

SENSI «CRIPTATI» DI UNA NOVELLA ESEMPLARE
(*DECAMERON* IV, 5)
«*Encrypted*» *Senses of an Exemplary Tale* (*Decameron* IV, 5)

Marcella DI FRANCO

Università di Messina. Docente di Lettere di Liceo

Fecha final de recepción: 20 de abril de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 5 de septiembre de 2022

RIASSUNTO: Il contributo si propone di indagare la novella «Lisabetta da Messina» di Giovanni Boccaccio, la quinta della IV giornata del *Decameron*, tra le più note, per il carattere tragico-elegiaco che la connota, ma anche tra le più *resistenti* ad un'esegesi che esaurisca la sua profondità di senso e scioglia in via definitiva la natura stratificata che la ammanta. Il carattere sfuggente della novella accentua il fascino intatto nei secoli del capolavoro novellistico di Boccaccio, oggetto di molteplici riletture critiche nel tempo, scaturite dalle sottili ambiguità suscitate dai testi impliciti sottesi, dai numerosi paratesti inglobati o allusivamente richiamati, soprattutto i classici della tradizione greco-latina, o i rimandi medievali coevi e anteriori che moltiplicano i possibili approcci interpretativi, ognuno dei quali svela parzialmente la verità, ma senza mai illuminarla e chiarire del tutto i sensi ultimi di una novella esemplare.

Parole chiave: Boccaccio; *Decameron*; novella; polisemia; paratesti; intratesti.

ABSTRACT: The contribution proposes to investigate Giovanni Boccaccio's tale «Lisabetta da Messina», the fifth of the fourth day of the *Decameron*, one of the best known, due to the tragic-elegiac character that connotes it, but also one of the most *resistant* to an exegesis that would exhaust its depth of meaning and definitively reveal the stratified nature that cloaks it. The elusive character of the tale accentuates the unbroken fascination over the centuries of Boccaccio's masterpiece, the object of multiple critical reinterpretations over time, triggered by the subtle ambiguities aroused by the underlying implicit texts, by the numerous paratexts incorporated or alluded to, especially the classics of the Greek-Latin tradition, or the coeval and earlier medieval references that multiply the possible interpretative approaches, each of which partially unveils the truth, but without ever illuminating it and fully clarifying the ultimate meaning of an exemplary tale.

Keywords: Boccaccio; *Decameron*; tale; polysemy; paratexts; intratexts.

1. L'INTELAIATURA DEL *CORPUS* NOVELLISTICO

La novella «Lisabetta da Messina» di Giovanni Boccaccio, la quinta della IV giornata del *Decameron*, è senz'altro tra le più note, per il carattere tragico ed elegiaco che la connota, ma anche tra le più *resistenti* ad un'esegesi che esaurisca la sua profondità di senso e sveli in via definitiva la natura stratificata che la ammantava¹. È un tipico *exemplum* di *narratio brevis*, altamente pregnante nel ventaglio di possibili interpretazioni critiche a cui si presta e da cui scaturisce il suo fascino intrinseco non ancora scalfito dai secoli trascorsi².

Il tema stabilito dal re, narratore di turno, Filostrato, concerne gli amori che «ebbero infelice fine» (Fedi, 1987: 39-54). A raccontarla è Filomena, una delle sette giovani che con i tre giovani compongono la *lieta brigata* della cornice narrativa i quali, per sottrarsi al contagio, fuggirono dalla Firenze ammorbata dalla peste del 1348 cercando rifugio in una villa di campagna, un *locus amoenus* poco distante dalla città, contrapposto allo scenario ossessivo di morte, di angoscia, di terrore e di devastazione morale e materiale della città³. I dieci giovani impegnano le ore più calde del primo pomeriggio con il racconto di una novella ciascuno, dieci al giorno per dieci giorni consecutivi, su un tema quotidianamente proposto dal re o dalla regina eletti dalla comitiva concludendo con la recita di una ballata a chiusura di ogni giornata⁴.

Idealmente la novella si ricollega alla *tesi* esposta nel *Proemio* e nella *Conclusione* dell'autore, conoscitore perspicuo dell'animo femminile che, proprio «alle donne che amano», dedicò la propria opera per confortarle e distrarle dalle loro pene amorose in quanto più esposte e vulnerabili alla tristezza o alla malinconia di amori infelici o impossibili. È questo anche il caso di Lisabetta da Messina, frustrata dalla famiglia nel suo desiderio amoroso, relegata nella vicenda nello spazio circoscritto della sua camera per cui dalle novelle di Boccaccio avrebbero potuto trarre utili consigli e sollievo alle loro sofferenze interiori spesso ignorate. Ma il «diletto» di cui parla Boccaccio nell'introduzione del *Decameron* non è quello dell'arte fine a se stessa che intrattiene e procura piacere (visione edonistica): è piuttosto il diletto morale del bello, del giusto (visione didascalica) e di ciò che scaturisce dal nuovo «ordine» ricostituito, anche in mezzo al flagello epidemico che dilagava intorno, uno stile di vita lontano dall'ozio e dalla passività che portano soltanto ai vizi, al *caos* e alla dissoluzione dei rapporti civili tra gli uomini (Fiorilla e Iocca, 2021: 672-674). Vi si avverte evidente l'influenza della cultura latina, nello specifico dell'*Ars poetica* del poeta augusteo Orazio nell'intento dichiarato di *miscere utile dulcique*⁵.

¹ Cfr. Boccaccio (2013: 672-674).

² Cfr. Marchesi (2005: 34-36).

³ Cfr. Squarotti (1983: 5-63).

⁴ Cfr. Tartaro (1981: 67-70).

⁵ Cfr. Basile e Pullega (1982: 385-387).

Ma l'intento di Boccaccio è ancora più ampio ed ambizioso: «fare ammenda al peccato della fortuna» capricciosa e cieca che i protagonisti del *corpus* novellistico cercano di contrastare, con epiloghi alterni, a volte positivi, altre volte negativi e persino tragici, pervenendo al dominio umano sul reale sfruttando le doti di parola, la furbizia, l'intelligenza, l'industriosità umana per superare gli ostacoli e le avversità che costellano inevitabilmente il cammino della vita, oppure lasciandosi passivamente trascinare dalla morte che pone fine alla loro disperazione esistenziale (Anselmi *et al.*, 2003: 89-96).

