

# Le ballate delle donne nel *Decameron*

Elisa Curti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This paper considers the ballads of the *Decameron*, examining their complex relationship with the narrative structure of the entire work. After providing a preliminary overview of the studies dedicated to this subject and the various critical approaches to date, the essay focuses on the ballads sung by the women of the brigade and the protagonists of the novellas. Recurring aspects, such as the difficulty of interpretation inherent in the poetic text, will also be considered. The last part of the paper comprises an analysis of the final ballad of the *Decameron*, sung by Fiammetta.

**Keywords** Decameron. Ballads. Novellas. Semantic ambiguity. Jealousy.

**Sommario** 1 Premessa. – 2 Le ballate decameroniane: temi e forme. – 3 Ballate al femminile: la polisemia lirica. – 4 La ballata di Fiammetta. – 5 Conclusioni.

## 1 Premessa

Seguendo un modulo di chiara ascendenza romanza (basti pensare al *Roman de la rose*),<sup>1</sup> Boccaccio intarsia il *Decameron* di dieci ballate eseguite per diletto che scandiscono la narrazione, così come annuncia fin dal proemio:

---

<sup>1</sup> Le ballate andranno contestualizzate nel vasto panorama romanzo di inclusioni o semplici citazioni di testi lirici all'interno di corpi narrativi: basti pensare al *Roman de la Rose* di Jean Renart dove i componimenti femminili destinati ad accompagnare le danze abbondano e scandiscono il racconto (Rossi 2006, 316) e ai *lais* che intermezcano la prosa del *Tristan* (Balduino 1980, 51).

*intendo di raccontare* cento novelle, o favole o parabole o storie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e *alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto*. (*Decameron*, Proemio, § 13)<sup>2</sup>

Il tema del diletto accomuna dunque, sotto lo stesso segno, la funzione dei racconti in prosa, destinati, come sappiamo bene, a suscitare nelle lettrici intendenti di amore, «*diletto* delle sollazzevoli cose» oltre che «utile consiglio» (§ 14), e la funzione delle ballate, anzi, delle «canzonette» delle sette donne della brigata. Le ballate condividono del resto con le novelle anche la natura metadiegetica, essendo anch'esse oggetto del racconto primario, quello di Boccaccio narratore: sarà dunque necessario interrogarsi anche sulla misura in cui un componimento poetico divenga oggetto di un racconto.

Già Vittore Branca, nelle note della sua edizione, a proposito della indicazione circa le canzonette cantate dalle sette donne, segnalava un'aporia rispetto alla struttura dell'opera che vede invece anche i tre uomini impegnati nel canto, domandandosi se si trattasse da parte di Boccaccio di una «indicazione approssimativa»<sup>3</sup> o piuttosto di un progetto poi abbandonato di cui resterebbe traccia nelle prime tre giornate, dove abbiamo appunto solo ballate femminili, prima della riflessione autoriale dell'introduzione alla quarta giornata, in cui del resto Boccaccio torna sulla questione lirica, dichiarando la propria corona di modelli, ovvero Cavalcanti, Dante e Cino da Pistoia:

rispondo che io mai a me vergogna non reputerò infino nello stremo della mia vita di dover compiacere a quelle cose alle quali *Guido Cavalcanti* e *Dante Alighieri* già vecchi e messer *Cino da Pistoia* vecchissimo onor si tennero, e fu lor caro il piacer loro. (*Decameron* IV, Intr. § 33)

Giorgio Padoan ha poi ridiscusso la questione vedendo in quel passo proemiale l'indizio di una stesura del *Decameron* che procederebbe per blocchi di giornate, in un progetto che via via andrebbe modificandosi (cf. Padoan 1978, 94). In alternativa a questa ipotesi, pur affascinante, credo si possa però pensare, più banalmente, che la filogenia del Proemio, tutto dedicato al pubblico di elezione boccacciano, giustifichi facilmente il primeggiare delle sole cantanti, nel breve accenno alle esecuzioni musicali, senza che questo escluda necessariamente l'idea, già iniziale, di un'alternanza.

---

**2** Branca 2014. I corsivi, qui e oltre, sono aggiunti.

**3** Branca 2014, *ad locum*.

Comunque stiano le cose, aderendo alla prima parola di Boccaccio, limiterò le mie considerazioni alle ballate delle donne, e in particolare, all'ultima ballata del *Decameron*, ovvero quella di Fiammetta, cercando di indagarne i nessi con il tessuto narrativo. L'analisi delle ballate decameroniane, o anche di una sola ballata, come in questo caso, comporta - così come per le novelle - uno sguardo multifocale: si dovrà infatti cercare di tener conto del rapporto delle dieci (più una) canzoni a ballo tra loro e dei nessi eventualmente riscontrabili con i temi della giornata che vanno a concludere o con quella a cui danno inizio, dal momento che la regolamentazione del canto - nella complessa liturgia dell'onesta convivenza - è già appannaggio del nuovo sovrano. Un'ulteriore imprescindibile attenzione dovrà inoltre essere rivolta alla caratterizzazione del loro esecutore.

