

UCLA

Carte Italiane

Title

Nota su l'*Elegia di Madonna Fiammetta* e la possibilità di una triplice analisi psicoanalitica: autore, personaggio, pubblico

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7rp6p6f5>

Journal

Carte Italiane, 1(3)

ISSN

0737-9412

Author

Donato, Clorinda

Publication Date

1982

DOI

10.5070/C913011200

Copyright Information

Copyright 1982 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

**NOTA SU L'ELEGIA DI MADONNA
FIAMMETTA E LA POSSIBILITÀ DI UNA
TRIPLICE ANALISI PSICOANALITICA: AUTORE,
PERSONAGGIO, PUBBLICO**

CLORINDA DONATO

L'*Elegia di Madonna Fiammetta* è stata spesso definita il primo romanzo psicologico della letteratura europea, a causa di una scelta narrativa che non segue le vicissitudini umane come risultato di forze religiose o mitiche, ma piuttosto come effetto di interazioni tra le persone e le situazioni reali della vita sociale.

Narrata in prima persona, l'elegia definisce e sviluppa il precario stato psicologico del personaggio centrale, Madonna Fiammetta, dopo che questa è stata abbandonata dall'amante. Le varie fasi della vicenda vengono rievocate attraverso i ricordi e i pensieri della protagonista, dallo sbocciare del suo amore per il giovane Panfilo fino alla «pazzia» che ne risulta, che ella stessa definisce come «infermità non curabile».

Un soggetto come questo sembra invitare ad un'analisi di tipo psicologico, tanto più in quanto la narrazione è intessuta di quegli elementi che oggi siamo abituati a considerare come l'oggetto consueto delle teorie psicoanalitiche: sogni, scene isteriche, tentati suicidi, e dialettiche interiori, per non parlare dei lunghi dialoghi in chiave di autoconfessione che si svolgono tra Fiammetta e la paziente e comprensiva balia.

Lo sfogo che il libro documenta, e la diligente registrazione in esso

contenuta della progressione della «malattia», possono quasi essere visti come un «caso clinico» medievale, inducendo il critico ad avvicinarsi a Madonna Fiammetta un po' come lo psicologo si avvicina ad un paziente. Al contempo, la dimensione psicologica stessa dell'opera ci invita a sviluppare un'indagine conoscitiva anche in un'altra delle dimensioni che la critica psicoanalitica ci schiude per la comprensione delle motivazioni che urgevano l'autore alla stesura del suo scritto.

Questo saggio propone una brevissima analisi dell'importanza dell'ispirazione autobiografica nell'elaborazione di questo primo romanzo psicologico; alla luce di questa analisi, si cercherà di interpretare il rapporto scrittore-messaggio-pubblico, alla funzione che l'autore assegna all'opera come forma di comunicazione sia con il pubblico che con se stesso. A questo scopo, si presterà particolare attenzione al prologo della Fiammetta, senza trascurare i prologhi di altre opere in cui il Boccaccio fa espliciti riferimenti al valore terapeutico della creazione letteraria, sia per il lettore, che per lo scrittore. La base teorica verrà fornita dal noto saggio di Freud, «Il poeta e la fantasia», e dal suo trattato *Al di là del principio del piacere*.

Gli studi più recenti sono generalmente cauti nell'identificare Fiammetta, il personaggio al quale vengono dedicate la maggior parte delle opere del Boccaccio e che dà il nome alla protagonista dell'*Elegia*, con una figura reale dell'adolescenza napoletana dell'autore. I biografi contemporanei ritengono che Fiammetta è probabilmente una creazione di fantasia, un personaggio di donna che è insieme simbolo delle varie esperienze amorose dell'autore ed espressione dei suoi desideri sublimati. Reale o mitica che sia, Fiammetta diventa il perno di un continuo gioco di specchi fra vicende autobiografiche e situazioni letterarie che dà spessore all'opera boccacesca. Come spiega Vittore Branca, la presenza di materia autobiografica costituisce una non trascurabile parte dell'innovazione letteraria nell'opera dello scrittore certaldese:

He not only broadened the melodic turn of the strophe and made it more variously adequate for its material, but brought into the narration his own sorrowing and direct experience of love and that full and very human sentimental and psychological life which the popular singers,

the canterini, who favored the adventurous and the fabulous, had rejected even when it was available to them, natural and abundant, in the French sources.¹

La presenza dell'elemento psicologico e autobiografico ci invita dunque a studiare più da vicino i proemi alle varie opere, per potervi identificare e sottolineare le dichiarazioni « in prima persona » nelle quali l'autore dà espressione a specifiche esperienze personali che sembrano costituire una base essenziale della sua ispirazione.