2. LE LEGGI DELL'AMORE VS LE RAGIONI DELLA MERCATURA

La sfortunata vicenda d'amore tra due giovani, Lisabetta e Lorenzo, contrastati dai fratelli di lei, si colloca esattamente a metà della decade narrativa del giorno, il che le conferisce il risalto di un piccolo *gioiello* incastonato nella vasta architettura globale del capolavoro novellistico boccacciano, monumento letterario del Medioevo italiano ed europeo⁶.

Ma per un'ermeneutica specifica, applicata alla quarta giornata, comprensiva dell'*intratesto* e dell'*extratesto*, occorre preliminarmente partire dalla scelta predeterminata dei nomi propri dei narratori di secondo grado, Filostrato e Filomena, in linea con l'ideologia medievale e con la locuzione plautina *nomen atque omen*, «il nome è un presagio» o «il destino è nel nome», distintivi della funzione allegorica e del valore morale che ogni novellatore assumerà nel corso delle dieci giornate. Il primo, «Filostrato», era anche il titolo del precedente poema in ottave del Boccaccio, storia di un amore doloroso e perdente, ripreso nel nome di uno dei dieci narratori del *Decameron*, il cui significato etimologico è di «vinto dall'amore», in base alla propria esperienza personale, ma anche di «amante degli eserciti» nel senso di battaglie d'amore con esito incerto e non sempre vittorioso. Il secondo, «Filomena», narratrice onnisciente ed eterodiegetica che narra i fatti in terza persona, significa «l'amante del canto» ed è una canzone a chiudere il testo, non casualmente, secondo la tecnica della composizione ad anello o *ring composition*.

Nella novella si passa rapidamente dal livello extradiegetico dell'autore, a quello intradiegetico dei narratori e a quello diegetico dei personaggi della novella stessa che però interloquiscono di rado. La *fabula* e l'intreccio coincidono. Nell'introdurre l'affabulazione, la definisce con efficacia una vicenda «pietosa», nel senso di commovente, puntualizzando che si ricollegava con la precedente storia di Gerbino perché entrambe ambientate a Messina (*Dec.*, rr. 7-9): «A ricordarmi di quella novella mi tira Messina poco innanzi ricordata, dove l'accidente avvenne»⁷.

Come ogni novella della centuria è preceduta da una rubrica autoriale che ne compendia il contenuto predisponendo i lettori verso la *curiositas* necessaria all'ascolto da altri o alla lettura solitaria:

⁶ Cfr. Menetti (2009: 270-272).

⁷ Per i passi citati dalla novella si veda Boccaccio (2019).

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

La novella è ambientata nel mondo mercantile che il Boccaccio ben conosceva e di cui tratteggia gli aspetti più meschini⁸. I tre fratelli di Lisabetta, ricchi mercanti, orfani di padre, originari di San Gimignano, in provincia di Siena, si trasferiscono a Messina dove vivono con la sorella non ancora sposata. Lisabetta, loro «siorocchia», diminutivo derivato dal latino *soror*, con valore affettivo e informale, intreccia una relazione amorosa con un garzone della famiglia, Lorenzo, anch'egli toscano, di Pisa, che lei aveva iniziato a «guatare» e considerare con interesse. I due amanti pur non volendo, poiché «non seppero sì segretamente fare», si fanno scoprire infrangendo il codice cortese per cui avrebbero dovuto mantenere segreta la loro relazione contendendo la «dismisura» della loro passione, come Paolo e Francesca sorpresi da Gianciotto Malatesta nel canto V dell'*Inferno* di Dante. Lisabetta è sorpresa un giorno dal fratello in camera del servo; il fratello fa finta di nulla, ma poi si consulta in segreto con gli altri fratelli e insieme deliberano di ucciderlo per salvaguardare l'onore di lei e nascondere quella che ritengono sia «un'infamia»: qualora la tresca sentimentale si fosse venuta a sapere, avrebbe suscitato uno scandalo, inaccettabile per la loro mentalità, e il «disonore» le avrebbe impedito di contrarre un matrimonio più vantaggioso sul piano economico e sociale.

La società mercantile del Trecento e l'alta borghesia finanziaria cittadina erano fondate su un'ideologia rigidamente economicistica in cui le leggi dell'utile e l'interesse individuale costituivano l'unico valore esistenziale al quale sacrificare tutto il resto, incluso l'amore della sorella per un uomo di rango inferiore. Per un'interpretazione sociologica la novella si basa sul netto contrasto tra le aspirazioni amorose di Lisabetta e l'azione repressiva esercitata dal potere dispotico dei fratelli che rispondono sempre con un piccato e silenzioso diniego ad ogni istanza di vita e di libertà della donna, ad ogni suo comportamento di ribellione per affrancarsi dalla loro autorità⁹, segue puntuale l'azione repressiva dei suoi fratelli¹⁰.

Questi ultimi, maestri nell'arte della dissimulazione, pianificano nei dettagli l'effettato atto criminoso in assenza di ogni testimone oculare: portano il servo in un luogo isolato per assassinarlo e lo seppelliscono. Per giustificare la sua assenza dicono di averlo mandato fuori città per sbrigare delle faccende, come spesso avveniva (*Dec.*, rr. 46-48). Lisabetta, non vedendolo più ritornare, prega più volte per il suo ritorno invocando il suo nome notte e giorno. Le domande insistenti della giovane sulle sorti del fidanzato sono sempre nella forma del discorso indiretto (*Dec.*, rr. 49-52). Ma i fratelli la rimproverano aspramente. Il ritmo del racconto è scandito dal prevalere di temi dinamici

⁸ Cfr. Roda (2005: 67-79).

⁹ Cfr. Cirese (1982: 103-123).

¹⁰ Cfr. Bruni (1990b: 124-129).

intrecciati alle pause riflessive, perlopiù legate all'agire subdolo e spietato dei fratelli. Il parlato maschile è imperioso e minaccioso con la martellante insistenza sul *tu* anaforico, dito accusatorio sempre puntato contro la donna (*Dec.*, rr. 52-55).

Implicita la simpatia dell'autore per la protagonista che con il suo chiuso dolore testimonia la forza delle leggi dell'amore mentre gli uomini si dimostrano succubi delle convenzioni sociali al punto da commettere un omicidio per non sovvertirle. Ma ciò porterà inesorabilmente al «pietoso sconsolato appassire e morire del fiore dell'amore nel terreno indurito dell'assoluto dominio delle ragioni di mercatura» (Lavagetto, 1982: 48-57). Nel Medioevo il matrimonio era soltanto un *contratto* proficuo, un affare vantaggioso che doveva assicurare alla famiglia d'origine prestigio e rimpinguarla di nuove risorse finanziarie in cui la donna, a prescindere dalle sue esigenze sentimentali, era ridotta a *merce* di scambio, *venduta* di fatto all'offerente più appetibile. Questo potrebbe spiegare solo in parte perché i fratelli «che se ne fosse la ragione, ancora maritata non aveano» (*Dec.*, rr. 13-14), forse perché erano in cerca del *partito* migliore per lei o per i propri affari.