## 2 Le ballate decameroniane: temi e forme

Come noto tutte le ballate presenti nel *Decameron* hanno tema amoroso, riducendo così ad unità la molteplice materia del libro, mentre la loro marcata dimensione performativa pare quasi prolungare l'oralità del racconto che domina le giornate, nell'atmosfera cortesemente regolata delle serate fiesolane.<sup>4</sup> La normatività della forma, che obbliga la parola a rientrare in schemi dati, per quanto continuamente variati dallo sperimentalismo lirico di Boccaccio, parrebbe quindi funzionale a far decantare la materia del *Decameron*, aprendo uno spazio di nobile e rarefatto vagheggiamento amoroso. Per molto tempo la critica ha letto sostanzialmente in quest'ottica il significato delle singole ballate e la loro funzione complessiva.<sup>5</sup>

Negli ultimi decenni le ballate hanno goduto di una rinnovata attenzione, sia sul versante metrico-formale, sia su quello interpretativo (in particolare in ambito angloamericano),<sup>6</sup> attenzione tesa soprattutto a indagarne i rapporti con le novelle e a metterne in risalto l'apporto al messaggio complessivo del libro. Mi limito qui a citare, tra i numerosi contributi, la recente raccolta di Dino Cervigni *Boccaccio's "Decameron"* che, riunendo studi precedenti, affronta le dieci

<sup>4</sup> Sulla dimensione performativa e legata alla musica medievale delle ballate si vedano in particolare: Yudkin 1981; Cerocchi 2007; Camboni 2017, 80 e 100; più in generale, su Boccaccio e la musica: Pirotta 1978, 17-20. Sulla fortuna successiva delle ballate decameroniane si veda inoltre il bel saggio di Castelain, Cursi, Zanni 2021.

<sup>5</sup> Valga per tutti questa, pur raffinatissima, osservazione di Sapegno (1963, 204): «Se di rado hanno un valore poetico autonomo [...], pure tutte costruite in una maniera tecnica che sta a mezzo fra l'idealità del dolce stil novo e la raffinatezza della lirica musicale, valgono a suggerire dei cantori un'immagine quasi di simbolo o d'allegoria». Per una prima disamina delle ballate nel loro complesso si veda Manicardi, Massera 1901.

<sup>6</sup> A partire almeno da Russel 1983.

ballate della cornice in ottica intratestuale, leggendole in un percorso verticale, assieme cioè alle dieci novelle narrate dai loro esecutori.<sup>7</sup>

Nel lungo elenco di ciò che non tratterò, annovero l'analisi delle particolari e personalissime scelte metriche adottate da Boccaccio per le liriche del libro di novelle, rimandando in particolare agli studi di Balduino (1980), Gorni (1978), Barbiellini Amidei (2009) e, da ultimo, alla fine disamina di Gianluca D'Agostino di cui riprendo, come viatico per il mio discorso, un passaggio che ben riassume l'orientamento degli studi citati:

dietro l'inedito dimensionamento di queste ballate e dietro la loro estensione polistrofica, a monte, cioè, di quegli elementi che più stridono con la maniera 'vulgata' di intendere la ballata nel secolo, vi è non tanto una nuova e personale concezione del metro, quanto piuttosto l'incidenza delle ragioni del contesto in cui esse sono calate: in altre parole, l'inserzione in ciascuna Conclusione del Libro di un suggello che fosse sì lirico (assicurando in tal modo la varietas retorica, scaturente dal contrasto con la prosa), ma che desse comunque la possibilità di compendiare in rime una breve narrazione, un racconto in miniatura, con le sue linee essenziali di un intreccio e di un progressivo svolgimento [...]. Disutile, a questo scopo, sarebbe dunque stato qualsivoglia arabesco gentile conchiuso nel breve respiro di un madrigale [...] e impertinenti, d'altra parte, rispetto ad una 'cornice' imperniata su «suoni», «canti» e «danze», i metri letterariamente autosufficienti e assoluti della canzone e del sonetto. (D'Agostino 1996, 160)

Ribadita infatti la sostanziale inattualità, rispetto alla tradizione coeva, delle opzioni metriche del *Decameron*, che presentano tutte polistrofismo e optano, nella maggior parte dei casi, per riprese tristiche o tetrastiche, oltre che offrire esempi - tra i rarissimi - di mutazioni triplici (tre piedi distici), D'Agostino conclude attribuendo queste scelte «alle ragioni del contesto», ovvero alla volontà autoriale di riproporre, anche nelle liriche, la vena narrativa, facendone dei racconti «in miniatura» e dunque, confermando, anche dalla prospettiva metricologica, l'unità sostanziale tra prosa e poesia nella raccolta.

---

<sup>7</sup> Cervigni 2021. Per una dettagliata disamina sulla bibliografia rimando al recente e informato Esposito 2023. Per una splendida lettura di una ballata (quella di Filostrato), che apre a un'interpretazione a tutto tondo della dimensione lirica nel *Decameron* si veda invece Ellero 2016.

