

Giuseppe Toscano

LISABETTA O DELL'OSTINAZIONE

Decameron IV 5

ABSTRACT. Considerata da molti la novella più bella di Boccaccio, quella di Lisabetta da Messina sembra una storia scritta in pieno Romanticismo, ma certamente va vista inserita nell'assai complessa struttura del *Decameron*, una specie di gigantesca cattedrale tardogotica. L'indagine esamina alcune interpretazioni tradizionali e soprattutto gli aspetti simbolici della macabra vicenda, proponendo una serie di raffronti e di collegamenti con altre novelle i quali permettono di individuare la logica strutturale in un'ottica prevalentemente parodica, che di per sé non è necessariamente comica. Emergono così elementi insospettati, che possono rivelare contraddizioni dello stesso Boccaccio, ad esempio in merito al suo atteggiamento nei confronti del sogno, nell'ambito del *Decameron* e non solo; esse, lungi dal farci pensare a incoerenza o distrazione, devono suggerirci un'ottica non convenzionale e anche un'interpretazione 'obliqua'. Lo sfortunato amore di Lisabetta sarebbe stato - dice Boccaccio - all'origine di una nota canzone popolare, che in realtà non ha molti punti di contatto con la storia della

testa nel testo, una pianta che ella inonda di pianto. Le paronomasie messe in bella evidenza da Boccaccio ed altre rilevanze linguistico-espressive (in particolare il campo semantico del piangere è significativamente presente nella seconda parte), possono essere accolte tra i suggerimenti di lettura fornitici dall'autore, la quale non può essere quella di una ballata romantica.

ABSTRACT. Considered by many the most beautiful tale by Boccaccio, that of Lisabetta da Messina seems a story written in full Romanticism, but certainly it must be seen inserted into the complex structure of the Decameron, a kind of gigantic late Gothic cathedral. The investigation examines some traditional interpretations and above all the symbolic aspects of the macabre affair, proposing a series of comparisons and links with other tales which allow to identify the structural logic in a mainly parodic perspective, which in itself is not necessarily comic. Thus unexpected elements emerge, which can reveal contradictions of Boccaccio himself, for example regarding his attitude towards the dream, in the ambit of the Decameron and not only; they, far from making us think of incoherence or distraction, must suggest an unconventional viewpoint and also an 'oblique' interpretation. The unfortunate love of Lisabetta would have been - says Boccaccio - at the origin of a well-known folk song, which in reality hasn't many points of contact with the story of the 'testa' in the 'testo', a

'pianta' that she floods with 'pianto'. The paronomasias put in evidence by Boccaccio and other linguistic-expressive features (in particular the semantic field of crying is significantly present in the second part), can be accepted among the reading suggestions provided by the author, which can not be that of a Romantic ballad.

Questo fu lo malo cristiano
Che mi furò la resta
Del basilico mio selemontano?
Cresciut'era in gran podesta
Ed io lo mi chiantai colla mia mano:
Fu lo giorno della festa.
Chi guasta l'altru' cose è villania¹

L'ottica mercantesca

L'approccio critico tradizionale, che merita pur sempre qualche considerazione, a questa celeberrima novella ha sempre sottolineato l'ambiente sociale caratterizzato in questo caso dal tragico contrasto fra la 'ragion di mercatura', rappresentata dai fratelli, e le ragioni dell'amore fra due giovani

¹ Il testo completo, stabilito da Rosario COLUCCIA (*Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli*, "Medioevo romanzo", II, 1975, pp. 44-153), è leggibile nei vari commenti del *Decameron* a cura di Vittore Branca (nell'edizione del *Decameron* per "I classici Mondadori" di *Tutte le opere* di Giovanni Boccaccio è a pp. 1234-1235); tutte le mie citazioni del *Decameron* provengono da questa edizione (Mondadori, Milano 1976). Una interessante analisi - anche di profilo filologico - della novella in rapporto alla canzone è quella di Michelangelo PICONE, *La «ballata» di Lisabetta* (*Decameron IV,5*), "Cuadernos de Filología Italiana", 2001 [n.º straordinario]; pp. 177-191.

belli, sereni, sinceri. La novella così rientrava a pieno titolo in quella epopea dei mercatanti che era divenuta la chiave di lettura privilegiata del *Decameron* a partire dal *Boccaccio medievale* (1956) di Vittore Branca. Tale epopea era presentata soprattutto in una prospettiva avventurosa e operosa tendenzialmente apprezzabile, per quanto ovviamente non dovessero mancare i momenti truci e le cadute di livello sul piano etico. Così nel capitolo centrale del suo libro (intitolato «L'epopea dei mercatanti», appunto) cominciavano le pagine dedicate dal Branca alla IV 5: «La poesia dell'elegiaco vaneggiare amoroso di Lisabetta da Messina, fino alla morte silente in un pianto silente, palpita così trepida e pietosa proprio perché si leva come un fiore delicatissimo di gentilezza nello squallido paesaggio morale di quello spietato ambiente di mercanti toscani...».² In un certo senso gli fa eco Mario Baratto, critico di ben diverso orientamento metodologico e ideologico, il quale nella sua peraltro finissima lettura di IV 5 scrive che «alla logica dell'amore si sostituisce, nei fratelli, la logica dei mercanti fuori patria, esposti ai pericoli, danneggiati in ogni caso da scandali

² Vittore BRANCA, *Boccaccio medievale*, BUR, Milano 2010, pp. 194-195. A quali passi della novella si riferiscono quelle qualificazioni di *squallido* e *spietato* non è propriamente evidente.

eventuali».³ Tuttavia poco prima lo stesso aveva messo in rilievo che «il Boccaccio capisce il dolore del fratello, e ne loda anzi la saviezza e la cautela di fronte al dolore, il controllo di sé».⁴

La descrizione dei tre fratelli risulta particolarmente scarna, forse insoddisfacente, anche in considerazione del fatto che essi influiscono in maniera determinante sul percorso diegetico; in realtà risultano essere un unico personaggio, rivestendo all'unisono il ruolo attanziale di Oppositore. Cure non molto maggiori da parte della narratrice Filomena riceve Lorenzo, di cui è detta qualcosina sull'aspetto fisico («assai bello della persona e leggiadro molto», §5; inoltre aveva una «capellatura crespa», §21), che Lisabetta avrà valutato criticamente, perché il suo amore per Lorenzo non è stato esattamente un colpo di fulmine, i due si vedevano frequentemente, probabilmente da anni, né di lui si conoscono particolari doti e virtù, come quelle di Guiscardo su cui si diffonde Ghismonda.

Così «avendolo più volte Lisabetta guatato, avvenne che egli le 'ncominciò stranamente a piacere» (§5). In conformità alla legge di «Amor che a

³ Mario BARATTO, *Struttura narrativa e messaggio ideologico*, in AA. VV., *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del Decameron*, a cura di Mario Lavagetto, Pratiche, Parma 1982, p. 41.

⁴ BARATTO, *Struttura narrativa e messaggio ideologico*, cit., ibidem.

nullo amato amar perdona», Lorenzo la ricambia, ma tosto avrà a pentirsene, a giudicare dal suo contegno nel sogno di Lisabetta, quando sostanzialmente la rimprovera per le immeritate accuse, e, dopo aver fatto capire che vorrebbe una più onorata sepoltura, la invita a non disturbarlo oltre (§13).

A differenza di alcuni amori tragici della Quarta Giornata (Ghismonda, Andreuola e Girolamo) in cui le differenze di classe sono alla base dell'infelicità degli amanti, e per questo vengono adeguatamente trattate dai narratori, in IV 5 non è dato rintracciarne. Lorenzo comunque non è un garzone qualsiasi nel fondaco dei fratelli (non è certo al livello del valletto Guiscardo alla corte del principe di Salerno o del palafreniere in quella di re Agilulfo, III 2), ma è quello «che tutti i lor fatti guidava e faceva» (§5); coi tre si trova in rapporti di confidenza quasi paritari («così cianciando e ridendo con Lorenzo come usati erano...»), §8), anche perché è loro coetaneo e conterraneo.

Una lettura esclusivamente in ottica mercantesca potrebbe portarci ad illazioni fuor di luogo, come ad esempio che Lorenzo sia un cacciatore di dote partendo dal dettaglio che il giovane, accortosi che Lisabetta s'era invaghita di lui, «lasciati suoi altri innamoramenti di fuori, incominciò a porre l'animo a lei» (§5). Se questo hanno pensato i fratelli, non è detto dalla narratrice, la quale come movente dell'omicidio indica l'«infamia», e poco dopo la «vergogna», termini piuttosto generici e troppo vagamente riconducibili alla differenza di

status fra i due amanti, come invece si fa esplicitamente nelle tre novelle di sopra ricordate.

Tralasciamo ogni altra congettura, compresa quella di un rapporto incestuoso con uno o più fratelli, che potrebbe agganciarsi alla reticenza della narratrice nell'indicare i motivi del ritardo nel dare un marito alla ragazza e spiegare la loro furia omicida, conseguenza di una folle gelosia. Su un versante ben diverso si collocherebbe l'ipotesi di una chiave di lettura 'iacoponiana', del tipo *Pianto della Madonna* o *Stabat Mater*, con Lisabetta che, come nella *Pietà* michelangiolesca, tiene in grembo Lorenzo, o meglio una parte di lui, vittima innocente come Cristo. Di questa si riparlerà.