Tra loro intercorre anche una netta cesura dei rispettivi spazi d'azione: la notte è lo spazio della passione irrazionale di Lisabetta e poi del suo abbandono all'infelicità più straziante, il giorno è quello dei fratelli che, razionalmente, pianificano il da farsi con l'astuzia e l'inganno più subdolo perpetrato ai danni di un familiare indifeso.

Suggestiva la prospettiva di lettura psicoanalitica proposta dal Serpieri (1982: 87-98) secondo il quale un motivo più profondo delle ragioni socioeconomiche avrebbe spinto i fratelli a sopprimere Lorenzo: non tanto motivazioni di convenienza sociale, quanto il bisogno di liberarsi da una figura divenuta troppo «ingombrante». Lorenzo gestiva le loro attività «che tutti i lor fatti guidava e faceva» (*Dec.*, rr. 15-16), mentre loro erano degli incapaci, repressi, inetti e in lui vedevano il *rivale* di successo che aveva sempre più guadagnato terreno nei loro affari e si era ritagliato uno spazio sempre maggiore anche nel cuore della loro sorella minacciando, implicitamente, di sovvertire l'unità della famiglia, le sue dinamiche interne e i ruoli sociali fino a sottrarre loro l'esercizio del potere ottuso e brutale¹¹. Ma Lisabetta, esplicitando la sua sessualità nel rapporto con Lorenzo, aveva messo in luce il loro *voyeurismo*, l'incapacità di accettare i naturali bisogni di lei divenuta adulta.

3. LA TESTA DI LORENZO NEL TESTO DI BASILICO

Finché una notte accadde che l'ombra di Lorenzo apparve in sogno a Lisabetta e, tutto scarmigliato e fradicio nelle vesti, le indicò con esattezza il luogo in cui era stato ucciso (*Dec.*, rr. 61-69)¹².

Il tema si riallaccia alla tradizione folklorica come evidenziato nella novella dal passo in cui Lorenzo le ingiunge in modo perentorio di non disturbarlo più con il suo pianto, dopo le quali parole estreme la visione onirica si dissolve, risucchiata

¹¹ Cfr. Picone (2010: 67-75).

¹² Cfr. Sanguineti (1993: 317-321).

dalla sua stessa inconsistenza evanescente. Lisabetta è simile ad un'antica eroina che lamenta la scomparsa dell'uomo amato con una lunga ed estenuante attesa di ritorno, vanamente agognato, effondendo silenziosamente i suoi sentimenti di dolore lacerante¹³. L'atto di nominarlo di continuo, sembra possedere un oscuro potere sostitutivo che ricongiunge *in absentia* le persone care, unite nell'anima ma separate nei corpi, quasi a risarcire l'assenza stessa per cui il *nomen in ore* è per la donna un surrogato della persona scomparsa, almeno fino al sogno rivelatore¹⁴.

Il giorno successivo all'inquietante sogno notturno, Lisabetta per testare la veridicità del messaggio onirico ricevuto, di nascosto e senza dire nulla, si reca con una «fante», al suo servizio, nel luogo dove le era stato rivelato dall'apparizione¹⁵. Il sogno di Lisabetta a cui segue un brusco risveglio mattutino, o piuttosto la prosecuzione di un incubo che si dissolverà solo nella conclusione con la morte della protagonista, è più propriamente una visione *premonitrice* durante la quale chi sogna viene informato di qualcosa di grave già accaduto o che accadrà a breve¹⁶.

Già Macrobio, nel commentare il *Somnium Scipionis* di Cicerone, distingueva tra *somnium*, verità velata sotto un'allegoria, *oraculum*, verità rivelata da una figura autorevole, e *visio* profezia di eventi futuri o rivelazione di passati¹⁷. Il momento più propizio alle visioni veraci era ritenuto l'alba opposto a quelle occorse durante la notte ritenute false¹⁸. Lisabetta, giunta sul posto, scava superficialmente e trova quasi subito il cadavere dell'amato (*Dec.*, rr. 74-80). Non potendo portare via il corpo intero, con un macabro rituale, gli recide la testa, la avvolge in un panno e la porta a casa (*Dec.*, rr. 81-87).

Già nell'*Antico Testamento*, Giuditta fa ubriacare il generale assiro Oloferne nella sua tenda e, invece di cedere alle sue insistenze, con la sua scimitarra gli taglia la testa e la deposita nella bisaccia dei viveri della sua ancella, come similmente fa Lisabetta con la sua fante, tanto che l'episodio sembra combaciare perfettamente con la differenza che Lisabetta non uccide un fiero nemico, per liberare il popolo di Israele dall'assedio, ma decapita la testa dell'amato già da tempo deceduto (*Jud.* XIII, 6-10).

Ma la concordanza più esplicita è rintracciabile nel *Nuovo testamento* nella testa tagliata di Giovanni il Battista che Erode offre su un vassoio ad Erodiade, la moglie capricciosa e alla sua sensuale figlia Salomè, come pegno d'amore (*Mc.* VI, 17-29) per cui forse non è una pura coincidenza che Boccaccio chiami la protagonista (E) lisabetta, sia pur con l'aferesi, come l'Elisabetta biblica che a lungo attese la nascita di un figlio, Giovanni il Battista, imparentata con la vergine Maria (*Lc.*, 36-37), che poi fu fatto prigioniero e decapitato.

¹³ Cfr. Gregory (1985: 32-56).

¹⁴ Cfr. Baldi (2010: 29-56).

¹⁵ Cfr. Marchesi (2004: 178-179).

¹⁶ Cfr. Artico (2018: 96-109).

¹⁷ Cfr. Macrobio (1983: 59-70).

¹⁸ Cfr. Brillante (2003: 87-109).

