

MICHELANGELO PICONE

La novella di Lisabetta da Messina di Giovanni Boccaccio
(Decameron IV.5)

Il *Decameron* di Boccaccio è sicuramente il classico italiano che più ha bisogno di un commento: non un nuovo commento, ma un commento *tout court*. Mentre per la *Commedia* di Dante, ma anche per il Canzoniere di Petrarca, si moltiplicano i commenti, anche di notevole impegno e portata, il *Decameron* di Boccaccio rimane ancora privo di un commento all'altezza di questo massimo capolavoro narrativo del Medioevo italiano e europeo. Il commento vulgato di Vittore Branca, infatti, rimane ben al di sotto di tale aspettativa, non solo perché datato (esso risale, benché ristampato più volte e in varie sedi, all'edizione lemonneriana del 1950), ma soprattutto perché visibilmente carente dal punto di vista ermeneutico quanto da quello filologico.

Per il capitale problema delle 'fonti' – dei modelli letterari che hanno ispirato l'autore del *Decameron* nel suo progetto di riscrittura dell'intero patrimonio narrativo medievale sotto forma di 'novella' – Branca fa quasi esclusivo affidamento sui vecchi repertori (della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento) di Landau e di Lee, spesso senza avvalersi dei contributi ulteriori della bibliografia critica, pure da lui diligentemente ammassata all'inizio della riedizione einaudiana del suo commento. Il ritornello che Branca ripete per ogni novella (e anche per la nostra) è che, cito, «non è dato di ritrovare alcun antecedente per questa novella». Quando in realtà (come Boccaccio stesso si premura di avvertire il suo lettore nella *Conclusione* della sua opera), non c'è novella del *Decameron* che non additi, direttamente o indirettamente, gli intertesti che sono serviti alla sua 'invenzione' (nel senso ovviamente retorico e medievale del termine). In effetti per Branca, che si tira dietro inveterati pregiudizi risalenti in definitiva a Domenico Maria Manni, il *Decameron* è riducibile ad una collezione di fatti storici o cronachistici, di aneddoti locali per lo più fiorentini, circolanti in ambienti mercantili, e captati e abbelliti da Boccaccio. Il Centonovelle boccacciano diventerebbe così un'anticipazione del *Trecento-novelle* di Franco Sacchetti. Ciò che rappresenta un totale disconoscimento del valore culturale dell'opera.

L'altro fondamentale problema, aggirato più che veramente affrontato da Branca – e questo nonostante i suoi numerosi e certo importanti studi sulla storia della tradizione manoscritta e a stampa del *Decameron* –, è quello del testo, per il quale sono sempre da rimeditare le lungimiranti osservazioni di Michele Barbi, ma anche le critiche, più o meno aperte e violente, rivolte all'e-

dizione Branca da vari studiosi (da Maria Simonelli a Aldo Rossi). Branca, come noto, fa totale affidamento sul codice berlinese (Hamilton 90) del *Decameron*, oramai ritenuto da tutti autografo di Boccaccio. Per la verità nel mio commento alla novella di Lisabetta io metto in discussione una tale incrollabile fiducia nel codice berlinese, a partire da due lezioni errate o banalizzanti dello stesso in punti cruciali dell'affabulazione («basilico salernetano» invece di «basilico selemontano», e «grasta» al posto di «testa»); la correttezza della lezione attestata dalla restante tradizione è garantita in questo caso dal testo-fonte della novella, che è la canzone 'siciliana' *Qualesso fu lo malo cristiano*, citata espressamente della narratrice alla fine del suo racconto. D'altronde, anche se l'Hamilton fosse autografo di Boccaccio, frutto di una trascrizione tardiva del suo capolavoro (quando l'autore, ormai 'petrarchizzato', era tutto preso dagli studi storici e eruditi), il filologo deve sempre guardarsi dalla proverbiale disattenzione con la quale Boccaccio copia anche le sue proprie opere.

Ma non è su questo aspetto che vorrei insistere in questo breve preambolo, bensì sulla *mise en page* del codice Hamilton, che riflette sicuramente la volontà autoriale. Mi riferisco al sistema delle lettere maiuscole impiegato nel codice per indicare, con le lettere più grandi, gli snodi fondamentali della narrazione (l'inizio della novella, e i passaggi dal livello extradiegetico dell'autore a quello intradiegetico del narratore e a quello diegetico dei personaggi), e con le lettere più piccole l'articolazione in commi del racconto vero e proprio. Nella mia edizione queste lettere sono messe in grassetto, distinguendo quelle più grandi (su due righe) col grassetto esteso anche alla lettera successiva. La decisiva rilevanza di questa segnaletica testuale, già intuita da Armando Petrucci nell'appendice all'edizione diplomatica del codice curata da Charles Singleton, è stata pienamente evidenziata da Teresa Nocita in una serie di articoli nati a margine della sua collaborazione al progetto di ricerca zurighese, da me diretto, avente come scopo quello di fornire un'edizione ipertestuale del *Decameron* (si veda in particolare «Critica del testo», II, 1999, pp. 925-34).

Ma torniamo al problema delle fonti, certo il più complesso e difficile per chi voglia cimentarsi con l'esegesi di quest'opera. Nel mio commento mi sono avvalso, oltre che delle risultanze della critica più attenta (particolarmente efficace si è dimostrata la *lecture plurielle* della novella di Lisabetta fatta da un gruppo di studiosi coordinati da Mario Lavagetto), anche del lavoro di scavo condotto dalla summenzionata *équipe* zurighese con l'intento di ricostruire la biblioteca virtuale (la 'magna libreria', potremmo dire) a cui Boccaccio ha attinto per comporre ogni singolo microtesto della sua centuria. L'*auctor* che viene subito alla ribalta – lo osservava già Mario Baratto – è Ovidio, l'Ovidio delle *Heroides*; per essere più precisi la XIII elegia, quella che ha come protagonisti Laodamia e Protesilao. Da questo punto di vista Lisabetta può essere considerata un'eroide moderna, che si lamenta per l'assenza e/o abbandono dell'uomo amato, e che alla fine si rende conto che tale assenza è definitiva, che

l'abbandono coincide con la tragica morte dell'amato Lorenzo. L'*auctoritas* ovidiana si imprime soprattutto sulla scena centrale del sogno di Lisabetta, ma si irradia anche sulla fine della drammatica vicenda, determinando quell'oscillazione tra elegia e tragedia riscontrata dalla critica più avvertita.