Lisabetta

L'onore dunque sarebbe all'origine di questo come di altri omicidi della Quarta Giornata (quelli di Guiscardo, Restagnone e Guglielmo Guardastagno).⁵

⁵ PICONE, cit., rifiuta - e fa bene - un'ipotesi interpretativa quale quella di Pietro MAZZAMUTO (*Il cronotopo dell'isola nel «Decameron» e la vicenda siciliana di Lisabetta*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, II: *Boccaccio e dintorni*, Olschki, Firenze 1983, pp. 161-168.) secondo il quale l'uccisione di Lorenzo sarebbe un classico esempio del siculo delitto d'onore. Tuttavia mi pare il caso di segnalare, su un piano strettamente linguistico, il sintagma verbale che chiude il paragrafo della deliberazione del delitto da parte dei fratelli: «questa vergogna [...] si potessero torre dal viso» (§7); l'espressione è ancora viva nella lingua siciliana.

L'onore era un valore basilare dell'etica cavalleresca e dell'aristocrazia feudale, abituata a lavare l'onta col sangue; e così avevano fatto il principe Tancredi e il nobile Guglielmo Rossiglione. Ma anche i borghesi adesso hanno il senso dell'onore e sanno vendicare le offese, come si vede negli altri due casi, secondo la nota regola che la classe in ascesa si appropria dei valori della classe in declino. Mario Baratto estende questo concetto anche ai disvalori, quando scrive a proposito della novella di Lisabetta che «la libertà della passione è negata di fatto tanto dall'aristocrazia (come avviene nella IV 1) quanto dalla borghesia, [la quale giunge] a gareggiare in ferocia con la vecchia aristocrazia feudale (IV 1; IV 9)».⁶

La protagonista della novella è, ovviamente, Lisabetta, non la spietata ragion di mercatura, che pure in tante occasioni Boccaccio ha stigmatizzato o grottescamente rappresentato. Lisabetta è una donna a cui, come a Ghismonda,

⁶ Mario BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, Neri Pozza, Vicenza 1970, p. 135. All'osservazione di Baratto bisogna però aggiungere che non era stato sempre e ovunque così, perché l'aristocrazia feudale in una determinata fase e in un determinato contesto aveva elaborato una ideologia erotica che giustificava l'amore passione ed esaltava l'adulterio, ignorando sotto ogni aspetto i valori di matrimonio e famiglia. In questi termini la borghesia vittoriosa ha agito, come farà anche nei secc. XVIII-XIX, in senso reazionario.

non vien dato marito nei tempi desiderati, per cui - come Ghismonda - decide di fare da sé e comincia a guardarsi intorno.

È una situazione che ricorda quella di certe malmaritate afflitte da un marito impotente, o bigotto, o latitante (le mogli di frate Puccio III 4, di maestro Mazzeo IV 10, di Pietro di Vinciolo V 10, monna Sismonda VII 8), oppure monache rinchiuso in convento (Masetto da Lamporecchio III 1). Qui, in una giornata ‘tragica’, abbiamo Ghismonda e Lisabetta che in due contesti diversi si trovano bloccate nel poter dare uno sbocco alla propria passionalità dai pregiudizi di chi le tiene sotto tutela.

Nella novella di Ghismonda i pregiudizi di classe e le esigenze della carne sono esposti analiticamente quasi come in un trattato, grazie soprattutto all’eloquenza della protagonista, che è una principessa; in IV 5 la protagonista è quasi muta: nessuna sua parola è riferita in discorso diretto, pochi i suoi discorsi indiretti.⁷

Se Lisabetta non parla, noi dobbiamo interpretare i suoi gesti come se fossero parole, dedurre da essi il pensiero o volontà che anima le sue iniziative:

⁷ Il particolare ha lasciato perplesso più di un critico. Alberto M. CIRESE (*Lettura antropologica*, in *Il testo moltiplicato*, cit., p. 115) ammette di non sapersi spiegare il perché a Lisabetta non venga data «la parola in modo diretto, come viceversa avviene per l’un dei fratelli, minacciante, o per Lorenzo, nel sogno, o per i vicini, che danno amichevole e non pettegola informazione».

staccare la testa dal cadavere di Lorenzo, metterla nel vaso di basilico, stare davanti ad esso ore in adorazione e in pianto. Ma si deve anche riflettere su quello che Lisabetta non fa, e che innanzitutto consiste appunto in parole non dette. Lisabetta non replica e non si ribella ai fratelli, non li denuncia, né si fa portatrice di una morale alternativa come Ghismonda. Ella non fa parole ma fatti, i quali finché Lorenzo è in vita sono sessualmente produttivi e concreti, e dopo la sua morte diventano sessualmente metaforici e surrogatori.

La narratrice Filomena, dopo aver accennato con poche parole alla sua occulta attività, quando decide che è arrivata l'ora di prendere l'iniziativa o di tagliare la testa del cadavere, parla diffusamente dei suoi continui pianti,⁸ delle sue ambasce, della sua remissività. In questo senso Lisabetta sta sulla scena prevalentemente in posa statica, seduta in contemplazione (adorazione) del vaso di basilico, per lei diventato «quasi un corpo santo nel tabernacolo»⁹. Non che manchino i verbi di movimento a lei riferiti: Lisabetta è soggetto che compie l'azione quando lancia occhiate e fa segnali a Lorenzo, quando di notte va nella

⁸ «L'isotopia del bagnato», come - forse con involontario sarcasmo - la definisce Alessandro SERPIERI, *L'approccio psicanalitico: alcuni fondamenti e la scommessa di una lettura*, in *Il testo moltiplicato*, cit., p. 66.

⁹ Giancarlo ALFANO, scheda introduttiva a IV 5, in G. B., *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, BUR, Milano 2013, p. 673.

camera di lui, quando chiede spiegazioni per la sua prolungata assenza, quando inventa una scusa per andare fuori città e là scava la terra e taglia la testa di Lorenzo, e con questa chiusasi in camera, compie un rituale funebre di lavaggio del cadavere, dando poi inizio alla sua attività di mantener vivo il lutto a tempo indeterminato. Insomma Lisabetta si muove perlopiù occultamente: a differenza di Ghismonda, che affronta l'avversario in uno scontro frontale, Lisabetta adotta una tattica di guerriglia e sceglie l'aggiramento, l'azione nell'ombra o nel chiuso (anche se causticamente potremmo osservare che non è tanto accorta, perché si fa sorprendere una prima volta dal fratello mentre nottetempo si reca in camera di Lorenzo, e poi si fa notare dai vicini per il suo comportamento maniacale).

Sembra passiva e abulica, eppure riesce a schiacciare in un ruolo decisamente secondario tutti i personaggi maschili: Lorenzo - l'unico che abbia un nome - a sua disposizione da vivo e da morto, e i fratelli, la cui volontà ella aggira e scavalca, e ai quali abilmente disobbedisce. La sua è una ribellione nei fatti, mentre quella di Ghismonda lo è anche nelle parole ed è sorretta da una salda ideologia; è una ribellione pertinace che non si dichiara vinta neanche dalla morte di Lorenzo, che tenta di far sopravvivere almeno in parte nel vaso di basilico, ad onta dei fratelli che gliel'avevano ucciso; e quando essi le sottraggono anche l'oggetto parziale si ribella lasciandosi morire, in linea con altri/e protagonisti/e della Quarta Giornata, il cui suicidio - diretto o indiretto -

si potrebbe configurare come atto di libertà, anche suggestivamente rappresentare per noi oggi un'anticipazione di quell'eroica protesta che incamerano alcuni personaggi del titanismo in età preromantica.

Il tema della ribellione, soprattutto femminile, è molto presente nella Quarta Giornata, e non solo fra le eroine delle tragiche novelle, ma anche in questa parte della cornice (con un'anticipazione già nella conclusione della Terza Giornata, col battibecco fra Neifile, regina uscente, e Filostrato, il nuovo re, leggibile più sotto a nota 40), dove nell'Introduzione abbiamo un figlio che contesta il padre (Filippo Balducci), e qua e là evidenzia segni di insofferenza nei confronti dell'autorità regale, come vedremo.

* * *

L'impianto narrativo

Nell'analisi della struttura della novella di Lisabetta il punto di svolta è scandito dal solito «avvenne», in questo caso a § 12; da qui abbiamo ancora più della metà (57%) della novella da leggere.¹⁰ Chiaramente l'autore vuole

¹⁰ Anche per Luigi RUSSO (*Il Decameron. Venticinque novelle scelte e ventisette Postille critiche*, Sansoni, Firenze 1939, p. 283) «la novella vera e propria comincia dopo la morte di Lorenzo».

soffermarsi sulle ulteriori funeste conseguenze di questo amore già tragicamente finito con la scomparsa di uno dei due innamorati. La narratrice, che aveva indicato sommariamente le circostanze degli incontri galanti e si era dedicata più ai pensieri che alle azioni del suo personaggio,¹¹ diventa puntigliosa e precisa nel descrivere l'impresa di Lisabetta fuori città, e poi l'attività di giardiniera ecc.¹²

La realtà trasognata in cui vive ormai Lisabetta viene di nuovo in attrito col mondo reale rappresentato dai fratelli, che si rendono responsabili ancora una volta di un abuso psicologico nei confronti della sorella: come non si sono peritati di ucciderle l'amante così non esitano a portarle via quello che

¹¹ Per Alberto MORAVIA ciò conferma che Boccaccio è soprattutto scrittore d'azione e d'avventura, più che d'amore e d'erotismo. «Così in quattro parole è raccontato l'amore di Lisabetta per Lorenzo, nella novella più esemplarmente d'amore che il Boccaccio abbia scritto. Si sente che ha fretta di sbrigarsi dell'amore [...] e che gli preme giungere al famoso "testo", [su cui] il Boccaccio si estende con una specie di tenera crudeltà. Gli è che, sgombrato il terreno dalle premesse psicologiche e sentimentali, egli può a suo agio accarezzare l'azione e gli oggetti a cui l'azione si affida.» (Boccaccio, in ID., *L'uomo come fine ed altri saggi*, Bompiani, Milano 1964², pp. 140-141).