Ai nostri scopi, non importa se Fiammetta corrisponda ad una figura reale o fittizia. È significativo tuttavia che questa figura rappresenti il simbolo della controparte femminile nei rapporti amorosi del Boccaccio.

A giudicare dall'importanza che il tema della delusione amorosa assume nella sua opera giovanile, si potrebbe sospettare che le avventure sentimentali del Boccaccio non fossero delle più felici: i proemi dei suoi primi testi ne danno la prova. La *Teseida* porta una dedicatoria con il nome della donna amata — « A Fiammetta » —, dove l'autore spiega come i tre personaggi principali siano da lui stati scelti con l'intento di ricostruire un'infelice triangolo amoroso in cui egli stesso si era trovato coinvolto:

E che ella (*Teseida*) da me per voi sia compilata, due cose fra l'altre il manifestano. L'una si è che ciò che sotto il nome dell'uno de' due amanti e della giovane amata si conta essere stato, ricordanovi bene, e io a voi di me e voi a me di voi, se non mentiste, potreste conoscere essere stato detto e fatto in parte: quale de' due si sia non discuopro, ché so che ve ne avedrete.²

Appare così in questa dichiarazione la tendenza del Boccaccio a sovrapporsi ad un personaggio d'invenzione, tendenza già manifestatasi in modo ancora più evidente nel *Filostrato*, con una vera e propria proiezione di se stesso nel personaggio di Troiolo. Anche in quest'opera è il proemio ad offrirci un'utile testimonianza:

Meco adunque con sollecita cura cominciai a rivolgere l'antiche storie per trovare cui io potessi fare scudo verisimilmente del mio segreto a amoroso dolore. Né altro più atto nella mente mi venne a tale bisogno che il valoroso giovane Troiolo....³

La scelta di Troiolo come personaggio centrale e, al tempo stesso, come proiezione esterna delle proprie più intime esigenze psicologiche, non potrebbe essere dichiarata dall'autore in modo più esplicito, ma ancora più interessanti ai nostri fini sono gli argomenti che egli propone, nello stesso proemio del *Filostrato*, come le proprie ragioni e motivazioni interiori per la stesura di questa opera:

...e dico che, veggendomi in tanta e così aspre avversità per lo vostro partire pervenuto, prima proposi di ritenere del tutto dentro del tristo petto l'angoscia mia, acciocchè palesata per avventura non fosse nel futuro di molto maggior efficacia cagione. E ciò sostenendo con forza, fu ora che assai vicino a disperata morte mi fece venire, la quale allora se pur venuta mi fosse, senza niuno fallo cara me sarebbe stata. Ma poi, non so da che occulta speranza di dovervi pure quando che sia rivedere, e nella prima felicità gli occhi miei ritornare, me nacque non solamente di morte paura, ma desiderio di lunga vita; quantunque misera, non vedendovi, la dovessi menare. E conoscendo assai chiaramente che, tenendo io del tutto come proposto avea la mia concetta doglia nel petto nascosa, era impossibile che delle molte volte che essa abbondante e ogni termine trapassante sopravveniva, alcuna in tanto non vincesse le forze mie, già debolissime divenute, che morte senza fallo ne seguirebbe e poi per conseguente non vi vedrei, da più utile consiglio mosso, mutai proposto e pensai di volere con alcuno onesto ramarichio dare luogo a quella e uscita del tristo petto, acciocché io vivessi e vi potessi ancora vedere e più lungamente vostro dimorassi vivendo. Né prima tal pensiero nella mente me venne, che il modo subitamente con esso m'accorse; del quale avvenimento, quasi da nascosa divinità spirato, certissimo augurio presi di futura salute. E il modo fu questo: di dovere in persona d'alcuno passionato sì come io era e sono, cantando narrare li miei martiri.⁴