Lo scavo intertestuale della novella, oltre alla componente classica, mette in mostra un'altra sorgiva fondamentale dell'invenzione boccacciana: quella che affrisce alla tradizione biblico-agiografica. A questo proposito ho cercato di sviluppare e verificare alcune intuizioni critiche di Edoardo Sanguineti consegnate ad un suo brillante elzeviro. Nella scena della decapitazione, Lisabetta, considerata di solito come una creatura fragile e debole, si rivela invece (se appunto proiettata sullo sfondo scritturale, ad esempio di Giuditta) una *mulier fortis*, un'eroina che lotta e muore per affermare il suo amore assoluto e sublime per Lorenzo (che a sua volta diventa un 'martire', testimone dello stesso ideale amoroso).

Dell'intertestualità sottesa alla composizione della novella, così come dei materiali folklorici o scientifici a cui essa fa ricorso, oltre che della sua ricezione o 'fortuna' nei secoli, tratto più distesamente nel seguente cappello introduttivo al mio commento. Cappello ovviamente troppo esteso per poter essere accolto nella futura edizione commentata che sto preparando per la collana di classici curata da Cesare Segre per l'editore Einaudi, e che va di conseguenza drasticamente decurtato. Mi è parso però opportuno sottoporre all'attenzione dei lettori questo programma esegetico per così dire 'massimalista'; programma che va comunque portato a compimento, novella dopo novella, se si vuole fornire un commento degno di tale nome e di tale autore.

1. *Cappello introduttivo*

Come chiaramente indicato alla fine della novella (§§ 26-27), la storia di Lisabetta è ispirata ad una «canzone» che ancora si cantava nella Firenze degli anni precedenti al 1348; anche se i membri della lieta brigata decameroniana ammettono d'aver fino ad allora ignorato quale fosse il vero significato di questa canzone: «assai volte avevano quella canzone udita cantare né mai avean potuto, per domandarne, sapere qual si fosse la cagione per che fosse stata fatta» (IV.6 § 2). La novella raccontata da Filomena, e trascritta nel *Decameron*, intende appunto rivelare la «cagione» profonda della canzone; essa costituisce il ritrovamento del suo senso nascosto e/o perduto. La canzone popolare (di cui vengono citati i primi due o tre versi) sta dunque alla novella decameroniana come le *razos* prosastiche stanno alle *cansos* dei trovatori; la narratrice compie cioè un'operazione analoga a quella che porterà avanti Filostrato nella penultima novella della giornata, nella tragica storia del 'cuore mangiato'. Nell'un caso come nell'altro Boccaccio 'cita' la sua fonte, indica al lettore il testo col quale dialoga, e che si accinge a riscrivere in modo novellistico.

Qualesso fu lo malo cristiano, conosciuta come la «canzone del basilico», può essere considerata una vera e propria 'ballata' medievale, una romanza popolare scritta per commemorare un fatto di cronaca locale tinto, più che di rosa, di nero e di giallo. Si tratta più tecnicamente di una 'siciliana', come si deduce da alcuni segnali linguistici e ambientali che ci riportano verso una realtà isolana: un monologo lirico cantato da una donna innamorata, e disperata a causa del suo amore perduto. In fondo, quando Filomena nel suo esordio (§ 4) oppone la novella che sta per raccontare a quella appena raccontata da Elissa, per l'estrazione basso-borghese dei suoi protagonisti (rispetto all'«alta condizione» di Gerbino e della figlia del re di Tunisi), essa vuole alludere ad una parallela differenziazione retorica e letteraria. Dai generi alti della tradizione narrativa medievale (come il *lai* o il *roman*) si passa ai generi bassi (come la ballata popolare), con risultati che sono comparabili e del tutto rispondenti alla tematica tragica della giornata («ma ella [la novella di Lisabetta] per avventura non sarà men *pietosa*»).

Da questa canzone, conservataci da due manoscritti fiorentini tre-quattrocenteschi (v. l'edizione curata da R. Coluccia, in «Medioevo romanzo», II, 1975, pp. 117-21), Boccaccio ricava sia i materiali inventivi (a cominciare dall'emblematico vaso di basilico venerato dalla giovane donna) sia l'intreccio narrativo di base della sua novella. Naturalmente, passando dall'effusione lirico-elegiaca della canzone al racconto della narratrice onnisciente nella novella, cambia la prospettiva temporale nella quale gli stessi eventi vengono considerati. Mentre la canzone si pone nella prospettiva della donna che ha appena perduto il suo bene più prezioso (il vaso di basilico), e a questo evento subordina i fatti che si riferiscono sia al passato (l'ottenimento del vaso e le cure dedicategli) sia al futuro (l'ipotetico recupero del vaso o, in caso contrario, la propria morte), la novella invece si costruisce nella prospettiva di Filomena che, conoscendo tutta la storia di Lisabetta, inserisce l'evento del trafugamento del vaso nel luogo che gli pertiene all'interno dell'ordine logico e cronologico della vicenda narrata (cioè ai §§ 22-23). Muta anche la valenza retorica che la donna attribuisce al vaso di basilico: nella canzone essa è di tipo metaforico, mentre nella novella è di tipo metonimico, ma soprattutto emblematico. Il vaso non rappresenta più l'uomo amato; oltre a contenere dentro di sé la parte più nobile (la testa) dell'amante, il vaso di basilico per Lisabetta è Lorenzo (per un'analisi contrastiva dei due testi si rinvia a PICONE 2001, pp. 313-22).

Per due dei temi sviluppati nella novella sono individuabili dei precisi modelli classici e biblico-agiografici. Anzitutto la sequenza del sogno di Lisabetta (§§ 5-6) – e la situazione psicologica e affettiva che si sviluppa attorno ad esso – riproduce un tipico *pattern* narrativo ovidiano, esemplificato ad esempio nel sogno di Alcione (*Met.* XI 650-709). Ancora più pregnante però è il riscontro con la XIII epistola delle *Heroides*, vv. 103-114, che si rivela essere l'intertesto privilegiato col quale Boccaccio in questo caso dialoga. Troviamo qui

Laodamia che, lasciata da Protesilao (il marito partito per la guerra di Troia) e consapevole del tragico destino che lo attende (gli è stato predetto che sarà il primo greco ad essere ucciso sul suolo troiano), ha durante la notte un sogno in cui l'uomo amato le appare «pallens» (con i segni cioè della morte) per lamentarsi con lei (evidentemente della sua fine crudele). Sulla scia dell'*Eroide* ovidiana vennero composte, nel Medioevo latino, alcune 'ballate', la più interessante delle quali è quella copiata nel monastero di Fleury in Francia attorno all'anno 1000, ma proveniente dal Nord Italia (forse da Verona): si tratta del ritmo in 5 strofe monorimiche che inizia col verso «Foebus abierat subtractis cursibus», e che è stato pubblicato e studiato da P. Dronke (*Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, At the Clarendon Press, 1968, II, pp. 332-41; dello stesso studioso si veda *The Medieval Poet and his World*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984, pp. 167-207). Per il sogno di Lisabetta sono stati indicati altri possibili intertesti classici: il sogno di Didone in cui suo marito Sicheo le svela il segreto della sua tragica uccisione (*Aen.* I 343-364), e il sogno di Carite che viene avvertita dal marito del fatto che ad ucciderlo è stato lo stesso uomo che vorrebbe ora sposarla (Apuleio, *Met.* VIII 8). Ma i contesti narrativi in cui questi due ultimi sogni sono inseriti divergono radicalmente da quello che invece caratterizza il sogno di Lisabetta (v. MARCHESI 2004, pp. 67-104).