### 3 Ballate al femminile: la polisemia lirica

Vorrei iniziare il mio percorso da quello che proprio D'Agostino ha definito il 'nodo' della ballata di Mico da Siena, ovvero l'undicesima ballata della raccolta, l'unica inserita nella sua completezza all'interno di una novella. Si tratta di *Muoviti, Amore, e vattene a Messere*, la meravigliosa trovata con cui in X, 7, la giovane Lisa, ammalatasi d'amore, fa sapere al proprio re, Pietro d'Aragona, i suoi sentimenti. Composta da tale Mico da Siena e messa in musica da Minuccio d'Arezzo,<sup>8</sup> la ballata è un 'falso', realizzato da Boccaccio stesso,<sup>9</sup> che la attribuisce a un poeta toscano di origine, ma operante a Palermo al tempo degli Aragonesi, dunque, in buona sostanza, un siculo-toscano di ritorno. La patina arcaizzante della ballata, data dall'impiego di voci desuete, meridionalismi e gallicismi, e l'eccezionalità della triplice mutazione su cui si è soffermato Balduino (1980), sono dunque un voluto esercizio di stile, volto al camuffamento, a rendere cioè più verosimile la performance rispetto al tempo e allo spazio per i quali è immaginata. Più che entrare nel merito tecnico del testo, già magistralmente analizzato da un quartetto - per rimanere in ambito musicale - formato da Franca Brambilla Ageno, Guglielmo Gorni, Armando Balduino, Luciano Rossi, oltre che da Stefano Carrai, che ha anche dato una identità storica al personaggio di Minuccio d'Arezzo,<sup>10</sup> mi pare significativo, ai fini del mio discorso, notare come la canzone d'amore per il re, ispirata alla passione impossibile e infelice della borghese Lisa Puccini, sia una sorta di ripresa, nobilitata e in forma estesa, di quella di un'altra fanciulla siciliana di origine toscana: Elisabetta da Messina.<sup>11</sup> Anche qui abbiamo una canzone (questa volta non a ballo e non culta) che traspone in versi l'esondare della passione femminile per un uomo assente, lontano, impossibile (non un re, qui, ma un morto) e che dell'innamorata rappresenta la più autentica voce. Una voce, si ponga attenzione, eccezionalmente in prima persona femminile (pochissimi i precedenti),<sup>12</sup> ma che - in

**8** Su questo punto si veda in particolare Brambilla Ageno 1974, 133-6.

**9** Cf. Mazzoni 1897; Brambilla Ageno 1974; Gorni 1978; Balduino 1980; Carrai 1980.

**10** Oltre agli autori citati nelle note precedenti, cf. Rossi (2006, 318) che sostiene che Mico da Siena sia il poeta citato da Dante nel *De vulgari eloquentia*. Per un'indagine sulla fortuna della ballata si veda invece Federici 2016.

**11** Alcuni nessi tra le due figure sono stati rilevati già da Balduino (1980, 50). Un minimo accenno in D'Agostino (1996, 141). Lo stesso segnala anche la vicinanza di X 7 a X 6 in cui le due figlie di Neri degli Uberti cantano davanti agli ospiti del padre una canzone di cui viene citato l'incipit («Là ov'io sono giunto Amore, | non si poria contare lungamente») (§ 22).

**12** Segnala cursoriamente il dato l'ampio e informato Zanni (2005, 60); si vedano anche Balduino (1980, 281) che indica come antecedente *Tal è la fiamma e lo foco* di Bonagiunta, Cervigni (2021, 484) che cita invece il caso della Compiuta Donzella, e D'Agostino (1996, 168).

entrambi i casi - non è direttamente quella della donna innamorata, poiché appartiene ad altri: Minuccio d'Arezzo da un lato, confidente e adiuvante della giovane Lisa, che si fa mediatore tra lei e l'inarrivabile sovrano, e un indistinto *flatus* popolare, un «alcun» che rido-na voce alla infelice Elisabetta.

Minuccio partitosi, ritrovò un *Mico da Siena, assai buon dicitore in rima* a quei tempi, e con prieghi *lo strinse a far la canzonetta che segue:*

Muoviti, Amore, e vattene a Messere,  
e contagli le pene ch'io sostegno;  
digli ch'a morte vegno,  
celando per temenza il mio volere.  
[...]

*Le quali parole Minuccio prestamente intonò d'un suono soave e pietoso sì come la materia di quelle richiedeva*, e il terzo dì se n'andò a corte, essendo ancora il re Pietro a mangiare; dal quale gli fu detto che egli alcuna cosa cantasse con la sua viuola.  
(X, 7 §§ 18-23)

La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo adimandando, piagnendo si morì, e così il suo disaventurato amore ebbe termine. Ma poi a certo tempo *divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè:*

*Qual esso fu lo malo cristiano,  
che mi furò la grasta, et cetera.*  
(IV, 5 §§ 23-4)

Lisabetta e Lisa, accomunate dal nome gentile, oltre che dalle origini borghesi e dal mal d'amore, manifestano il loro segreto attraverso la mediazione del canto lirico, di una canzone appunto, che si fa rivelatrice sì, ma solo per gli intendenti.