Così in Boccaccio come in altri scrittori si celebra il valore terapeutico della creazione letteraria, come atto liberatorio in cui l'autore spera di trovare sollievo al proprio dolore, oggettivizzandolo sulla pagina scritta. L'autore che scrive del suo dolore cerca di dominare una realtà insopportabile, esponendola prima per poterla poi forse capire e analizzare. Nel suo libro intitolato *Psicoanalisi dell'arte*, Charles Baudouin espone le teorie di W. Stekel in un capitolo sulla finzione catartica dell'opera di poesia:

L'opera di poesia esprime il conflitto e, nello stesso tempo anche uno sforzo più o meno felice per risolverlo; essa scaturisce dunque dalle stesse condizioni che determinano la nevrosi. Ma lo Stekel non dimentica di insistere sul fatto che il poeta, creando, diventa medico di se stesso, che l'opera è una specie di « auto-analisi », « un' aberrazione », una salutare scarica degli « affetti repressi ».⁵

L'effetto che un'opera ha per lo scrittore è simile a quello che il gioco ha per il bambino. Per chiarire questo concetto, sarebbe utile rifarsi all'ultimo libro di Freud, *Al di là del principio del piacere*, ove ci viene proposto l'esempio del bambino che tramite la ripetizione del gioco del lancio di un rocchetto legato ad un filo dietro un mobile, riesce a rovesciare « in attivo » una situazione che in realtà gli viene imposta dall'esterno e che egli subisce con dolore, cioè l'allontanamento della madre. In questo modo il bambino si adatta alla rinuncia, trasformando la proibizione in gioco e riuscendo così ad accettarla. L'opera letteraria può avere una funzione del tutto simile per lo scrittore, come spiega Pier Massimo Forni nel suo saggio « La Creazione Poetica »:

il soggetto (il poeta) si sottrae alla storia e colloca l'esperienza su di un piano atemporale e relativamente sicuro. Il risultato sembra poter essere gratificante anche se il contenuto della rappresentazione artistica è il dolore trasportato dal mondo della realtà. Siamo infatti in un campo d'azione in cui la parola è lasciata al soggetto il quale, anziché subire la situazione penosa o dolorosa, come accade sul versante della realtà, la ricrea prendendone le distanze, la struttura secondo nuove regole, la suscita e la spegne in un gioco incessante. Non vi è ricerca del dolore ma espressione del dolore stesso, capacità di usarlo, direbbe Freud, in funzione del principio del piacere.⁶

Nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, questo fine liberatorio sembra essere perseguito e realizzato in modo più che esplicito. Il Boccaccio non si preoccupa più di rivolgersi alle « antiche storie » per trovare un personaggio che possa fare « scudo verisimilmente del (suo) segreto e amoroso dolore ». Ora gli interessa soltanto narrare, nel modo più diretto e nel linguaggio più naturale che la tradizione letteraria gli permette: l'elegia in prima persona. Anche la brevità del proemio, privo qui degli elementi ornamentali che caratterizzavano le intro-

duzioni dei suoi testi precedenti, attesta l'urgenza nell'autore di intraprendere una narrazione diretta del suo dolore. La materia dell'opera che seguirà è dichiarata esplicitamente:

voi, leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie, né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorose, stimulate da molti disiri....⁷