Per quanto riguarda il secondo tema, quello della decapitazione di Lorenzo da parte di Lisabetta, e della testa custodita come reliquia e simbolo dell'amore, l'intertestualità viene stabilita con la Bibbia e l'agiografia. La scena di decapitazione più memorabile dell'Antico Testamento è certo quella di Giuditta e Oloferne (*Jud.* XIII 1-11): Boccaccio l'ha tenuta presente sia per la *descriptio* di Lisabetta come *mulier fortis*, sia per il particolare della testa depositata in «grembo» all'ancella (§ 17). Nel Nuovo Testamento la più famosa testa tagliata è quella di San Giovanni, offerta da Erode su un vassoio alla capricciosa moglie Erodiade, e alla sua voluttuosa figlia Salomè, come pegno d'amore (*McVI* 17-29). L'aggancio con quest'ultimo intertesto viene fra l'altro confermato dall'onomastica: Boccaccio attribuisce alla protagonista della novella lo stesso nome della madre di Giovanni, (E)lisabetta, legata da parentela con la Vergine Maria (*Mt* I 5-23). Interessante, non solo per l'onomastica del protagonista, ma anche per una serie di motivi comuni, il cap. CXVII della *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze, contenente gli atti relativi alla vita e alla morte di San Lorenzo (ed. a cura di G.P. Maggioni, Firenze, SISMEL, 1999², pp. 614-19).

Come hanno riconosciuto molti critici (si vedano in particolare BELDEN 1918 e DEVOTO 1963), la storia di Lisabetta raccontata nel *Decameron* presenta molteplici agganci con la tradizione folklorica. Catalogata nel *Motiv-Index* di Stith Thompson fra le storie di «sesso», colla sigla T 85.3 («*The Pot of Basil: Mistress keeps murdered lover's skull in flowerpot*»), essa manifesta, per il tema centrale del sogno, delle corrispondenze sia con E 310 («*Dead lover's friendly*

return»), sia anche con E 210 («Dead lover's malevolent return»), dato che nella novella viene enfatizzata l'ingiunzione fatta da Lorenzo a Lisabetta «che più nol chiamasse né l'aspettasse» (§ 16: è questo il motivo, diffuso nella tradizione ballattistica, dell'*unquiet grave*; v. Dronke, *The Medieval Poet* cit., pp. 181 sgg.). Una reviviscenza nella cultura anglosassone della nostra novella ci viene testimoniata dalla ballata popolare che va sotto il titolo di *The Bramble Briar*, 'il rovetto' (nota in una decina di versioni, americane e inglesi, studiate nel fondamentale articolo di Belden già citato).

La novella di Lisabetta ha trovato numerosi estimatori e imitatori anche nella tradizione letteraria medio-alta dell'Europa rinascimentale, a cominciare da Hans Sachs che l'ha riscritta ben quattro volte: la prima volta nel 1515 in distici a rima baciata (ed. A. von Keller II, pp. 216 sgg.); la seconda nel 1519 in 15 stanze di 18 versi (*Die Lisabetta mit irem Lorenzo*, ed. Goetze-Drescher III, pp. 9 sgg.); la terza nel 1546 in forma drammatica (*Ein traurige tragedie... von der Lisabetha*, ed. Keller VIII, pp. 356 sgg.) e la quarta nel 1548 di nuovo in forma poetica: 3 stanze di 20 versi (*Der ermört Lorenzo*, ed. Goetze-Drescher IV, pp. 400 sgg.). Nel 1556 venne stampata a Firenze la *Istoria dell'infelice innamoramento di Gianfiore e Filomena*, una novella in prosa che ricalca quella di Lisabetta e Lorenzo (si trova ora nella Herzog August Bibl. di Wolfenbüttel, LK Sammelband 64, testo n. 30).

Tra le più note riprese della novella in epoca romantica si ricordano il poemetto di John Keats *Isabella, or the Pot of Basil*, e le due versioni, poetica (nel *Basilic*) e romanzesca (nel *Lys rouge*), di Anatole France (si veda l'attenta analisi contrastiva fornita da M.-T. Maiorana, in «Revue de littérature comparée», XXXVII, 1953, pp. 50-67).

2. Testo

I fratelli d'Ellisabetta uccidon l'amante di lei; egli l'apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterato; ella occultamente disotterra la testa e mettela in un testo di basilico, e quivi sù piagnendo ogni dì per una grande ora, i fratelli glielie tolgono, e ella se ne muore di dolor poco appresso.

[1] **FI**nita la novella d'Elissa, e alquanto dal re commendata, a Filomena fu imposto che ragionasse. [2] **LA** quale, tutta piena di compassione del misero Gerbino e della sua donna, dopo un pietoso sospiro incominciò:

[3] **LA** mia novella, graziose donne, non sarà di genti di sì alta condizione, come costor furono de' quali Elissa ha raccontato, ma ella per avventura non sarà men pietosa; e a ricordarmi di quella mi tira Messina poco innanzi ricordata, dove l'accidente avvenne.

[4] **ER**ano adunque in Messina tre giovani fratelli e mercatanti, e assai ricchi uomini rimasi dopo la morte del padre loro, il quale fu da San Gimignano; e avevano una loro sorella chiamata Elisabetta, giovane assai bella e costumata, la quale, che che se ne fos-

se cagione, ancora maritata non aveano. [5] **E** avevano oltre a ciò questi tre fratelli in un lor fondaco un giovinetto pisano, chiamato Lorenzo, che tutti i lor fatti guidava e faceva. [6] **Il** quale, essendo assai bello della persona e leggiadro molto, avendolo più volte Lisabetta guatato, avvenne che egli le incominciò stranamente a piacere; di che Lorenzo accortosi e una volta e altra, similmente, lasciati suoi altri innamoramenti di fuori, incominciò a porre l'animo a lei; e sì andò la bisogna che, piacendo l'uno all'altro igualmente, non passò gran tempo che, assicuratisi, fecero di quello che più desiderava ciascuno.

