

La «ballata» di Lisabetta (Decameron IV, 5)

Michelangelo PICONE
Università di Zürich

La novella che ci accingiamo ad esaminare è una delle più famose della quarta giornata destinata, come è noto, ad accogliere storie amorose che «ebbero infelice fine». La posizione centrale assegnata a questo microtesto all'interno della decade di appartenenza ci fa capire la sua funzione rappresentativa a livello anche macrotestuale. Nella sua sinteticità (dopo la nona, è la novella più breve) essa condensa molto bene lo spirito col quale Boccaccio affronta la sfera del tragico, nel tentativo (espressamente dichiarato nell'*Introduzione* alla giornata stessa) di innalzare i generi della *narratio brevis* medievale ai fastigi della più alta letteratura antica e moderna. E in effetti, raccontando la triste vicenda di amore e morte di Lisabetta da Messina, descrivendo le sue palpitazioni sentimentali più nascoste, l'autore del *Decameron* ha toccato una delle vette più sublimi della sua arte narrativa. Ragion per cui le Muse hanno lasciato il Parnaso e «sono venute a starsi» con lui: gli hanno dimostrato di saper apprezzare, in quanto donne, una così attenta e veritiera auscultazione dell'animo femminile.

La critica specialistica non ha mancato di rilevare la fitta trama di analogie strutturali e richiami tematici presenti nella quinta novella nei confronti delle novelle che la precedono o la seguono nella stessa giornata¹. Se l'impostazione generale del racconto ripete il *pattern* narrativo della prima novella; per i motivi del sogno rivelatore, dell'erba che causa la vita o la morte degli amanti, del

¹ Per le relazioni macrotestuali stabilite tra le varie novelle sono importanti alcune analisi complessive della IV giornata del *Decameron*; in particolare quelle di Getto (1958), Fedi (1987), Barberi Squarotti (1989). Il testo del *Decameron* viene citato secondo l'edizione Branca (1980).

corpo smembrato dell'uomo amato, si anticipano rispettivamente la sesta, la settima e la nona novella. Possiamo tuttavia già fin da ora indicare un elemento che contraddistingue la nostra novella rispetto a tutte le altre: la presenza costante della diegesi, del racconto in terza persona fatto dalla narratrice di turno, con scarsissimi interventi diretti dei personaggi. Nel corso della narrazione, infatti, si registrano (a parte la vistosa eccezione della canzone finale messa in bocca alla protagonista) due sole battute mimetiche: quella del fratello che al §10 rimprovera aspramente Lisabetta per le sue continue e inopportune domande su dove si trovi Lorenzo, e quella dell'ombra di Lorenzo stesso che al §13 appare in sogno a Lisabetta per dirle di non aspettarlo più, dato che i suoi fratelli lo hanno ucciso. Una terza battuta —pronunciata al §20 dai vicini di casa per avvertire i fratelli del comportamento anomalo di Lisabetta— oscilla tra il discorso diretto e quello indiretto. Si tratta comunque di battute non solo molto rapide ma anche —ed è ciò che più conta— non inserite in uno scambio dialogico: il fratello, che rivolge la sua minacciosa intimidazione a Lisabetta, non prevede nessuna risposta da parte di lei (la donna deve obbedire e basta); d'altro canto anche Lorenzo ritorna nel mondo dei vivi, non per intrattenersi con la donna amata, bensì per informarla della sua orribile fine (la ammonisce addirittura «che più nol chiamasse né l'aspettasse» [§13]). Palesemente l'assenza del dialogo in questa novella è dovuta a ragioni di ordine sia ideologico sia situazionale: si vuole in tal modo connotare l'incolmabile distanza che separa il mondo di Lisabetta da quello rispettivamente dei suoi fratelli (che si rifiutano di considerarla nella sua alterità sessuale e affettiva) e di Lorenzo (che non appartiene più alla sua stessa dimensione terrena).

Il silenzio di Lisabetta —vero e proprio luogo comune della critica che si è occupata di questa novella²— viene però infranto in un momento capitale della narrazione; ed è strano che nessuno lo abbia ancora osservato. Finito il racconto degli eventi luttuosi relativi all'avventura amorosa di Lisabetta, Filomena getta uno sguardo sul tempo che separa la storia da lei narrata dall'atto di narrarla, l'enunciato narrativo dalla sua enunciazione:

² Oltre al saggio di Segre (1982), che già nel titolo annuncia questa linea interpretativa, ricordiamo alcune decise prese di posizione che vanno nella stessa direzione critica: per Russo (1983: 99) «ella [Lisabetta] non possiede il potere della parola, non sa e non può perorare il suo amore»; secondo Sanguineti (1993: 320) Lisabetta è la devota «catacombalmente silenziosa» di S. Lorenzo da Pisa; anche per Barberi Squarotti (1989: 68) essa è un'«eroina senza parola»; Cirese (1982: 115) si chiede infine la ragione per cui l'autore «mai dà la parola in modo diretto» a Lisabetta.

