

DECAMERON IV 1.
UNA LETTURA DI *TANCREDI E GHISMONDA*
SECONDO L'AUTOGRAFO HAMILTONIANO

Nel 1992 Pier Massimo Forni pubblicava il libro *Forme complesse nel «Decameron»*. La nota monografia nasceva, come esplicitato nella premessa, per «dare ragione critica “complessiva” della novella di Tancredi e Ghismonda». ¹ Un libro per la *lectura* di una novella potrebbe forse sembrare un eccesso di zelo, un'ingiustificata superfetazione di riflessioni critiche intorno ad un oggetto dalle dimensioni ridotte e circoscritte ad una misura che non può dirsi neppure esemplificativa, perché pari ad un centesimo rispetto all'architettura integrale dell'opera. In realtà la prima novella della quarta giornata diventa per Forni il pretesto per analizzare la combinatoria reticolare che presiede all'*inventio* boccacciana e che, sfruttando a fondo meccanismi di selezione e aggregazione, sotto l'egida del binomio «progetto e necessità», arriva a dare vita ad un sistema complesso, fortemente interrelato, nel quale nulla sembra essere lasciato al caso. Si giustifica così un'indagine che, muovendo dalla singola unità novellistica di Tancredi e Ghismonda, apre a recuperare intertesti classici, soprattutto ovidiani, romanzi e volgari, senza trascurare i nodi che legano il racconto alle altre novelle decameroniane, al fine di determinarne il ruolo specifico nell'economia del progetto generale. ²

Oggi, a 25 anni di distanza, il commento più recente, rappresentato dalla scheda introduttiva di Giancarlo Alfano nell'edizione del *Decameron* Bur 2013, parla di «stilnovismo naturalistico», spostando la discussione sul livello della metatestualità. ³ Si conferma pertanto la poliedricità della

¹ Forni 1992: 7.

² Forni 1992: 111-6 ricorda soprattutto il mito incestuoso di Mirra e Cinira, narrato dalle *Metamorfosi*. Al regesto delle fonti classiche converrà aggiungere anche il IV libro dell'*Eneide*, dal quale potrebbe derivare il particolare dell'incontro degli amanti nella grotta, citata al par. 11 della novella decameroniana, pubblicata in appendice. Questo luogo sembrerebbe riecheggiare la virgiliana *spelunca* di *Aen.* IV 66, alcova degli amori di Didone ed Enea.

³ *Decameron* (Fiorilla 2013): 662-5.

questione esegetica posta in essere da questa ambigua novella, per affrontare la quale un nuovo punto di partenza potrebbe essere paradossalmente rappresentato dal perseguimento di un percorso filologico *à rebours*, che risalga il corso dei secoli arrivando fino alla testimonianza piú autorevole, l'autografo hamiltoniano. È da qui, che a mio avviso, conviene ricominciare.

Boccaccio cura con grande attenzione l'impaginazione del testo del *Centonovelle* nel manoscritto autografo che allestisce negli ultimi anni della sua vita (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 90, sigla B).⁴ Evidenze di questa preoccupazione sono ravvisabili all'interno del corredo ornamentale del manoscritto hamiltoniano, dove si distinguono degli accorgimenti esornativi di natura grafica e cromatica che, con regolarità, appaiono impiegati per sottolineare le differenti parti che compongono il testo. Se il colore rosso delle rubriche marca le 100 unità novellistiche della raccolta, all'elaborato sistema di maiuscole messo a punto dall'autore viene invece delegata l'individuazione delle suddivisioni interne alla narrazione.⁵ Sono infatti presenti nel codice hamiltoniano cinque differenti varietà di maiuscole, distinte per decorazione (filettata *vs* semplice), colore (rosso/turchino *vs* giallo *vs* nerastro/bruno) e dimensione (la maiuscola non tocca altre righe di scrittura oltre a quella della parola di cui è l'iniziale/la maiuscola tocca una riga di scrittura oltre a quella della parola di cui è l'iniziale/la maiuscola tocca due righe di scrittura oltre a quella della parola di cui è l'iniziale/la maiuscola tocca tre righe di scrittura oltre a quella della parola di cui è l'iniziale), come schematizzato nella tabella seguente:

Maiuscola	Decorazione	Colore	Dimensione
1.Tipo	filettata	Alternativamente rosso e turchino	Tocca quattro righe oltre a quella della parola di cui è l'iniziale

⁴ Il notissimo codice Hamilton 90, ascrivibile all'ultimo trentennio del XIV secolo, è un *in folio* membranaceo di mm. 371 x 266. Per la descrizione cf. Corsi 2013; una bibliografia aggiornata si legge in Fiorilla–Corsi 2013, in part. 48.

⁵ Riassumo in sintesi quanto ho già esposto in Nocita 1999; Nocita 2002; Crivelli–Nocita 2002. Anche nella *mise en page* delle ballate hamiltoniane le maiuscole assolvono ad una funzione demarcatrice, in questo caso però finalizzata ad enucleare le unità metriche, cf. Nocita 2009. Una ricapitolazione complessiva e aggiornata si legge adesso in Nocita 2018: 11-28.

2.Tipo	filettata	Alternativamente rosso e turchino	Tocca due righe oltre a quella della parola di cui è l'iniziale
3.Tipo	semplice	Alternativamente rosso e turchino	Tocca una riga oltre a quella della parola di cui è l'iniziale
4.Tipo	semplice	Toccata di giallo	Non tocca altre righe oltre a quella della parola di cui è l'iniziale
5.Tipo	semplice	Nerastro/bruno	Non tocca altre righe oltre a quella della parola di cui è l'iniziale

Le iniziali filettate piú grandi (tipo 1) accompagnate da una maiuscola nerastro/bruna di dimensioni minori (tipo 4) indicano l'inizio della giornata; a seguito di ogni rubrica, invece, iniziali filettate del tipo 2 (quindi dalle dimensioni piú piccole e dalla decorazione meno elaborata) insieme ad una maiuscola del tipo 4 segnalano al lettore l'avvio di una nuova situazione narrativa, generalmente articolata in:

- 1 commento alla novella precedente
- 2 introduzione del narratore al racconto successivo
- 3 novella.

A renderci accorti del passaggio di voce al novellatore di turno come a marcare la soglia tra lo spazio metanarrativo della cornice e quello del racconto sono le maiuscole semplici del tipo 3, alternativamente colorate in rosso e turchino e sempre seguite da una maiuscola del tipo 4. Si profila cosí una gerarchia tra le iniziali, in ossequio alla quale differenti varietà di realizzazione grafica assolvono alla messa in rilievo delle diverse unità costitutive del racconto.

Le piú recenti edizioni del *Decameron* hanno scelto di riprodurre parzialmente questo sistema di articolazione del testo, abbandonando la tradizionale paragrafatura sintattica dell'edizione *Decameron* (Branca 1976), ma hanno limitato il restauro alle partizioni testuali individuate dalle maiuscole dei tipi 1, 2 e 3, con l'unica eccezione di Alfonso D'Agostino che, per la novella di Ser Cepparello (*Dec.* I 1), recupera anche le unità segnate con le iniziali di tipo 4.⁶ Proprio a questa tipologia

⁶ Mi riferisco a D'Agostino 2013; *Decameron* (Fiorilla 2001); *Decameron* (Fiorilla 2013); Nocita 2013. Ricordo inoltre che l'edizione in spagnolo *Decamerón* (Esteban 1984)

di maiuscole, negletta perlopiú fino ad oggi dagli editori, viene delegato dall'autore il compito forse piú delicato ed importante, ovvero quello di isolare delle porzioni di testo alle quali è possibile riconoscere una specificità tematica. Il procedimento appare analogo alla moderna divisione in periodi, cioè in unità autonome dal punto di vista grammaticale e logico, che in alcuni casi possono coincidere anche con l'individuazione dei paragrafi.⁷

L'identificazione di brani del discorso semanticamente conclusi e per questo graficamente separati all'interno della narrazione è in realtà già conosciuta dalla prosa antica. Le regole della sintassi medievale definiscono infatti con il nome di *clausulae* quei periodi logico-sintattici che risultano completi nella *constructio* e nella *sententia*. Nell'*usus scribendi* della prosa del XIV secolo la modalità di demarcazione di queste unità è di norma rappresentata dall'impiego della lettera maiuscola, preceduta nella maggioranza dei casi da un segno di interpunzione.⁸

Una conferma a questo procedimento d'impaginazione ci viene dalla tradizione manoscritta del romanzo antico francese, studiata a fondo da Anatole Pierre Fuksas, mentre un segno della sopravvivenza di tale modalità distributiva del testo letterario nella tradizione a stampa è stato accertato da Valeria Guarna nella storia tipografica del *Libro del Cortegiano*.⁹ Sembra pertanto ragionevole avvalorare l'ipotesi di un'ascendenza retorica e di scuola, che possa rendere ragione dell'adozione dei capitoletera come strumento di partizione testuale.

Da una campionatura del testo hamiltoniano si nota infatti una certa regolarità, dovuta molto probabilmente al rispetto di queste prescrizioni, nell'impiego della maiuscola semplice di tipo 4 in quei periodi che iniziano con un costrutto anaforico, nella maggior parte dei casi aperto da un pronome relativo. Nella novella IV 1, riprodotta in appendice con

sembra riprodurre, seppur con qualche minima incongruenza, le divisioni del testo trasmesseci dall'autografo hamiltoniano.