La violenta immagine della testa decapitata da Lisabetta rinvia ad un gesto insospettabile e inatteso, più consono ad una *mulier fortis*, rispetto alla sua fragilità apparente e alla dolcezza della sua indole. Ma a questo punto il racconto sembra interrompersi, presentando al suo interno una netta *frattura* interna tra la prima parte, realistica o verosimile e la seconda, dal sogno in poi, che sembra più propendere verso la dimensione surreale, attagliata alla mente sconvolta della ragazza¹⁹.

L'indicazione del luogo esatto in cui è sepolto ricorda la tradizione dei martiri cristiani che, soppressi per mano di malvagi aguzzini-persecutori, spesso suggerivano ai loro devoti, nei sogni o nelle visioni, il luogo in cui giaceva il loro corpo o i loro resti.

Lisabetta, chiusa nella sua stanza, con le sue lacrime lava il macabro reperto, bacia la testa di Lorenzo, la deterge con acqua di rose e fiori d'arancio quasi a ricordare la biblica Maria Maddalena, la *peccatrix* che lavò i piedi di Cristo con le sue lacrime e li asciugò con i suoi capelli o il corpo di Cristo morto nel Santo Sepolcro, unto con oli ed unguenti profumati. Ma nella novella gli eventi sono *abbassati* ad un livello popolare e profano, in parte dissacrante e parodico. In Boccaccio l'unguento profumato che può sgorgare dalle reliquie dei santi nella novella è assimilato al profumo del basilico «odorifero molto» (*Dec.*, rr. 88-90, 95-96).

Il culto tributato ai resti dell'amato sembra alludere alla venerazione dei santi. Ma secondo quanto rispose Gregorio Magno (c. 540-604) all'imperatrice Costantina Augusta, che esigeva la testa di S. Pietro come reliquia da custodire, coloro che turbavano i resti sacri dei santi o anche soltanto ne avessero visto il corpo, anche senza toccarlo, erano tutti morti nei dieci giorni successivi²⁰. Il corpo di Lorenzo è apparentabile pertanto alla tradizione agiografica perché ritrovato *incorruptum* a molta distanza dal momento della morte, ritenuto segno evidente di santità. Lorenzo è trasfigurato da Lisabetta in un martire dell'amore profano da lei venerato, ma nello stesso tempo avendo *profanato* i suoi resti, pur essendo stata ammonita a lasciarlo in pace e non chiamarlo più, di lì a poco puntualmente morirà, inverando antiche credenze religiose.

Anche il nome di Lorenzo rimanda al martire S. Lorenzo della cui vita e morte parlò Iacopo da Varazze nella *Legenda aurea* (cap. CXVII). Il martire di origine spagnola, ucciso il 10 agosto del 258 d. C., bruciato su una graticola di carboni accesi, generò un culto popolare ampiamente diffuso. Anche il destino del martire San Lorenzo è legato ad una pianta, non di basilico, ma di alloro da cui deriva il suo nome. Scrive infatti Jacopo da Varazze (1998): «Laurentius dicitur a lauro quia victoriam obtinuit in sui passione»²¹.

¹⁹ Bruni (1990a: 213-216).

²⁰ Cfr. *Dictionnaire de Théologie* (1936: 2336-2337).

«*Et subitum sepulcrum ipsius ignoranter apertum est; et ii praesentis minime tangere praesumerunt, omnes intra decem dies defuncti sunt*» (Gregorio Magno, 1896: 702).

²¹ «Lorenzo deriva da «lauro» perché ottenne la corona della vittoria durante la sua passione».

Una credenza popolare riteneva che, in quel giorno di piena estate, scavando di giorno in boschi, terreni incolti e molto appartati, si potessero trovare i carboni di S. Lorenzo dalle qualità taumaturgiche-terapeutiche. Similmente Lisabetta scavando ritrova il corpo del suo amato, martire ucciso, la cui vicinanza sembrò per un tempo breve e illusorio farla guarire finché i fratelli, per la seconda e ultima volta, glielo portarono via.

Nei giorni successivi Lisabetta interra la testa di Lorenzo in un povero *testo* di terracotta dal latino *testum*, ben diverso dalle urne di cristallo e d'oro con pietre preziose incastonate o teche di avorio e alabastro destinate a contenere reliquie sacre, e vi piantò del basilico²².

La sepoltura della testa di Lorenzo allude altresì agli antichi riti della fertilità: ricorda quella del dio della vegetazione sepolto nella terra agli inizi dell'inverno come segno della rinnovata fecondazione delle piante che sarebbe avvenuta in primavera. Iside riscatta il corpo smembrato dell'amato sposo Osiride. Il pianto di Iside, come quello di Lisabetta, è la pioggia del cielo che rende feconda la terra²³.

Nella tradizione biblico-cristiana, invece, la sacralità attribuita al basilico è legata a due leggende distinte ma complementari tra loro: la prima narra che il basilico nacque nel vaso in cui Salomé sotterrò la testa di San Giovanni Battista; la seconda riferisce che fu trovato dall'imperatrice Elena, madre dell'imperatore Costantino, nel luogo in cui Cristo fu crocifisso.

Il *testo* nel senso di *vaso* è giocato sulla somiglianza fonica con *testa*, termine subentrato al latino classico *caput*. Ma la testa nel testo letterario diventa paranomasia: la testa nel vaso di terracotta è simultanea alla testa, oggetto della *fabula*, inserito da Boccaccio nel suo testo letterario²⁴. Sull'ambiguità semantica delle parole Boccaccio ha fondato il suo costruito narrativo, giocato sugli equivoci generati da una testa mutilata celata in una «rasta», o «grasta» nella ballata, o «testo» nella novella boccacciana, su cui fiorisce una rigogliosa pianta di basilico, oltre che una splendida novella tragica²⁵.

Per estensione semantica, il *vaso vuoto*, la *testa vuota* o *svuotata* è anche quella della protagonista che svanisce mentalmente dopo la morte tragica dell'amato e, soprattutto, dopo il furto del vaso.

Isolata da tutti, in un mondo spietato, non le resta che estraniarsi dalla realtà, persino da se stessa, chiudersi in un mondo di fantasticherie, evadere in un mondo visionario, allucinato, continuando ad accarezzare i suoi dolci vagheggiamenti amorosi che la trascinano in un baratro di malinconia e di alienazione mentale. È talmente rapita dalle sue fantasie ossessive che gli occhi, scavati dal lungo pianto e dalla sofferenza, sprofondano nelle orbite, «che le parevano dalla testa fuggiti» (*Dec.*, r.106), simili alle cavità orbitali di un teschio, quasi realizzando un processo di progressiva

²² Cfr. Terzoli (2001: 193-211).