¹² In una lettura psicanalitica, assolutamente accettabile, quale quella di Serpieri qui ha «inizio l'isotopia dell'oggetto parziale, su cui *si sposta* [corsivo dell'autore] tutto il desiderio di Lisabetta, e che si presenta sovradeterminato come mostrano molteplici indizi discorsivi in questo [§ 11] e nei successivi paragrafi: è testa, figlio, fallo» (SERPIERI, *L'approccio psicanalitico*, cit., p. 67). *Mutatis mutandis*, qualche elemento della triade di Serpieri è adattabile al cuore di Guiscardo nelle mani di Ghismunda.

apparentemente è solo l'oggetto di una triste mania della fanciulla. Mai avrebbero immaginato quel che la pianta nascondeva se non fossero stati messi in sospetto da Lisabetta stessa col suo chiedere insistentemente il vaso di basilico. Se per la prima parte si poteva ipotizzare un conflitto fra il gretto interesse di tre mercanti e il puro affetto di due giovani, in questa seconda fase - che come è maggioritaria quantitativamente è anche più caratterizzata narrativamente - ciò non è più possibile.

Molti elementi arricchiscono questa seconda macrosequenza che potremmo definire una elegia macabra, dal momento che l'autore pressa sull'immaginazione del lettore rendendolo incerto se sta leggendo una storia d'amore infelice o un racconto dell'orrore. È un gioco artistico di sapore tardogotico di cui Boccaccio fornisce altri esempi nel *Decameron*, anzi potremmo dire che in questo senso ha seminato cadaveri a piene mani nelle storie d'amore e d'avventura. È naturale pensare alla grande peste, la cui presenza nella cornice - e non solo nell'Introduzione alla Prima Giornata - è assai significativa, tanto da render possibile una lettura in parallelo 'descrizione

della peste/novella di Lisabetta', come si fa nel sito web della Brown University (Providence, USA) dedicato a Boccaccio.¹³

Una volta messo in luce quest'aspetto, potremo apprezzare o meno certa graveolente mescolanza di amore e morte, e concludere magari che qui Boccaccio ha calcato un po' la mano su scene ad effetto e contrasti a tinte forti. La ricerca stilistica dello scrittore comprende anche un aspetto del campo semantico del macabro che è la decomposizione del cadavere. Ed ecco allora Lorenzo che appare in sogno più come cadavere che come vivo, con anticipazione visiva dello stato in cui Lisabetta lo troverà dopo aver scavato («pallido e tutto rabuffato e con panni tutti stracciati e fracidi indosso» §12), poi la descrizione della pianta in cui vigoreggia il basilico grazie alla «grassezza della terra procedente dalla testa corrotta che dentro v'era» (§19), e quando i fratelli svuotano il vaso trovano un teschio che sarebbe irriconoscibile se non ci fossero ancora i capelli ricci di Lorenzo («la testa non ancor sì consumata che essi alla capellatura crespa non conoscessero lei esser quella di Lorenzo», §21).

¹³ Il sito è curato da Mike Papio e Massimo Riva. Nella scheda di lettura di IV 5 (firmata da Chandra Harris) Messina è una metafora di Firenze, l'amore è metafora della peste, il basilico ricorda i fiori e le erbe odorifere che continuamente portavano al naso i fiorentini, ecc. Così conclude: «Albeit the account of the plague and Filomena's story differ in many ways, similar plague-referential conditions are found in both.» (http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/themes_motifs/plague/lisbetta.php).

* * *

La novella nella struttura della IV Giornata

Se è facile una valutazione estetica di questi e altri procedimenti di natura retorica e stilistica, meno facile ma più intrigante è trarre delle conclusioni dalla fittissima rete di connessioni, collegamenti, autocitazioni ecc. che raccordano e innervano novelle e cornice.

Tralasciando le paronomasie esplicite (testa/testo)¹⁴ e implicite (pianta/pianto), dobbiamo però prendere atto del suo intento eziologico,¹⁵ che è

¹⁴ Nella rubrica si percepisce il gioco di parole: «... Ella occultamente disotterra la testa e mettela in un testo di basilico». La sovrapposizione lessicale può anche esser presa sul serio come «uno spostamento lungo la linea del significante che mostra la densità dei significati in gioco, col corpo linguistico che rinvia, per catena metonimica, al corpo reale» (ALFANO, scheda introduttiva a IV 5, cit., p. 674). Alfano si rifà esplicitamente all'analisi di Cesare SEGRE, *I silenzi di Lisabetta, i silenzi del Boccaccio*, in *Il testo moltiplicato*, cit., pp. 75-85). Nella novella, oltre quelle della rubrica, vi sono altre dieci occorrenze cumulative di *testo* + *testa*, tutte concentrate nell'ultimo terzo della narrazione.

¹⁵ Che potremmo anche definire paravento, dal momento che il testo della canzone popolare «non riferisce la vicenda di Lisabetta ma allude semplicemente a una pianta di basilico sottratta a colei che l'aveva coltivata» (Francesco BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 328). Il che ha fatto dire a Pier Massimo FORNI che si tratta di un depistaggio intenzionale, di una strategia ironica (*Boccaccio retore*, "Modern Language Notes", CVI, 1991, pp.189-201). Più seriamente, per Eduardo SACCONI (*Azione*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P.M. Forni, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 69) la canzone è «un prolungamento vitale» della protesta di Lisabetta.

aspetto tutt'altro che trascurabile nell'economia della novella, tant'è vero che la reazione della brigata, riferita come al solito all'inizio della novella successiva, verte esclusivamente su quest'aspetto e trascura completamente ogni commento, da parte delle pur «pietose donne» (IV 9.3), sulla lacrimevole storia.

Tuttavia è il caso di notare che tutte le altre novelle eziologiche del *Decameron*, racconti di fatti che hanno dato origine a proverbi, detti popolari ecc., lo sono in funzione esplicitamente comico-parodica. Si va dalla «Bocca baciata non perde ventura» con cui si chiude Alatiel (II 7.122) al «Chi è reo e buono è tenuto, può fare il male e non è creduto» con cui si apre frate Alberto

Secondo PICONE invece Boccaccio avrebbe letto nell'originale della canzone popolare «Qualessio fu lo malo cristiano / che mi furò la testa / del basilico mio *silermontano?*» ma poi avrebbe storpiato i due termini in *grasta* e *salernitano* (come attestato non solo dall'autografo Hamilton 90 ma anche dagli autorevolissimi Laurenziano Pluteo XLII 1 [codice Mannelli, detto l'Ottimo] e Parigino italiano 482 [codice Capponi]), un classico errore d'autore insomma; tuttavia quella lettura avrebbe messo «in movimento l'invenzione boccacciana della testa dell'amante sepolta nel vaso di basilico: non ci troviamo davanti ad un caso di creazione personale, come la maggior parte dei critici intende, abbiamo bensì un processo di disambiguazione delle metafore e dei simboli contenuti nel testo di partenza. Si giustifica in tal modo ciò che, nel preambolo della novella successiva, viene detto a proposito dei narratori di Filomena: essi dichiarano, a commento della novella appena ascoltata, di aver finalmente capito il significato di quella canzone [...], sono riusciti finalmente a penetrare la “cagione”, la *razo* narrativa sottostante alla composizione della canzone, ciò che era rimasto nascosto a chi l'aveva fino ad allora udita. E questa *razo*, implicita nella canzone e esplicita nella novella, non può che riferirsi alla tematica centrale della novella stessa, al vaso di basilico che custodisce al suo interno la testa di Lorenzo» (PICONE, cit., pp. 184-185).

(IV 2.5), senza dimenticare la spiegazione del «volgar motto che il più piacevol servizio che a Dio si facesse era rimettere il diavolo in inferno» che sostanzia l'iniziazione erotico-religiosa di Alibech (III 10.35). Quanto l'autore e i suoi narratori si divertono con finte discussioni erudite di questa natura è dimostrato al meglio nella novella di Gianni Lotteringhi, dove la moglie Tessa, per avvertire l'amante, che a causa di un disguido bussava alla porta mentr'ella era in letto col marito, dice a quest'ultimo che si tratta di un fantasma, e per allontanarlo - e nel contempo far capire all'amante che per quella notte sarebbe andato in bianco - recita questa 'orazione' apotropaica, ove è fondamentale la trasparente metafora itifallica della «coda ritta»:

«Fantasima, fantasima che di notte vai, a coda ritta ci venisti, a coda ritta te n'andrai; va nell'orto a piè del pesco grosso, troverai unto bisunto e cento cacherelli della gallina mia; pon bocca al fiasco e vatti via, e non far male né a me né a Gianni mio» (VII 1.27).

Conclusa la storia vera e propria, la narratrice Emilia si sofferma per ben quattro paragrafi ad analizzare dottamente l'orazione apotropaica, raffrontata filologicamente con una seconda versione.¹⁶ Un'altra - inquietante -

¹⁶ «Fantasima, fantasima, vatti con Dio, che la testa dell'asino non vols'io, ma altri fu, che tristo il faccia Iddio, e io son qui con Gianni mio» (VII 1.32).

connessione è possibile fra questa novella e Lisabetta, ed è rappresentata dalla presenza di un teschio, che nella VII 1 è quello d'un asino e doveva servire da segnale convenuto fra i due amanti.

La fitta rete di concordanze/opposizioni, di rimandi, di *mise en abîme* corrisponde ad una tecnica compositiva del Boccaccio, oggi sempre più studiata, di distribuire materiali narrativi di una stessa fonte in varie parti del macrotesto, di suggerire raccordi e connessioni intratestuali - ma per noi anche intertestuali - che fanno del *Decameron* una struttura complessa e funzionale in termini sia ideologici che artistici. Inoltre rimandi e raccordi possono contenere una parodia implicita, sottintesa, che il lettore realizzerà autonomamente, in termini di manipolazione ermeneutica dell'*opera aperta*.