⁷ Secondo la definizione di *GI* «il *periodo* è l'insieme di due o piú proposizioni che unendosi formano un'unità indipendente dal punto di vista logico e grammaticale [...] Il paragrafo (o *capoverso*) è innanzitutto una porzione di testo formata da uno o piú periodi e isolata da ciò che precede e ciò che segue. All'interno del paragrafo sono raggruppate porzioni di informazione omogenee, perciò il passaggio a un nuovo capoverso (il cosiddetto *a capo*) implica una pausa molto forte nel testo».

⁸ Rafti 1996: 65. Per uno studio della sintassi decameroniana cf. Stussi 1995; Manni 2016.

⁹ Fuksas 2005, 2012a, 2012b, 2014, 2015; Guarna 2013.

le partizioni dell'autografo berlinese, rispondono a questa tipologia le unità 12, 13, 14, 15, 20, 23, 26, 41, 45, 52, 55, 56. Altrettanto costante è poi il ricorso alle maiuscole di tipo 4 per introdurre i periodi che iniziano con una congiunzione, sia essa copulativa (unità 6, 7, 17, 21, 24, 31, 36, 50) o avversativa (unità 18). L'iniziale semplice segnala inoltre di regola, ma non senza eccezioni, la presenza del discorso diretto (unità 25, 27, 30, 33, 43, 46, 47, 49, 53, 57).

La caratteristica però forse più interessante, a mio avviso, riscontrabile nella modalità di suddivisione del testo adottata da Boccaccio, è la tendenza a far iniziare le partizioni narrative segnate dalla maiuscola semplice con la menzione diretta, o mediata attraverso pronomi personale, dimostrativo o relativo, dei personaggi che, nella maggioranza dei casi, saranno protagonisti dell'azione nella sequenza individuata. In *Decameron* IV 1 sono ben 32 su 60 le unità che si aprono con questo accorgimento (nn. 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 28, 30, 32, 33, 40, 41, 43, 44, 45, 51, 52, 54, 57, 59).¹⁰ Provando a leggere la novella secondo le partizioni del manoscritto, il racconto sembra assumere una nuova dinamicità, di tipo direi teatrale. L'accorgimento formale della lettera maiuscola mi pare richiamare infatti l'attenzione del lettore sui nomi degli attanti, mettendo così in rilievo il gioco delle parti sotteso alla trama.

Anche volendo circoscrivere la valenza dei capilettera autografi, riconoscendo cioè loro una funzionalità esclusivamente logica e sintattico-grammaticale,¹¹ potrebbe essere tuttavia legittimo domandarsi se questa frammentazione del racconto fosse stata pensata, oltre che come indicazione possibile per la comprensione del narrato, anche come guida per la lettura. L'interrogativo diventa ancora più cogente alla luce della recente rivalutazione della vocalità quale pratica privilegiata per la fruizione e la diffusione dell'opera medievale, e soprattutto grazie a nuovi studi, come il lavoro di Caroline Emmelius, centrato sulle strategie sociali di comunicazione nel medioevo e nella prima età moderna, o le ricerche dell'antichista Livio Sbardella, circoscritte all'analisi della gilda rapsodica greca del VI sec. a.C., investigata nell'ambito della questione omerica, approfondimenti che rappresentano entrambi un imprescindibile riferimento per lo

¹⁰ Si noti come grazie a questa suddivisione originale appaia evidente la personificazione della fortuna all'unità 18, che deve essere perciò scritta con iniziale maiuscola, cf. l'ed. della novella in appendice.

¹¹ Cf. D'Agostino 2013: 72.

studio della tradizione orale e della sua pratica di trasmissione e codificazione letteraria.¹² L'ipotesi di una intenzionalità autoriale che riconoscesse nella declamazione ad alta voce la forma piú appropriata per la valorizzazione della scrittura novellistica del *Decameron* deve essere quindi considerata, se non come previsione di una modalità esclusiva o concreta di attualizzazione del testo, almeno in qualità di suggerimento teorico.

Vero è che, se la brigata può essere identificata come rappresentazione speculare del pubblico decameroniano,¹³ attraverso una sorta di *mise en abyme*, espediente narratologico caro a Boccaccio, allora l'autore parrebbe aver fornito ai lettori, nella cosiddetta cornice, una esemplificazione del tipo di fruizione piú adatto per trarre piacere dal testo. Che ad una riuscita esecuzione novellistica fosse affidata parte considerevole del successo del genere lo testimonia l'episodio incorso a Madonna Oretta (VI 1), sul cui indubbio valore metatestuale la critica si è dichiarata sostanzialmente unanime.¹⁴ In netta opposizione alla *actio* incerta del cavaliere di VI 1, la felice recitazione del testo, compiuta a turno dai giovani della brigata, teatralizza, mi si passi la metafora, l'azione novellistica nella forma discreta della lettura a voce alta dinanzi ad un ristretto uditorio. Tale pratica di esecuzione dell'opera pare incoraggiata dalla segmentazione narrativa attestata nell'autografo berlinese e, sia consentita una ultima suggestione, potrebbe fornire una chiave interpretativa anche per le eleganti figurine che incorniciano i richiami del codice. Nella tradizione del libro canterino non pochi sono gli esempi di manoscritti illustrati per finalità non estetiche ma puramente strumentali.¹⁵ Alle indicazioni racchiuse nel testo, desumibili solo attraverso una lenta e meditata lettura, si affiancavano raffigurazioni iconografiche, di piú immediato e diretto impatto visivo, al servizio non solo della *inventio* giullaresca ma anche della pubblica rappresentazione della *fictio* narrativa. Una medesima efficacia

¹² Di grande rilievo in merito, sebbene circoscritte alla tradizione francese, le recenti considerazioni di Várvaro 2001; per la bibliografia piú aggiornata si veda i citati Emmelius 2010 e Sbardella 2012.

¹³ Su questo tema cf. Baldissoni 1992: 7-43; Bevilacqua 1978; Perrus 1992; Stäuble 1975-1976.

¹⁴ Per la ricca letteratura critica su questa novella cf. *Decameron* (Branca 1999): cv-cvi.

¹⁵ Nella tradizione italiana del XIV secolo si pensi al caso de *Il Sollazzo* di Simone Prodenzani presentato in Beer 1996.

figurativa è restituita nei disegni boccacciani ai protagonisti del *Decameron*, animati con parole e immagini dalla penna dell'*Auctor* per una fortuna destinata a durare, imperitura, nei secoli a venire.

Alla luce di questa premessa, proviamo a rileggere la novella IV 1 secondo l'autografo hamiltoniano.

Tancredi, prenze di Salerno, uccide l'amante della figliuola e mandale il cuore in una coppa d'oro; la quale, messa sopr'esso acqua avvelenata, quella si bee e così muore. (1)¹⁶

L'icastica sintesi della rubrica enuclea al lettore i termini salienti di una storia nella quale omicidio e suicidio si ricompongono in una cornice tristaniana, dove amore e morte dominano incontrastati. Il sintagma dell'«amoroso sangue» (3) pare assurgere a metaforico stilema di una vicenda che si stacca dalla cronaca del caso cruento per posizionarsi su di un piano metanarrativo, come dimostra l'allusione, già presente nella rubrica, al rito ancestrale del cuore mangiato, *topos* della tradizione trobadorica, sul quale Boccaccio insisterà nella novella di Guglielmo Guardastagno, la nona di questa stessa giornata.

La materia è «fiera», come dichiara Fiammetta, cioè 'feroce', l'ambientazione feudale, i protagonisti aristocratici: siamo proiettati in un tempo passato che si colora dell'aurea mitica del mondo delle corti, evocato nella sua duplice declinazione letteraria, quella della lirica trobadorica e quella della narrativa romanzesca. La presenza di elementi interdiscorsivi e di riferimenti intertestuali a queste tradizioni d'Oltralpe è stata oggetto di studi importanti di Michelangelo Picone e di Luciano Rossi.¹⁷ In particolare, Michelangelo Picone riconosce per Ghismonda, il cui nome proprio è citato solo all'unità 20, quando siamo ormai giunti ad un terzo del racconto, che secondo l'autografo consta di 60 segmenti testuali, l'adozione della tecnica romanzesca della *späte Namensnennung*, riservata agli eroi del romanzo arturiano: «[...] essendo la donna, la quale Ghismonda aveva nome, in un suo giardino con tutte le sue damigelle [...]» (20). A questa dimensione fittiva sembrano riconnettersi anche i numerosi termini relativi alla *descriptio* del *locus amoris*, la camera degli amanti, raggiungibile attraverso l'accidentata discesa in una grotta «Era allato al palagio del prenze una grotta cavata nel monte, di lunghissimi

¹⁶ Tutte le citazioni di *Decameron* IV 1 sono tratte dal testo della novella riprodotto in appendice.