È questo un altro punto che mi pare particolarmente interessante e non troppo valorizzato dalla critica. Il commento con cui si apre la novella successiva a quella di Lisabetta (IV, 6), insiste infatti su come il racconto di Filomena abbia finalmente reso chiaro alle donne della brigata l'origine e il senso della canzone tante volte udita:

Quella novella che Filomena aveva detta fu alle donne carissima, per ciò che *assai volte avevano quella canzone udita cantare né mai avean potuto, per domandarne, sapere qual si fosse la cagione per che fosse stata fatta.* (IV, 6 § 2)

Così come, pur colpendo tutta la corte, il senso e il destinatario della ballata di Minuccio verrà svelato solo al sovrano:

Laonde egli cominciò sì dolcemente sonando a cantar questo suono, che *quanti nella real sala n'erano parevano uomini adombrati, si tutti stavano taciti e sospesi a ascoltare, e il re per poco più che gli altri. E avendo Minuccio il suo canto fornito, il re il domandò donde questo venisse che mai più non gli ele pareva avere udito.*

«Monsignore,» rispose Minuccio «e' non sono ancora tre giorni che le parole si fecero e 'l suono»; il quale, *avendo il re domanda-to per cui, rispose: «Io non l'oso scovrir se non a voi».*

*Il re, disideroso d'udirlo, levate le tavole nella camera sel fé venire, dove Minuccio ordinatamente ogni cosa udita gli raccontò; di che il re fece gran festa e commendò la giovane assa' e disse che di sì valorosa giovane si voleva aver compassione. (X, 7 §§ 24-7)*

La dimensione lirica entra nel *Decameron* marcatamente connotata dalla polisemia, dalla difficoltà di comprenderne i significati profondi, celati dietro le formule canonizzate dalla tradizione volgare due e trecentesca. Questa «vaghezza», connaturata ovviamente all'istanza stessa della parola poetica, mi pare però sia particolarmente messa in rilievo da Boccaccio al fine di distinguere, pur in una contrapposizione armonica, i due ambiti della parola nell'opera, tanto nelle rare occasioni interne alle novelle<sup>13</sup> quanto più nel sistema della storia portante. A più riprese infatti, nei commenti della brigata alle varie performance musicali, si insiste sulla mancata comprensione o sullo stupore e sui dubbi che il canto ha suscitato tra gli ascoltatori:

**[Ballata di Emilia]**

Questa *ballatetta* finita, alla qual tutti lietamente avean risposto, *ancor che alcuni molto alle parole di quella pensar facesse [...]* (I, Concl. § 22)

**[Ballata di Lauretta]**

Qui fece fine la Lauretta alla sua *canzone*, nella quale *notata da tutti, diversamente da diversi fu intesa: e ebbevi di quegli che intender vollono alla melanese, che fosse meglio un buon porco che una bella tosa; altri furono di più sublime e migliore e più vero intelletto*, del quale al presente recitar non accade. (III, Concl. § 18)

---

**13** Come sopra ricordato, oltre ai due casi citati, intonano canzoni le due giovani figlie del protagonista di X, 7.

**[Ballata di Elissa]**

Poi che con un sospiro assai pietoso Elissa ebbe alla sua *canzon* fatta fine, *ancor che tutti si maravigliasser di tali parole, niuno per ciò ve n'ebbe che potesse avvisare che di così cantare le fosse cagione.* (VI, Concl. § 47)

**[Ballata di Panfilo]**

La *canzone* di Panfilo aveva fine, alla quale quantunque per tutti fosse compiutamente risposto, *niun ve n'ebbe che, con più attenta sollecitudine che a lui non apparteneva, non notasse le parole di quella, ingegnandosi di quello volersi indovinare che egli di convenirgli tener nascoso cantava; e quantunque varii varie cose andassero imaginando, niun per ciò alla verità del fatto pervenne.* (VIII, Concl. § 13)

L'incapacità di penetrare il senso vero della parola cantata in poesia appartiene dunque anche al mondo eletto della brigata, riproponendo quell'«ambiguità primaria» di cui parla Quondam a proposito del raccontare del *Decameron*.<sup>14</sup> Incomprensioni e tensioni non vengono eluse né trascese dalla materia lirica per eccellenza (l'amore), ma anzi paiono trovare proprio nel momento comunitario del canto – con le sue riprese corali – lo spazio in cui potersi palesare. La frequenza con cui Boccaccio ritorna su questo aspetto, attraverso una serie di variazioni su una scansione ternaria (prima-terza-sesta e ottava giornata), mi pare escludere il semplice recupero formulare (pur ben attestato nei momenti gioiosi di contorno della brigata), a favore di un valore più significante.

Nell'ordinata compagnia dei novellatori e nelle loro abitudini cortesi, tra tavole imbandite, sieste e danze di gruppo, la passione amorosa è tenuta a bada ma non sublimata, ed emerge nelle dieci canzoni a ballo con note struggenti e dolorose. Si è a più riprese insistito in questi ultimi anni sul fatto che in tante novelle cortesi del *Decameron* vi siano spie di uno sguardo non solo nostalgico, ma a tratti cupo, ovvero della messa in scena della crisi 'sistemica', di un mondo.<sup>15</sup> La stessa intuizione critica mi pare potersi applicare anche al sistema ballate nel suo complesso, soprattutto se poniamo attenzione – oltre alla questione della esegesi – ai temi del canto e alla loro distribuzione.

---

**14** Nella sua introduzione Quondam (2013, 14) insiste acutamente sulla dimensione allocutoria che nel Proemio accomuna le novelle e il canto, dal momento che entrambi sono in capo al narratore performativo rappresentato dalla brigata dei giovani.