²³ Cfr. Plutarco (1985).

²⁴ Cfr. Pagnamenta (1999: 46-58).

²⁵ Cfr. Devoto (1963: 430-436).

assimilazione e graduale identificazione tra la sua testa e quella di Lorenzo. La bellezza di Lisabetta si corrompe gradualmente, parallelamente alla testa dell'amato con cui lei ormai è un tutt'uno.

Nel suo vaneggiamento visionario il fidanzato torna a *rivivere* metamorfizzato/reincarnato in una pianta, come nelle *Metamorfosi* di Ovidio²⁶, in cui Dafne inseguita da Apollo fu convertita in pianta di alloro, mentre qui la metamorfosi scende in una pianta più umile ma profumatissima, nutrita e ingrassata da una testa in putrefazione (*Dec.*, rr. 101-103).

Il vaso di basilico ha anche un valore metonimico nella novella perché rinvia ad una parte (la testa) per il tutto (il corpo nella sua integrità). Il vaso non solo contiene la parte del corpo ritenuta più nobile, ma si converte nella mente ossessionata di Lisabetta in un oggetto-sostituto compensativo, attraverso una sorta di processo psico-analitico di *transfert*. Il *transfert* operato dal delirio precoce di Lisabetta attraverso il vaso, assurge ad emblema dell'assente che ritorna miracolosamente presente. Il vaso *vagheggiato* con le sue cure amorevoli, è il verbo tecnico tipico del corteggiamento amoroso: il basilico diventa *bellissimo* come in vita Lorenzo era bellissimo, per cui il vaso e la sua pianta per Lisabetta sono diventati a tutti gli effetti il suo Lorenzo *redivivo*. La testa reliquia di cui intraprende un culto feticistico è pertanto l'unica via che le permette di mantenere ancora viva la pulsione amorosa e, nello stesso tempo, di rimuovere ed esorcizzare la brutale realtà della morte, il lutto mai accettato ed elaborato dalla donna. Le proprietà curative della pianta cominciano a produrre i loro primi effetti «su'aulimento e tutta mi sanava». Ma questo spiega il motivo per cui, quando il vaso le verrà sottratto definitivamente, non le rimarrà che lasciarsi travolgere dall'opposta pulsione della morte: «Avvenne così che Lisabetta infermò». La malattia da psicologica diventa fisiologica, consuma il suo corpo portandola ad una morte fulminea.

Il basilico continuamente innaffiato che cresce rapido e prolifera rigoglioso incarna l'impossibile sogno di ritorno alla vita, di rinascita dell'amato e nel contempo di nascita di quel figlio/a metaforici mai avuti dalla donna. Ne consegue che la testa sepolta nel vaso si carichi di un altro prepotente significato simbolico: il vaso è anche il *grembo* materno che avrebbe dovuto accogliere il figlio/a che Lisabetta avrebbe potuto avere dall'amato, se il suo sogno non fosse stato prematuramente distrutto.

Il basilico ha anche in Occidente una simbologia legata alla procreazione, nella proprietà di favorire il concepimento di buon auspicio perché conceda figli a chi li desidera. Nelle tradizioni popolari e folkloriche si riteneva che il basilico fosse benefico all'amore, avesse un potere afrodisiaco, per questo simbolo degli innamorati, posto sui davanzali o nei pressi della casa, la liberava dagli spiriti maligni mentre i suoi rami, se posti dentro un vaso in una stanza, propiziavano l'amicizia e la concordia familiare.

²⁶ Cfr. Ovidio Nasone (1994: 36-38).

Questa sua funzione demiurgica si riscontra anche in un'antica usanza siciliana riferita da Giuseppe Pitré (1978: 35-44), la cosiddetta «comare del basilico», in una favola siciliana, *La grasta di lu basilicò*, una forma di parentela acquisita fra donne e ragazze che si stringeva scambiandosi vasi di questa pianta profumata il 24 giugno, giorno di S. Giovanni Battista. Il motivo della fanciulla nascosta dietro la pianta di basilico fu ripreso anche da Giovanni Verga, in un passo della novella *Fantasticheria* (rr. 63-66), in *Vita dei campi*²⁷ e nel capitolo IX de *I Malavoglia*²⁸ che riflette la mentalità siciliana e i rituali tradizionali.

Il basilico pertanto è un elemento-chiave che attraversa trasversalmente tutta la novella e segna la natura metaforica distintiva del testo: molto comune nell'area del Mediterraneo richiede temperature piuttosto alte, il periodo di fioritura si attesta tra giugno e settembre ed infatti Lisabetta procedette alla sua piantumazione proprio nel periodo primaverile «e io lo mi chiantai colla mia mano: fu lo giorno de la festa [...] di maggio lo bel mese» (*Dec.*, vv. 5-6, 23).

In botanica è l'*ocimum basilicum* del latino medievale, ma deriva dal greco *basilikon* che significa pianta «regale», originaria dell'Asia, nota prima in Oriente e poi diffusa e fatta conoscere in Occidente dai Romani. Boccaccio ha avuto probabilmente tra le sue fonti gli *Erbari* medievali. Il basilico *ocimum siler montanum* o *ocimum sylvestre*, basilico montano o silvestre, era poi una varietà particolarmente pregiata, più odoroso degli altri, cresceva in luoghi impervi e solitari come «solitario e rimoto» fu il luogo in cui Lorenzo fu adescato e ucciso. La varietà di basilico *siler montanum* è senz'altro una *lectio difficilior*, ma probabilmente più attendibile e autentica di altre varianti; pianta aromatica, affine al basilico, conosciuta negli erbari medievali di cui ci parla anche Apuleio (170-125 a. C.), CXXIV, per le sue qualità medicamentose e curative smentendo Galeno che, al contrario, riteneva il basilico nocivo alla salute²⁹. Con il suo profumo intenso si riteneva capace di guarire le ferite e, in senso lato, di curare anche il mal d'amore che affligge anche la protagonista della novella. Il passaggio dal vocabolo *silermontano* a *salermontano* e a *salernetano* nella novella, trascrizione semplificata o piuttosto banalizzata dagli errori dei copisti del *Decamerone*, presente anche nella ballata come «bassilico mio *selemontano*», risulta facilmente comprensibile.