Ma poi a certo tempo divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè: «Qualesso fu lo malo cristiano, che mi furò la grasta, *et cetera*». (§§23-24)

Qui ci troviamo fuori della vicenda di Lisabetta, in uno spazio occupato non più dai personaggi ma da colei che ha dato loro una vita artistica, dalla narratrice cioè che si confronta con la tradizione letteraria che l'ha preceduta³. Questo è infatti l'epilogo della novella, che fa da pendant all'esordio della stessa narratrice (§3). L'informazione che ci viene fornita riguarda la trasmissione del racconto: la vicenda vissuta dai due amanti messinesi ha spinto (quando ne era ancor vivo il ricordo) qualcuno, un rimatore locale, a immaginare il canto tristissimo che Lisabetta avrebbe innalzato per lamentarsi della sua drammatica situazione e per invocare la giustizia riparatrice di Dio. Come vedremo subito, è proprio da questa «canzone» anonima, suppostamente cantata da Lisabetta poco prima di morire, che Filomena estrae tutti gli elementi narrativi che le sono necessari per costruire il suo racconto. L'eroina senza parola, che fino a quel punto non riusciva ad esprimere la propria interiorità se non con il pianto, subisce alla fine della storia una radicale trasformazione diventando l'eroina della parola, la *trobairitz* del suo tragico amore. Grazie a questa parola, affidata alle note della canzone e ben presto divulgata, Lisabetta riesce non solo a trionfare sulla malvagità dei fratelli che l'hanno condotta alla tomba, ma soprattutto a proiettare la sua vicenda personale su uno sfondo di paradigmatica esemplarità⁴. Ciò che spiega l'assunzione della «borghese» Lisabetta nell'Olimpo della quarta giornata del *Decameron*: la sua storia di amore e morte merita un posto accanto ai casi di illustri nobildonne, come Ghismonda (IV. 1), la figlia del re di Tunisi (IV. 4) o la moglie del signore di Rossiglione (IV. 9).

Si è a lungo discusso del «genere» al quale la novella di Lisabetta apparterebbe, volendo in tal modo identificare il livello stilistico su cui si situa la composizione di questo microtesto narrativo. A tale proposito, mentre alcuni lettori si sono schierati a favore dell'elegia, altri hanno preferito chiamare in causa la tragedia. I primi si basano sulla ripetitività dello stesso

³ Per la struttura interna della novella boccacciana, e i rapporti che intercorrono tra l'autore, i narratori e i personaggi, si vedano Cirese (1982), Caprettini (1986) e Picone (1995).

⁴ Insistono su questa rivincita postuma della protagonista della novella soprattutto le analisi di Baratto (1982), Usher (1983) e Marcus (1989).

pattern narrativo, sul «procedere circolare di situazioni e stati d'animo»⁵; i secondi invece si appoggiano sul fatto che mancherebbe l'abbandono sentimentale caratteristico delle elegie latine, che sono delle «lunghe effusioni di discorso»⁶. Inspiegabilmente né gli uni né gli altri hanno preso in considerazione la canzone di Lisabetta, che avrebbe o rafforzato la loro tesi (dato che la ripetizione è il principio ritmico-strutturale che governa tale canzone) o consigliato una maggiore prudenza (in quanto la canzone offre il più classico esempio di effusione discorsiva). Se è vero che nel corso della novella la protagonista agisce o subisce gli eventi, senza tentare di spiegarli verbalmente, di interpretarli, è altrettanto vero che il suo canto finale interviene in modo decisivo su quegli stessi eventi, indicando la chiave per la loro completa decifrazione.

La novella di Boccaccio può essere in realtà considerata la riscrittura della canzone «siciliana» (come è stata tecnicamente chiamata) *Qualesso fu lo malo cristiano*, cioè di una romanza o ballata popolare sorta spontaneamente a Messina per commemorare un fatto di cronaca locale, tinto, più che di rosa, di nero e di giallo. Dopo aver fatto i conti, nelle novelle iniziali della giornata, con alcuni dei *lais* più affascinanti della tradizione arturiana⁷, ecco che Boccaccio rivolge la sua attenzione a delle forme letterarie molto più umili, che confinano col folklore. *Qualesso fu lo malo cristiano* è in effetti una *chanson de femme*, un monologo lirico cantato da una donna innamorata, e disperata a causa del suo amore. In fondo, quando Filomena nel suo esordio (§3) oppone la novella che sta per raccontare a quella appena raccontata da Elissa —per il fatto che la sua ha come protagonisti dei personaggi non di «alta condizione» ma di estrazione bassa o borghese—, essa vuole alludere ad una parallela differenziazione stilistico-letteraria. Dai generi alti della tradizione narrativa medievale (come il *lai*) si passa ai generi bassi (come la romanza o la ballata popolare), con risultati che sono comunque comparabili e del tutto rispondenti alla tematica tragica della giornata («ma ella [la novella] per avventura non sarà men *pietosa*»).

Prima di analizzare la nostra novella in rapporto alla canzone, pare opportuno soffermarsi sulla sua ambientazione siciliana (e più

⁵ Così si esprime Porcelli (1998: 54); ma si tratta della posizione predominante nella critica relativa a questa novella.

⁶ Cfr. Segre (1982: 77); dello stesso avviso sono, fra gli altri, Getto (1958: 128) e Russo (1983: 76).