Così questa Quarta Giornata vede, come intuiva Roberto Fedi,¹⁷ lo sviluppo tragico (ossia un rovesciamento, con le implicazioni che vedremo) sia della novella di Alibech, ultima della Terza Giornata (ribaltamento di un *topos*

¹⁷ *Il 'regno' di Filostrato. Natura e struttura della Giornata IV del Decameron*, "Modern Language Notes", CII, 1987, pp. 39-54. Fedi peraltro individua proprio la IV 5 come la novella principale della giornata, collocata da Boccaccio volutamente in posizione centrale come massimo esempio della rivoluzionaria novità costituita da questa Quarta Giornata, in cui in un libro composto fino ad allora di "novellette" scritte "non solamente in fiorentin volgare e in prosa [...] e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso" (IV Intro. 3-4), viene inserita una sezione di storie tragiche, ossia del più alto livello stilistico e retorico: «a questo punto, ad un terzo del cammino [...] l'autore getta la maschera esibendo le credenziali dell'alta dignità letteraria» (p. 47).

dell'agiografia), sia della novellina delle papere contenuta nell'Introduzione alla Quarta Giornata (contestazione dell'autorità, naturalità insopprimibile delle forze d'amore), che a sua volta è un rovesciamento di un *exemplum* assai utilizzato in sede omiletica ed agiografica.¹⁸

Anche in un'altra maniera la novella delle papere è prodromica alla Quarta Giornata, ossia proponendo un modello di elaborazione del lutto, tema chiave nelle successive novelle dove rappresenta l'indispensabile sviluppo narrativo che porta all'ultimo atto della tragedia. Ad esempio è assente in tutte le protagoniste ogni progetto di reinvestimento libidico; viceversa è percepibile una inconscia volontà autopunitiva, determinata da sensi di colpa, che viene sublimata in fedeltà eterna: la scelta eremitica di Andreuola (simile a Filippo

¹⁸ La sua prima comparsa in Europa si ha verso il sec. IX nella diffusissima *Vita di Barlaam e Josafat*, una rielaborazione cristiana della vita del Buddha. Lo ritroviamo poi nei *Sermoni* del vescovo Jacopo da Vitry, nel *Fiore di virtù* del benedettino Tommaso Gozzadini, nelle *Parabole* del chierico Odo di Shirton e nelle diffusissime opere dei domenicani Guglielmo Peraldo (*Summa vitiorum*), Vincenzo di Beauvais (*Speculum historiale*), Jacopo da Varazze (*Legenda aurea*) e Domenico Cavalca (*Vite dei Santi Padri*). Anche una raccolta 'laica' come il *Novellino* mantiene l'impostazione misogina e moralistica: in tutte queste opere infatti le donne sono chiamate demoni, tranne nelle *Parabole* di Odo di Shirton, dove son dette *anseres* (oche), termine recuperato da Boccaccio per realizzare le battute a doppio senso del finale (vedute per la prima volta in vita sua le donne/papere il figlio chiese al padre: "Fate che noi ce ne meniamo una colà sù di queste papere, e io le darò beccare. Disse il padre: - Io non voglio; tu non sai donde elle s'imbeccano!") [IV Intro.28-29]).

Balducci), la scelta suicidaria di Ghismonda e della moglie di Rossiglione, e quella che più di tutte rivela il senso di colpa: la morte di Salvestra.

Lisabetta, come abbiamo visto, è stata rimproverata in sogno da Lorenzo, e chiaramente sa di essere in qualche modo responsabile della sua morte. Un simile pensiero non aveva sfiorato Ghismonda, per la quale la morte di Guiscardo era totalmente una responsabilità del padre, al quale non manca di esprimere il suo odio. Invece Lisabetta non osa nemmeno parlare ai fratelli, e per quel che ne sappiamo non biasima la loro crudeltà. Come forma di risarcimento per essere stata la causa involontaria della sua morte ella circonda di cure la testa di Lorenzo, come avrebbe fatto per l'intero corpo se le fosse stato possibile, anzi è stata proprio l'impossibilità di ciò che l'ha determinata ad effettuare la decapitazione del cadavere.

Lisabetta ingloba la testa di Lorenzo prima in un asciugatoio, poi a casa «in un bel drappo» e infine nel vaso; questo materialmente, ma psichicamente l'ha inglobata nel proprio Io, colpa inamovibile con cui si identifica e che costituisce la sua ragione di vita in termini espiatori. Quanto più un'educazione è stata autoritaria, tanto più si determina un Super-io punitivo, e i fratelli di Lisabetta, che sostituiscono collegialmente il padre, sono indicati nella novella appunto come brutalmente autoritari, cosa che non si può dire di Tancredi, ma che invece ritroviamo nella madre di Girolamo, un altro suicida della Giornata.

E anche quello di Lisabetta è in fondo un classico suicidio inteso come vendetta ed espiazione, perché chi si uccide esprime contemporaneamente il desiderio di punire sia l'oggetto amato e perduto sia se stesso per avere in qualche modo causato tale perdita.¹⁹

* * *

Il sogno

Posta al centro esatto della Giornata (computando su nove, dal momento che l'ultima novella è teoricamente fuori tema per il privilegio di Dioneo), la storia di Lisabetta rappresenta la svolta decisa verso un'ambientazione borghese, o addirittura proletaria, delle tragedie d'amore, il che peraltro non significa la volontà di rinunciare alle topiche connesse con l'ambientazione alta richieste per le tragedie, le quali comunque ritornano grandiosamente nell'ultima novella, quella di Rossiglione, che fa da specchio alla prima di Tancredi e Ghismonda.

Nell'affrontare l'argomento di ogni Giornata i giovani novellatori si cimentano in una serie di performance retoriche, che vanno dall'aggancio con la novella precedente alle dichiarazioni introduttive in cui prefigurano una linea di

¹⁹ Melanie KLEIN, *Contributo alla psicogenesi degli stati maniaco-depressivi*, in EAD., *Scritti 1921-1958*, Bollati Boringhieri, Torino 1978, p. 312.

ricezione dell'*exemplum* che si accingono a raccontare (da confrontare con le reazioni della brigata riferite all'inizio della novella successiva).

Riprendendo l'intreccio di oralità e scrittura che era implicito nella produzione oratoria classica, Boccaccio lo innesta in una forma narrativa che ha, anche, funzioni didascaliche (invertendo peraltro l'ordine dei fattori collaudato nella plurisecolare tradizione dell'oratoria sacra in cui l'*exemplum* a tinte forti è solo un puntello del discorso parenetico), ma in cui naturalmente predominano l'impegno stilistico e l'intento artistico.

Il lavoro compositivo di Boccaccio si avvale di *topoi* consolidati quale quello del sogno rivelatore, che nel *Decameron* è al centro di due novelle, quella di Talano d'Imolese nella Nona Giornata, e il 'doppio sogno' di Andreuola e Gabriotto nella novella che segue quella di Lisabetta. Ma per Boccaccio il sogno non è soltanto un elemento narrativo o un espediente meraviglioso-fiabesco, è anche argomento di dibattito sia fra i personaggi della brigata,²⁰ che si

²⁰ Panfilo, prima di raccontare la patetica vicenda di Andreuola e Gabriotto, fa un'ampia premessa (IV 6.3-6) in cui individua una terza via tra quella di chi ritiene che i sogni siano tutti veri e premonitori e quella opposta, ossia "che né sempre son veri né ogni volta falsi" (§5). In realtà i sogni presenti nel *Decameron* si riveleranno tutti veritieri. L'argomento sarà ripreso da Pampinea nella sua premessa alla novella di Talano d'Imolese (IX 7.3), e verrà messo a punto con la formalizzazione semantica da parte della brigata all'unanimità che definisce *visione* e non *sogno* tale fenomeno psichico (IX 8.2).

confrontano su un numero rilevante di temi (dei quali non è ancora stato fatto il censimento), sia tra i personaggi stessi del racconto, come avviene appunto fra Andreuola e Gabriotto poco prima che accada il dramma. Se possiamo rilevare in tante occasioni una posizione globalmente scettica di Boccaccio non solo di fronte alle superstizioni e alla magia ma anche nei confronti di certi aspetti della religione quali reliquie, santi e miracoli, qui dovremmo ammettere una forma di credulità, del resto ampiamente condivisa e comunque ragionevolmente attenuata dalla *medietas* di cui si fa portavoce Panfilo, narratore di questa novella (vd. nota 20).

Quello dei sogni doveva essere un argomento importante per Boccaccio, che vi dedicò un capitolo della *Genealogia deorum gentilium* (I 31), in cui sulla scorta di Macrobio distingue cinque tipi di sogno, distinzione che possiamo vedere anche nel Decameron, come nella citata precisazione in margine alla novella di Talano d'Imolese.

Per quanto riguarda il *topos* letterario del sogno in cui appare un morto che dà indicazioni a un vivo non mancavano certo a Boccaccio esempi nella letteratura latina, a cominciare dall'*Eneide* di Virgilio, dove ad Enea dormiente appare in sogno il morto Ettore, che ha nell'aspetto qualche somiglianza con

Lorenzo,²¹ ma forse ne ha ancora di più il fratello di madonna Fiammetta che nell'omonimo romanzo le appare in sogno - a suo dire - per annunciarle la propria morte violenta: «egli palido e di squalore coperto e sanguinoso, mostrandomi l'acerbe piaghe, m'apparisce davanti. E pure testé, allora che tu piagnere mi sentisti, di prima m'era egli nel sonno apparito con imagine orribile, stanco, pauroso, e con ansio petto...»²². Comunque per la critica il modello più diretto è Apuleio, *Le metamorfosi* - opera cardine per la formazione narrativa di Boccaccio -, dove nel libro VIII racconta il sogno di Carite alla quale appare il marito Tlepolemo che le rivela di essere stato assassinato dall'«amico» Trasillo, che aveva simulato un incidente di caccia²³.