¹⁷ Sono i notissimi saggi Picone 2004, 2008, 2017; Rossi 1983, 2002.

tempi davanti fatta [...]» (11), che ricorda la «fossure à la gent amant» della foresta del Morrois, dove avviene l'incontro di Tristano con Isotta. Pure l'espedito della lettera nascosta nel «bucciolo di canna» (9), propiziato dell'incontro segreto, richiama il «bastun» che Tristano firma nel bosco con il suo nome e che svolge l'analoga funzione di messaggio in codice per l'amata nel famosissimo lai di Marie de France *Chievrefoil*.¹⁸ Una similarità tematica è stata supposta anche con il lai *Deus amanz*, il cui titolo viene tra l'altro citato ad apertura dell'unità ventiduesima «I due amanti stettero per lungo spazio insieme» (22). Nel racconto francese il gelosissimo re di Pistre sottopone ad una prova insuperabile i pretendenti alla mano della figlia, ma non riesce ad evitare che quest'ultima s'innamori di un *vallez*. Il giovane, per riuscire nella corsa impossibile di ascesa alla montagna, che gli consegnerebbe in sposa l'amata, si affida ad un infuso magico, un «beivre» fatto di «herbes et racines», proprio come la pozione di Ghismonda «erbe e radici velenose» (44) e che sortirà un analogo effetto nefasto perché, punto dall'orgoglio, il *vallez* si rifiuterà di assumerlo, andando incontro alla sua fine.¹⁹ La sepoltura congiunta, vana onorificenza tributata da Tancredi alla coppia, sigla con il pentimento del principe di Salerno la conclusione della novella boccacciana, confermando che la narrazione è iscritta all'interno del paradigma di riferimento offerto dalla *matière de Bretagne*, variamente e ripetutamente allusa in tutto il racconto:

Così doloroso fine ebbe l'amor di Guiscardo e di Ghismunda, come udito avete: li quali Tancredi dopo molto pianto e tardi pentuto della sua crudeltà, con general dolore di tutti i salernetani, onorevolmente ammenduni in un medesimo sepolcro gli fé seppellire. (60)

Con la liturgia profana del cuore, unità 46-53, assistiamo ad una variazione del *topos* cardiofagico, per il quale modelli volgari sembrano agitare la memoria boccacciana.²⁰ Dall'esordio letterario del motivo, identificato nel lai *Guirun*, intonato da Ysolt nel *Roman de Tristan* di Thomas (XII sec. *ex.*) alla *vida* del trovatore provenzale Guillem de Cabestaing (1230 ca.), fino al *Roman du Castelain de Conci et de la dame de Fayel* di Jakemes (*post* 1285) il tema conosce una fortuna singolare ed

¹⁸ *Lais* (Rychner 1983): 151-4.

¹⁹ *Lais* (Rychner 1983): 93-101.

²⁰ Per la storia del *topos*, con riferimento specifico alla novella di Guglielmo Guardastagno, *Decameron* IV 9, cf. Terrusi 1998.

arriva a Dante, che nel primo sonetto della *Vita Nuova*, *A ciascun alma presa e gentil core*, descrive una «maravigliosa visione»:

Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e ne le braccia avea
madonna involta in un drappo dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea:
appresso gir lo ne vedea piangendo.²¹

Filippo Petricca si è occupato in un lungo saggio del rapporto tra Ghismonda e Beatrice. Se ad una prima lettura, al triangolo Amore, Beatrice, Dante sembrerebbe sovrapporsi la terna Tancredi Ghismonda, Guiscardo, l'atteggiamento infantile di Tancredi, che prorompe in lacrime, come evidenziato dal cortissimo paragrafo hamiltoniano «E questo detto bassò il viso, piagnendo sí forte come farebbe un fanciul ben battuto» (31), adombra certo un riferimento a *Vita Nuova* XII 2 «m'adormentai come uno pargoletto battuto lagrimando». Afferma Petricca:

In questo caso è la reazione di Tancredi che viene equiparata a quella di Dante, generando una serie di parallelismi che vengono proiettati in tutta la novella. Né è casuale che anche la consapevolezza della morte della figlia, e la conseguente impossibilità di rispondere del padre addolorato, siano tratte dal luogo dantesco che prefigura la morte di Beatrice: «l'angoscia del pianto» di Tancredi (§ 61) è un calco dello stato d'animo del poeta nella canzone *Donna pietosa e di novella etade* di *VN* XXIII, 15-16 («Era la voce mia sí dolorosa / e rotta sí da l'angoscia del pianto»).²²

Effettivamente il vero interlocutore privilegiato di Boccaccio in questa novella è il Dante di *Inf.* V.²³

Già a partire dalla macroscopica citazione del titolo «Comincia il libro chiamato *Decameron*, cognominato Prencipe Galeotto» assistiamo ad un confronto diretto con la *Commedia* dantesca e con il canto dei lussuriosi, che diventa ancor piú stringente in *Dec.* IV 1. C'è la sovrapposizione dei personaggi, Gianciotto, Francesca e Paolo vs Tancredi, Ghismonda e Guiscardo, il rapporto d'interrelazione dato dal

²¹ *Vita Nuova* (Pirovano 2015): 93.

²² Petricca 2013: 159; in merito cf. anche Bevilacqua 2008.

²³ Per le reminiscenze dantesche, ampiamente acclamate dalla critica, si consideri Forni 1992: 69-89.

triangolo amoroso, la morte cruenta, la citazione quasi *ad litteram* del v. 103, *Amor c'a nullo amato amar perdona* nella sentenza di Guiscardo, che costituisce anche l'unica battuta da lui pronunciata in tutta la novella al paragrafo «Amor può troppo piú che né voi né io possiamo» (27).

Come la voce di Francesca è depositaria del messaggio nella *Commedia*, in *Decameron* IV 1 è l'orazione di Ghismonda che racchiude la chiave per decodificare il racconto.

Si tratta di un brano lunghissimo, unità 33-39, nel quale la dimensione del paragrafo hamiltoniano sembra dilatarsi per scandire i due grandi snodi logici, rappresentati delle unità 35 e 36, attorno ai quali Ghismonda costruisce la sua argomentazione.

Esser ti dovè, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne, aver generata figliuola di carne e non di pietra o di ferro; e ricordar ti dovevi e dei, quantunque tu ora sie vecchio, chenti e quali e con che forza vengano le leggi della giovinezza: e come che tu, uomo, in parte ne' tuoi migliori anni nell'armi essercitato ti sii, non dovevi di meno conoscere quello che gli ozii e le delicatezze possano ne' vecchi non che ne' giovani (35).

Questo primo caposaldo, che afferma l'ineluttabile forza della natura, rappresenta in realtà una ripresa del tema già affrontato nella novella di Filippo Balducci, inserita nella cornice introduttiva della IV giornata. Con l'apologo, Boccaccio si difende dalle accuse dei detrattori e arriva così a proiettare la sua identità autoriale, macchiata dalla medesima colpa imputata a Ghismonda, su quella della protagonista femminile, facendone a tutti gli effetti una sua portavoce.

La scelta di far succedere a questa novella comica la narrazione tragica di IV 1 risponde alla necessità di garantire un equilibrio tonale interno all'opera e viene sottolineata dalle parole introduttive di Fiammetta, che parla di «temperare la letizia avuta li giorni passati»; lo stesso principio guiderà la narratrice successiva Pampinea, pronta, per allentare la tensione, «a dire una novella, senza uscir dal proposto, da ridere», come sarà quella di Frate Alberto. Scrive Lucia Strappini:

La dimensione del tragico nel *Decameron* non ha mai carattere assoluto, totalizzante, come nella grande stagione della letteratura drammaturgica greca e latina, ma inaugura, con la mescolanza di registri, quella dimensione mescolata che troverà, tra gli esempi massimi, una perfetta realizzazione nel teatro shakesperiano e, poi, nel *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart.²⁴

L'altro punto di forza dell'arringa di Ghismonda è il recupero della tematica della nobiltà d'animo, secondo la matrice stilnovistica.

La virtù primieramente noi, che tutti nascemmo e nasciamo uguali, ne distinse; e quegli che di lei maggior parte avevano e adoperavano nobili furon detti, e il rimanente rimase non nobile. E benché contraria usanza poi abbia questa legge nascosa, ella non è ancor tolta via né guasta dalla natura né da' buon costumi; e per ciò colui che virtuosamente adopera, apertamente sé mostra gentile, e chi altramenti il chiama, non colui che è chiamato ma colui che chiama commette difetto. (36)

La società cortese ed aristocratica è ormai alle spalle, ben aldilà del discrimine profondo segnato da un'esperienza culturale come quella stilnovistica, che si lega tanto alla fondazione di una nuova tradizione letteraria in volgare, quanto all'affermazione di una diversa etica laica (dalla quale Dante, poeta teologo, non esiterà a prendere recisamente le distanze prima nella *Vita Nuova* e poi con la *Commedia*). Ma per Boccaccio, autore di un poema centrato su di un'escatologia mondana, pensato cioè come repertorio di esemplificazioni, raccolte con la finalità di individuare nuove, concrete linee di reggenza da applicare ad una ricostruzione civile e storica della società e del mondo dopo la peste, non sussistono preoccupazioni morali.²⁵ L'opposizione *fol'amor/mezura*, che connota come dannata o salvifica l'esperienza amorosa trobadorica e, per il tramite di essa, orienta la poesia dantesca e quella di Petrarca verso la rinuncia della carne a favore della vita dello spirito, perde nella novella la sua centralità dirompente. L'obiettivo di Boccaccio è tutto focalizzato sulla rifondazione di un'armonica società cittadina, piuttosto che sul destino ultraterreno delle anime, del quale, del resto, si era egregiamente occupata la *Commedia* di Dante; anche la dicotomia tra peccato e salvezza, che dilania l'io lirico dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, sembra nel *Decameron* una problematica desueta. Con un'operazione fortemente dissimulatrice, i modelli del passato vengono perciò allusi per essere in realtà avversati.