⁷ Si rinvia per questo punto a Picone (1991).

specificamente messinese). È un dato questo al quale la narratrice sembra tenere in modo particolare⁸. Infatti, la molla che mette in azione la sua memoria, che la porta a ricordare la tragica storia di Lisabetta, scatta quando nella novella precedente viene menzionata la città di Messina: «a ricordarmi di quella [novella] mi tira Messina poco innanzi ricordata, dove l'accidente avvenne» (§3). Non ci deve essere alcun dubbio nella nostra mente che la dizione «Lisabetta da Messina», che siamo soliti impiegare per designare l'eroina di questa novella, sia appropriata; e non è di conseguenza necessario ricorrere ad altre espressioni tipo «Lisabetta a Messina»⁹ o simili. La localizzazione isolana costituisce cioè un elemento strutturale fondamentale della composizione novellistica.

Ma che cosa vuole dire che la quinta novella è «siciliana»? Bisogna a questo punto rifiutare la banale risposta antropologica, o meglio lo stereotipo moderno (valido a partire da Verga, Capuana e Pitre) che collega e riduce le vicende narrate in questa novella alla mitologia del «delitto d'onore»¹⁰. E non sembra nemmeno molto cogente la linea sociologica, tendente a giustificare il comportamento dei personaggi col loro sradicamento¹¹: tale situazione, se è valida per il «pisano» Lorenzo, non può certo essere applicata a Lisabetta e ai suoi fratelli, che sono verosimilmente nati e cresciuti nell'isola (solo del padre si dice che «fu da San Gimignano» [§4]). Le ragioni della sicilianità della novella vanno naturalmente cercate molto più in profondità: esse sono di tipo culturale e etnologico. La novella è ambientata in Sicilia perché verso questo particolare luogo portava la ballata popolare da cui l'autore prendeva le mosse. Ammiccano al contesto isolano vari segnali presenti nella fonte. Anzitutto i segnali linguistici: si trovano in rima e all'interno del verso delle parole (come

⁸ Cirese (1982: 107) sostiene invece che la scelta del luogo è del tutto accidentale, e comunque irrilevante ai fini della costruzione della novella: «una Messina innecessaria [...] rispetto alla vicenda di Lisabetta, giacché la gente di cui si narra è tutta di Toscana»; ma si veda *infra*.

⁹ È questa la dizione preferita da Porcelli (1998: 49); «Lisabetta da Messina» si pone naturalmente sulla falsariga di un'altra eroina della *fol' amor*, carissima allo scrittore della IV giornata del *Decameron*: la dantesca «Francesca da Rimini».

¹⁰ Strisciante in molte letture della novella, questa ipotesi interpretativa è seguita con più convinzione da Mazzamuto (1983), secondo il quale l'uccisione di Lorenzo sarebbe «un classico esempio di onore siciliano, un'esemplare punizione riparatrice del grave torto sociale subito» (p. 168).

¹¹ La tesi è stata soprattutto sostenuta da Baratto (1982), sulla cui scia si sono posti molti interpreti della novella, fra i quali Marcus (1989) che parla di «geographically induced paranoia» (p. 388).

chiantai, accattai, raputo, saputo, etc.) che permettono di vedere, sotto la toscanizzazione operata dai copisti, la presenza di un sostrato siciliano. E poi i segnali stilistici: l'appartenenza del componimento, come abbiamo detto, al genere della «siciliana», codificato al pari delle «napolitane» o «calavresi». E infine i segnali più propriamente letterari: la canzone presenta dei tecnicismi metrici —come la ripetizione del verso finale di ogni strofa all'inizio della strofa successiva— che ricordano la *khargia* ispano-araba (il lamento di una fanciulla per l'assenza dell'uomo amato), ci riconducono cioè ad un fondo di cultura musulmana che si era mantenuto anche nella Sicilia normanna e federiciana. Possiamo anche— senza paura di incorrere nell'errore poc' anzi stigmatizzato —considerare un blasone siciliano, una costante senza tempo dell'immaginario isolano, il vaso di basilico esposto alla finestra della bella¹²; casomai dobbiamo stare attenti al momento di attribuire un valore simbolico a un tale oggetto, attenendoci ai parametri culturali e/o scientifici validi per il Medioevo.

La canzone *Qualesso fu lo malo cristiano*, di cui Filomena cita i primi due versi (ma alcuni manoscritti del *Decameron* ci conservano i primi tre versi¹³), ci è stata tramandata da due codici di mano fiorentina, in due versioni diverse. Il primo è il Laurenziano XLII. 38 (L) vergato verso la fine del Trecento, e il secondo è il Laur. Gaddiano reliqui 161 (G) trascritto nella seconda metà del Quattrocento¹⁴. È importante rendersi conto del fatto che Boccaccio, se chiaramente si rifà alla versione di L —dato che l'altro codice non riporta la strofa iniziale, ma comincia con la seconda—, pure presuppone la conoscenza della versione di G (come subito diremo). Leggiamo la prima strofa, nella lezione appunto di L, ma segnalando a margine (ovviamente per i soli primi tre versi) le varianti registrate nel *Decameron*, o meglio, nelle edizioni correnti del *Decameron*:

¹² Riflessioni molto interessanti su questo punto si possono trovare negli interventi di Maiorana (1963) e Devoto (1963); stranamente reticente appare invece il contributo di Cirese (1982), che pure si era imposto una tale prospettiva ermeneutica.

¹³ La situazione testuale di questo luogo ci viene prospettata da Mazzarino (1984: 449); va subito osservato che questa soluzione, anche se non riceve l'avallo di codici importanti (come l'Hamilton), sembra la più soddisfacente, dato che il v. 3 è necessario per concludere l'angosciosa domanda della donna, che rimarrebbe altrimenti in sospenso (si tratta del motivo-guida dell'intera canzone).