²¹ [...] *squalentem barbam et concretos sanguine crinis*

vulneraque illa gerens, quae circum plurima muros
accepit patrios. (*Aen*, II, 277-279).

Sempre nell'*Eneide* un altro morto ammazzato che appare in sogno al vivo per invitarlo alla fuga, e anche per rivelare le circostanze della propria morte, è Sicheo che si rivela a Didone ormai vedova (*Aen*, I 353-356, dove manca però la descrizione dell'ombra).

²² *Elegia di madonna Fiammetta* (VI 7.3-4), a cura di Carlo Delcorno, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. V/2, Mondadori, Milano 1994. In realtà la donna si era inventato questo sogno per giustificarsi col marito che l'aveva sentita piangere nel letto (per il dolore di essere stata abbandonata dall'amante).

²³ Il raffronto più completo è in Monica BALESTRERO, *L'immaginario del sogno nel Decameron*, Aracne, Roma 2009, pp. 19-21. Nelle pagine successive la Balestrero rileva anche le influenze di S. Agostino (*De cura pro mortuis gerenda*), ed esamina alcuni aspetti del sogno contraddittori, o che suscitano perplessità, quale quello già accennato dell'atteggiamento brusco e infastidito dell'ombra di

Tutti i sogni sopra ricordati sono contestualizzati drammaticamente, e in ogni caso si tratta di sogni profetici; tuttavia vi è un altro sogno nel *Decameron*, in cui un morto dà indicazioni al vivo, e proprio per questo dovrebbe essere messo in relazione con la nostra novella. Si tratta della VII 10 (raccontata da Dioneo!), nella quale «Due sanesi amano una donna comare dell'uno; muore il compare [quello che era riuscito ad ottenere i favori della comare, e proprio per questo s'era ammalato mortalmente] e torna al compagno secondo la promessa fattagli, e raccontagli come di là si dimori»; in particolare gli rivela che fare sesso con le comari non è considerato peccato dal giudice eterno. Dopo tutta la serietà con cui Boccaccio s'è impegnato, teoreticamente e narrativamente, nell'esplorazione del mondo dei sogni, qui possiamo apprezzare il più completo, e delizioso, stravolgimento di ogni convenzione parenetica, con riferimento soprattutto alla predicazione e all'uso degli *exempla*.

Una valutazione globale del *Decameron* non può non tener conto di questi, e altri, contrasti, non per risolverli ma prendendone atto nell'ottica di uno scrittore per vocazione innovativo e sperimentatore, sempre alla ricerca, narrativamente e stilisticamente, di nuove soluzioni e variazioni sul tema, nelle quali la sovrastrutturazione ideologica è piuttosto secondaria, pur restando

Lorenzo. La Balestrero non trae conclusione da ciò, ma secondo me ce n'è una sola possibile: che Lorenzo fosse seccato per aver ceduto alle profferte di Lisabetta, dato che ciò gli era costato così caro.

collegata alle intenzioni artistiche. Ad es. nella novella di Simona e Pasquino l'ambientazione proletaria non ha certo scopi di denuncia sociale o connotati populistici, anzi non ha neanche effetti decisivi sulle scelte stilistiche (la descrizione dei protagonisti e dei loro sentimenti si avvale di stilemi e lessico usati per i personaggi di alto rango sociale). Anche per questo possiamo dire che nel dramma di Lisabetta non è la differenza di status ciò che il narratore ci vuole segnalare.

Certo la straordinaria irruzione del proletariato in una Giornata come questa programmaticamente tragica, quindi automaticamente da collocare al più alto livello stilistico, impone una certa riflessione; come d'altronde l'altra 'anomalia' rappresentata dalla novella di frate Alberto (v. poco oltre). E potrebbe essere una riflessione sociologica, non limitata agli aspetti puramente tecnici, come quella di Federico Sanguineti, che colloca la storia di Simona e Pasquino in opposizione agli amori tragici di Ghismonda, Lisabetta e moglie di Rossiglione partendo dall'assunto che

«garanzia per il raggiungimento di un pieno soddisfacimento orgastico è data dall'appartenenza al proletariato, cioè dall'estraneità alla società patriarcale borghese-feudale».²⁴ «Fra nobili signori feudali il piacere sessuale è possibile

²⁴ Federico SANGUINETI, *Quarta giornata*, "Heliotropia", IV,1-2, 2007, p. 15.

ma solo in caso di adulterio della donna (9^a nov.); non ci sono esempi di piacere sessuale fra borghesi; solo fra proletari il piacere sessuale è possibile senza ricorrere all'adulterio (7^a nov.)». ²⁵

L'analisi poi si assottiglia distinguendo nella stessa IV 7 proletariato da sottoproletariato:

«La divisione interna al proletariato nella Firenze del Trecento si riflette nell'antitetica condotta sessuale di Simona e Pasquino da un lato, di Lagina e lo Stramba dall'altro. [...] Nel secondo caso, cogliendo l'alternativa fra soddisfacimento orgastico e defatigante sfogo sessuale, Boccaccio non va oltre la definizione di "amorazzo". [...] In breve, nel XIV secolo la vita sessuale del proletariato fiorentino diviso al suo interno esprime, secondo Boccaccio, due atteggiamenti antitetici: quello sesso-rivoluzionario di Simona e Pasquino; quello sesso-reazionario (e sottoproletario) di Lagina e lo Stramba». ²⁶

²⁵ *Ibidem*, p. 13.

²⁶ *Ibidem*, pp. 14-15.

* * *

Lisabetta piangente

Nelle novelle della Quarta Giornata il *frame* narrativo è piuttosto semplice: perché un amore sia tragico occorre un oppositore. Abbiamo così ora il marito (Rossiglione), ora il padre (Tancredi), ora i cognati (madonna Lisetta), ora i fratelli di Lisabetta: tutti oppositori scontati. Ma Boccaccio vuole e sa andare oltre. Nella novella di Girolamo l'oppositore è inizialmente la madre, ma poi all'atto pratico lo diventa la stessa donna amata, Salvestra, salvo sua riconversione *in articulo mortis*.

Nel confronto Ghismonda/Lisabetta sovrapponendo i due triangoli erotici, che per loro natura sono anche quadrati (i matematici vogliano perdonare) semiotici, potremmo rilevare molte differenze nei ruoli attanziali, ma qui lo scopo è solo quello di mettere in luce le peculiarità del personaggio di Lisabetta in quanto donna.

Come in Ghismonda sono accentuati i tratti 'virili' del suo carattere, che contribuiscono significativamente allo sviluppo della vicenda e innervano la sua *vis* polemica, così di Lisabetta vengono reiteratamente proposti quelli femminili in versione elegiaca. Donde l'uso (e l'abuso) di terminologie legate a

determinati campi semantici, quali quello del dolore e del pianto.²⁷ Per quest'ultimo basti contare e valutare la posizione delle occorrenze per capirne l'importanza che ha voluto darvi l'autore, al punto che ha travalicato il significato sentimentale del pianto rendendolo strumentale nel procedimento diegetico: Lisabetta lava la testa, sporca di sangue e di terra, con le sue lacrime (gesto che ci ricorda come la Maddalena lavò i piedi a Gesù); Lisabetta inaffia la *pianta* con col *pianto*.²⁸ E potremmo anche pensare che sia la disidratazione a determinare la sua infermità («non cessando il pianto e le lagrime, infermò» [§20]) e poi a rappresentare la *causa mortis* della fanciulla («La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo addimandando, piagnendo si morì» [§23]).²⁹

²⁷ Vittore BRANCA nel suo commento all'edizione mondadoriana del *Decameron*, cit. (p. 987) ci ricorda che «la distinzione fra lagrime e pianto (più grave) è nella lingua del Trecento assai viva». Lo stesso Boccaccio, commentando *Inferno*, III 22 («Quivi sospiri, pianti e alti guai...»), precisa: «*Pianto* è quello che con rammarichevoli voci si fa, quantunque il più i volgari lo 'ntendano ed usino per quel pianto che si fa con lacrime» (*Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, litt., IX 15).

²⁸ «e quegli di niuna altra acqua che o rosata o di fior d'aranci o delle sue lagrime non inaffiava giammai» (§17). Tecnicamente è del tutto controproducente inaffiare una pianta con profumi o con secreto lacrimale dal momento che questi liquidi, ad alto contenuto alcolico o salino, la porterebbero rapidamente all'essiccazione, qualunque sia il concime presente nel terreno.

²⁹ Anche Ghismonda quando si lascia andare al pianto non è da meno per copiosità di lacrime: «così detto, non altramenti che se una fonte d'acqua nella testa avuta avesse, senza fare alcun femminil romore, sopra la coppa chinatasi, piagnendo cominciò a versare tante lagrime, che mirabile cosa

La presenza così insistita sul piano lessicale e così importante su quello diegetico del pianto ha fatto pensare a Rossana Fenu Barbera alla diffusissima *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine quale fonte della novella, e precisamente il cap. 168 dedicato a santa Elisabetta (chiaramente l'omonimia gioca a favore dell'ipotesi, e soprattutto a favore della parodia), dove appunto la santa piange moltissimo, di notte e di giorno, specialmente mentre prega, e ricavandone consolazione («quas quidem lacrymas fundebat jucunde [...] ut semper cum dolore fleret et de dolore gauderet»)³⁰.