²⁴ Strappini 2009: 10.

²⁵ Per questa lettura dell'opera, cf. Nocita 2018: 35-44.

Se guardiamo con attenzione IV 1 ripropone il triangolo amoroso, ma ad essere coinvolti non sono marito, moglie e amante bensì padre, figlia e fidanzato. Si proietta così un'ombra incestuosa sul legame tra i personaggi, che Alberto Moravia fu tra i primi ad intuire.²⁶ Ghismonda non è una giovane sprovveduta, ma una donna matura, addirittura una vedova scaltra, come l'Elena di VIII 7, la famosa novella dello scolare. Per la sua capacità di parola ricorda anche altre protagoniste femminili del *Decameron*, tra le quali la Marchesana di Monferrato di I 5, analogo caso di confronto uomo/donna, soggetto gerarchicamente superiore/soggetto gerarchicamente inferiore (qui re di Francia/Marchesana, nella prima novella della quarta giornata padre principe/figlia nobile), che si risolve a favore della supposta parte debole, con un inaspettato ribaltamento dei ruoli. Sempre sulla linea dell'*aprosdoketon* in IV 1 bisogna aggiungere anche che all'atteggiamento virile di Ghismonda fa da contraltare la debolezza femminile di Tancredi «Or via, va' con le femine a spander le lagrime» (39), nonché che tra i due assistiamo quasi ad uno scambio dell'età anagrafica con quella morale «E questo detto bassò il viso, piagnendo sí forte come farebbe un fanciul ben battuto» (31).

Lucia Battaglia Ricci ha messo in risalto il peso della formazione giuridica di Boccaccio e l'influenza del *Decretum Gratiani* in tutti i casi di "processo" inscenati nel *Decameron*.²⁷ Madonna Filippa, VI 7, Bartolomea, II 10, paladine delle leggi della carne *vs* la normativa giuridica, allungano la loro ombra su Ghismonda, ma non raggiungono l'esemplarità di quest'ultima, perché le loro storie si giocano in una dimensione quotidiana, quasi dei *faits divers*, e non si concludono nella tragedia del suicidio.

Con quest'ultimo atto sacrilego, celebrato attraverso la liturgia mondana cardiofagica, che adombra nel rituale quasi una parodia del sacrificio eucaristico, Boccaccio sferra il decisivo, inaspettato colpo di scena. Come può Ghismonda essere l'eroina della novella, il modello da seguire, il personaggio che surclassa in ogni sua azione tanto lo sventurato Guiscardo, di fatto quasi inesistente a livello narratologico, quanto il crudele Tancredi, piegato nell'atteggiamento di un bambino ferito, e, da ultimo, reo confesso e pentito, così da cercare il riscatto con il conferimento dell'onorificenza, vana, della sepoltura congiunta degli amanti? Solo in una prospettiva mondana e laica la novella può ritrovare

²⁶ Moravia 1964.

²⁷ Battaglia Ricci 2013: 116-33.

una sua coerenza interna. Se consideriamo che il messaggio del *Decameron* si gioca tutto nella dialettica della partenza, ovvero dell'abbandono di una società priva di regole e senza equilibri, e del ritorno, progettuamente interpretato come l'inizio dell'inveramento di una metamorfosi terrena, allora l'esperienza del novellare diventa il momento in cui le basi teoriche del nuovo consorzio umano possono essere gettate. Le coordinate di questa avventura sono civili, non morali e neppure religiose.

L'insegnamento che possiamo credere di trarre dalle dieci giornate si risolve nella fondazione di un nuovo *habitus* comportamentale, realisticamente concepito all'interno di una dimensione storica, alla quale sono estranei scrupoli etici o dottrinali, che non abbiano anche una valenza collettiva. Nel nuovo regime di interrelazione, innescato dal rinnovamento della società, prodottosi dopo il flagello della peste, lo sguardo è rivolto verso il proprio simile e non è più intento a «rimirar le stelle». La preoccupazione è perciò piuttosto quella di trovare un nuovo equilibrio comune, su base razionale, all'interno del quale funzionino da collante le regole del rispetto reciproco, senza soffocare la liceità dei sentimenti ma sovvertendo usi e costumi ormai consumati dalla sconfitta maturata con il cambiamento dei tempi.

Questa linea parenetica stenta però ad essere correttamente recepita.²⁸

La novella di Tancredi e Ghismonda è una delle poche che, come la Griselda, conosca anche una fortuna autonoma rispetto alla tradizione del libro decameroniano.²⁹ Nel XV sec. Leonardo Bruni e Filippo Beroaldo *senior* la traducono in latino; Francesco Accolti d'Arezzo la riassume in terza rima. A Girolamo Benivieni dobbiamo una delle due versificazioni in ottave quattrocentesche; l'altra è trasmessa dal ms. Ash. 1136 conservato alla Laurenziana di Firenze. Di questa redazione poetica anonima conosciamo una stampa fiorentina del 1553 e la seicentina pubblicata a Treviso da Girolamo Righettini.

Anne Tordi ha recentemente proposto l'edizione di una versione in ottava rima della novella IV 1, traendola dall'incunabolo 469.5 della Rare Book Collection at the University of North Carolina at Chapel Hill.³⁰ La

²⁸ Sottolinea il valore di *exemplum* nella novella boccacciana Neuschäfer 1969: 58-67. Per la figura di Tancredi cf. Getto 1972: 95-119.

²⁹ Si vedano Innocenti 1998; Poletti 2003.

³⁰ Tordi 2013.

studiosa non è riuscita ad identificare il testo, ma, ad un rapido confronto, vedo che si tratta dell'opera dell'Ash. 1136, con difformità testuali tanto marcate da lasciare pensare quasi ad un rifacimento del medesimo testo antigrafo o all'influenza di una diffusione orale. Non potendo procedere in questa sede ad una collazione sistematica ed integrale tra i due testimoni, che sarebbe tra l'altro poco giustificata perché, in casi, come questo, di tradizioni particolarmente attive appare sempre più congruente la scelta di pubblicare una singola redazione, rinunciando alla pratica lachmanniana, citerò nei pochi paragrafi che seguono il testo dall'edizione statunitense, conscia tuttavia del fatto che, in alcuni passi, risulta probabilmente più corretta la lezione del codice fiorentino.

La riscrittura in 80 strofe si apre con la dedica alle donne leggiadre e ai giovani amanti, segue la tradizionale invocazione ad amore e alla donna del poeta, denominata «ninja altera», quindi un breve riassunto della materia proposta dalla novella boccacciana, che si pone in contrasto con lo spaccato autobiografico, tutto improntato a movenze petrarchesche, riferito dall'autore nella strofa immediatamente seguente. La sua triste condizione d'amante non ricambiato, che esorbita dal tono tragico della novella boccacciana, ha il sapore di un'interpolazione ma potrebbe anche trattarsi di un'aggiunta *e contrario*, di un'attualizzazione che anticipa la lettura proposta nell'ottava finale:

Che debe far un hom ch'al suo piacere	5
ha la cosa in secreto e hala sola,	
o qual monaltro fato sostenere	
un riso, un sguardo, un ato una parola,	
ch'io arsi già né mi poria tenere	
palido e smorto quanto una viola,	10
o mie amor, vedendo la contrata,	
basai la terra dove era passata. ³¹	

Dalla ottava 6 fino alla 79 l'autore segue pedissequamente e senza digressioni la trama della novella di Boccaccio. I versi conclusivi sono i soli che, assieme alla già ricordata ottava 5, introducano una glossa autoriale. È l'unico momento in cui il poeta si espone, estrapolando sinteticamente il succo della vicenda, e lo fa però senza esprimersi in prima persona, ma delegando alla voce della protagonista, Ghismonda,

³¹ Tordi 2013: 539.

scalpita come epitaffio sulla sua pietra tombale per volontà del padre Tancredi:

Io son Ghismonda donna di Salerno	80
che per mio amator qui morta giazo	
il fiero padre il trasse a mal governo,	
el viver dopo lui mi fu d'impazo;	
lo spirito mio col suo è ne l'inferno,	
el corpo in questa tomba gli sta in brazo,	85
e fu li salda e sí mi strinse amore,	
che viva e morta sieguo il mio signore. ³²	

L'evidente sovrapposizione della memoria della Francesca dantesca è prova di un fraintendimento totale della novella boccacciana. Ghismonda è condannata all'inferno, assieme a Guiscardo, quasi novello Paolo, ma resta impenitentemente succube del dio d'amore. La sua immagine si sovrappone così al ritratto autobiografico e petrarchesco del poeta, presentato nell'ottava 5, dove si dice «palido e smorto». Il predominio della fortuna di Dante e Petrarca offusca il successo del *Decameron* di Boccaccio, anche tra i suoi epigoni. Niente rimane della complessità originale della riflessione boccacciana e il racconto si appiattisce sull'opposizione bene/male, salvezza/dannazione, con un evidente stravolgimento dei dati di partenza. Ghismonda e Guiscardo diventano due peccatori fedifraghi, Tancredi il giusto vendicatore di un crimine. *L'Amor vincit omnia* di virgiliana memoria scompagina la costruzione boccacciana di una nuova morale laica e libertaria, sacrificata in nome dell'affermazione di un'identità lirica ed erotica, destinata a trionfare nella tradizione della letteratura occidentale come modello vincente di autoconsapevolezza ed autoaffermazione.³³

³² Tordi 2013: 553.