In realtà il fine, se così possiamo chiamarlo, che il Boccaccio tenta più o meno consciamente di ottenere con la stesura dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* è duplice. Abbiamo già discusso il valore catartico che lo scrivere può avere per lo scrittore; tuttavia, come spiega Freud nel saggio «Il poeta e la fantasia,» una seconda funzione, non meno importante della prima, può esplicarsi nella correzione di una realtà che ha lasciato lo scrittore insoddisfatto. Nella *Fiammetta* una funzione di questo tipo sembra essere adempiuta dal personaggio di Panfilo. Da quello che si può intuire della vita amorosa del Boccaccio attraverso i suoi scritti, pare che egli, vittima di un tradimento, sia stato abbandonato dall'amata. Nella *Fiammetta*, se si accetta la tesi che Panfilo è una controfigura dell'autore stesso, questi può realizzare esattamente il contrario: l'incontinente amante abbandona Fiammetta per un'altra donna. Non sembra azzardato dunque identificare il personaggio di Panfilo con una proiezione fantastica dell'autore, che con essa cerca in qualche modo di appagare i propri desideri erotici ed egoistici. Panfilo è l'eroe che ha saputo giocare le proprie carte, è l'uomo che in fondo il Boccaccio avrebbe voluto essere. L'uomo insoddisfatto fantastica collocandosi sempre al centro delle sue fantasticherie, nelle quali ogni disillusione viene vendicata ed ogni desiderio appagato. Gli eroi della creazione letteraria possono essere considerati sotto questo punto di vista come prodotti di una fantasia liberatrice e compensatrice. Come dice Freud:

Quando tutte le donne del romanzo si innamorano dell'eroe, ciò non va inteso come una descrizione della realtà, ma come necessario contenuto della fantasticherie.⁸

Quindi sia il personaggio di Fiammetta che quello di Panfilo rispondono alle esigenze psicologiche del Boccaccio: Fiammetta offrendogli la possibilità di dare sfogo al suo dolore personale e di

accettarlo in una forma obbiettiva, Panfilo realizzando tutti i suoi sogni insoddisfatti.

A questo punto è opportuno discutere in breve un altro aspetto dell'*Elegia* a cui si può applicare la critica psicoanalitica: il pubblico e il suo modo di fruire e di godere della creazione letteraria. Nella *Fiammetta*, il Boccaccio si rivolge direttamente alle donne, poichè ritiene che esse, saranno certamente in grado di apprezzare e di recepire il messaggio ed il contenuto della sua opera, avendo presumibilmente, avuto delle esperienze simili a quelle della protagonista. Questo concetto è espresso per bocca della stessa Fiammetta:

Voi sole, le quali io per me medesima conosco pieghevoli e agl'infortunii pie, priego che leggiate.... Priegovi che d'averle non rifiutate (le dolorose vicende che Fiammetta racconterà) pensando che, sì come li miei, così poco sono stabili li vostri casi, li quali se a' miei simili ritornassero, il che cessilo Iddio, care vi sarabbero rendendolevi.⁹

Il Boccaccio sembra qui offrire ai lettori una possibilità di facile identificazione ed immedesimazione nella sua materia letteraria. Non è infatti solo l'autore che proietta i propri complessi e conflitti; una trasposizione del tutto simile viene in effetti ricercata e perseguita anche dal lettore, come ci spiega il Baudouin quando dice che « il fruitore proietta i suoi complessi nell'opera che contempla. » È specialmente interessante notare, sulla base di quanto detto sopra e della citazione riportata, che il Boccaccio sembra essere conscio di questo secondo processo traspositivo, al punto da invitarlo quasi apertamente. Allo scopo di illustrare come l'opera d'arte possa produrre nel « pubblico » un godimento « catartico » in aggiunta a quello « estetico », possiamo ritornare a Freud:

ci seduce (l'opera) mediante il godimento puramente formale, e cioè estetico, che egli (l'artista) ci offre nella presentazione delle sue fantasie. Tale godimento, che ci viene offerto per rendere con esso possibile la liberazione, da fonti psichiche piu' profonde, di un piacere maggiore, può esser detto premio di seduzione o piacere preliminare. Io sono convinto che ogni piacere estetico procuratoci dal poeta ha il carattere di un tale piacere preliminare, e che il vero godimento dell'opera poetica provenga dalla liberazione di tensioni nella nostra psiche. Forse contribuisce non poco a tale esito il fatto che il poeta ci

mette in condizione di gustare d'ora in poi le nostre fantasie senza quel rimprovero e senza vergogna.¹⁰

Quindi, il piacere preliminare offerto al lettore mediante una efficace presentazione formale dell'opera artistica o letteraria serve a vincere le resistenze che egli potrebbe avere nei confronti di ciò che avviene all'interno del racconto. Secondo l'estetica freudiana, il piacere tecnico dell'opera distrae il lettore, e permette che egli ne gusti il contenuto a livello istintivo.