L'intertestualità con la letteratura agiografica, largamente plausibile, richiama in questa sede quell'ipotesi di lettura 'iacoponiana' - più o meno parodica - nei termini sopra indicati (v. nota 5). D'altronde quel Filippo Balducci il quale, nella di poco precedente novella delle papere, sceglie una bizzarra forma di elaborazione del lutto per la perdita dell'amata moglie facendosi povero e dandosi a vita ascetica, ricorda da vicino l'esperienza

furono a riguardare» (IV 1.55). Si tratta chiaramente di espedienti retorici, di iperboli senza - riteniamo - sfumature ironiche.

³⁰ Rossana FENU BARBERA, *La fonte delle lacrime di Elisabetta da Messina*, "Quaderni d'italianistica", XXII, 1, 2001, pp. 103-120.

biografica di Iacopone da Todi (che però non aveva figli). Se vogliamo concludere per una parodia *lato sensu* religiosa, possiamo valutare come tale l'ossessivo culto - rito quotidiano - di Lisabetta per un vaso-pisside e una testa-ostia, o anche i termini dell'apparizione in sogno di Lorenzo che - annota il Branca - «rivela a Lisabetta il luogo dove è sepolto con gesto analogo a quello tradizionale dei martiri che indicano ai devoti dove giace il loro corpo»³¹.

* * *

Dissacrazione e parodia

Non molti critici³² si sono chiesti del perché della scelta di un vaso di basilico per nascondere la testa di Lorenzo, scelta che potrebbe andare al di là

³¹ *Decameron* a cura di V. Branca, cit., p. 1233. La scelta del nome, Lorenzo, fa pensare ad uno dei più celebri martiri della tradizione cristiana; su questa via si potrebbe anche rilevare il fatto che al momento dell'esumazione il cadavere risultava pressoché incorrotto dopo parecchio tempo dal decesso - indizio non secondario di santità.

³² Solo Fabio Domenico PALUMBO, nel suo intervento, dal titolo *Il centro imploso dell'ordine culturale: Messina e la Lisabetta di Pasolini*, al convegno *Disorder/Order in History and Politics* (Università di Messina - Centro Europeo di studi sul mito e sul simbolo; Salina, 15-18 giugno 2011) ha fuggevolmente accennato alla «presenza nell'intreccio narrativo di densità cronologiche, cronotopiche, mitologiche, metaforico-allegoriche o soltanto segnaletiche, simbologiche, cristologiche e perfino farmacologiche».

dei motivi eziologici. In effetti il basilico ha un significato simbolico controverso e contraddittorio: da un lato è considerato afrodisiaco e favorevole al concepimento, dall'altro è simbolo dell'odio; in buona sintesi rappresenta la lussuria mista all'odio, come si può vedere anche da una leggenda cristiana che racconta di Salomè la quale mise la testa di San Giovanni Battista - guarda caso anch'egli decapitato - in un vaso di basilico³³. D'altronde Antonio Mazzarino, in margine alla sua ricostruzione filologica del testo della canzone del basilico, affrontando il 'cruciale' problema dell'aggettivo da attribuire a basilico (silermontano? selemontano? salernitano?) comunicava di aver scoperto in un testo arabo del XII secolo, il *Kitab al-falahah* (Libro di agricoltura) di Ibn al-Awwām, fra le undici varietà enumerate quella detta *al-jamājamy* (الجامجمى) ossia 'relativo al cranio, al teschio'. La scarsa affinità fonetica non impediva allo studioso siciliano di formulare un'ipotesi (un po' peregrina, a dire il vero, nonché verbosa): «giungeva al certaldese, da una tradizione che trovava le sue lontane radici, la sua cellula germinale nel mondo arabo (o, in genere, in quello orientale), e attraverso rivoli che ovviamente ci sfuggono, il motivo della testa

³³ Patricia TELESCO, *Magia delle erbe*, Sovera, Roma 1999, p. 93.

seppellita in una grasta di basilico che da essa nasceva era *al-djamâdjami* (sic)»³⁴.

Dopo il meritevole lavoro dei filologi che si sono occupati del testo della canzone del basilico,³⁵ è raro trovare fra i lettori della novella, almeno quelli che hanno avuto la curiosità di andarsi a leggere integralmente l'anonima canzone, osservazioni sul confronto e quindi sulle differenze tra fonte e novella.

Una lettura in chiave doverosamente allegorica avrebbe messo in rilievo un dato che in ottica boccacciana è particolarmente rilevante, e cioè che nella canzone la donna che parla usa assai trasparentemente il vaso di basilico come metafora del proprio 'onore', toglgli «dal messer cui tanto amai»; per di più già si vedono le conseguenze: «Or è in palese che mi fu raputo, / nollo posso più celare».

³⁴ Antonio MAZZARINO, *Il basilico di Lisabetta da Messina* (Boccaccio, *Decam. IV. 5*), in ID., *Indagini. Scritti di filologia*, a cura di Bruno Luiselli, Herder, Roma 2003, p. 340. Lo studio era già apparso in "Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina", II, 1984, pp. 445-487.

³⁵ La prima edizione critica è di Giosue CARDUCCI, *Cantilene e ballate strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Nistri, Pisa 1871, pp. 48-52. Ai già ricordati Coluccia, Picone e Mazzarino va aggiunto Tommaso CANNIZZARO (*Il Lamento di Lisabetta da Messina e la leggenda del Vaso di Basilico nella nov. V giorn. IV del Decamerone*, Tip. dei tribunali, Catania 1902), il quale interpretava il furto della *grasta* come metafora della perdita dell'amato (pp. 45ss).

Questo passaggio dal metaforico della fonte al metonimico della novella non è stato sviluppato da chi pur l'ha notato³⁶, eppure lo studio del rapporto fonte/novella è lavoro indispensabile per entrare nel cuore dell'arte e della poetica decameroniana. Qui abbiamo un rapporto che è speculare rispetto a quello, per esempio, della novelletta delle papere, in cui tutta una serie di fonti austere e truceamente misogine venivano convertite in una storiella gaia e ammiccante, che dimostrava peraltro l'inconsistenza del dato moralistico principale, in stile prettamente boccaccesco. In ossequio all'argomento della Quarta Giornata qui il cammino è di verso opposto, dal comico al tragico, a

³⁶ PICONE, *La «ballata» di Lisabetta*, cit., p. 188; BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, cit., p. 137; Millicent MARCUS, *Cross-Fertilizations: Folklore and Literature in Decameron 4.5*, "Italice", LXVI, 1989, pp. 383-398. Quest'ultima, pur rilevando il passaggio dal comico della fonte al tragico della novella, si sofferma sull'oscillazione fra passato e presente nel lamento della donna che parla (pp. 385-387). Poi, partendo da una già riferita illazione del Baratto, che cioè i fratelli di Lisabetta si considerano stranieri in Sicilia e quindi in posizione socialmente precaria (vd. sopra nota 3), conclude che è questa paranoia geografica a indurli all'uccisione di Lorenzo («Such geographically induced paranoia would explain the maniacal self-protectiveness that leads them [i fratelli] secretly to murder Lorenzo», p. 388). Infine avanza di suo un'altra ipotesi non autorizzata, che all'origine del dramma familiare, oltre lo sradicamento geografico, ci sia la mancanza del capo famiglia, una famiglia insomma senza padre e senza patria («headlessness and rootlessness», p. 389). Giovanni STRINNA, («Chi guasta l'altrui cose». *Lettura della Canzone del basilico*, "L'immagine riflessa", N.S., XIX, 2010, pp. 247-265), muovendo da una intuizione di Maria Teresa MAIORANA (*Un conte de Boccace repris par Keats et Anatole France*, "Revue de Littérature Comparée", XXXVII, 1963, pp. 50-67) - il furto della *grasta* come metafora della perdita della verginità - sviluppa una suggestiva interpretazione antropologico-folkloristica della canzone ma non fa nessun collegamento con la storia di Lisabetta.

dimostrazione che il Boccaccio non è scrittore che lavora a senso unico, e non è meno grande nelle novelle tragiche che in quelle comiche, ed è capace di celare elementi di queste in quelle (e viceversa, naturalmente). Così vedremo più avanti come Lisabetta sia apparentata con alcune delle più disinvolute donne del *Decameron*, come con una simile protagonista si possono raggiungere i vertici del genere tragico e dell'elegiaco, come una narrazione poeticamente commovente possa trarre alimento anche da particolari raccapriccianti, e come una tenera fanciulla possa essere capace di operazioni di bassa macelleria.

Ma non bisogna fermarsi alla rilevazione delle differenze, bisognerebbe chiedersi perché e a qual fine Boccaccio ha operato questi capovolgimenti o distorsioni delle fonti. Questo lavoro va fatto tenendo presente - come ovviamente faceva lo stesso Boccaccio - il pubblico contemporaneo (ma non è da escludere una strizzatina d'occhio alle generazioni future), che era al corrente della fonte originaria e avrebbe notato immediatamente l'utilizzo 'contrastivo' che ne faceva l'autore. Questo tipo di complicità col lettore è l'essenza stessa del *Decameron*, e Boccaccio l'ha espressa esplicitamente nell'Introduzione alla Quarta Giornata, dove si rivolge al pubblico in prima persona rispondendo a fantasiose e immaginarie obiezioni, che non solo sono

state prese sul serio e considerate reali dai critici, ma hanno creato la leggenda di una diffusione parziale, a puntate, del Centonovelle, quando tutti sono d'accordo nel dire che solo nella sua interezza esso è apprezzabile e valutabile, solo studiando le incredibili complessità della sua struttura si percepiscono significati e valori. Appunto in questa sede Boccaccio colloca «non una novella intera [...] ma parte d'una», ed è questa la vera metanovella del *Decameron*, più di quella di madonna Oretta, nella quale si parla del *modo* di raccontare, non della sostanza di ciò che viene raccontato (e in effetti la novella del cavaliere imbranato narratore «da sé era bellissima» [VI 1.9]). Con la novelletta delle papere Boccaccio vuol dare un esempio di rovesciamento del *contenuto* comprensibile a tutti, e perciò utilizza una fonte conosciutissima (vd. nota 20), della quale non solo capovolge il verso morale ma in maniera ancora più ammiccante attualizza il contesto facendo nomi e cognomi, e dà contorni brillantemente realistici a una storia di per sé fiabesca e improbabile³⁷.