³³ Su questo tema insiste Antonelli 2005, 2012.

APPENDICE – IV 1

Riproduco il testo dell'ultima edizione critica *Decameron* (Fiorilla 2013): 699-714 dividendo la novella in paragrafi secondo le maiuscole hamiltoniane (cf. B, cc. 48d-50d) e adattando conseguentemente la punteggiatura alla nuova segmentazione narrativa. Per il nome della protagonista conservo l'alternanza tra la forma maggioritaria *Ghismunda*, unità 29, 30, 32, 44, 60, e quella minoritaria *Ghismonda*, unità 20, 21: quest'ultima nell'edizione Fiorilla è invece l'unica ad essere adottata. Adotto l'iniziale maiuscola per la Fortuna, 18, perché dalla nuova suddivisione emerge evidente la sua accezione personificata, cf. n. 10.

L'unità 2, che racchiude il commento esplicativo di Fiammetta circa le possibili ragioni della scelta di un argomento così singolare per la quarta giornata come quello tragico, è segnata da una coppia di maiuscole dei tipi 2+5; l'unità 3, con la quale inizia la novella di Ghismonda, è evidenziata dall'associazione di iniziali dei tipi 3+5, secondo la prassi usuale in tutta l'opera, sopra meglio descritta; tutte le altre maiuscole si ascrivono al tipo 4, ad eccezione di quelle che aprono le unità 13, 34 che non presentano il ritocco in giallo e rientrano perciò nel tipo 5. Tale assenza di colorazione, riscontrabile anche in altri luoghi dell'hamiltoniano, è stata imputata da Armando Petrucci a dimenticanza del rubricatore.³⁴ Altra disformità da segnalare è che le iniziali delle unità 15, 20, 21, 44 non sono precedute, come di consueto, da segno d'interpunzione.

[1] *Tancredi, prenze di Salerno, uccide l'amante della figliuola e mandale il cuore in una coppa d'oro; la quale, messa sopr'esso acqua avvelenata, quella si bee e così muore.*

[2] Fiera materia di ragionare n'ha oggi il nostro re data, 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. Forse per temperare alquanto la letizia avuta li giorni passati l'ha fatto: ma che che se l'abbia mosso, poi che a me non si conviene di mutare il suo piacere, un pietoso accidente, anzi sventurato e degno delle nostre lagrime, racconterò.

[3] Tancredi, prencipe di Salerno, fu signore assai umano e di benigno ingegno, se egli nell'amoroso sangue nella sua vecchiezza non

³⁴ Petrucci 1974: 654.

s'avesse le mani bruttate; il quale in tutto lo spazio della sua vita non ebbe che una figliuola, e piú felice sarebbe stato se quella avuta non avesse.

[4] Costei fu dal padre tanto teneramente amata, quanto alcuna altra figliuola da padre fosse giammai: e per questo tenero amore, avendo ella di molti anni avanzata l'età del dovere avere avuto marito, non sappiendola da sé partire, non la maritava: poi alla fine a un figliuolo del duca di Capova data, poco tempo dimorata con lui, rimase vedova e al padre tornossi.

[5] Era costei bellissima del corpo e del viso quanto alcuna altra femina fosse mai, e giovane e gagliarda e savia piú che a donna per avventura non si richiedea. E dimorando col tenero padre, sí come gran donna, in molte dilicatezze, e veggendo che il padre, per l'amor che egli le portava, poca cura si dava di piú maritarla, né a lei onesta cosa pareva il richiederlo, si pensò di volere avere, se esser potesse, occultamente un valoroso amante.

[6] E veggendo molti uomini nella corte del padre usare, gentili e altri, sí come noi veggiamo nelle corti, e considerate le maniere e' costumi di molti, tra gli altri un giovane valletto del padre, il cui nome era Guiscardo, uom di nazione assai umile ma per virtù e per costumi nobile, piú che altro le piacque, e di lui tacitamente, spesso vedendolo, fieramente s'accese, ognora piú lodando i modi suoi. [7] E il giovane, il quale ancora non era poco avveduto, essendosi di lei accorto, l'aveva per sí fatta maniera nel cuor ricevuta, che da ogni altra cosa quasi che da amar lei aveva la mente rimossa.

[8] In cotal guisa adunque amando l'un l'altro segretamente, niuna altra cosa tanto desiderando la giovane quanto di ritrovarsi con lui, né vogliendosi di questo amore in alcuna persona fidare, a dovergli significare il modo seco pensò una nuova malizia.

[9] Essa scrisse una lettera, e in quella ciò che a fare il dí seguente per esser con lei avesse gli mostrò; e poi quella messa in un bucciuolo di canna, sollazzando la diede a Guiscardo e dicendo: «Fara'ne questa sera un soffione alla tua servente, col quale ella raccenda il fuoco». [10] Guiscardo il prese, e avvisando costei non senza cagione dovergliela aver donato e cosí detto, partitosi, con esso se ne tornò alla sua casa: e guardando la canna e quella vedendo fessa, l'aperse, e dentro trovata la lettera di lei e lettala e ben compreso ciò che a fare avea, il piú contento uom fu che fosse già mai e diedesi a dare opera di dovere a lei andare secondo il modo da lei dimostratogli.

[11] Era allato al palagio del prenze una grotta cavata nel monte, di lunghissimi tempi davanti fatta, nella qual grotta dava alquanto lume uno spiraglio fatto per forza nel monte, il quale, per ciò che abbandonata era la grotta, quasi da pruni e da erbe di sopra natevi era riturato; e in questa grotta per una segreta scala, la quale era in una delle camere terrene del palagio la quale la donna teneva, si poteva andare, come che da uno fortissimo uscio serrata fosse. E era sí fuori delle menti di tutti questa scala, per ciò che di grandissimi tempi davanti usata non s'era, che quasi niuno che ella vi fosse si ricordava: ma Amore, agli occhi del quale niuna cosa è sí segreta che non pervenga, l'aveva nella memoria tornata alla innamorata donna. [12] La quale, acciò che niuno di ciò accorger si potesse, molti dí con suoi ingegni penato avea anzi che venir fatto le potesse d'aprir quello uscio. [13] Il quale aperto e sola nella grotta discesa e lo spiraglio veduto, per quello aveva a Guiscardo mandato a dire che di venir s'ingegnasse, avendogli disegnata l'altezza che da quello infino in terra esser poteva. [14] Alla qual cosa fornire Guiscardo prestamente ordinata una fune con certi nodi e cappi da potere scendere e salire per essa e sé vestito d'un cuoio che da' pruni il difendesse, senza farne alcuna cosa sentire a alcuno, la seguente notte allo spiraglio n'andò, e accomandato bene l'uno de' capi della fune a un forte bronco che nella bocca dello spiraglio era nato, per quella si collò nella grotta e attese la donna. [15] La quale il seguente dí, faccendo sembianti di voler dormire, mandate via le sue damigelle e sola serratasi nella camera, aperto l'uscio nella grotta discese, dove, trovato Guiscardo, insieme maravigliosa festa si fecero; e nella sua camera insieme venutine, con grandissimo piacere gran parte di quel giorno si dimorarono; e dato discreto ordine alli loro amori acciò che segreti fossero, tornatosi nella grotta Guiscardo, e ella, serrato l'uscio, alle sue damigelle se ne venne fuori. [16] Guiscardo poi la notte vegnente, su per la fune sagliendo, per lo spiraglio donde era entrato se n'uscí fuori e tornossi a casa. [17] E avendo questo cammino appreso piú volte poi in processo di tempo vi ritornò.

[18] Ma la Fortuna, invidiosa di cosí lungo e di cosí gran diletto, con doloroso avvenimento la letizia de' due amanti rivolse in tristo pianto.

[19] Era usato Tancredi di venirsene alcuna volta tutto solo nella camera della figliuola e quivi con lei dimorarsi e ragionare alquanto e poi partirsi. [20] Il quale un giorno dietro mangiare là giú venutone, essendo la donna, la quale Ghismonda aveva nome, in un suo giardino con tutte le sue damigelle, in quella senza essere stato da alcuno veduto o sentito

entratosene, non volendo lei torre dal suo diletto, trovando le finestre della camera chiuse e le cortine del letto abbattute, a piè di quello in un canto sopra un carello si pose a sedere; e appoggiato il capo al letto e tirata sopra sé la cortina, quasi come se studiosamente si fosse nascoso, quivi s'adormentò.