Presso gli antichi Egizi e i Greci il basilico racchiudeva anche una simbologia legata alla morte e veniva usato nell'imbalsamazione dei defunti. Non a caso è scelto da Lisabetta per conservare in una sorta di cista funeraria profumata la testa del suo amato. Presso i Latini, Plinio il Vecchio nella sua *Historia naturalis* attribuiva alla pianta la capacità di suscitare stati di torpore e di pazzia e in effetti Lisabetta consuma la sua vita accanto al vaso, si lascia morire scivolando nella follia³⁰. Il

²⁷ Cfr. Verga (2020: 87).

²⁸ Cfr. Verga (2014: 213).

²⁹ Cfr. Caprotti (1979).

³⁰ Cfr. Plinio il Vecchio (2011).

Mazzarino fa riferimento al nome arabo di una specie di basilico *aldjamadjami* che sorprendentemente significa «relativo al teschio» (Mazzarino, 1984: 476). Il profumo intenso delle sue foglie allusivamente rimanda al «profumo di santità» dei santi, sia pure inserito dall'autore in un contesto del tutto laico e profano per sacralizzare un amore totalizzante ma pur sempre terreno.

Il vaso di basilico si carica infine di un'ultima valenza allusiva. Lisabetta «bascia» più volte la testa di Lorenzo, «mille basci dandole in ogni parte» (*Dec.*, r. 90). La forma *basci* nell'antico fiorentino deriva dal latino *basium*, meno dotto di *osculum*. Ma è sorprendente rilevare che, in alcune varianti del dialetto siciliano il verbo *baciare* sia reso con il corrispettivo *vasare* e il termine *bacio* con l'equivalente di *vasum*. Quindi, a livello semiologico, in un singolare interscambio di segni, il vaso diventa un bacio e il bacio è indissolubilmente connesso al vaso, come se l'uno fosse imprescindibile dall'altro nella sua eco fonica, lessicale ed etimologica per cui sembrerebbero le parole ad avere generato la *fiction* narrativa del Boccaccio e non viceversa. La chiave di volta è rintracciabile nella stessa chiusura della canzone del basilico quando la tenera Lisabetta dirà che regalerà un bacio quale ricompensa a chi gli restituirà il suo vaso: «per l'amor de la *grasta mia* / Fosse chi la mi rinsegnar di voglia, / volontier la racca-
teria [...] e *doneria* - *gli un bascio* in disianza» (*Dec.*, vv. 52-53, v. 56).

4. L'ORACOLO *SIBILLINO* DELLA CANZONE

Sullo sfondo campeggiano i vicini di casa, insospettiti dall'attaccamento morboso di Lisabetta al suo inseparabile vaso di basilico. Questi ultimi sono i falsi aiutanti perché con le loro preoccupazioni, frutto di una mentalità pettegola e invasiva della riservatezza altrui, agevolano il precipitare degli eventi nella catastrofe finale. La gente che nella canzone è invidiosa della bellezza del basilico ha un ruolo oppositivo determinate: nota per prima il progressivo decadimento psicofisico della donna ed è la *delatrice* impietosa che, senza esitare, riferisce ai fratelli il suo strano comportamento. Questi, informati, e vedendo essi stessi la sorella abbattuta e sempre più appassire, le tolgono il vaso e vi scoprono dentro la testa di Lorenzo (*Dec.*, rr. 115-117). Poiché costituiva la prova del reato commesso, la traslano e seppelliscono altrove e, per paura di essere scoperti, lasciano Messina con una partenza subitanea dietro il pretesto di dover trasferire i loro affari. Lisabetta, ormai sola e abbandonata da tutti al suo destino, si ammalia per il dolore del suo amore sventurato e muore invocando invano la giustizia riparatrice di Dio. Benché la storia si concluda con la morte silenziosa della ragazza «piagnendo si morì», sono i fratelli i veri sconfitti dalla loro stessa mentalità balorda che anteponeva ai sentimenti il profitto e l'interesse, costretti a lasciare le loro attività commerciali, perdono non solo la sorella che, a loro modo, avevano cercato di *proteggere*, ma anche la loro rispettabilità borghese.

Nella ballata non sono mai esplicitamente accusati i fratelli come responsabili dell'omicidio, ma nella novella l'oracolo rivelatore è affidato alla *vox* stessa dell'estinto che rivendica per sé giustizia per il furto ben più grave della propria vita. La vicenda, per quanto celata, divenne di dominio pubblico, per cui «divenuta questa cosa manifesta a

molti», forse grazie ai vicini e alla fante, la prima fonte-depositaria della conoscenza dei fatti accaduti nella loro interezza, «fu alcun che compose quella canzone la quale ancora oggi si canta» da parte di un anonimo che spontaneamente compose una ballata in cui sono ricostruiti tutti i tasselli della tragica storia suggellata e tramandata nei secoli, i cui primi due versi sono riportati nella chiusura della novella.

La canzone dell'anonimo nell'economia della *fabula* rappresenta l'aiutante involontario e a sorpresa, collocato alla fine della storia che in tal modo verrà a tutti divulgata, coevi e posterì con il fine di denunciare il sopruso gratuito e la violenza brutale perpetrati sui due giovani innamorati:

50 E io per lo suo amor morirò di doglia,
per l'amor de la grasta mia [...] ³¹ (Boccaccio, 2013: 50-51).

La ballata era molto conosciuta anche a Firenze nell'epoca in cui Boccaccio compose il *Decameron*, tra il 1348 e il 1353, ma i narratori delle dieci giornate disconoscevano il suo significato profondo per loro stessa ammissione per cui l'autore sembra avere composto un racconto eziologico, riferito alla metà del secolo precedente, che ne illumini l'origine e il senso sbiadito nel tempo.

La canzone svolge la funzione di una sorta di *oraculum post mortem* di Lisabetta, una tipica romanza popolare che ricorda i *lais* malinconici dell'alta tradizione arturiana o la narrativa medievale romanza scritta per ricordare un fatto rilevante di cronaca nera, tinto anche di giallo. I membri della brigata solo al termine della narrazione coglieranno finalmente il vero motivo o *razo*, una spiegazione scritta delle circostanze che spinsero l'anonimo, come una sorta di trovatore, a comporre una canzone dal senso recondito ai più che l'avessero sentita, ma non veramente ascoltata³².

Nella canzone la donna supplica Dio perché possa riavere indietro il vaso «furato», altrimenti morirà disperata. Lisabetta è altresì pervasa dal senso di colpa per non averlo saputo custodire né in vita, quando quell'amore che doveva restare segreto venne alla luce per eccesso di passione, né in morte, per eccesso di attaccamento al vaso, in quanto ingenua e sprovvista. «È pur l'atrier(i) ch'i» n'ebbi [una] mala scorta». Il vaso con il basilico «Tutto lo «ntorniai di maggiorana [...]. Tre volte lo «naffiai la settimana [...]. Tant'era bella all'ombra mi dormia / dalla gente invidiata» (*Dec.*, vv. 44-45).