³⁷ Sull'ambientazione nell'Italia più o meno contemporanea, che riguarda la maggioranza delle novelle, ci sarebbero molti elementi - troppi per una nota - da esaminare. C'è poi l'uso spregiudicato, anche indiretto, di cognomi illustri: nel nostro caso la famiglia di Lisabetta è stata identificata come appartenente ai molto noti e potenti Ardinghelli di San Gimignano (ma un Neri Ardinghelli è nominato da Dino Compagni [*Cronica*, II 19] fra i priori entrati in carica a Firenze l'8 novembre 1301), che a metà del Duecento si trasferirono da Messina a Napoli. Niente vieta di pensare che la storia inventata da Boccaccio sulla base di una canzone popolare sia un'oscura allusione a qualche scheletro nell'armadio di costoro.

Fra le conclusioni possibili su questo tipo di lavoro sulle fonti da parte di Boccaccio dev'essere messa in primo piano quella che l'autore aveva come intento primario la dissacrazione, come si vede dall'allineamento delle prime novelle: la sconcertante falsa confessione in punto di morte (il classico momento della verità) di ser Ciappelletto, la rappresentazione della corte papale (di Roma, si badi, non di Avignone, la cui corruzione era diventata un topos) come sentina di tutti i vizi in Abraam giudeo, la raccapricciante ipotesi che quella cristiana potrebbe non essere la vera religione nell'apologo di Melchisedech. E si potrebbe continuare con la dissacrazione di austere figure quali abati e inquisitori, ma anche delle loro maestà, il re di Francia e il re di Cipro, e di lor signori, Cangrande della Scala ed Ermino de' Grimaldi, che «di ricchezza ogni altro avanzava che italico fosse» [I 8.5]). È possibile dunque trovare elementi dissacratori anche nelle più tragiche novelle, ecco allora nella nostra un modesto vaso d'argilla invece di un prezioso reliquiario, un atteggiamento davanti ad esso che liturgicamente si dice Adorazione del Santissimo. Con questo entriamo nel merito della personalissima elaborazione del lutto di Lisabetta, che ricorda il Filippo Balducci dell'Introduzione alla Quarta Giornata. Per entrambi, ma più per Lisabetta, si tratta di una enfattizzazione dell'elemento punitivo: Lisabetta si sente responsabile della morte di Lorenzo (come Ghismonda della morte di

Guiscardo e la moglie del Rossiglione della morte del Guardastagno), lui stesso gliel'ha fatto capire quando le è apparso in sogno, luogo privilegiato per l'emersione dei sensi di colpa, e il suo è sostanzialmente un suicidio espiatorio.

Per Ghismonda e per Lisabetta il rapporto erotico continua *post mortem* mediante la 'reliquia' dell'amante, forse qualcosa di più o di diverso dall'oggetto parziale o sostitutivo: in Ghismonda il cuore di Guiscardo è un "cor gentil" guinizelliano, in Lisabetta la testa di Lorenzo è sineddoche dell'amato corpo che avrebbe voluto portare con sé quando l'ha dissepolto; per entrambe l'attrazione erotica della reliquia è irresistibile, e il rapporto sessuale si realizza in forma macabra (Ghismonda: «baciando infinite volte il morto cuore» / Lisabetta: «mille baci dandole in ogni parte»).

Il rovesciamento - procedura tecnica fondamentale del 'carnevalesco' - delle reliquie, termine ad alto tasso di religiosa venerabilità, è esplicito nell'irresistibile novella di frate Cipolla; tuttavia sembrerebbe impensabile in una giornata come la Quarta «nella quale, sotto il reggimento di Filostrato, si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine». Eppure questa giornata presenta una trasgressione, che ha lasciato perplessi molti, rappresentata dalla seconda novella, quella di madonna Lisetta e l'Agnolo Gabriello (una penna del quale sappiamo che viaggia nel bagaglio di frate Cipolla). Il livello di parodia

religiosa in questa novella è notevole, ma per il discorso che qui ci interessa essa rappresenta una notevole infrazione del regolamento che obbliga tutti meno uno (Dioneo) ad attenersi all'argomento stabilito. L'infrazione è commessa da Pampinea,³⁸ il personaggio più autorevole della brigata, e suscita le rimostranze del re di turno, Filostrato, che coerentemente al suo carattere aveva stabilito il luttuoso argomento. Ma Filostrato è un'anatra zoppa,³⁹ è un monarca sgradito

³⁸ Che la aveva già preannunciata nella premessa (IV 2.4).

³⁹ *Lame duck*, termine del gergo giornalistico anglosassone indicante un uomo politico che, malgrado occupi ancora una carica istituzionale elettiva, non sia ritenuto del tutto in grado di esercitare il relativo potere politico. Anche Renzo BRAGANTINI (*Dialogo*, in *Lessico critico decameroniano*, cit., p. 109) definisce quella di Filostrato «la reggenza più contestata, incaricata com'è di fronteggiare una compagnia che desidera intrattenersi all'insegna del gioco narrativo e di necessità riottosa alle lacrime». C'era già stata un'avvisaglia di contestazione al termine della Giornata precedente, quando Filostrato era stato incoronato irrispettamente, cioè con uno scambio di battute a doppio senso esprimenti dubbi sulle sue capacità: «conoscendo la reina che il termine della sua signoria era venuto, levatasi la laurea di capo, quella assai piacevolmente pose sopra la testa a Filostrato, e disse: - Tosto ci avvedremo se il lupo saprà meglio guidare le pecore, che le pecore abbiano i lupi guidati. Filostrato, udendo questo, disse ridendo: - Se mi fosse stato creduto, i lupi avrebbero alle pecore insegnato rimettere il diavolo in inferno, non peggio che Rustico facesse ad Alibech, e perciò non ne chiamate lupi, dove voi state pecore non siete; tuttavia, secondo che concesso mi fia, io reggerò il regno commesso. A cui Neifile rispose: - Odi, Filostrato, voi avreste, volendo a noi insegnare, potuto apparar senno, come apparò Masetto da Lamporecchio dalle monache e riavere la favella a tale ora che l'ossa senza maestro avrebbero apparato a sufolare». (III Conclus. 1-3). E Filostrato non replica riconoscendosi vinto.

per il suo pessimismo e per la sua aria funerea, in un gruppo che sta tentando di tenersi lontano, fisicamente e mentalmente, dalla peste e dalla morte.

Già la prima narratrice della Giornata, Fiammetta, aveva detto che la scelta di un tema tragico le sembrava inopportuna («pensando che, dove per rallegrarci venuti siamo, ci convenga raccontar l'altrui lagrime, le quali dir non si possono che chi le dice e chi l'ode non abbia compassione» IV 1.2); anche Lauretta, che deve narrare dopo Pampinea, si dichiara in disaccordo col re ma costretta ad ubbidirgli (IV 3.3); e al termine della Giornata, quando arriva il suo turno, Dioneo ringrazia Dio che non si debba «andar più dietro a così dolorosa materia» (IV 10.3).

Se Dioneo ha il suo privilegio intangibile, se Pampinea si è apertamente ribellata, possiamo pensare che anche altri narratori tentino, occultamente od anche inconsciamente, di farlo. Nella lista delle implicite trasgressioni al tema tragico della Quarta Giornata potremmo inserire il macabro *ménage à trois* nel talamo di Salvestra (IV 8.17 ss.), le inconcepibili infrazioni di Gerbino del codice cavalleresco e delle più rispettate convenzioni feudali,⁴⁰ le inopportune

⁴⁰ La novella IV 4 è quasi una parodia tragica del *topos* cortese trobadorico dell'innamoramento per fama e dell'*amor de lonh* alla Jaufré Rudel. Al tono alto della impostazione narrativa si contrappongono i comportamenti scorretti del principe Gerbino, erede designato del trono normanno, il quale nell'imminenza della battaglia tiene un enfatico discorso zeppo di luoghi comuni della letteratura cortese («Signori, se voi così valorosi siete come io vi tegno, niun di voi senza aver sentito

avances del podestà verso Andreuola, col tentativo di violenza carnale e la successiva grottesca colluttazione (IV 6.34-35).

* * *

Lisabetta come donna

Come abbiamo visto, Lisabetta ha uno scatto di energia e di iniziativa a metà circa della novella, per ripiombare poi per giorni e giorni secondo il tempo della storia in una melanconica abulia. Per la sua scarsa *verve* sul piano deliberativo si è parlato per questo personaggio di un'esistenza in funzione contrastiva dei fratelli: «I fratelli sono azione, Lisabetta è reazione psicologica [...]; è evidente lo stato di soggezione di Lisabetta, la quale ha pochissime possibilità di azione autonoma: a lei è solo concesso di avere reazioni psicologiche».⁴¹ La Lisabetta che improvvisamente dà prova di forza di carattere e di volontà in una fase circoscritta del testo è la stessa dei primi

o sentire amore credo che sia, senza il quale, sì come io meco medesimo estimo, niun mortal può alcuna virtù o bene in sé avere...» ecc.; §§16-17) ai suoi uomini, dei messinesi, che invece risultano unicamente «vaghi della rapina» (§18), che sarà avallata da lui stesso a battaglia vinta (§24).