[7] **E** in questo continuando e avendo insieme assai di buon tempo e di piacere, non seppero sì segretamente fare che una notte, andando Lisabetta là dove Lorenzo dormiva, che il maggior de' fratelli, senza accorgersene ella, non se ne accorgesse. [8] **Il** quale, per ciò che savio giovane era, quantunque molto noioso gli fosse a ciò sapere, pur mosso da più onesto consiglio, senza far motto o dir cosa alcuna, varie cose fra sé rivolgendo intorno a questo fatto, infino alla mattina seguente trapassò. [9] **Poi**, venuto il giorno, a' suoi fratelli ciò che veduto avea la passata notte d'Elisabetta e di Lorenzo raccontò, e con loro insieme, dopo lungo consiglio, diliberò di questa cosa, acciò che né a loro né alla sirocchia alcuna infamia ne seguisse, di passarsene tacitamente e d'infignersi del tutto d'averne alcuna cosa veduta o saputa, infino a tanto che tempo venisse nel quale essi, senza danno o sconcio di loro, questa vergogna, avanti che più andasse innanzi, si potessero torre dal viso.

[10] **E** in tal disposizion dimorando, così cianciando e ridendo con Lorenzo come usati erano, avvenne che, sembianti facendo d'andare fuori della città a diletto tutti e tre, seco menaron Lorenzo; e pervenuti in un luogo molto solitario e rimoto, veggendosi il destro, Lorenzo, che di ciò niuna guardia prendeva, uccisono e sotterrarono in guisa che niuna persona se n'accorse; e in Messina tornatisi, dieder voce d'averlo per loro bisogno mandato in alcun luogo; il che leggiermente creduto fu, per ciò che spesse volte eran di mandarlo d'atorno usati.

[11] **Non** tornando Lorenzo, e Lisabetta molto spesso e sollecitamente i fratei domandandone, sì come colei a cui la dimora lunga gravava, avvenne un giorno che, domandandone ella molto instantemente, che l'uno de' fratelli disse: [12] «Che vuol dir questo? Che hai tu a far di Lorenzo, che tu ne domandi così spesso? Se tu ne domanderai più, noi ti faremo quella risposta che ti si conviene». [13] **Per** che la giovane, dolente e trista, temendo e non sappiendo che, senza più domandarne si stava; e assai volte la notte pietosamente il chiamava e pregava che ne venisse, e alcuna volta con molte lagrime della sua lunga dimora si doleva, e senza punto rallegrarsi sempre aspettando si stava.

[14] **Avvenne** una notte che, avendo costei molto pianto Lorenzo che non tornava e essendosi alla fine piagnendo adormentata, Lorenzo l'apparve nel sonno, pallido e tutto rabbuffato, e co' panni tutti stracciati e fracidi, e parvele che egli dicesse: [15] «**O** Lisabetta, tu non mi fai altro che chiamare e della mia lunga dimora t'attristi e me con le tue lagrime fieramente accusi, e perciò sappi che io non posso più ritornarci, perciò che l'ultimo di che tu mi vedesti i tuoi fratelli m'uccisono»; e designatole il luogo dove sotterato l'aveano, le disse che più nol chiamasse né l'aspettasse e disparve.

[16] **La** giovane, destatasi, e dando fede alla visione, amaramente pianse. Poi, la mattina levata, non avendo ardire di dire alcuna cosa a' fratelli, propose di volere andare al mostrato luogo e di vedere se ciò fosse vero che nel sonno l'era paruto. E avuta la licenza d'andare alquanto fuor della terra a diporto, in compagnia d'una che altra volta con loro era stata e tutti i suoi fatti sapeva, quanto più tosto poté là se n'andò; e tol-

te via foglie secche che nel luogo erano, dove men dura le parve la terra, quivi cavò; né ebbe guari cavato, che ella trovò il corpo del suo misero amante in niuna cosa ancora guasto né corrotto; per che manifestamente conobbe essere stata vera la sua visione. Di che più che altra femina dolorosa, conoscendo che quivi non era da piagnere, se avesse potuto volentier tutto il corpo n'avrebbe portato per dargli più convenevole sepoltura, ma veggendo che ciò esser non poteva, con un coltello il meglio che poté gli spiccò dallo 'mbusto la testa, e quella in uno asciugatoio involuppata e la terra sopra l'altro corpo gittata, messala in grembo alla fante, senza essere stata da alcun veduta, quindi si dipartì e tornossene a casa sua.

[17] **Q**uivi con questa testa nella sua camera rinchiusasi, sopra essa lungamente e amaramente pianse, tanto che tutta con le sue lagrime la lavò, mille basci dandole in ogni parte. [18] **P**oi prese un grande e un bel testo, di questi ne' quali si pianta la persica o il basilico, e dentro la vi mise, fasciata in un bel drappo; e poi messavi sù la terra, sù vi piantò parecchi piedi di bellissimo basilico salernetano, e quegli da niuna altra acqua che o rosata o di fiori d'aranci o delle sue lagrime non inaffiava giammai. E per usanza aveva preso di sedersi sempre a questo testo vicina, e quello con tutto il suo disidero vagheggiare, sì come quello che il suo Lorenzo teneva nascoso; e poi che molto vagheggiato l'avea, sopr'esso andatasene, cominciava a piangere, e per lungo spazio, tanto che tutto il basilico bagnava, piagnea.

[19] **I**l basilico, sì per lo lungo e continuo studio, sì per la grassezza della terra procedente dalla testa corrotta che dentro v'era, divenne bellissimo e odorifero molto. [20] **E** servando la giovane questa maniera del continuo, più volte da' suoi vicini fu veduta. Li quali, maravigliandosi i fratelli della sua guasta bellezza e di ciò che gli occhi le parevano della testa fuggiti, il disser loro: «Noi ci siamo accorti, che ella ogni dì tiene la cotal maniera». [21] **I**l che udendo i fratelli e accorgendosene, avendonela alcuna volta ripresa e non giovando, nascosamente da lei fecero portar via questo testo. [22] **I**l quale, non ritrovando ella, con grandissima istanzia molte volte richiese e non essendole renduto, non cessando il pianto e le lagrime, infermò, né altro che il testo suo nella infermità domandava.