La novella si chiude pertanto con la morte per amore allineandosi perfettamente al tema stabilito per la quarta giornata. I fratelli distruggono i sogni della sorella ma lei, a sua volta, involontariamente, ottiene una rivincita postuma, trionfa sulla malvagità dei fratelli che con le loro azioni efferate la condussero alla tomba grazie alla forza dell'amore che vince su tutto (*omnia vincit amor*) smontando i progetti di occultamento del delitto sul quale avevano tentato di stendere un velo pietoso di segretezza. La violenza

³¹ La ballata popolare, nella sua versione integrale, fu inserita da Giosuè Carducci nelle *Cantilene, ballate, strambotti e madrigali dei secoli XII e XIV*. Cfr. Carducci (2009: 59).

³² Cfr. Leone (1986: 5-12).

dei personaggi nulla può contro l'istinto naturale e l'istanza biologica dei sentimenti di una giovane donna. Pur nel paradosso finale della tragedia, l'omicidio di Lorenzo, la morte della protagonista e lo scacco finale dei fratelli i cui misfatti vengono scoperti, è come se la forza dell'amore avesse ugualmente trionfato.

Boccaccio insinua tra le righe che l'amore non conosce differenze sociali, distinzioni di censo, non ci si può opporre alla sua forza prorompente che sfida anche le regole morali, il rigorismo ascetico medievale³³, il conservatorismo classista aristocratico e alto borghese del tempo. Il concetto è ribadito dall'autore nella novella delle papere, l'unica da lui raccontata direttamente nell'*Introduzione* alla quarta giornata, che porta il numero complessivo delle novelle del *Decameron* a 101 effettive.

Il personaggio di Lisabetta è tragicamente poetico ed elegiaco al contempo, una creatura in apparenza inerme, ma a tal punto caparbia da sfidare coraggiosamente le leggi economicistiche del suo tempo in forza del suo amore esclusivo e assoluto³⁴. Viene descritta come «assai bella e costumata» similmente all'amato «assai bello della persona e leggiadro molto», *alter ego* e specchio rovesciato, la versione maschile di lei per cui se ne innamora istintivamente, come il Narciso riflesso in una fonte si invaghi di se stesso fino a morirne e trasformarsi nel fiore omonimo. Ma rinvia anche al mito raccontato da Ovidio nelle *Metamorfosi* su Pigmaliione, lo scultore o re di Cipro che scolpì una statua di donna talmente affascinante da innamorarsene ma che, in un ben diverso lieto fine, riuscì a sposare la propria scultura trasformata in una donna vera.

5. I TESTI NEL TESTO: LE FONTI

La struttura complessiva del *Decameron* affonda le sue radici in tradizioni lontane, anche se il Branca nel suo commento al testo dichiarava che «Non è dato di ritrovare alcun antecedente per questa novella» in realtà numerosi risultano gli ipotesti, intertesti, i modelli letterari che hanno potuto ispirarla, una genealogia letteraria sapientemente rifiuta, rielaborata e orchestrata dal Boccaccio nel suo ipertesto. Il codice manoscritto di riferimento è quello berlinese, codice *Hamilton* 90 dai più ritenuto autografo³⁵.

A livello intertestuale, la novella ripete innanzitutto lo schema triangolare della prima novella della medesima giornata: la tragica vicenda di Ghismunda, Guiscardo e Tancredi. In entrambe le novelle è un amore segreto, osteggiato dalla famiglia per ragioni sociali: Ghismunda si innamora dello scudiero, ritenuto dal padre di lei di «vilissima condizione», Lisabetta del servo, il *factotum* da anni al servizio dei fratelli. In ambedue i casi manca il compiacimento nell'orrore, nel macabro delle scene, il cuore strappato al Guiscardo, la testa tagliata a Lorenzo, entrambi già morti, quanto

³³ Si pensi al *De contemptu mundi sive de miseria humane conditionis* di Lotario di Segni, futuro papa Innocenzo III, opera compilata nel corso dell'XI-XII secolo, un'apocalittica condanna della vanità del mondo e dei beni terreni. Cfr. Maccarrone (1972: 223).

³⁴ Cfr. Russo (1986: 163-168).

³⁵ Cfr. Petrucci (1974).

piuttosto l'ossessione di una passione portata agli eccessi della disperazione di chi non si rassegna.

L'amore resta il *leitmotiv* costante, saldo fino alla morte ed oltre, attuando il binomio *amor-mors*, immortalato nei secoli dalle pagine vergate e duplicato nel *prosimetrum* della novella e della ballata. Ciò che cambia è il contesto sociale delle protagoniste: un ambiente alto-aristocratico nella prima novella, medio-borghese nella quinta. Al livello sublime della Ghismunda, subentra quello più sommo e commosso di Lisabetta, rispettando la teoria dei tre stili, tragico, comico ed elegiaco illustrata da Dante nel *De vulgari eloquentia*.

Al mutismo caparbio di Lisabetta si oppone simmetrico quello dei fratelli che esercitano il loro dominio, senza neppure il bisogno di parlare, ma attraverso il loro agire sempre losco e concreto. Ai sogni *costruttivi* di Lisabetta e di Ghismunda, si oppongono sempre i progetti *distruttivi* di familiari violenti, il padre o i fratelli che, invece, avrebbero dovuto agevolare le due protagoniste nel realizzare i loro disegni di vita e di amore³⁶.

Il substrato variegato della novella trapela già a partire dalla tecnica metrica delle *coblas capfinidas*, tipica dei trovatori provenzali in cui il verso finale di ogni strofa di una ballata o una parola che chiude la stanza si ripete all'inizio della successiva: «Chi guasta – l'altrui cose, è villania. / Chi guasta l'altrui cose, è villania e grandissimo peccato» (*Dec.*, vv. 7-9).

Il lamento triste di una fanciulla che cerca la catarsi da una forte sofferenza per avere perso per sempre il suo bene più prezioso, si rintraccia nella *kharġa* ispano-araba della cultura musulmana che si era conservata nella Sicilia sotto i Normanni e poi gli Svevi.