**15** Si veda per esempio Alfano 2014, 145-6.

## 4 La ballata di Fiammetta

Mi servo del semplice schema che segue per visualizzare la successione delle ballate che fanno parte della cornice. Non sono però le uniche che la animano: in più punti Boccaccio accenna infatti ai molti canti (e danze) eseguiti dai giovani la sera,<sup>16</sup> ed emerge chiaramente come le dieci di cui si dà il testo siano solo quelle cantate per diretto ordine delle regine o dei re di turno.

Giornata	Cantante	Incipit	Tema
I	Emilia	Io son sì vaga della mia bellezza	bellezza appagata
II	Pampinea	Qual donna canterà, s'io non canto io	amore ricambiato
III	Lauretta	Niuna sconsolata	amore infelice (gelosia subita)
IV	Filostrato	Lagrimando dimostro	amore infelice
V	Dioneo	Amor, la vaga luce	amore non ricambiato
VI	Elissa	Amor, s'io posso uscir de' tuoi artigli	amore infelice (donna rifiutata)
VII	Filomena	Deh lassa la mia vita!	lontananza amorosa (e amore fisico)
VIII	Panfilo	Tanto è, Amore, il bene	gioia amorosa
IX	Neifile	Io mi son giovinetta, e volentieri	amore felice (ma lontano)
X	Fiammetta	S'Amor venisse senza gelosia	amore geloso

Se, oltre all'ordine di esecuzione delle ballate, allarghiamo lo sguardo più in generale alla 'musicazione' della cornice, notiamo che ad aprire e chiudere le danze del *Decameron*, in senso proprio e figurato, sono Fiammetta e Dioneo, ovvero i due personaggi ritenuti, quasi

<sup>16</sup> Per esempio *Decameron* I, Intr. §§ 106-8: «E levate le tavole con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro ottimamente e sonare e cantare, comandò la reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei, Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viuola, cominciarono soavemente una danza a sonare; per che la reina con l'altre donne insieme co' due giovani presa una carola, con lento passo, mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono; e quella finita, canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare»; V, Intr. § 3: «La qual venuta, essendo ogni cosa dal discretissimo siniscalco apparecchiata, poi che alcuna stampata e una ballatetta o due furon cantate, lietamente, secondo che alla reina piacque, si misero a mangiare»; V, Concl. §§ 7-8: «Ma essendo già di cantar le cicale ristate, fatto ogn'uom richiamare, a cena andarono; la quale con lieta festa fornita, a cantare e a sonare tutti si diedero. E avendo già con volere della reina Emilia una danza presa, a Dioneo fu comandato che cantasse una canzone. Il quale prestamente cominciò Monna Aldruda, levate la coda, Ché buone novelle vi reco. Di che tutte le donne cominciarono a ridere, e massimamente la reina, la quale gli comandò che quella lasciasse e dicesse un'altra» (ma si vedano anche i §§ 9-13 con l'elenco delle canzoni sconce); VI, Concl. § 37: «E poi che bagnati si furono e rivestiti, per ciò che troppo tardi si faceva, tornarono a casa, dove trovarono le donne che facevano una carola a un verso che faceva la Fiammetta; e con loro, fornita la carola, entrati in ragionamenti della Valle delle Donne»; VI, Concl. § 48: «Ma il re, che in buona tempera era, fatto chiamar Tindaro, gli comandò che fuori traesse la sua cornamusa, al suono della quale esso fece fare molte danze»; VII, Concl. § 48: «Ma il re, che in buona tempera era, fatto chiamar Tindaro, gli comandò che fuori traesse la sua cornamusa, al suono della quale esso fece fare molte danze».

unanimemente, ipostasi della voce autoriale nel libro e, nel contempo, incarnazioni della dimensione passionale dell'amore:

E levate le tavole, con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro ottimamente e sonare e cantare, comandò la reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei, *Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viola, cominciarono soavemente una danza a sonare*; per che la reina con l'altre donne insieme co' due giovani presa una carola, con lento passo, mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono; e quella finita, canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare. (I, Intr. §§ 106-7)

e l'ora della cena venuta, con sommo piacere furono a quella; e dopo quella a cantare e a sonare e a carolare cominciarono; e menando la Lauretta una danza, *comandò il re alla Fiammetta che dicesse una canzone*; la quale assai piacevolmente così incominciò a cantare:

*S'amor venisse senza gelosia [...].*

*Come la Fiammetta ebbe la sua canzon finita, così Dioneo, che allora l'era, ridendo disse: «Madonna, voi fareste una gran cortesia a farlo cognoscere a tutte, acciò che per ignoranza non vi fosse tolta la possessione, poi che così ve ne dovete adirare». Appresso questa, se cantarono più altre; e già essendo la notte presso che mezza, come al re piacque, tutti s'andarono a riposare. (X, Concl. §§ 9-15)*

Dunque la dimensione prosimetrica del *liber* inizia e termina sotto il segno della coppia Dioneo/Fiammetta, sorta di Giano bifronte amoroso. La loro vocazione metapoetica pare confermata anche dalle conclusioni della terza e della settima giornata in cui, anche qui in coppia, cantano la storia tragica e triste della dama del Vergiù, vittima di una promessa d'amore non mantenuta, e quella di Arcita e Palemone, ovvero dei due infelici amici del *Teseida* che si contendono l'amore di Emilia, combattendo con la reciproca gelosia:

*Dioneo e la Fiammetta cominciarono a cantare di messer Guiglielmo e della Dama del Vergiù, Filomena e Panfilo si diedono a giocare a scacchi; e così, chi una cosa e chi altra facendo, fuggendosi il tempo, l'ora della cena appena aspettata sopravvenne: per che, messe le tavole dintorno alla bella fonte, quivi con grandissimo diletto cenaron la sera. (III, Concl. § 8)*

Levaronsi adunque le donne e gli uomini parimente, de' quali alcuni scalzi per la chiara acqua cominciarono a andare, e altri

tra' belli e diritti arbori sopra il verde prato s'andavano dipor-  
tando. *Dioneo e la Fiammetta gran pezza cantarono insieme d'Ar-  
cita e di Palemone*: e così varii e diversi dilette pigliando, il tem-  
po infino all'ora della cena con grandissimo piacer trapassarono.  
(VII, Concl. §§ 5-6)

Se aggiungiamo che le ballate di entrambi raccontano di un amore  
che li consuma dolorosamente, l'uno a causa della mancata corre-  
spondenza, l'altra della gelosia, sembra configurarsi un dittico di can-  
tori dell'amore infelice marcatamente connotato dalla letterarietà.  
Stupisce che la ballata dello scanzonato Dioneo canti un amore non  
corrisposto che lo infiamma:

Amor, la vaga luce  
che move da' begli occhi di costei  
servo m'ha fatto di te e di lei.  
Mosse da' suoi begli occhi lo splendore  
che pria la *fiamma* tua nel cor m'accese,  
per li miei trapassando;  
e quanto fosse grande il tuo valore,  
il bel viso di lei mi fé palese;  
il quale imaginando,  
mi senti' gir legando  
ogni virtù e sottoporla a lei,  
fatta nuova cagion de' sospir miei.  
(V, Concl. §§ 16-17, vv. 1-12)

Ma molto più sorprendente appare la conclusiva ballata di Fiammet-  
ta, subito a ridosso della novella di Griselda. È infatti una ballata di  
gelosia che rinnova, con originalità, la tradizione romanza in cui il  
lamento si trova declinato al maschile.<sup>17</sup> Viene immediato dunque  
(ma non mi pare sia stato rilevato) pensare allo statuto ambiguo di  
Fiammetta, protagonista dell'omonima *Elegia* - vittima di una gelo-  
sia senza fine verso l'amato lontano - e voce narrante in prima per-  
sona femminile in quello che è uno straordinario scambio di ruolo  
autorale tra Boccaccio e la proiezione letteraria della donna amata.  
Si potrebbe dunque pensare all'ultimo omaggio dell'autore al gran-  
de mito amoroso della sua giovinezza, evocato qui, sul limine della  
sua opera maggiore, a suggello di una lunga fedeltà poetica. Non sarà  
forse del tutto casuale poi che a condurre la danza che accompagna

<sup>17</sup> Cervigni (2021, 474) teorizza - poco persuasivamente - un percorso interno al *De-  
cameron* in cui Fiammetta si apre sempre più, nelle novelle che racconta, a mettere in  
discussione la monogamia e la fedeltà coniugale, indicando nel tradimento una sorta  
di trasgressiva terapia contro la gelosia.

il canto di Fiammetta sia proprio Lauretta, l'unica altra novellatrice che - nella sua ballata - si dichiara vittima della stessa passione: in questo caso una passione subita e non coltivata, dato che ad esserne affetto è il suo secondo marito:

Femmisi innanzi poi presuntuoso  
un giovinetto fiero,  
sé nobil reputando e valoroso,  
e presa tienmi e con falso pensiero  
divenuto è geloso;  
laond'io, lassa!, quasi mi dispero,  
cognoscendo per vero,  
per ben di molti al mondo  
venuta, da uno essere occupata.  
(III, Concl. § 15, vv. 22-30)

Laurie Shepard, forte dei dubbi interpretativi che colgono i novellatori,<sup>18</sup> dà della ballata di Lauretta una lettura metaletteraria, vedendola come una sorta di esperimento estremo di rimodulazione ironica della topica d'amore infelice, un tentativo, non perfettamente riuscito, di riprendere le ragioni della Francesca dantesca, riproponendone «the poetics of incontinence» (Shepard 2015, 308). Mi sembra però che le ballate del *Decameron* si prestino con difficoltà a interpretazioni univoche e - così come le novelle, pur con meccanismi diversi - mirino a mostrare la complessità e multiformità dell'esperienza umana (qui ridotta unicamente all'ambito amoroso) giocando spesso con la tradizione letteraria precedente in chiave ironica e parodica. In questo caso, più che pensare a una rivisitazione di Francesca da Rimini, mi pare non sia da trascurare il legame interno che si instaura tra le due novellatrici (Lauretta e Fiammetta), che evocano nei loro nomi le amate letterarie di Boccaccio stesso e del suo amico e modello Petrarca: due amate accomunate dalla passione della gelosia, subita o 'agita'.

Guardando infine al piano intratestuale colpisce il fatto che un'opera che inizia sotto il segno della consolazione dalle pene d'amore («Umana cosa è aver compassione degli afflitti» Proemio § 2) e si conclude diegeticamente con l'apoteosi di Griselda, moglie che non conosce gelosia, ammetta come ultima voce effusiva una disperata dichiarazione di sottomissione a una pulsione irrazionale e contrastante con gli insegnamenti dell'*Etica Nicomachea*, così importante nella strutturazione morale della decima giornata.<sup>19</sup> Senza nessuna

<sup>18</sup> Si veda quanto detto più sopra.