¹⁴ Le due versioni della canzone vengono pubblicate l'una di seguito all'altra da Coluccia (1975: 117-21); ma si veda anche Mazzarino (1984: 479-87) e Leone (1986), che presentano dei tentativi di edizione critica.

<i>Questo</i> fu lo malo cristiano	<i>qualessso</i>
che mi furò la <i>resta</i>	<i>grasta</i>
del basilico mio <i>selemontano</i> ?	<i>salernetano</i>
Cresciut'era in gran podesta	
ed io lo mi chiantai colla mia mano:	
fu lo giorno della festa.	
Chi guasta l'altrui cose, è villania.	

I luoghi varianti sono dunque tre. A parte l'iniziale *Qualessso* ('chi'), che va considerato come lezione originale in quanto corregge l'ipometria causata da *Questo* (nella canzone si alternano endecasillabi e ottonari¹⁵), troviamo al v. 2 *grasta* al posto di *resta* (ma G attesta per questo *mot-clé* della canzone, ripetuto ai vv. 11, 34 e 51, la lezione *testa*), e al v. 3 *salernetano* al posto di *selemontano*. *Grasta* e *salernetano* sono però le lezioni della vulgata corrente, basate sull'autorità di alcuni manoscritti soltanto del *Decameron* (fra i quali troviamo l'Hamilton 90, concordemente considerato autografo, il codice Mannelli, vicino del precedente, e il Parigino 482, decorato di disegni ritenuti di mano dell'autore), mentre gli altri manoscritti (e sono la stragrande maggioranza) riportano delle lezioni allineate con quelle della canzone: e cioè concordemente *testa* al v. 2, e una variante linguistica di *selemontano* al v. 3 (si oscilla fra *salermontano*, *silermontano*, *salamontano*, *sermontano* e simili¹⁶). Il sintagma «basilico *selemontano*» ritorna, vera e propria citazione sepolta, in un punto cruciale della novella, al §17, dove produce la stessa diffrazione di lezione registrata per il v. 3 della canzone: gli stessi manoscritti che hanno *salernetano* al §24 lo attestano anche al §17. Come spiegare una simile, filologicamente inquietante, coincidenza di lezione? Come giustificare il fatto che la compatta tradizione della canzone-fonte concordi non con i codici ritenuti autografi o apografi del *Decameron* ma con quelli vergati da altri copisti? Secondo me non c'è che una soluzione possibile: l'errore d'autore (l'altra possibilità sarebbe quella di mettere in questione l'autografia di tali codici). Non mi sembra cioè dubbio che *testa* (di cui *resta* di L è, più che una variante fonetica, una falsa lettura) e *selemontano* (o un termine simile), le lezioni tramandateci dalla canzone, siano da considerare anche

¹⁵ Trattandosi di letteratura popolare sono possibili sia delle oscillazioni nella misura dei versi (soprattutto per l'ottonario: il v. 2 è, ad esempio, un settenario) sia delle alterazioni dello schema metrico (che è AbAbAb(b)C, ma l'ultima strofa è irregolare) e del sistema rimico (si hanno frequenti assonanze e consonanze al posto della rima).

¹⁶ Per la varia *lectio* di questi luoghi decameroniani si veda Mazzarino (1984: 447-49 e 462-64).

le lezioni autentiche del *Decameron*; mentre *grasta* e *salernetano* dell'Hamilton sarebbero dei tentativi di spiegare da una parte un termine poco perspicuo (*testa* per "vaso", garantito dalla rima con *podesta* e *fešta*) e dall'altra un termine tecnico (il *siler montanum* è una pianta nota agli Erbari del tempo, che viene in questo caso associata col basilico). Pertanto, invece di leggere, con le edizioni correnti, *grasta* al §24 della novella, e «basilico *salernetano*» al §17, bisognerà leggere rispettivamente *testa* e «basilico *salermontano*» o «*silermontano*» (di cui *salernetano* rappresenta una manifesta banalizzazione).

Testa, nel senso di «vaso di terracotta» (in tale accezione si tratta di un evidente latinismo), è un *mot-clé* non solo della canzone popolare (dove compare, come abbiamo detto, quattro volte), ma ancor più della novella di Boccaccio, tutta giocata sull'ambivalenza semantica di questa parola. Fin dalla rubrica iniziale Boccaccio insiste sul motivo della *testa* dell'amante che viene inumata in un *testo*, in un vaso appunto di terracotta («ella [Lisabetta] occultamente disotterra la *testa* e mettelà in un *testo* di basilico»). Lo stesso gioco di parole ritorna al §17 dove Lisabetta, «nella sua camera richiusasi», depone questa *testa* dentro «un bel *testo*, di questi ne' quali si pianta la persa o il basilico»¹⁷. È quindi del tutto scontato che lo stesso termine *testa*, da cui si origina un semantismo così impegnativo, debba comparire anche alla fine della novella, laddove viene citata la canzone-fonte, la ballata della donna che si lamenta per il vaso di basilico che le è stato rubato: «Qualesso fu lo malo cristiano / che mi furò la *testa* / del basilico mio silermontano?». Pertanto, a mettere in movimento l'invenzione boccacciana della *testa* dell'amante sepolta nel vaso di basilico è stato l'*incipit* della canzone; non ci troviamo davanti ad un caso di creazione personale, come la maggior parte dei critici intende¹⁸, abbiamo

¹⁷ *Testa/testo* finisce per coinvolgere ovviamente anche il «testo» che abbiamo davanti, l'opera in cui sono trascritti gli eventi narrati; ciò che stabilisce un'altra essenziale opposizione fra letteratura e vita, discorso e storia.