Accettando questa tesi, non è difficile capire la ragione dell'enorme successo di cui il *Decameron* ha sempre goduto. Quale altra opera ci ha mai dato la possibilità di «gustare» una tale varietà di fantasie erotiche, «senza», per usare le parole di Freud, «quel rimprovero e senza vergogna»? Questo sottile gioco di trasposizione intellettuale fra forma giocosa, apparentemente innocua, e contenuto erotico-psicologico, acquista una particolare rilevanza se si ricorda che anche quest'opera fu dall'autore dedicata alle donne, alle quali, per citare ancora una volta Freud, «viene riconosciuta in genere una minima parte dei propri bisogni sessuali.»¹¹

Nessuno lo sapeva meglio del Boccaccio, come il proemio al *Decameron* attesta:

(Le donne) dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provato e provano; e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle loro menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa....¹²

Boccaccio era dunque sensibile alle frustrate esigenze della vita interiore femminile, e conscio del possibile appagamento compensatorio che persino un'esperienza vissuta solo attraverso la finzione letteraria vi poteva apportare.

Uno studio più approfondito di questo particolare aspetto del rapporto autore-pubblico nel *Decameron*, e di come questo rapporto

incida di fatto sulla tematica delle varie novelle, fornirebbe senza dubbio, materiale critico di estremo interesse. Dalle ampie riflessioni su questo tema contenute sia nel proemio come nel prologo alla quarta giornata, è chiaro infatti che la questione occupa una posizione centrale nell'ispirazione letteraria del Boccaccio. A noi interessa più che altro notare come tale ispirazione si sia di fatto oggettivizzata, e in questa opera più meditata e matura come la componente psicologica sia in essa ancora presente, ma non rifletta più soltanto un'esigenza personale. La « missione d'autore » è divenuta ormai quasi un tentativo di interpretare le esigenze interiori di un'intera generazione di pubblico. Questo tentativo non appare affatto nella *Fiammetta*: il pubblico, che per le ragioni e nei modi sopra accennati riveste spesso nel *Decameron* quasi il ruolo di protagonista, non è chiamato in causa nella precedente opera se non per invocare da esso simpatia e pietà per le personali vicende della protagonista.

La motivazione psicologica della *Fiammetta* è apertamente quella personale dell'autore, che cerca sfogo e, se possibile, consolazione al suo dolore tramite la trasposizione letteraria. Questo è già di fatto un tentativo di oggettivizzazione, ma nel modo in cui si realizza, esso si manifesta appena in fase embrionale. Questo embrione maturerà e si svilupperà completamente nell'autore solo più tardi, quando la maturità degli anni e dell'esperienza letteraria lo porteranno a comprendere appieno l'universalità di quei sentimenti e di quelle passioni che nell'opera giovanile gli erano apparsi così personali.

Note

1. Vittore Branca, *Boccaccio: The Man and His Works*, trad. Richard Monges, a cura di Dennis J. McAuliffe, New York, New York University Press, 1976, pp. 43-44.
2. Giovanni Boccaccio, *Teseida*, in *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, vol. II-Milano, Mondadori, 1964, pp. 246-247.
3. Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, ivi, p. 21.
4. Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, cit. pp. 20-21.
5. Charles Baudouin, *Psicoanalisi dell'Arte*, Firenze, Guaraldi, 1972, p. 218.
6. Pier Massimo Forni, « La creazione poetica, » in *Ricerche di Psicologia*, anno III (1979), n. 11-12, p. 138.

7. Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Carlo Salinari e Natalino Sapegno, Torino, Einaudi, 1976, p. 3.
8. Sigmund Freud, « Il poeta e la fantasia, » in *Psicoanalisi e estetica*, a cura di Alessandro Pagnini, Firenze, C. G. Sansoni, 1975, p. 32.
9. Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, cit. p. 3.
10. Sigmund Freud, cit., p. 35.
11. Sigmund Freud, cit., p. 30.
12. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Domenico Consoli, Milano, Bietti, 1966, p. 18.