[23] **I** giovani si maravigliavan forte di questo adimandare, e perciò vollero vedere che dentro vi fosse; e, versata la terra, videro il drappo, e in quello la testa non ancora sì consumata che essi alla capellatura crespa non conoscessero lei essere quella di Lorenzo; di che essi si maravigliaron forte, e temettero non questa cosa si risapesse; e sotterrata quella, senza altro dire, cautamente di Messina uscitisì, e ordinato come di quindi si ritraessono, se n'andarono a Napoli. [24] **L**a giovane, non restando di piagnere e pure il suo testo adimandando, piagnendo si morì; e così il suo disaventurato amore ebbe termine.

[25] **M**a poi a certo tempo, divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcuno che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè: [26] «Qualesso fu lo malo cristiano, che mi furò la grasta», *et cetera*. —

3. *Commento*

1. *la testa... in un testo*: la paronomasia (ripresa ai §§ 18-19) deriva dall'ipotesto folklorico della canzone citata alla fine della novella, dove viene menzionata ripetutamente (ai vv. 2, 11, 24 e 51) la «testa», «vaso», in cui la donna ha piantato il «basilico». È questa almeno la lezione rinvenuta nel ms. Gaddiano 16

(che però omette la strofa iniziale), mentre nel Laur. XLII.38 troviamo «resta» (per scambio *t/r?*). Pare indubbio che Boccaccio leggesse «testa», e che anzi sull'ambiguità semantica di questa parola fondasse la sua invenzione della «testa» dell'amante nascosta nel «testo» di basilico; e questo a prescindere dal fatto che l'autografo hamiltoniano, così come il codice Mannelli, presentino al § 27 la lezione errata «grasta» nella loro citazione dei versi iniziali della canzone («testa» al v. 2 è assicurata fra l'altro dalla rima con «podesta» e «festa»). Diversa la spiegazione offerta da MAZZARINO 1984. ≈ *per una grande ora: "a lungo".* ≈ *glielie*: per "gliela" (con assimilazione vocalica).

3. *dopo un pietoso sospiro*: l'aggettivo (ripetuto al comma successivo: «[novella] non [...] men pietosa») si riferisce sia alla narratrice di turno («piena di compassione» per la precedente storia di Gerbino) sia alla novella che sta per essere raccontata (o meglio, allo stile impiegato, più tragico che elegiaco).

4. Il collegamento con la IV.4, oltre che sull'opposizione sociologica e stilistica (*v.* cappello introduttivo), è basato sul fatto che le due storie si svolgono nella stessa città: Messina.

5-14. Si affabula qui *l'initium narrationis*; come dice la rubrica: «I fratelli d'Ellisabetta uccidon l'amante di lei». Numerosi in questa parte i richiami alla novella iniziale della decade (*v.* GETTO 1958, pp. 126-30). Similarità esistono non solo fra Lisabetta e Ghismonda (che si scelgono un amante facente parte dell'ambiente domestico), ma anche fra Lorenzo e Guiscardo (che si fanno apprezzare per la loro virtù) e soprattutto fra i fratelli di Lisabetta e Tancredi (figure tipiche di *gilos*, che non accettano l'alterità sessuale della loro sorella/figlia). Le poche differenze riscontrabili fra le due novelle sono motivate dal diverso contesto socio-economico in cui esse si svolgono: feudale e signorile quello di IV.1, borghese e mercantile quello di IV.5.

5. Nella sua lettura sociologica della novella BARATTO 1982, p. 41 insiste forse un po' troppo sullo 'sradicamento' dei personaggi principali; tale situazione, se può essere considerata valida per il «pisano» Lorenzo (§ 6), non è applicabile a Lisabetta e ai suoi fratelli, che sono verosimilmente nati e cresciuti nell'isola (solo del padre si dice che «fu da San Gimignano»). ≈ *ancora maritata non aveano*: la disattenzione dei fratelli nei confronti delle esigenze sentimentali e dei bisogni sessuali della sorella ha motivazioni simili a quella manifestata da Tancredi per Ghismonda; non si capisce cosa c'entrino le 'ragioni di mercatura' accampate da molti lettori per spiegare il fatto.

7. *essendo assai bello della persona e leggiadro molto*: unita alla bellezza fisica c'è la nobiltà d'animo (Dante, nella canzone *Poscia ch'Amor* definisce la leggiadria «verace insegna | la qual dimostra u' la virtù dimora», ai vv. 15-16). La *descriptio* di Lorenzo in vita, così come quella di Lisabetta («giovane assai bella e costumata», § 5), non scende nei particolari, che invece compariranno quando il personaggio sarà morto: nella scena del sogno (dove appare «pallido e tutto rabbuffato» [§ 15], cioè coi capelli scomposti) e al momento della macabra sco-

perta della sua testa nel vaso di basilico (dalla «capellatura crespà» [§ 24] i fratelli capiranno che si tratta di Lorenzo). ≈ *le incominciò stranamente a piacere*: l'avverbio getta una luce obliqua sullo sviluppo della storia, prefigurando la futura alienazione della protagonista (si noti che è Lisabetta, come Ghismonda, a prendere l'iniziativa amorosa). ≈ *lasciati suoi altri innamoramenti di fuori*: nel reciprocare l'amore di Lisabetta, Lorenzo concentra la sua attenzione erotica su quest'unico oggetto del desiderio. ≈ *assicuratisi*: «senza alcun sospetto» – verrebbe di dire, adattando l'espressione di *Inf.* V 129 – di venire scoperti.

8. *non seppero sì segretamente fare*: si allude qui all'infrazione commessa dagli amanti nei riguardi del codice cortese: essi non sanno salvaguardare il loro segreto amoroso. Forse ciò è dovuto alla loro 'dismisura', all'eccessiva frequenza degli incontri erotici. ≈ *senza accorgersene ella, non se ne accorgesse*: il poliptoto intende evidenziare il voyeurismo del fratello che, come Tancredi, spia le attività erotiche di Lisabetta e Lorenzo.

9. *per ciò che savio giovane era*: l'apprezzamento di Filomena risulta chiaramente ironico, se visto alla luce dell'efferata esecuzione di Lorenzo da parte dei fratelli (allo stesso modo Dioneo caratterizzerà il comportamento 'bestiale' di Gualtieri nei confronti di Griselda: X.10 § 4 etc.). ≈ *noioso*: "molesto". ≈ *mosso da più onesto consiglio*: anche qui l'onestà' del fratello si riduce al fatto di attendere il momento propizio per vendicarsi di Lorenzo.