¹⁸ Insistono su questa linea le vecchie letture romantiche, come quella offerta da Belden (1918: 366), ma anche lettori più recenti e smaliziati come Mazzarino (1984); estraiamo da quest'ultimo intervento una frase particolarmente significativa: «come se, dunque, a parte altre considerazioni, di tra le righe di quella canzone si potesse, alla luce del racconto boccacciano, intravedere, sia pure a barlumi, il triste e tristo contenuto di quella *grasta*» (p. 469). Ma è proprio quello che succede nella nostra novella, ovviamente se al posto di *grasta* (lezione che non compare nella tradizione manoscritta della canzone, che presenta la variante *resta/testa*, ma è solo attestata in alcuni manoscritti del *Decameron*: vd. Mazzarino [(1984: 449)] mettiamo la lezione genuina *testa*. Lo stesso critico arriva ad affermare a p. 476 che Boccaccio (che non avrebbe saputo trovare nella canzone l'allusione alla *testa* inumata) avrebbe dedotto questa stessa capitale informazione dal nome arabo di una delle specie di basilico (*aldjamâdjami*, che significa "relativo al teschio")!

bensi 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 («per ciò che essi assai volte avevano quella canzone udita cantare né mai avevano potuto, per domandarne, sapere quale si fosse la cagione per che fosse stata fatta», §2). I membri della brigata, e con loro i lettori, non solo hanno capito il significato superficiale, ciò che era manifesto a tutti, ma 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.

Un discorso analogo dobbiamo fare a proposito del «bassilico *silermontano*». Precisato che il *silermontano* è una pianta aromatica della famiglia delle «ombrellifere», dobbiamo subito aggiungere che il suo accostamento al basilico (che fa parte delle «labiate») tende a rafforzarne il significato simbolico e la virtù terapeutica¹⁹. Del basilico — la pianta “regale” conosciuta in botanica col nome di *ocimum* — gli Erbari medievali indicavano le positive proprietà medicinali e dietetiche, smentendo l'opinione negativa della trattatistica classica (di Galeno in particolare) che lo considerava addirittura nocivo alla salute²⁰. In tale contesto scientifico veniva soprattutto enfatizzata la proprietà curativa del basilico. Cito per praticità dall'*Herball* di John Gerarde, che rappresenta una vasta sintesi delle conoscenze antiche e medievali in questa materia: «[basil] is a remedy for melancholy people [...] taketh away sorrowfulness which commeth of melancholy, and maketh a man merry and glad»²¹. Non possiamo fare a meno di osservare l'estrema

¹⁹ Su questa pianta, nota anche come *seseli Massiliense*, si vedano i giusti rilievi avanzati da Mazzarino (1984: 464-66), dove accanto a testi scientifici vengono citati anche testi letterari (come Cenne da la Chitarra); andrebbe forse aggiunto che il *silermontano* viene descritto anche nell'*Herbarium Apulei* e nei suoi volgarizzamenti (al cap. CXXIII).

²⁰ Nel duecentesco volgarizzamento del *Régime du corps* (in *Testi fiorentini del Dugento*, a cura di A. Schiaffini, Firenze 1954, p. 189) si sconsiglia l'uso del basilico alle puerpere perché produce «malvagio sangue»: «e guardisi di cipole, di ruta, di senape, di menta, di *bassilico*, d'agli e di porri e di tutte amare cose che malvagio sangue fan»; si veda l'ottimo articolo del *LEI*, *ad vocem*.

²¹ John Gerarde, *The Herball or Generall Historie of Plants*, London 1636, capp. 222-23, pp. 672-78; e per il *siler montanum* vd. cap. 423, pp. 1048-49.

pertinenza di una simile terapeutica rispetto alle condizioni di salute mentale in cui si trova Lisabetta, colpita da una gravissima forma di malinconia amorosa provocata dalla tragica perdita del suo amante²². Negli stessi trattati medievali di botanica vengono menzionate alcune varietà particolarmente pregiate di basilico: su tutte viene però apprezzata quella silvestre o montana, per il fatto di essere la più odorosa (l'*ocimum sylvestre* è definito dal Gerarde *odoratissimum*), e quindi la più efficace. È appunto in questo contesto che si può spiegare l'introduzione del termine *silermontano*, proprio per la suggestione esercitata dal suo stesso nome che evoca luoghi montagnosi e impervi, e quindi un prodotto naturale e puro. Per Boccaccio, fra l'altro, la specificazione *silermontano* attribuita al basilico si dimostra dotata di una speciale forza evocativa, legata all'intreccio narrativo della sua novella. Si ricorderà infatti che il luogo in cui viene ucciso Lorenzo è descritto come «molto solitario e rimoto» (§8): si tratta dunque di un terreno ideale per la crescita di questa specie di basilico. Il simbolo vegetale diventa così doppiamente significativo: mentre il basilico si riferisce alla memoria dell'amante perduto, il *silermontano* coinvolge l'occasione storica in cui l'amante è stato ucciso²³.