<sup>19</sup> Su cui rimando ai fondamentali Ellero 2012, 2014, 2015a e 2015b, oltre che a Bausi 1999.

pretesa di suggerire una soluzione univoca mi colpisce il fatto che la voce di Fiammetta – che per inciso termina sulla parola «follia» – non rimanga liricamente ‘assoluta’, irrelata, ma trovi una immediata risposta, come anticipato, da parte di Dioneo. Fiammetta si congeda con un’aulica coloritura «sicilianeggiante e provenzaleggiante» (Zanni 2005, 113), minacciando le rivali che intendano recarle «oltraggio» e «dannaggio» di farle piangere amaramente (come da tradizione elegiaca):

Per Dio, dunque, ciascuna  
donna pregata sia che non s’attenti  
di farmi in ciò *oltraggio*;  
ché, se ne fia nessuna  
che con parole o cenni o blandimenti  
in questo in mio *dannaggio*  
cerchi o procuri, s’io il risapraggio,  
se io non sia svisata,  
*piagner farolle amara tal follia.*  
(X, Concl. § 14, vv. 31-9)<sup>20</sup>

Con una replica che pare echeggiare la stessa chiave ironica e desublimante con cui Dioneo aveva chiosato la novella di Griselda poco prima, il giovane volge in burla l’apostrofe di Fiammetta, esortandola a fare il nome del suo amato – dunque a infrangere il mistero lirico – per evitare spiacevoli incidenti:

Chi avrebbe, altri che Griselda, potuto col viso non solamente asciutto ma lieto sofferir le rigide e mai più non udite prove da Gualtier fatte? *Al quale non sarebbe forse stato male investito d’essersi abbattuto a una che quando, fuor di casa, l’avesse fuori in camicia cacciata, s’avesse sì a un altro fatto scuotere il pilliccione che riuscito ne fosse una bella roba.* (X, 10 §§ 68-9)

Come la Fiammetta ebbe la sua canzon finita, così *Dioneo, che alato l’era, ridendo disse: – Madonna, voi fareste una gran cortesia a farlo conoscere a tutte, acciò che per ignoranza non vi fosse tolta la possessione, poi che così ve ne dovete adirare.* (X, Concl. § 15)

L’esortazione della prosa, che chiama in causa anche l’ira («poi che così ve ne dovete adirare»), altra perturbazione anti-aristotelica, rimane senza replica e chiude l’ultima apparizione di una voce

---

**20** Zanni (2005, 113) vi vede una scanzonata «attenuazione della drammaticità del dettato», là dove a mio parere si tratta piuttosto della topica dell’amore femminile elegiaco, che prevede anche la *vituperatio* delle rivali, reali o immaginarie.

femminile nel *Decameron* ancora una volta, mi pare, sotto il segno della letteratura mezzana.<sup>21</sup>

## 5 Conclusioni

Certamente non semplici 'farciture melodiche' come a lungo sono apparse, le ballate del *Decameron* mi paiono sostanzialmente sfuggire ai molti tentativi di individuarne un valore strutturale definito una volta per tutte, che sia quello di sigillo cortese che distanzia sideralmente la brigata dall'universo delle novelle, o quello di mostrare la diretta soggettività del cantore, rivelando dunque il backstage della cornice, così come a connessioni troppo rigide che vogliono riconoscere sottoinsiemi portatori di significati precisi (3+3+4 o 2+5+2) o percorsi lineari nelle scelte tematiche dei diversi novellatori. Canti prevalentemente al femminile (otto a tre, volendo contare anche *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* di X, 7),<sup>22</sup> le ballate di Boccaccio appaiono dominate da una forte polisemia, sia interna alle singole unità liriche, sia nel loro possibile valore complessivo, polisemia che da un lato le marca rispetto alla prosa diegetica come qualcosa di diverso (che appunto va a sostituire il libro come un prosimetro, seppur *sui generis*), dall'altro spiazza le facili attese del lettore/ascoltatore alle prese con il sovvertimento dei clichés lirici.

## Bibliografia

- Alfano, G. (2014). *Introduzione alla lettura del "Decameron" di Boccaccio*. Roma; Bari: Laterza.
- Balduino, A. (1980). «Divagazioni sulla ballata di Mico da Siena (*Decameron*, X 7)». *Studi sul Boccaccio*, 12, 47-69 [poi in Balduino, A. (1984). *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*. Firenze: Olschki, 267-87].
- Barbiellini Amidei, B. (2009). «Da Dante a Boccaccio. Le ballate del *Decameron* e la ballata con ragione in prosa del ms. Ricc. 2317». Brugnolo, F.; Gambino, F. (a cura di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Padova: Unipress, 891-917.
- Bausi, F. (1999). «Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del *Decameron*». *Studi sul Boccaccio*, 27, 205-53.
- Brambilla Ageno, F. (1974). «Errori d'autore nel *Decameron*?». *Studi sul Boccaccio*, 8, 127-36.
- Branca, V. (2014). *Boccaccio, Giovanni: Decameron*. Torino: Einaudi.
- Bruni, F. (1990). *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Bologna: il Mulino.