10. *acciò che... alcuna infamia ne seguisse*: i fratelli vogliono impedire che la relazione amorosa di Lisabetta con Lorenzo venga conosciuta da altre persone: ciò avrebbe infatti infamato il nome della famiglia. A motivare la decisione di uccidere Lorenzo c'è dunque la necessità di difendere la reputazione 'borghe-se' del nucleo familiare; cosa ben diversa dall'"onore" sicilianamente inteso (v. MAZZAMUTO 1983). ≈ *d'infignersi*: i fratelli si dimostreranno maestri nell'arte della dissimulazione (SEGRE 1982, p. 80); tanto che Lisabetta, per venire a conoscenza dei fatti, dovrà fare affidamento su una comunicazione soprannaturale. ≈ *infino a tanto che tempo venisse*: diversamente da Tancredi che fa uccidere quasi subito Guiscardo – una volta scoperta la tresca amorosa –, i fratelli non solo devono uccidere di persona Lorenzo, ma devono anche attendere il momento opportuno per farlo.

11. *in un luogo molto solitario e remoto*: anche qui, mentre Tancredi fa uccidere Guiscardo nel suo stesso palazzo, i fratelli di Lisabetta sono costretti, per non essere scoperti, ad uccidere Lorenzo in un luogo solitario e lontano dalla città dove vivono. ≈ *Lorenzo... uccisero e sotterrarono in guisa che niuna persona se n'accorse*: l'atto criminoso viene compiuto dai fratelli nell'assenza di ogni testimone, e il corpo di Lorenzo viene occultato con terra e foglie secche; vedremo subito la profonda differenza che esiste fra questo 'sotterramento' dei fratelli e la vera 'sepoltura' che Lisabetta darà alla parte più nobile di quel corpo: la testa (§§ 17-19).

12. *istantemente*: "insistentemente".

13. Alle domande insistenti di Lisabetta, su dove sia Lorenzo, i fratelli rispondono in modo imperioso e minaccioso; si noti la martellante ripetizione del pronome *tu*, vero e proprio dito puntato contro la donna: «che hai *tu* a far [...] che *tu* ne domandi [...] Se *tu* ne domanderai [...] noi *ti* faremo [...] che *ti* si conviene».

14. Si delinea in questo comma la tipica situazione dell'eroide ovidiana, rivissuta da Lisabetta che, timorosa senza sapere di che, invoca di notte l'amante lontano, e si lamenta «della sua lunga dimora». Come Penelope che attende il ritorno di Ulisse, o Ispibile quello di Giasone, così Lisabetta, credendosi abbandonata da Lorenzo, lo supplica di ritornare al più presto.

15-17. Il segmento centrale della novella sviluppa la sequenza del sogno di Lisabetta, secondo quanto già annunciato nella rubrica: «egli l'apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterato». Lorenzo appare in sogno a Lisabetta – rispondendo così ai suoi drammatici appelli – anzitutto per giustificare la «sua lunga dimora» (se non è più ritornato è perché i suoi fratelli lo hanno ucciso), e poi per indicare il luogo esatto in cui il suo corpo è stato sotterrato (implicitamente invitando la donna amata a dargli una più degna sepoltura). Se il tema del sogno ha una chiara matrice ovidiana (*v. cappello* introduttivo), il motivo della sepoltura si riallaccia al mito virgiliano di Palinuro, riletto in chiave cristiana nei canti iniziali del *Purgatorio* (si rinvia a M. Picone, *Il canto V del «Purgatorio» fra Orfeo e Palinuro*, in «L'Alighieri», n.s., 13, 1999, pp. 39-52).

15. *l'apparve nel sonno, pallido e tutto rabbuffato*: esattamente come Protesilao – nella XIII *Eroide* ovidiana – appare in sogno a Laodamia («pallens occurrit imago», v. 109); mentre però il personaggio ovidiano si lamenta per il suo destino crudele («multa querela latens», v. 110), quello boccacciano si dimostra più distaccato dalla sua vicenda terrena (a lamentarsi è soprattutto Lisabetta). ≈ *co' panni tutti stracciati e fracidi*: probabile eco dell'apparizione di Ceice ad Alcione in *Met.* XI 650 e sgg.: «sine vestibus ullis | [...] Uda videtur | barba viri, madisque gravis fluere unda capillis» [senza uno straccio addosso... Madi-da sembrava la sua barba, e fradici i suoi capelli]; e *v.* anche i vv. 691-92.

16. Con questo discorso, pronunciato dal *revenant* Lorenzo, si passa dalla tonalità elegiaca della prima parte a quella drammatica della successiva, precludendo alla conclusione tragica della novella. ≈ *e me... fieramente accusi*: mi chiami ostinatamente in causa. ≈ *sappi che io non posso più ritornarci*: riprende «che non tornava» del comma precedente (-ci vale “qui”, come spesso nel *Decameron*: III.1 § 16; IV.2 § 19; etc.). L'unico modo in cui Lorenzo può ritornare sulla terra è appunto come *revenant* (si rinvia per questa tematica allo studio di J.-C. Schmitt, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994). ≈ *disegnatole il luogo*: quella che Lorenzo fornisce a Lisabetta è un'indicazione precisa del luogo dove è stato ucciso e sotterrato. ≈ *le disse che più nol chiamasse né l'aspettasse*: la perentoria ingiunzione di Lorenzo di essere lasciato in pace nella sua dimora ultraterrena si ispira al motivo folklori-

co dell'*unquiet grave*, secondo il quale «the tears shed for the dead one cause his (or her) spirit to be troubled» (v. Dronke, *The Medieval Poet* cit., p. 181).

