilita dall’appetito naturale è collegato il motivo del “furore” (sul quale agiscono anche suggestioni dantesche e cortesie), si veda GIOVANNI BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta*, a cura di CARLO DELCORNO, in *Tutte le opere*, cit., 1994, V, I, 15, p. 38. Fondata su un errore del giudizio che è anche un errore morale, la passione erotica è nemica della ragione (*Filocolo*, IV 46, 1), ma nel caso della ballata di Filostrato, come nella *Fiammetta*, è pertinente pure il rapporto tra furore e appetito irascibile, «per lo quale l’uomo si turba o che gli sieno tolte [come a Filostrato] o impedito le cose dilettevoli» (BOCCACCIO, *Teseida*, cit. p. 454); cfr. LUIGI SURDICH, *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987, pp. 169-182 e ILARIA TUFANO, *La Fiammetta di Boccaccio: una lettura cavalcantiana*, in «La Cultura», XXXVIII (2000), 3, pp. 401-424.

⁴³ Si tratta di un’inversione netta rispetto alla *Fiammetta*, dove l’analisi degli effetti psicologici della passione (e in particolare del nesso *visio/cogitatio*) è insistita, cfr. TUFANO, *La Fiammetta di Boccaccio*, cit., pp. 404-405. Sull’ellissi della psicologia della passione nel *Decameron* mi permetto di rimandare ai miei *Lisa e l’aegritudo amoris. Desiderio, virtù e fortuna in Decameron, II 8 e X 7*, in *Boccaccio 1313-2013*, a cura di FRANCESCO CIABATTONI, ELSA FILOSA, KRISTINA OLSON, Ravenna, Longo, 2015, pp. 187-201; nonché *Libertà e necessità nel Decameron. Lisa, Ghismonda e le papere di Filippo Balducci*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXII (2015), pp. 390-413.

letta come una formulazione ellittica per “l’immagine di colei per la quale sospiro”, ma questa ellissi del fantasma interiore è significativa. È raro, nel *Decameron*, che Boccaccio dedichi attenzione al formarsi dell’immagine mentale o ai processi che innesca nella coscienza dell’amante. Lo stesso trattamento è riservato in generale a tutta l’area semantica che riguarda la psicologia dell’amore. Nella ballata che chiude la giornata degli amori infelici, l’interiorità dell’agens è scomposta e parcellizzata nelle sue componenti tradizionali: il cuore, la mente, l’anima, come richiede il codice stilnovista. Ma la retorica solitamente adibita alla riflessione sulla frammentazione dell’*individuus* a opera della passione erotica non dà luogo a un indugio sulla fenomenologia psichica della passione stessa.

Nel *Decameron*, ciò che rende mortifero l’amore non è tanto la dinamica psicologica connessa a tutte quelle forme di desiderio «ch’oltra misura di natura torna», come per Cavalcanti e per il giovane Boccaccio, ma l’accidentale accadere di una serie di circostanze di realtà che possono eventualmente impedire ai desideri dei singoli di realizzarsi: divieti, tradimenti, norme sociali, gelosie – una teoria di eventi che riguardano le relazioni tra gli uomini – o, più semplicemente, giochi malevoli del caso. Più che come processo interiore l’amore interessa come esperienza relazionale, che qualche volta può essere orientata secondo virtù, ma che sempre rappresenta una formidabile pulsione all’agire: da qui la curvatura narrativa di tante ballate incluse nella raccolta. E come passione che si riflette nelle instabilissime azioni degli uomini anche l’amore può essere letto con gli occhiali che Boccaccio utilizza a questo scopo: non più la grande lirica teorica di Guido e Dante, ma la rappresentazione narrativa di archetipi ed *exempla*.