Dalla canzone *Qualesso fu lo malo cristiano* Boccaccio non ricava solo l'emblema del vaso di basilico, ma estrae anche i motivi narrativi principali che egli svilupperà e amplificherà nella sua novella. Ovviamente passando dall'effusione lirico-elegiaca della donna nella canzone, al racconto in terza persona della narratrice onnisciente nella novella, cambia anche radicalmente la prospettiva temporale nella quale gli stessi eventi vengono considerati. Mentre la canzone si pone nella prospettiva di chi ha appena perduto il suo bene più prezioso (il vaso di basilico), la novella si situa nella prospettiva di chi conosce tutta la storia di Lisabetta, non solo i fatti che precedono la perdita

²² Anche la «malattia» di Lisabetta è diventata un vero e proprio cavallo di battaglia della critica; le diagnosi a questo proposito si sprecano: chi parla di delirio, chi di demenza precoce, molti di follia, etc. In realtà, se di follia si tratta, questo termine va inserito nel contesto medievale, lirico e medico (di Dino del Garbo commentatore di Cavalcanti): Lisabetta è affetta da quella forma di malinconia amorosa di cui soffrono le eroine di questa giornata, e che connota (stando al *Proemio*) le stesse lettrici privilegiate del *Decameron*.

²³ È interessante notare che anche le più tarde riprese della novella di Boccaccio, ad esempio la ballata popolare inglese e americana intitolata *The Bramble Briar* (su cui vd. l'ottimo studio di Belden [1918]), non possono rinunciare a questo simbolismo vegetale: il «bramble briar» ('roveto') di cui parla la ballata in questione è il luogo presso il quale l'amante viene ucciso.

del vaso ma anche quelli che seguono tale evento. Se la locutrice della canzone mette in primo piano (nella strofa iniziale) il trafugamento del vaso, e ad esso subordina i fatti che si riferiscono sia al passato (dall'ottenimento del vaso alle cure dedicategli) sia al futuro (l'ipotetico recupero del vaso o, in caso contrario, la morte), Filomena invece inserisce quel particolare fatto nel posto che gli pertiene nell'ordine logico e cronologico della vicenda relativa alla vita e la morte di Lisabetta (più esattamente al §20 della novella).

Nella canzone i limiti temporali della storia sono nitidamente indicati. Dal passato prossimo della perdita del vaso (l'«altrier[i]» del v. 19) e dal passato più lontano della piantatura del basilico (avvenuta nel «giorno della festa» [v. 6], più precisamente «di maggio lo bel mese» [v. 23]: forse in occasione di una festività religiosa come l'Ascensione), si arriva al presente della dolorosa mancanza e del lamento (si vedano i vv. 7-8 «chi guasta l'altrui cose, è villania», oltre ai vv. 28-29 «Or è in palese che mi fu raputo», e al v. 30 «nollo posso più celare») e si guarda anche al futuro della speranza (ai vv. 35-36 la donna invoca l'aiuto divino affinché le venga restituito il vaso rubato: «Potrebberme aiutare l'alto Iddio») o della disperazione (se non recupererà il vaso la donna sicuramente morirà: «ed io per [lo] suo amor morrò di doglia», vv. 49-50). Appare subito chiaro, dal prospetto dei tempi verbali appena esibito, che i riferimenti alla dimensione del presente e del futuro acquistano nella canzone una posizione di forte rilievo, per il semplice motivo che sono inseriti nei versi-*refrain* che collegano fra di loro le stanze iniziali, centrali e finali. D'altro canto, però, l'ampio spazio testuale concesso alla dimensione del passato (essa occupa una quarantina di versi su un totale di 56) attesta la decisiva importanza ricoperta dal tempo della memoria nella composizione poetica. Si comincia colla rievocazione dell'evento che è maggiormente presente nella mente della locutrice: la sottrazione del vaso, «lo malo cristiano / che mi furò la testa» (vv. 1-2); evento che viene ossessivamente ripetuto, quasi con le stesse parole, ai vv. 14-15 e 39-40. Vengono quindi prese in considerazione le conseguenze drammatiche di questo evento: il dolore che ciò ha provocato (v. 16: «dolorosa ne fu' assai») e il senso di colpa per non aver saputo custodire il vaso (v. 19: «è pur l'altrier[i] ch'i' n'ebbi [una] mala scorta»²⁴; e si vedano anche i vv. 31-34). Si continua con le azioni compiute

²⁴ «Scorta» non può significare “annuncio”, come alcuni intendono (mettendo magari questo termine in relazione col sogno rivelatore che la donna avrà nella novella), ma ha il valore di “custodia” (come viene precisato ai vv. 31-34). Irricevibile la proposta di Leone (1986: 11) che a fare «mala scorta» sia stato l'amante, la cui testa si trovava sepolta nel vaso!

dalla locutrice in riferimento al vaso di basilico: il suo acquisto (v. 18: «che si cara l'accattai»), la semina del basilico (v. 5: «ed io lo mi chiantai colla mia mano»; e cfr. i vv. 10-11), le cure prestate alla pianta durante la sua crescita (vv. 21-26: «Tutto lo 'ntorniai di maggiorana [...] Tre volte lo 'naffiai la settimana [...]; e cfr. i vv. 44-45), i risultati ottenuti con tali cure (vv. 12-13: «Tant'era bella, all'ombra mi dormia / dalla gente invidiata»), l'invidia suscitata nei vicini (oltre al v. 13, si veda il v. 47: «tutta la gente si maravigliava»), e infine le virtù curative del basilico (vv. 41-42: «su' aulimento e tutta mi sanava»). Questa capillare rammemorazione del passato trova il suo punto di fuga nel v. 20: «dal messer cui tanto amai». Abbiamo qui un'allusione velata alla ragione che potrebbe spiegare l'attaccamento della donna al suo vaso di basilico. Fra il vaso rapito e l'oggetto (evidentemente assente) del desiderio corre una misteriosa relazione.