17. *dando fede alla visione*: Boccaccio segue qui la teoria classico-cristiana dei sogni elaborata da Macrobio nel suo commento al ciceroniano *Somnium Scipionis*. Quello avuto da Lisabetta corrisponde infatti al secondo dei tre tipi di sogni veritieri catalogati da Macrobio: non è un *somnium* (in questo caso la verità verrebbe nascosta sotto il velo dell'allegoria), né un *oraculum* (dato che la verità non è annunciata da una figura d'autorità), ma è appunto una *visio*, nel corso della quale la sognatrice viene informata di qualcosa che è accaduto o sta per accadere. Sarà Panfilo, nell'esordio della novella successiva, ad esporre una completa teoria dei sogni falsi o veri (si rinvia ai saggi contenuti nel volume *I sogni nel Medioevo*, a c. di T. Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985). ≈ *d'andar... fuor della terra*: l'itinerario compiuto da Lisabetta ripete, alla lettera, quello precedentemente fatto dai fratelli («d'andare fuori della città», § 11). ≈ *in compagnia d'una... che tutti i suoi fatti sapeva*: la fante, al corrente della tresca amorosa di Lisabetta, assumerà un ruolo di primo piano nella trasformazione della vicenda vissuta dai personaggi in racconto; grazie a lei, persona informata dei fatti, la storia di Lisabetta diventerà «manifesta a molti» (§ 26), e offrirà lo spunto all'anonimo autore per comporre la sua «canzone» (v. POOLE 1989). ≈ *il corpo... in niuna cosa ancora guasto né corrotto*: si tratta di un topos della tradizione agiografica (lo troviamo attestato spesso nella *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze); il rinvenimento del corpo intatto del martire, «incompactum» giorni dopo la sua morte, è un segno evidente della sua santità: ma anche Lorenzo è un santo, martire dell'amore profano (v. SANGUINETI 1983, pp. 320-21). ≈ *che quivi non era da piagnere*: il pianto è stata finora la modalità privilegiata da Lisabetta per reagire agli eventi che la toccano da vicino; smettendo di piangere, possiamo dire che la protagonista assume un atteggiamento più fattivo nei confronti della realtà, comincia a manifestare il lato forte del suo carattere. ≈ *per dargli più convenevole sepoltura*: ottemperando così al desiderio implicitamente espresso da Lorenzo in occasione del sogno. ≈ *con un coltello... gli spiccò dallo 'mbusto la testa*: anche se in un contesto narrativo e ideologico diversissimo, Lisabetta si dimostra emula delle *mulieres fortes* della Bibbia, più in particolare di Giuditta che taglia la testa di Oloferne, liberando così la sua città dall'assedio dei nemici (*Jud. XIII 1-10*). ≈ *e quella in un asciugatoio involuppata... messala in grembo alla fante*: precisa eco dell'intertesto scritturale, in cui si descrive il gesto compiuto da Giuditta, non appena decapitato Oloferne: «et tradidit caput Holofernus ancillae suae, et iussit ut mitteret illud in peram suam» [(Giuditta) consegnò la testa di Oloferne alla sua ancella, ordinandole di deporla nella sua bisaccia]. La stessa valenza eroica, conferita dalla Sacra Scrittura a Giuditta, l'autore del «libro galetto» la attribuisce a Lisabetta.

18-25. Il motivo della «convenevole sepoltura» del corpo di Lorenzo (o di parte di esso) serve da collegamento fra il secondo e il terzo segmento della

novella, determinando la trasformazione di Lisabetta da personaggio elegiaco in tragico. Il culto feticistico riservato al «bel testo» di basilico, in cui si conserva la testa-reliquia di Lorenzo, consente alla pulsione amorosa (e quindi vitale) della protagonista di rimanere attiva. Quando però anche il vaso di basilico le viene tolto dai fratelli, all'eroina non resta che abbandonarsi alla pulsione opposta, quella che la conduce verso la morte.

18. *nella sua camera rinchiulasi*: tipico movimento lirico, che troviamo frequentemente attestato nella *Vita Nova* di Dante (ad es. in III 2: «e ricorso al solingo luogo d'una mia camera»), qui adibito però alla celebrazione di un rito di amore e morte, di un amore cioè che tenta di esorcizzare la realtà della morte.

19. In questo comma troviamo descritta la follia amorosa di Lisabetta, in senso non clinico ma letterario. Follia determinata dal transfert erotico da Lorenzo al vaso di basilico, che non rappresenta né sostituisce l'uomo amato, non è una metafora o una metonimia, bensì l'emblema dell'Assente che diventa Presente (v. SERPIERI 1982). ≈ *la persa*: variante regionale della maggiorana, che già circondava il vaso di basilico nell'ipotesto folklorico («tutto lo 'ntorniai di maggiorana», v. 21). La presenza di piante aromatiche, continua nel *Decameron*, a cominciare dalle pagine iniziali (*Intr.* I 24), si intensifica nella quarta giornata: dalla salvia di Simona e Pasquino (IV.6) alle spezie che servono per cucinare il cuore di Guglielmo Guardastagno (IV.9). Un vero e proprio 'giardino dei semplici' è quello che troviamo descritto nella *Comedia delle ninfe fiorentine* (XXVI 13-15). ≈ *fasciata in un bel drappo*: il gesto ricorda quello compiuto dalla Dama del *lai* di *Laüstic* di Marie de France; anche lei, infatti, avvolge il corpicino dell'usignolo (simbolo del suo amore per il Cavaliere vicino di casa) fatto uccidere dal marito geloso: «En une piece de samit | [...] | ad l'oiselet envelopé» [in un panno di sciamito... ha avvolto l'uccellino], vv. 135-37. ≈ *piantò parecchi piedi di bellissimo basilico salernetano*: nei trattati dell'epoca, a cominciare dall'*Opus ruralium commodorum* di Pietro de' Crescenzi (che parla di un basilico «beneventanum», VI 16), non si fa mai menzione di un «basilico salernetano» che, benché attestato nell'Hamilton e nel codice Mannelli, sembra essere una lezione deteriore. Il resto della tradizione ha invece «basilico selemontano» o «salermontano», in linea col testo della canzone, che al v. 3 riporta la lezione «basilico mio selemontano». Chiaramente quest'ultima, non solo è una *lectio difficilior* (il *siler montanum* è una pianta affine al basilico e conosciuta dagli *Erbari* medievali [ad es. l'*Herbarium Apulei* CXXIV] per le sue qualità terapeutiche, in particolare come cura della malinconia amorosa), ma è l'unica lezione che possiamo considerare come autentica. Ciò che getta qualche ombra di dubbio sulla supposta autografia dell'Hamilton. Sembra infatti improbabile che Boccaccio, benché copista disattento, banalizzasse il suo testo in un punto così decisivo; anche se poi il passo da «salermontano» a «salernetano» è estremamente breve (v. MAZZARINO 1984, pp. 458-65 e PICONE 2002, pp. 315-18). Per il motivo (di ascendenza-tristaniana) della pianta che cresce

sulla tomba degli amanti *v.* CAPRETTINI 1990, pp. 120-27. \approx *di sedersi sempre a questo testo vicina*: ripresa del v. 12 della canzone: «tant'era bella [la resta], all'ombra mi dormia». Per il motivo della fanciulla nascosta dietro la pianta di basilico (che arriva fino al Verga dei *Malavoglia IX*) *v.* M. Meraklis, *Basilikum-mädchen (AaTh. 879)*, in *Enzyklopädie des Märchens*, vol. I (1977), coll. 1308-11. \approx *vagheggiare... vagheggiato*: verbo tecnico del corteggiamento amoroso, qui riferito al culto prestato da Lisabetta al vaso di basilico (in quanto per lei, come si è detto, quel vaso è Lorenzo).