[21] E così dormendo egli, Ghismonda, che per isventura quel dí fatto aveva venir Guiscardo, lasciate le sue damigelle nel giardino, pianamente se ne entrò nella camera: e quella serrata, senza accorgersi che alcuna persona vi fosse, aperto l'uscio a Guiscardo che l'attendeva e andatisene in su il letto, sí come usati erano, e insieme scherzando e sollazzandosi, avvenne che Tancredi si svegliò e sentí e vide ciò che Guiscardo e la figliuola facevano. E dolente di ciò oltre modo, prima gli volle sgridare, poi prese partito di tacersi e di starsi nascoso, s'egli potesse, per potere piú cautamente fare e con minor sua vergogna quello che già gli era caduto nell'animo di dover fare.

[22] I due amanti stettero per lungo spazio insieme, sí come usati erano, senza accorgersi di Tancredi; e quando tempo lor parve discesi del letto, Guiscardo se ne tornò nella grotta e ella s'uscí della camera. [23] Della quale Tancredi, ancora che vecchio fosse, da una finestra di quella si calò nel giardino e senza essere da alcun veduto, dolente a morte, alla sua camera si tornò.

[24] E per ordine da lui dato, all'uscir dello spiraglio la seguente notte in sul primo sonno Guiscardo, così come era nel vestimento del cuoio impacciato, fu preso da due e segretamente a Tancredi menato; il quale, come il vide, quasi piagnendo disse:

[25] «Guiscardo, la mia benignità verso te non avea meritato l'oltraggio e la vergogna la quale nelle mie cose fatta m'hai, sí come io oggi vidi con gli occhi miei».

[26] Al quale Guiscardo niuna altra cosa disse se non questo:

[27] «Amor può troppo piú che né voi né io possiamo».

[28] Comandò adunque Tancredi che egli chetamente in alcuna camera di là entro guardato fosse; e così fu fatto.

[29] Venuto il dí seguente, non sappiendo Ghismunda nulla di queste cose, avendo seco Tancredi varie e diverse novità pensate, appresso mangiare secondo la sua usanza nella camera n'andò della figliuola: dove fattalasi chiamare e serratosi dentro con lei, piangendo le cominciò a dire:

[30] «Ghismunda, parendomi conoscere la tua virtù e la tua onestà, mai non mi sarebbe potuto cader nell'animo, quantunque mi fosse stato

detto, se io co' miei occhi non l'avessi veduto, che tu di sottoporti a alcuno uomo, se tuo marito stato non fosse, avessi, non che fatto, ma pur pensato; di che io, in questo poco di rimanente di vita che la mia vecchiezza mi serba, sempre sarò dolente di ciò ricordandomi. E or volesse Idio che, poi che a tanta dionestà conducer ti dovevi, avessi preso uomo che alla tua nobiltà decevole fosse stato; ma tra tanti che nella mia corte n'usano eleggesti Guiscardo, giovane di vilissima condizione, nella nostra corte quasi come per Dio da piccol fanciullo infino a questo dí allevato; di che tu in grandissimo affanno d'animo messo m'hai, non sappiendo io che partito di te mi pigliare. Di Guiscardo, il quale io feci stanotte prendere quando dello spiraglio usciva, e hollo in prigione, ho io già meco preso partito che farne; ma di te sallo Idio che io non so che farmi. Dall'una parte mi trae l'amore il quale io t'ho sempre piú portato che alcun padre portasse a figliuola, e d'altra mi trae giustissimo sdegno preso per la tua gran follia: quegli vuole che io ti perdoni e questi vuole che io contro a mia natura in te incrudelisca: ma prima che io partito prenda, disidero d'udire quello che tu a questo dei dire». [31] E questo detto bassò il viso, piagnendo sí forte come farebbe un fanciul ben battuto.

[32] Ghismunda, udendo il padre e conoscendo non solamente il suo segreto amore esser scoperto ma ancora preso Guiscardo, dolore inestimabile sentí e a mostrarlo con romore e con lagrime, come il piú le femine fanno, fu assai volte vicina: ma pur questa viltà vincendo il suo animo altiero, il viso suo con maravigliosa forza fermò, e seco, avanti che a dovere alcun priego per sé porgere, di piú non stare in vita dispose, avvisando già esser morto il suo Guiscardo. Per che, non come dolente femina o ripresa del suo fallo, ma come non curante e valorosa, con asciutto viso e aperto e da niuna parte turbato cosí al padre disse:

[33] «Tancredi, né a negare né a pregare son disposta, per ciò che né l'un mi varrebbe né l'altro voglio che mi vaglia; e oltre a ciò in niuno atto intendo di rendermi benivola la tua mansuetudine e 'l tuo amore: ma, il vero confessando, prima con vere ragioni difender la fama mia e poi con fatti fortissimamente seguire la grandezza dell'animo mio.

[34] Egli è il vero che io ho amato e amo Guiscardo, e quanto io viverò, che sarà poco, l'amerò, e se appresso la morte s'ama, non mi rimarrò d'amarlo: ma a questo non m'indusse tanto la mia femminile fragilità, quanto la tua poca sollecitudine del maritarmi e la virtù di lui.

[35] Esser ti dovè, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne, aver generata figliuola di carne e non di pietra o di ferro; e ricordar ti dovevi e dei, quantunque tu ora sie vecchio, chenti e quali e con che forza vengano le leggi della giovinezza: e come che tu, uomo, in parte ne' tuoi migliori anni nell'armi essercitato ti sii, non dovevi di meno conoscere quello che gli ozii e le delicatezze possano ne' vecchi non che ne' giovani. Sono adunque, sí come da te generata, di carne, e sí poco vivuta, che ancor son giovane, e per l'una cosa e per l'altra piena di concupiscibile disidero, al quale maravigliosissime forze hanno date l'aver già, per essere stata maritata, conosciuto qual piacer sia a cosí fatto disidero dar compimento. Alle quali forze non potendo io resistere, a seguir quello a che elle mi tiravano, sí come giovane e femina, mi disposi e innamorai mi. E certo in questo opposi ogni mia virtù di non volere a te né a me di quello a che natural peccato mi tirava, in quanto per me si potesse operare, vergogna fare. Alla qual cosa e pietoso Amore e benigna fortuna assai occulta via m'avean trovata e mostrata, per la quale, senza sentirlo alcuno, io a' miei disideri perveniva.

[36] E questo, chi che ti se l'abbia mostrato o come che tu il sappi, io nol nego. Guiscardo non per accidente tolsi, come molte fanno, ma con diliberato consiglio elessi innanzi a ogni altro e con avveduto pensiero a me lo 'ntrodussi e con savia perseveranza di me e di lui lungamente goduta sono del mio disio. Di che egli pare, oltre all'amorosamente aver peccato, che tu, piú la volgare opinione che la verità seguitando, con piú amaritudine mi riprenda, dicendo, quasi turbato esser non ti dovessi se io nobile uomo avessi a questo eletto, che io con uomo di bassa condizion mi son posta: in che non t'accorgi che non il mio peccato ma quello della fortuna riprendi, la quale assai sovente li non degni a alto leva, abbasso lasciando i degnissimi. Ma lasciamo or questo, e riguarda alquanto a' principii delle cose: tu vedrai noi d'una massa di carne tutti la carne avere e da uno medesimo Creatore tutte l'anime con iguali forze, con iguali potenze, con iguali virtù create. La virtù primieramente noi, che tutti nascemmo e nasciamo iguali, ne distinse; e quegli che di lei maggior parte avevano e adoperavano nobili furon detti, e il rimanente rimase non nobile. E benché contraria usanza poi abbia questa legge nascosa, ella non è ancor tolta via né guasta dalla natura né da' buon costumi; e per ciò colui che virtuosamente adopera, apertamente sé mostra gentile, e chi altramenti il chiama, non colui che è chiamato ma colui che chiama commette difetto. Raguarda tra tutti i tuoi

nobili uomini e essamina la lor vita, i lor costumi e le loro maniere, e d'altra parte quelle di Guiscardo riguarda: se tu vorrai senza animosità giudicare, tu dirai lui nobilissimo e questi tuoi nobili tutti esser villani. Delle virtù e del valor di Guiscardo io non credetti al giudizio d'alcuna altra persona che a quello delle tue parole e de' miei occhi. Chi il commendò mai tanto quanto tu commendavi in tutte quelle cose laudevole che valoroso uomo dee essere commendato? E certo non a torto: ché, se miei occhi non m'ingannarono, niuna laude da te data gli fu che io lui operarla, e piú mirabilmente che le tue parole non poteano esprimere, non vedessi: e se pure in ciò alcuno inganno ricevuto avessi, da te sarei stata ingannata.

[37] Dirai dunque che io con uomo di bassa condizion mi sia posta? Tu non dirai il vero: ma per avventura se tu dicessi con povero, con tua vergogna si potrebbe concedere, ché così hai saputo un valente uomo tuo servidore mettere in buono stato; ma la povertà non toglie gentilezza a alcuno ma sí avere. Molti re, molti gran prencipi furon già poveri, e molti di quegli che la terra zappano e guardan le pecore già ricchissimi furono e sonne.