Nell'atto di dare alla sua fonte folklorica una forma novellistica, Boccaccio si preoccupa soprattutto di rendere comprensibili i legami logici e narrativi fra i vari eventi che trova caoticamente disposti nella canzone, scegliendone alcuni e tralasciandone altri. Non senza però aver prima dissipato l'alone di mistero che si addensava sul rapporto della donna col vaso (cioè la *testa*) di basilico: rapporto che era di tipo metaforico e lirico nel testo di partenza, e che diventa di tipo metonimico e romanzesco nel testo di arrivo²⁵. Il vaso non rappresenta più l'uomo, ma contiene dentro di sé parte (la parte più nobile) dell'uomo amato. Per chiarire la ragione per cui il vaso trafugato è tanto caro a Lisabetta, Boccaccio ricostruisce quindi la tormentata *love-story* della protagonista: il suo amore per Lorenzo contrastato dai fratelli, la morte violenta di quest'ultimo e il sogno che ne rivela il luogo della sepoltura. Tutti gli altri elementi del *plot* vengono sistemati d'accordo con questa prospettiva narrativa generale. Il ruolo di oppositore, ricoperto nella canzone dal «malo cristiano», viene affidato nella novella ai tre fratelli di Lisabetta: sono loro che rubano il vaso di basilico, dentro il quale trovano la prova evidente che il loro delitto è stato scoperto. Anche la «gente», che nella canzone è invidiosa della bellezza del basilico, si vede assegnata nella novella una funzione negativa: sono loro i delatori, i *lauzengiers* che, avendo osservato il comportamento strano di Lisabetta nei confronti del vaso di basilico, lo riferiscono ai fratelli (§§19-20). Del culto dedicato nella canzone al basilico sono privilegiati gli aspetti più funzionali alla costruzione novellistica. Ecco come viene descritto

²⁵ Come giustamente osservato da Segre (1982: 84), la novella di Lisabetta è «dominata dalla metonimia».

ai §§17-18 il rituale che accompagna l'inumazione della «testa» di Lorenzo nel «testo» di basilico; dopo che questa è stata avvolta (come una purissima reliquia) in un «bel drappo»²⁶:

[...] e poi messavi sù la terra, sù vi piantò parecchi piedi di bellissimo basilico silermontano, e quegli da niuna altra acqua che o rosata o di fior d'aranci o delle sue lagrime non innaffiava 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 piagnere, e per lungo spazio, tanto che tutto il basilico bagnava, piagnea.

Troviamo qui recuperati molti dei gesti compiuti dalla locutrice della canzone: l'atto di annaffiare la pianta con lacrime e acqua profumata riprende i vv. 24-26 della fonte («Tre volte lo 'naffiai la settimana [...] [d'un'acqua chiara di viva fontana]»); anche l'abitudine di Lisabetta di sedersi vicino al vaso ricorda l'analogo comportamento della donna della canzone che dorme all'ombra della sua pianta odorosa (v. 12); infine il «vagheggiare» di Lisabetta, il prestare cioè alla pianta le stesse attenzioni amorose profuse a Lorenzo, ripete le parallele dimostrazioni di affetto attestate ai vv. 49-51 della canzone («Ed io per lo suo *amor* morirò di doglia / per *amor* de la testa mia»). Un elemento importante relativo alle proprietà curative del basilico, contenuto nel verso-*refrain* fra sesta e settima strofa («su' aulimento e tutta mi *sanava*»), sembra non essere stato tematizzato dalla novella: in realtà esso rimane sottinteso, considerato che Lisabetta si ammala gravemente subito dopo aver perduto il vaso (§20: «*enfermò*») e muore di lì a poco. Se l'assenza del basilico causa la malattia e la morte di Lisabetta, la presenza della stessa pianta è ciò che la mantiene ancora in vita. L'elemento della canzone che veramente scompare nella novella è l'ipotesi ottimistica che il vaso possa essere restituito alla donna (vv. 52-56: «fosse chi la mi rinsegnar, de', voglia / volentier la [r]accateria [...]»): delle due soluzioni prospettate dalla sua fonte Boccaccio non poteva che privilegiare quella pessimistica della mancata restituzione e

²⁶ Il gesto ricorda il cerimoniale che, nella novella di Ghismonda, accompagna la deposizione del cuore di Guiscardo nella «grande e bella coppa d'oro», ed ha come sua matrice il *lai* di *Laustic* di Marie de France (dove il corpicino dell'usignolo ucciso dal *gilos* è posto dentro un preziosissimo scrigno, a simboleggiare l'amore-passione che lega gli amanti).

della conseguente morte di Lisabetta. Le costrizioni macrostrutturali non gli consentivano insomma di salvare la misera Lisabetta!