<sup>21</sup> Mi riferisco naturalmente alla celebre teorizzazione di Bruni 1990.

<sup>22</sup> O addirittura dieci a tre, considerando anche gli incipit di Elisabetta da Messina e delle due sorelle di X, 6.

- Camboni, M.C. (2017). *Fine Musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Carrai, S. (1980). «Un musicista del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio (*Decameron* X 7)». *Studi sul Boccaccio*, 12, 39-46.
- Castelain, L.; Cursi, M.; Zanni, R. (2021). «Il canto dei muri. Qualche riflessione aggiuntiva sulla stanza della fortezza Orsini di Sorano (1522)». Castelain, L.; Condello, E.; Manfredi, A. (a cura di), *Io mi son giovinetta. Studi in ricordo di Leandra Scappaticci*. Roma: Treccani, 21-80.
- Cerocchi, M. (2007). «Boccaccio's *Decameron* as a Primary Literary Source for the Musical Movement of *Ars Nova* in Italy». *Italica*, 84, 679-90.
- Cervigni, D.S. (2021). *Boccaccio's "Decameron". Rewriting the Christian Middle Ages and the Lyric Tradition*. Tempe, AZ: ACMRS – Arizona Center for Medieval and Renaissance studies.
- D'Agostino, G. (1996). «Le ballate del *Decameron*: note integrative di analisi metrica e stilistica». *Studi sul Boccaccio*, 24, 123-80.
- Ellero, M.P. (2012). «Una mappa per l'inventio. L'*Etica Nicomachea* e la prima giornata del *Decameron*». *Studi sul Boccaccio*, 40, 1-30.
- Ellero, M.P. (2014). «Federigo e il re di Cipro. Note su Boccaccio lettore di Aristotele». *Modern Language Notes*, 129, 180-91.
- Ellero, M.P. (2015a). «Lisa e l'*aegritudo amoris*. Desiderio, virtù e fortuna in *Decameron* II, 8 e X, 7». Ciabattoni, F.; Filosa, E.; Olson, K. (a cura di), *Boccaccio 1313-2013*. Ravenna: Longo.
- Ellero, M.P. (2015b). «Libertà e necessità nel *Decameron*. Lisa, Ghismonda e le papere di Filippo Balducci». *Giornale storico della letteratura italiana*, 192, 390-413.
- Ellero, M.P. (2016). «La ballata di Filostrato (*Decameron*, IV): un esercizio di lettura». Mazzitello, P.; Raboni, G.; Rinoldi, P.; Varotti, C. (a cura di), *Boccaccio in versi*. Firenze: Franco Cesati, 143-59.
- Esposito, N. (2023). «Sullo statuto delle ballate del *Decameron*: tra cultura cortese e fascinazioni cavalleresche». *L'Ellisse*, 18, 7-20.
- Federici, M. (2016). «Sulla traduzione castigliana di *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* (*Decameron*, X: 7)». *Carte Romanze*, 4(1), 35-60.
- Gorni, G. (1978). «Note sulla ballata». *Metrica*, 1, 219-22 [poi in Gorni, G. (1993), *Metrica e analisi letteraria*. Bologna: il Mulino, 85-93].
- Manicardi, L.; Massera, A.F. (1901). «Le dieci ballate del *Decameron*». *Miscellanea storica della Valdelsa*, 9, 102-14.
- Mazzoni, G. (1897). «Mico da Siena e una ballata del *Decameron*». *Miscellanea storica della Valdelsa*, 5, 135-9.
- Padoan, G. (1978). *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*. Firenze: Olschki.
- Pirotta, N. (1978). «Le tre corone e la musica». Zino, A. (a cura di), *L'Ars nova italiana del Trecento, IV = Atti del III Congresso internazionale sul tema 'La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura'* (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975). Certaldo: Centro di studi sull'ars nova Italiana del Trecento, 9-20.
- Quondam, A. (2013). «Introduzione». Quondam, A.; Fiorilla, M.; Alfano, G. (a cura di), *Boccaccio, Giovanni: Decameron*. Milano: Rizzoli, 6-65.
- Rossi, L. (2006). «L'undicesima ballata del *Decameron* e la tradizione narrativa gallo-romanza». *Letteratura italiana antica*, 7, 315-24.
- Russel, R. (1983). «Schemi di vita e vita di schemi nelle ballate del *Decameron*». Russel, R., *Generi poetici medievali: generi e funzioni letterarie*. Napoli: Società editrice napoletana, 85-103.

- Sapegno, N. (1963). *Compendio di storia della letteratura*. 2a ed. Firenze: La Nuova Italia.
- Shepard, L. (2015). «Lauretta's Lament: Incongruity in the Songs that Conclude the Days of the *Decameron*». Ciabattoni, F.; Filosa, E.; Olson, K. (a cura di), *Boccaccio 1313-2013*. Ravenna: Longo, 299-308.
- Yudkin, J. (1981). «The Ballate of the *Decameron* in the Musical Context of the Trecento». *Stanford Italian Review*, 1, 49-58.
- Zanni, R. (2005). «La 'poesia' del *Decameron*: le ballate e l'intertesto lirico». *Linguistica e Letteratura*, 30, 59-142.