20. *studio*: «cure amorevoli». \approx *divenne bellissimo*: il basilico diventa «bellissimo» come Lorenzo quando era vivo («assai bello della persona», § 7).

21. Viene qui introdotto il personaggio collettivo dei «vicini», sorta di *lauzengiers* che rivelano ai fratelli l'attaccamento morboso di Lisabetta per la pianta di basilico. Oltre che come delatori, i vicini agiscono anche come osservatori del progressivo decadimento psico-fisico della protagonista, contribuendo così (al pari della fante) alla ricostruzione globale della sua vicenda. \approx *della sua guasta bellezza*: processo parallelo alla decomposizione della testa di Lorenzo (§ 20), che prepara l'imminente trionfo della pulsione di morte in Lisabetta. \approx *co-tal maniera*: il modo di cui la narratrice ha parlato nelle righe precedenti.

22. *accorgendosene*: riferito ai fratelli; richiama il precedente «ci siamo accorti», detto dei vicini. La disattenzione dei fratelli nei confronti della vita interiore e esteriore della sorella rimane costante fino alla fine. \approx *Nascosamente... fecero portar via questo testo*: si narrativizza l'inizio della canzone: «Qualesso fu lo malo cristiano | che mi furò la testa | del basilico mio selemontano?».

23. *Il quale [testo]... ella molte volte richiese*: si riecheggia anche qui l'inizio della canzone, disambiguandolo: il «malo cristiano» che ha rubato il vaso di basilico sono i fratelli di Lisabetta. \approx *infermò*: la malattia da psicologica (malinconia) diventa fisiologica, attacca il corpo di Lisabetta, fino a portarla alla morte.

24. *videro... la testa non ancora sì consumata*: anche a questo stadio di decomposizione del suo corpo, Lorenzo è ancora riconoscibile: un suo tratto fisico (la «capellatura crespa») rivela infatti la sua identità. \approx *temettero non questa cosa si risapesse*: l'uso pleonastico della negazione dopo 'temere' è tipico della lingua antica (per latinismo). I fratelli a questo punto si rendono conto del fatto che qualcuno (la sorella) è al corrente del loro delitto e, per paura di essere scoperti e puniti, fuggono da Messina. \approx *ordinato come di quindi si ritraessono*: «e disposto il modo di trasferire di lì [...] tutti i loro affari e le loro cose» (BRANCA 1980, p. 532); nessun critico si è chiesto, a mia conoscenza, se fra le «cose» che i fratelli trasferiscono a Napoli ci fosse anche la povera Lisabetta: in effetti, l'opinione comune (anche se tacita) vuole che Lisabetta venga lasciata morire a Messina; ciò che sembra l'ipotesi narrativamente più congrua.

25. Epilogo della novella di Lisabetta, che si chiude (d'accordo con la tematica della giornata) con la morte della protagonista (morte per amore, ovviamente).

26. Epilogo della storia di Lisabetta, distinto da quello della novella, dove la narratrice getta uno sguardo oltre la fine del racconto, per spiegarne la genesi. Questa tragica storia, che avrebbe potuto rimanere celata, è diventata «manifestata a molti» grazie ad alcuni testimoni oculari (come la fante o i vicini), ai quali si è ispirato poi l'anonimo autore della canzone citata al comma 27. Grazie a questa canzone l'eroina 'senza parola' diventa la *trobairitz* del suo amore tragico, puntando decisamente il dito contro chi è stato la causa di tutto il suo dolore e della sua morte (v. CIRESE 1982 e PICONE 2001, pp. 310-13).

Bibliografia

- BARATTO 1982 = M. Baratto, *Struttura narrativa e messaggio ideologico*, in *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, a cura di M. Lavagetto, Parma, Pratiche, 1982, pp. 29-47.
- BELDEN 1918 = H.M. Belden, *Boccaccio, Hans Sachs, and «The Bramble Briar»*, in «PM-LA», XXXIII, 1918, pp. 327-95.
- BRANCA 1980 = G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- CAPRETTINI 1986 = G.P. Caprettini, *Le lacrime, il sogno, il basilico* (G. Boccaccio, «Decameron», IV.5), in Id., *Lo sguardo di Giano. Indagini sul racconto*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1986, pp. 105-30.
- CIRESE 1982 = A.M. Cirese, *Lettura antropologica*, in *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, a cura di M. Lavagetto, Parma, Pratiche, 1982, pp. 103-23.
- DEVOTO 1963 = D. Devoto, *Quelques notes au sujet du «pot de basilic»*, «Revue de littérature comparée», XXXVII, 1963, pp. 430-36.
- GETTO 1985 = G. Getto, *La novella di Ghismonda e la struttura della quarta giornata*, in Id., *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino, Petrini, 1985, pp. 95-139.
- MARCHESI 2004 = S. Marchesi, «Fabula» e «historia» nel reticolo delle fonti di «Decameron» IV.5, in Id., *Stratigrafie decameroniane*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 67-104.
- MAZZAMUTO 1983 = P. Mazzamuto, *Il cronotopo dell'isola nel «Decameron» e la vicenda siciliana di Lisabetta*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. II: *Boccaccio e dintorni*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 161-68.
- MAZZARINO 1984 = A. Mazzarino, *Il basilico di Lisabetta da Messina* (Boccaccio, «Decam.» IV.5), «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», II, 1984, pp. 445-87.
- PICONE 2001 = M. Picone, *La «ballata» di Lisabetta («Dec.» IV/5)*, in *Italica-Raetica-Gallica. Studia linguarum litterarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, a cura di P. Wunderli et al., Tübingen-Basel, Francke, 2001, pp. 311-30 (apparso anche, in forma abbreviata, in «Cuadernos de filología italiana», n° straordinario, 2001, pp. 177-91).
- POOLE 1989 = G. Poole, *Boccaccio's «Decameron» IV.5*, «Explicator», XLVII, 1989, pp. 3-4.
- SANGUINETI 1993 = E. Sanguineti, *La visione di Lisabetta*, in Id., *Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 317-21.
- SEGRE 1982 = C. Segre, *I silenzi di Lisabetta, i silenzi di Boccaccio*, in *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, a cura di M. Lavagetto, Parma, Pratiche, 1982, pp. 75-85.