Per quanto riguarda la struttura temporale della novella, possiamo dire che Boccaccio lascia abbastanza indeterminato il tempo dell'innamoramento di Lisabetta e Lorenzo, a cui fa seguire in rapida sequenza la scoperta della tresca amorosa da parte dei fratelli, l'uccisione di Lorenzo e il dissotterramento del suo corpo dopo il sogno rivelatore. Vale per questi segmenti narrativi l'opposizione notte/giorno: la notte degli incontri furtivi degli amanti opposta al giorno in cui Lorenzo viene ucciso; la notte del sogno di Lisabetta opposta al giorno del ritrovamento del corpo di Lorenzo e della sua decapitazione. Il tempo invece del segmento finale della novella, quello destinato alla sopravvivenza dell'amore attraverso il culto del basilico, appare molto più determinato, in quanto segue un ritmo stagionale, coincidente col tempo ciclico della natura. Il basilico, che Lisabetta pianta verosimilmente nella stagione primaverile, cresce rigoglioso nei mesi estivi (quando diventa «bellissimo e odorifero molto», §19), ed è destinato a sfiorire in concomitanza con la sparizione del vaso e la morte di Lisabetta²⁷.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARATTO, M. (1982): «Struttura narrativa e messaggio ideologico», in M. LAVAGETTO (ed.), *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, Parma, Pratiche, pp. 29-47.
- BARBERI SQUAROTTI, G. (1989): «Amore e morte (non senza qualche vicenda di commedia)», in G. BARBERI SQUAROTTI (ed.), *Prospettive sul «Decameron»*, Torino, Tirrenia, pp. 59-83.
- BELDEN, H. M. (1918): «Boccaccio, Hans Sachs, and "The Bramble Briar"», *PMLA* 33, pp. 327-95.
- BRANCA, V. (ed.) (1980): G. BOCCACCIO, *Decameron*, Torino, Einaudi.
- CAPRETTINI, G. P. (1986): «Le lacrime, il sogno, il basilico (G. Boccaccio, *Decameron*, IV. 5)», in ID., *Lo sguardo di Giano. Indagini sul racconto*, Alessandria, pp. 105-30.

²⁷ Rileva acutamente Usher (1983) (al quale si deve un'ottima analisi strutturale della novella) che le «foglie secche», rimosse da Lisabetta al momento di disseppellire il corpo di Lorenzo (§ 15), costituiscono l'unico elemento utile per poter precisare la dimensione temporale del racconto (p. 64); ma mentre lui crede che si tratti dell'autunno, io ritengo invece che si voglia alludere all'inizio della primavera (sarebbero quindi le foglie secche rimaste al suolo durante la stagione invernale).

- CIRESE, A. M. (1982): «Lettura antropologica», in M. LAVAGETTO (ed.), *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, Parma, Pratiche, pp. 103-23.
- COLUCCIA, R. (1975): «Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli», *Medioevo Romanzo* 2, pp. 43-153.
- DEVOTO, D. (1963): «Quelques notes au sujet du «pot de basilic»», *Revue de littérature comparée* 37, pp. 430-36.
- FEDI, R. (1987): «Il “regno” di Filostrato. Natura e struttura della Giornata IV del *Decameron*», *MLN* 102, pp. 39-54.
- GETTO, G. (1958): «La novella di Ghismonda e la struttura della quarta giornata», in ID., *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino, Petrini, pp. 95-139.
- LEONE, A. (1986): «La canzone del basilico», *SPCT* 32, pp. 5-12.
- MAIORANA, M. T. (1963): «Un conte de Boccace repris par Keats et Anatole France», *Revue de littérature comparée* 37, pp. 50-67.
- MARCUS, M. (1989): «Cross-Fertilizations: Folklore and Literature in *Decameron* 4. 5», *Italica* 66, pp. 383-98.
- MAZZAMUTO, P. (1983): «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*, Firenze, Olschki, pp. 161-68.
- MAZZARINO, A. (1984): «Il basilico di Lisabetta da Messina (Boccaccio, *Decam.* IV. 5)», *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina* 2, pp. 445-87.
- PICONE, M. (1991): «Dal lai alla novella: il caso di Ghismonda (*Dec.* IV. 1)», *Filologia e critica* 16, pp. 325-43.
- PICONE, M. (1995): «Autore/narratori», in: R. BRAGANTINI / P. M. FORNI (ed.), *Lessico critico decameroniano*, Torino, pp. 34-59.
- PORCELLI, B. (1998): «Smontaggio e rimontaggio di *Decameron* IV. 5», *RELI* 11, pp. 47-55.
- RUSSO, V. (1983): «Il senso del tragico nel *Decameron*», in ID., *«Con le Muse in Parnaso»*. *Tre studi su Boccaccio*, Napoli, Bibliopolis, pp. 11-88.
- SANGUINETI, E. (1993): «La visione di Lisabetta», in ID., *Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti, pp. 318-21.
- SEGRE, C. (1982): «I silenzi di Lisabetta, i silenzi di Boccaccio», in M. LAVAGETTO, *Il testo moltiplicato. Letture di una novella del «Decameron»*, Parma, Pratiche, pp. 75-85.
- USHER, J. (1983): «Narrative and Descriptive Sequences in the Novella of Lisabetta and the Pot of Basil (*Decameron*, IV. 5)», *Italian Studies* 38, pp. 56-69.