[38] L'ultimo dubbio che tu movevi, cioè che di me far ti dovessi, caccial del tutto via: se tu nella tua estrema vecchiezza a far quello che giovane non usasti, cioè a incrudelir, se' disposto, usa in me la tua crudeltà, la quale a alcun priego porgeri disposta non sono, sí come in prima cagion di questo peccato, se peccato è; per ciò che io t'acerto che quello che di Guiscardo fatto avrai o farai, se di me non fai il simigliante, le mie mani medesime il faranno.

[39] Or via, va' con le femine a spander le lagrime, e incrudelendo, con un medesimo colpo altrui e me, se così ti par che meritato abbiamo, uccidi».

[40] Conobbe il prenze la grandezza dell'animo della sua figliuola ma non credette per ciò in tutto lei sí fortemente disposta a quello che le parole sue sonavano, come diceva; per che, da lei partitosi e da sé rimosso di volere in alcuna cosa nella persona di lei incrudelire, pensò con gli altrui danni raffreddare il suo fervente amore, e comandò a' due che Guiscardo guardavano che senza alcun romore lui la seguente notte strangolassero; e trattogli il cuore a lui il recassero.

[41] Li quali, così come loro era stato comandato, così operarono.

[42] Laonde, venuto il dí seguente, fattasi il prenze venire una grande e bella coppa d'oro e messo in quella il cuor di Guiscardo, per un suo

segretissimo famigliare il mandò alla figliuola e imposegli che quando gliele desse dicesse:

[43] «Il tuo padre ti manda questo per consolarti di quella cosa che tu piú ami, come tu hai lui consolato di ciò che egli piú amava».

[44] Ghismunda, non smossa dal suo fiero proponimento, fattesi venire erbe e radici velenose, poi che partito fu il padre, quelle stillò e in acqua redusse, per presta averla se quello di che ella temeva avvenisse.

[45] Alla quale venuto il famigliare e col presento e con le parole del prenze, con forte viso la coppa prese; e quella scoperchiata, come il cuor vide e le parole intese, cosí ebbe per certissimo quello essere il cuor di Guiscardo; per che, levato il viso verso il famigliar, disse:

[46] «Non si convenia sepoltura men degna che d'oro a cosí fatto cuore chente questo è: discretamente in ciò ha il mio padre adoperato» e cosí detto, appressatoselo alla bocca, il basciò, e poi disse:

[47] «In ogni cosa sempre e infino a questo stremo della vita mia ho verso me trovato tenerissimo del mio padre l'amore, ma ora piú che già mai; e per ciò l'ultime grazie, le quali render gli debbo già mai, di cosí gran presento, da mia parte gli renderai».

[48] Questo detto, rivolta sopra la coppa la quale stretta teneva, il cuor riguardando disse:

[49] «Ahi! dolcissimo albergo di tutti i miei piaceri, maladetta sia la crudeltà di colui che con gli occhi della fronte or mi ti fa vedere! Assai m'era con quegli della mente riguardati a ciascuna ora. Tu hai il tuo corso fornito, e di tale chente la fortuna tel concedette ti se' spacciato: venuto se' alla fine alla qual ciascun corre: lasciate hai le miserie del mondo e le fatiche e dal tuo nemico medesimo quella sepoltura hai che il tuo valore ha meritata. Niuna cosa ti mancava a aver compiute essequie, se non le lagrime di colei la qual tu vivendo cotanto amasti; le quali acciò che tu l'avessi, pose Idio nell'animo al mio dispietato padre che a me ti mandasse, e io le ti darò, come che di morire con gli occhi asciutti e con viso da niuna cosa spaventato proposto avessi; e dateleti, senza alcuno indugio farò che la mia anima si congiugnerà con quella, adoperandol tu, che tu già tanto cara guardasti. E con qual compagnia ne potre' io andar piú contenta o meglio sicura a' luoghi non conosciuti che con lei? Io son certa che ella è ancora quincentro e riguarda i luoghi de' suoi dilette e de' miei e, come colei che ancora son certa che m'ama, aspetta la mia dalla quale sommamente è amata».

[50] E cosí detto, non altramenti che se una fonte d'acqua nella testa avuta avesse, senza fare alcun feminil romore, sopra la coppa chinatasi piagnendo cominciò a versar tante lagrime, che mirabile cosa furono a riguardare, baciando infinite volte il morto cuore.

[51] Le sue damigelle, che da torno le stavano, che cuore questo si fosse o che volesson dir le parole di lei non intendevano, ma da compassion vinte tutte piagnevano e lei pietosamente della cagion del suo pianto domandavano invano e molto piú, come meglio sapevano e potevano, s'ingegnavano di confortarla.

[52] La qual poi che quanto le parve ebbe pianto, alzato il capo e rasciuttisi gli occhi, disse:

[53] «O molto amato cuore, ogni mio ufficio verso te è fornito, né piú altro mi resta a fare se non di venire con la mia anima a fare alla tua compagnia». E questo detto, si fé dare l'orcioletto nel quale era l'acqua che il dí davanti aveva fatta, la quale mise nella coppa ove il cuore era da molte delle sue lagrime lavato; e senza alcuna paura postavi la bocca, tutta la bevve e bevutala con la coppa in mano se ne salí sopra il suo letto, e quanto piú onestamente seppe compose il corpo suo sopra quello e al suo cuore accostò quello del morto amante: e senza dire alcuna cosa aspettava la morte.

[54] Le damigelle sue, avendo queste cose e vedute e udite, come che esse non sapessero che acqua quella fosse la quale ella bevuta aveva, a Tancredi ogni cosa avean mandato a dire. [55] Il qual, temendo di quello che sopravvenne, presto nella camera scese della figliuola, nella qual giunse in quella ora che essa sopra il suo letto si pose; e tardi con dolci parole levatosi a suo conforto, veggendo ne' termini ne' quali era, cominciò dolorosamente a piagnere.

[56] Al quale la donna disse:

[57] «Tancredi, serbati coteste lagrime a meno disiderata fortuna che questa, né a me le dare, che non le disidero. Chi vide mai alcuno altro che te piagnere di quello che egli ha voluto? Ma pure, se niente di quello amore che già mi portasti ancora in te vive, per ultimo don mi concedi che, poi a grado non ti fu che io tacitamente e di nascoso con Guiscardo vivessi, che 'l mio corpo col suo, dove che tu te l'abbi fatto gittare, morto palese stea».

[58] L'angoscia del pianto non lasciò rispondere al prenze.

[59] Laonde la giovane, al suo fine esser venuta sentendosi, strignendosi al petto il morto cuore, disse: «Rimanete con Dio, ché io mi

parto» e velati gli occhi e ogni senso perduto, di questa dolente vita si dipartí.

[60] Cosí doloroso fine ebbe l'amor di Guiscardo e di Ghismunda, come udito avete: li quali Tancredi dopo molto pianto e tardi pentuto della sua crudeltà, con general dolore di tutti i salernetani, onorevolmente ammenduni in un medesimo sepolcro gli fé seppellire.

Teresa Nocita
(Università degli Studi dell'Aquila)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- D'Agostino 2013 = Giovanni Boccaccio, *La novella di Ser Cepparello. «Decameron» I 1*, revisione filologica, introduzione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, Led, 2013.
- Decameron* (Branca 1976) = Giovanni Boccaccio, «*Decameron*». *Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano*, a c. di Vittore Branca, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1976.
- Decameron* (Branca 1999) = Giovanni Boccaccio, «*Decameron*». *Nuova edizione riveduta e aggiornata*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1999.
- Decamerón* (Esteban 1994) = Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, ed. por Maria Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 1994.
- Decameron* (Fiorilla 2001) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, edizione critica a c. di Maurizio Fiorilla, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2001.
- Decameron* (Fiorilla 2013) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Gianfranco Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.
- Decameron* (Singleton 1974) = Giovanni Boccaccio, *Decameron. Edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90*, a c. di Charles S. Singleton, Baltimore · London, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Lais* (Rychner 1983) = *Les Lais de Marie de France*, éd. par Jean Rychner, Paris, Champion, 1983.
- Nocita 2013 = Teresa Nocita, *Dieci Novelle*, Roma, Spolia, 2013.
- Vita Nuova* (Pirovano 2015) = *Vita Nuova*, a c. di Donato Pirovano, in Dante Alighieri, *Le Opere*, I. *Vita Nuova. Rime*, a c. di Donato Pirovano, Marco Grimaldi, Roma, Salerno, 2015: 3-289.