⁴¹ SEGRE, *I silenzi di Lisabetta, i silenzi del Boccaccio*, in *Il testo moltiplicato*, cit., p. 79.

paragrafi, a tener conto di quel poco che lì è detto ma anche di quanto *non* è detto, ossia la parte attiva che Lisabetta ha nella nascita dell'amore. Lorenzo, come già sappiamo, aveva «altri innamoramenti di fuori», ma Lisabetta è riuscita a distorglielne, ed è lei che di notte va in camera di Lorenzo, non viceversa.

Al pari di tante altre donne del *Decameron*, Lisabetta è la parte attiva del *ménage*, che senza la sua iniziativa non sarebbe neppure cominciato (il che esclude definitivamente l'ipotesi di un Lorenzo cacciatore di dote che per questo sarebbe stato ucciso dai fratelli). Nel *Decameron* il rapporto sentimentale vede più spesso la donna che l'uomo in primo piano, come personaggio maggiormente attivo e propositivo, quello determinante nel creare le condizioni perché si instauri la relazione, come Ghismonda. Di più: a volte la donna non desidera un uomo in particolare ma uno purchessia, addirittura approfittando di quello che le capita sotto mano (la vedova che si ritrova in casa Rinaldo d'Asti

,⁴² le monache che s'accontentano di quel che passa il convento: un giardiniere sordomuto e mezzo scemo).⁴³

In un'occasione da segnalare, lo spirito d'iniziativa femminile è espresso da Dioneo con sublime assenza di mezzi termini quando racconta alla fine di questa Quarta Giornata della giovane e procace moglie di un anziano medico, maestro Mazzeo (ma il nome, ahilui, è antifrastico...), la quale si è decisa a procurarsi da sola quel che il marito non le può dare: «E, sì come savia e di grande animo, per potere quello da casa risparmiare, si dispose di gittarsi alla

⁴² Il comportamento della donna è approvato dalla brigata: «Né fu per ciò (quantunque cotal mezzo di nascoso si dicesse) la donna reputata sciocca, che saputo aveva pigliare il bene che Iddio a casa l'aveva mandato. E mentre che della buona notte che colei ebbe sogghignando si ragionava...» (II 3.2-3). È superfluo sottolineare la disinvoltura colloquiale del linguaggio.

⁴³ «le monache incominciarono a dargli noia e a metterlo in novelle, come spesse volte avviene che altri fa de' mutoli, e dicevangli le più scelerate parole del mondo, non credendo da lui essere intese; e la badessa, che forse estimava che egli così senza coda come senza favella fosse, di ciò poco o niente si curava» (III 1.20). La badessa ben presto potrà verificare di persona quanto si era sbagliata; la metafora fallica *coda* ha una discreta presenza nel Decameron, ed è fondamentale nella novella di Donno Gianni (IX 10). In questo senso era presente più volte nella *Alda* di Guglielmo di Blois, la commedia elegiaca che Boccaccio trascrisse nel suo Zibaldone laurenziano XXXIII 31. Branca, nel suo commento all'edizione mondadoriana del *Decameron*, cit. (p. 1145), poco distratto da queste cose, annota che qui abbiamo «quattro endecasillabi e un settenario».

strada e voler logorar dello altrui; e più e più giovani riguardati, nella fine uno ne le fu all'animo» (IV 10.6).⁴⁴

Con Lisabetta siamo ovviamente in un altro ambito narrativo e chi narra non è Dioneo, purtuttavia è inevitabile per Boccaccio accennare ai rapporti sessuali fra Lisabetta e Lorenzo, e lo fa ora in maniera sfumata ma esplicita («fecero di quello che più desiderava ciascuno», §5; «avendo insieme assai di buon tempo e piacere», §6), ora in maniera obliqua («sì come colei a cui la dimora lunga [di Lorenzo] gravava», §10). Si tratta di espressioni in linea con altre di questa tragica Giornata, in cui ovviamente non era il caso di insistere troppo su certi particolari, a parte - naturalmente - la novella di madonna Lisetta e dell'Agnolo Gabriello, della quale vale la pena riportare un paio di stralci.

Era frate Alberto bello uomo del corpo e robusto, e stavangli troppo bene le gambe in su la persona; per la qual cosa con donna Lisetta trovandosi, che era fresca e morbida, altra giacitura faccendole che il marito, molte volte la notte volò senza ali, di che ella forte si chiamò per contenta. (IV 2.32)

⁴⁴ Assieme a questa moglie e alle malmaritate ricordate di sopra conviene citare anche Ghita moglie di Tofano (VII 4), la moglie del geloso confessore (VII 5) e, perché no?, la fanciulla di I 4 che, ospite in un monastero della Lunigiana, non fa differenza fra il vecchio abate obeso e il giovane monaco vigoroso.

- Non ve 'l dich'io? - disse la donna [a frate Alberto] - il vostro corpo stette tutta notte in braccio mio con l'agnol Gabriello; e se voi non mi credete, guateretevi sotto la poppa manca là dove io diedi un grandissimo bacio all'agnolo, tale che egli vi si parrà il segnale parecchi di. (IV 2.36)

«Questo è il modo tutto boccacciano di risolvere l'annosa e teologica questione del sesso degli angeli». ⁴⁵

* * *

L'elegia macabra

In altri tempi l'accertamento del valore strumentale del macabro, in questa come in altre novelle (Tancredi, Rossiglione), aveva portato Luigi Russo a distinguere il contenuto, oggettivamente tragico e orrido, dal *tono* improntato al «fiabesco magico», realizzato con la «rappresentazione realistica sfumata di un alone di sogno». Si veniva a realizzare così «una specie di vaneggiamento idilliaco, un tenero colloquio, una fantasia d'amore, una trasfigurazione

⁴⁵ Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi, a cura di, *Luoghi della letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p.5.

smemorata di una vicenda tragica».⁴⁶ Questo suo tipo di lettura Russo lo aveva già anticipato nella Postilla critica all'Introduzione, dove la grandiosa descrizione della peste era definita «una novella di contenuto tragico, sull'esempio della novella della Ghismunda salernitana, della Lisabetta messinese, di messer Guglielmo Guardastagno, in cui l'ispirazione è tragica solo apparentemente, come contenuto non come forma».⁴⁷ In quella sede aveva cominciato a polemizzare con Attilio Momigliano, «che ci ha dato un commento finissimo di 49 novelle del Decameron,⁴⁸ ma dove l'ispirazione del Boccaccio forse è troppo spesso romanticizzata e irreligiosita [sic]».⁴⁹ Successivamente in altre Postille critiche aveva contrappuntato spesso i suoi giudizi con quelli del critico cuneese; per questa novella abbiamo: «Guai a volere interpretare tragicamente tutti i particolari del racconto, così come vuol fare il Momigliano, che parla *della fisionomia tetra*, del *suono grave* del racconto, del dolore di

⁴⁶ RUSSO, *Il Decameron*, cit.: Postilla critica a Lisabetta da Messina, pp. 383-387.

⁴⁷ RUSSO, *Il Decameron*, cit.: Postilla critica all'Introduzione, pp. 291-292.

⁴⁸ *Il Decameron. 49 novelle commentate da Attilio Momigliano*, Vallardi, Milano 1924; commento che divenne un classico, specialmente nelle scuole, e fu ristampato numerose volte (nel 1965 la 5^a edizione fu a cura di Edoardo Sanguineti, G.B. Petrini, Torino).

⁴⁹ RUSSO, *Il Decameron*, cit.: Postilla critica all'Introduzione, p. 292.

Lisabetta, che ha un non so ch  *di chiuso e di cupo*. Questo   il contenuto del racconto, l'*animus* lirico del Boccaccio   un altro»⁵⁰, quello elegiaco.

Senza dubbio la propensione di Boccaccio per questo genere letterario   sempre stata spiccata, forse sulla scorta del suo 'maestro' Ovidio, le cui *Heroides* sono spesso idealmente presenti dietro le vicende di tanti personaggi del *Decameron*⁵¹, dove il vagheggiamento elegiaco dell'amore perduto si esprime coi fatti pi  che con le parole: da Zinevra (II 9) a Giletta di Nerbona, da Gostanza (V 2) a Lisa Puccini (X 7); per finire con Griselda, che non lo esprime n  coi fatti n  con le parole - la sua   una struggente elegia implicita - e, come Lisabetta, contrappone il silenzio alla crudelt . Con quest'ultima abbiamo, caso unico nella storia del genere, una elegia macabra, che suona un po' ossimorica, un arditissimo innesto che poteva riuscire solo a Boccaccio, il quale ha saputo inserirvi per di pi  tracce di voluttuosa sensualit  (quella testa sanguinolenta baciata «in ogni parte», §17).

⁵⁰ RUSSO, *Il Decameron*, cit.: Postilla critica a Lisabetta da Messina, p. 385.

⁵¹ Le *Heroides* ovidiane inoltre rappresentarono per Boccaccio il modello di un elegia-fiume, in prosa, che gi  nel titolo dichiara la sua appartenenza al genere: l'*Elegia di madonna Fiammetta*.

Le vicende tragiche e le scene macabre delle varie novelle vanno contestualizzate e direi integrate con situazioni di tutt'altro segno, e che non rappresentano patenti contraddizioni dell'autore ma il suo modo di affrontare il 'tragico', come tema e come stile, su cui chiaramente agiva la suggestione del plurilinguismo dantesco, che Boccaccio, applicandolo alla prosa, ha esteso ad abbracciare la multiforme e composita realtà dei vivi come Dante aveva fatto con quella dei morti