LETTERATURA SECONDARIA

- Antonelli 2005 = Roberto Antonelli, *Le "je" lyrique dans la poésie méditerranéenne au Moyen Âge*, in Dominique Billy, François Clément, Annie Combes (éd. par), *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge*, Toulouse, P.U.M., 2005: 187-99.
- Antonelli 2012 = Roberto Antonelli, *L'immagine femminile come funzione dell'Io maschile: «Chiare, fresche e dolci acque»*, in Angela Fabris, Will Jung (hrsg. von), *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*, Festschrift für Helmut Menter, Bonn, Bonn University Press, 2012: 137-45.
- Baldissone 1992 = Giusi Baldissone, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992.
- Battaglia Ricci 2013 = Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.
- Beer 1996 = Marina Beer, *Alcune osservazioni su oralità e novella italiana in versi (XIV-XV secolo)*, in Marina Beer et alii (a c. di), *La novella, la voce, il libro. Dal "cantare" trecentesco alla penna narratrice barocca*, Napoli, Liguori, 1996: 5-35.
- Bevilacqua 1978 = Mirko Bevilacqua, *La brigata: ovvero il soggetto fruitore e produttore delle novelle*, in Id., *L'ideologia letteraria del «Decameron»*, Roma, Bulzoni, 1978: 23-34.
- Bevilacqua 2008 = Mirko Bevilacqua, *L'amore come "sublimazione" e "degradazione": il denudamento della donna angelicata nel «Decameron»*, in Id., *Leggere per diletto. Saggi sul «Decameron»*, Roma, Salerno, 2008: 59-86.
- Crivelli–Nocita 2002 = Tatiana Crivelli, Teresa Nocita, *Teatralità del dettato, stratificazioni strutturali, plurivocità degli esiti: il «Decameron» fra testo, ipertesto e generi letterari*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo, Certaldo, 20-22 settembre 2001*, Firenze, Cesati, 2002: 209-33.
- Cursi 2013 = Marco Cursi, *L'autografo berlinese del «Decameron»*, in Teresa De Robertis, Carla Maria Monti, Marco Petoletti, Giuliano Taturli, Stefano Zamponi (a c. di), *Boccaccio autore e copista*, Firenze, Mandragora, 2013: 137-8.
- Emmelius 2010 = Caroline Emmelius, *Gesellige Ordnung*, Berlin, De Gruyter, 2010.
- Fiorilla–Cursi 2013 = Maurizio Fiorilla, Marco Cursi, *Boccaccio*, in Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti (a c. di), *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, I, Roma, Salerno, 2013: 43-103.
- Forni 1992 = Pier Massimo Forni, *Forme complesse nel «Decameron»*, Firenze, Olschki, 1992.
- Fuksas 2005 = Anatole Pierre Fuksas, *Ordine del testo e ordine del racconto nella tradizione manoscritta del «Chevalier de la Charrette» (vv.1-398)*, «Segno e testo» 3 (2005): 343-89.

- Fuksas 2012a = Anatole Pierre Fuksas, *Hierarchical Segmentation of Chrétien's «Chevalier au Lion» in ms. Princeton, University Library, Garrett 125*, «Segno e Testo» 10 (2012): 389-409.
- Fuksas 2012b = Anatole Pierre Fuksas, *Ordine del testo e ordine del racconto nella tradizione manoscritta del «Chevalier de la Charrette» (vv. 400-2023)*, «Critica del Testo» 15/2 (2012): 185-213.
- Fuksas 2014 = Anatole Pierre Fuksas, *The Divisio operis of Chrétien's Romances and the Paratextual System of the Guiot Manuscript (Paris, BnF, fr. 794)*, «Segno e Testo» 12 (2014): 309-22.
- Fuksas 2015 = Anatole Pierre Fuksas, *Hierarchical segmentation of Chrétien's «Chevalier au Lion» in ms. Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine, H 252 (ff. 1r-12v)*, in Lucio Corso, Franco De Vivo, Antonio Stramaglia (a c. di), *Nel segno del testo. Edizioni, materiali e studi per Oronzo Pecere*, Firenze, Gonnelli, 2015: 307-16.
- Getto 1972 = Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino, Petrini, 1972.
- GI = *La Grammatica italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2012 (versione Ebook).
- Guarna 2013 = Valeria Guarna, *Per una nuova parafrasi del «Libro del Cortegiano»*, «Filologia e critica» 10 (2013): 107-47.
- Innocenti 1998 = Manuela Innocenti, *Due rifacimenti in ottava rima della novella boccaccesca di Tancredi e Ghismonda (Dec. IV 1)*, in Gaetano Chiappini (a c. di), *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini*, Firenze, Alinea, 1998: 51-9.
- Manni 2016 = Paola Manni, *La lingua di Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- Moravia 1964 = Alberto Moravia, *Boccaccio*, in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani 1964: 135-58.
- Neuschäfer 1969 = Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, Fink, 1969.
- Nocita 1999 = Teresa Nocita, *Per una nuova parafrasi del testo del «Decameron». Appunti sulle maiuscole del cod. Hamilton 90 (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz)*, «Critica del Testo» 2/3 (1999): 925-34.
- Nocita 2002 = Teresa Nocita, *La redazione hamiltoniana di «Decameron» I 5. Sceneggiatura di una novella*, in Aa. Vv., *Il racconto nel Medioevo romanzo. Atti del Congresso*, Bologna, 23-24 ottobre 2000. Con altri contributi di Filologia romanza, Bologna, Pàtron, 2002: 351-66 [«Quaderni di Filologia Romanza» 15 (2001)].
- Nocita 2009 = Teresa Nocita, *Le ballate del codice Hamilton 90*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni,*

- interpretazioni*. VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006, Padova, Unipress, 2009, II: 877-91.
- Nocita 2018 = Teresa Nocita, *Spigolature. Studi sulla letteratura volgare del Trecento*, Roma, L'Erma di Breitschneider, 2018.
- Perrus 1992 = Claude Perrus, *Remarques sur les rapports entre écrivain et public dans le «Décaméron» de Boccace*, «Croniques Italiennes» 31/32 (1992): 135-50.
- Petricca 2013 = Filippo Petricca, *Ghismonda e Beatrice. Il cuore mangiato e l'idea dell'amore tra Boccaccio e la «Vita Nuova»*, «Critica del testo» 16/3 (2013): 131-61.
- Petrucci 1974 = Armando Petrucci, *Il ms. Berlinese Hamiltoniano 90. Note codicologiche e paleografiche*, in *Decameron* (Singleton 1974): 647-61.
- Picone 2004 = Michelangelo Picone, *La quarta giornata*, in Michelangelo Picone, Margherita Mesirca (a c. di), *Lectura Boccacci Turicensis. Introduzione al «Decameron»*, Firenze, Cesati, 2004: 115-39.
- Picone 2008 = Michelangelo Picone, *Dall'ai alla novella tragica: Ghismonda (IV 1)*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Ravenna, Longo, 2008: 185-98.
- Picone 2017 = Michelangelo Picone, *Petrarca e Boccaccio lettori del canto V dell'«Inferno»*, in Id., *Scritti danteschi*, a c. di Antonio Lanza, Ravenna, Longo, 2017: 679-92.
- Poletti 2003 = Federico Poletti, *Tra Griselda e Lucrezia: l'eroina d'amore nell'immaginario medievale e umanistico. Percorsi letterari e figurativi tra Boccaccio, Petrarca e Piccolomini*, «Rara volumina» 1 (2003): 4-24.
- Rafti 1996 = Patrizia Rafti, «*Lumina dictionum*». *Interpunzione e prosa in Giovanni Boccaccio. I*, «Studi sul Boccaccio» 24 (1996): 59-121.
- Rossi 1983 = Luciano Rossi, *Il cuore mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al «Decameron»*, «Romanica Vulgaria. Studi provenzali e francesi» 6 (1983): 28-128.
- Rossi 2002 = Luciano Rossi, *Il «Decameron» e la tradizione narrativa gallo-romanza*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo, Certaldo, 20-22 settembre 2001*, Firenze, Cesati, 2002: 27-50.
- Sbardella 2012 = Livio Sbardella, *Cucitori di Canti*, Roma, Quasar, 2012.
- Stäuble 1975-1976 = Antonio Stäuble, *La brigata del «Decameron» come pubblico teatrale*, «Studi sul Boccaccio» 9 (1975-1976): 105-17.
- Strappini 2009 = Lucia Strappini, *Tragico e comico in due novelle del «Decameron»*, «Esperienze letterarie» 4 (2009): 3-12.
- Stussi 1995 = Alfredo Stussi, *Lingua*, in Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1995: 192-221 (poi in Id., *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2005: 81-119).

- Terrusi 1998 = Leonardo Terrusi, *Ancora sul "cuore mangiato". Riflessioni su Decameron IV 9, con una postilla doniana*, «La parola del testo» 2/1 (1998): 49-62.
- Tordi 2013 = Anne Tordi, *The Novella of Ghismonda and Guiscardo in verse: A Fifteenth-Century Inconabulum of Decameron IV 1*, «Annali d'Italianistica» 31 (2013): 536-60.
- Vàrvaro 2001 = Alberto Vârvaro, *Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, «Romania» 119 (2001): 1-75.

RIASSUNTO: Rileggendo la novella IV 1 secondo la paragrafatura originaria, trasmessa dal codice autografo del *Decameron*, ms. Hamilton 90, è possibile approfondire l'analisi critica della triste storia di Tancredi e Ghismonda, arrivando ad un'interpretazione che rispecchia l'ultima volontà d'autore.

PAROLE CHIAVE: *Decameron*; Giovanni Boccaccio; Tancredi; Ghismonda; IV giornata; Hamilton 90; autografo hamiltoniano; paragrafatura; ultima volontà.

ABSTRACT: Thanks to a new reading of *Decameron's* novel IV 1 based on the original paragraphs transmitted by the autograph manuscript, ms. Hamilton 90, it is possible to deepen the critical analysis of Tancredi and Ghismonda's sad story, providing an interpretation that reflects Boccaccio's ultimate will.

KEYWORDS: *Decameron*; Giovanni Boccaccio; Tancredi; Ghismonda; IV day; Hamilton 90; autograph of *Decameron*.