Gli elementi linguistici e ambientali più evidenti rinviano ad un contesto siciliano, («chi fu lo malo cristiano», la malvagia persona, «raccateria», comprerei, ecc.), ma il luogo scelto in cui ambientare la vicenda non è solo uno spazio reale, ma anche immaginario in cui l'autore poteva espandere la propria vena creativa.

A livello linguistico sono da rilevare i clitici, pronomi personali obliqui e atoni, quasi sempre posposti al verbo principale o resi enclitici che rispettano la legge di Tobler-Mussafia. Ma non mancano i pronomi in posizione rilevata che fungono da marcatori del soggetto parlante. Accade spesso che lo stesso concetto sia espresso con parole diverse generando frequenti dittologie: «dolente e trista», «senza far motto o dire cosa alcuna». Il linguaggio di Boccaccio è molto elaborato, *ciceroniano* nella ricchezza delle subordinate, con un registro fortemente variato in rapporto alla diversità delle vicende umane trattate nelle dieci giornate. L'uso ripetuto del *che* dopo un inciso serviva nell'italiano antico da connettivo con la proposizione reggente o con la principale. La struttura è spesso ad incastro per cui un costruito viene interrotto e variato in un altro che a sua volta ne genera un terzo. Ricorrono anche gli incisi che rallentano il ritmo narrativo e richiedono un tono di voce più attenuato

³⁶ Cfr. Cabani (1995).

nella lettura pubblica. Boccaccio usa anche i modi verbali indefiniti, il gerundio, il participio, l'infinito o gli ablativi assoluti alla latina con valore indeterminato da esplicitare in causali, temporali, concessive ecc. lasciando al lettore una certa autonomia interpretativa. L'ordine naturale della frase è spesso alterato in favore del verbo posposto, anche mediante l'uso dei chiasmi, o la separazione di elementi di un unico costruito intercalando elementi incidentali o la collocazione delle parole in funzione degli effetti ritmico-melodici da ottenere.

In alcuni passi alcune formule ricordano gli attacchi fiabeschi, «accadde una notte», l'uso del tempo imperfetto prima che avvengano gli eventi e il passato remoto per i fatti compiuti, l'uso funzionale degli avverbi che portano avanti la diegesi narrativa sono tutti espedienti linguistici, soluzioni e scelte retoriche che spiegano l'estrema poliedricità e complessità delle novelle boccacciane e che rivelano lo studio preumanistico dei classici latini e l'attività erudita dell'autore, soprattutto nell'ultimo periodo della sua vita.

6. CONCLUSIONE

Il testo si presenta, in ultima analisi, come un *rebus* da decifrare per la stratificazione dei significati sovrapposti, con molte valenze sotterranee che a volte travalicano la logica del razionale. Il tessuto narrativo, in apparenza semplice nella successione cronologica e lineare degli eventi, è percorso da tracce e indizi linguistici sparsi come in un gioco di scatole cinesi che Boccaccio sapientemente dissemina nel cammino, interpellando *in primis* i novellatori della brigata, ma soprattutto i lettori, gli esegeti del suo tempo e delle epoche successive a sciogliere il significato oltre il significante, la semiotica testuale dei segni linguistici, verbali e non verbali, che si oppone alla semantica come significato dei segni³⁷.

L'intero testo letterario giostra infatti sulla continua alternanza concettuale del *seppellire e dissepellire, occultare e subito dopo svelare*³⁸. Ma è soprattutto Boccaccio a *nascondere* qualcosa nel suo testo letterario attraverso l'omologia, l'omofonia e l'omonimia delle sue catene di parole, soprattutto nella diversità di senso del binomio *testo/testa*, come testo letterario, come testa umana e come vaso contenitore per cui la novella si configura come un recipiente che accoglie una pluralità di sensi³⁹. Lo stesso Dante definì il senso allegorico, come «quello che è nascosto sotto il mantello di queste favole», ovvero «una verità nascosta» sotto il senso letterale di un *fabula* (Hollander, 1969: 58-67).

Il fascino del capolavoro novellistico di Boccaccio, oggetto di molteplici riletture critiche nel tempo, scaturisce pertanto dalle sottili ambiguità dei testi che moltiplicano il gioco delle diverse interpretazioni possibili⁴⁰. Nell'anamorfoso specifica insita nel

³⁷ Cfr. Velli (1995: 35-39).

³⁸ Cfr. Porcelli (1998: 47-55).

³⁹ Cfr. Forni (1992: 101-111).

⁴⁰ Cfr. Bruni (1990a: 250-255).

testo di Lisabetta da Messina consiste la sua capacità di resistere ad una decifrazione appagante e onnicomprensiva, nonostante i vari approcci sociologici, storici, comparativi, linguistici, semiologici e psicoanalitici proposti, ognuno dei quali svela parzialmente la verità, senza mai illuminare esaustivamente i sensi ultimi e reconditi di una novella esemplare⁴¹.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANSELMI, G. M.; CHINES, L. e MENETTI, E. (a cura di); RAIMONDI, E. (dir.) (2003). *Tempi e immagini della letteratura*. Milano: Mondadori.
- ARTICO, T. (2018). «Per una grammatica del sogno nel Decameron. Forme e strutture dell'novelle a tema onirico». *Italianistica Debreceniensis*, xxiv, pp. 96-109.
- BALDI, V. (2010). «L'immaginario onirico nella cultura medievale e nel Decameron». *Studi sul Boccaccio*, 38, pp. 29-56.
- BASILE, B. e PULLEGA, P. (1982). *Letterature Stile Società. Testi e profili di cultura europea VI-XV secolo*. Bologna: Zanichelli.
- BOCCACCIO, G. (2013). *Decameron*. A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano (a cura di). Milano: Bur Rizzoli.
- BOCCACCIO, G. (2019). *Decameron* (edizione integrale). Siena: Liberamente.
- BREMOND, C. e CAZALÉ BÉRARD, C. (1998). «L'exemplum médiéval est - il un genre littéraire, I - Exemplum et littérature; II - L'exemplum et la nouvelle». In M. A. Polo de Beaulieu e J. Berlioz (a cura di), *Les Exempla médiévaux: nouvelles perspectives* (pp. 21-42). Parigi: Champion.
- BRILLANTE, C. (2003). «Sogno, ispirazione poetica e phantasia nella Grecia arcaica». *Quaderni urbinati di cultura classica*, 75, pp. 87-109.
- BRUNI, F. (1990a). *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Bologna: Il Mulino.
- BRUNI, F. (1990b). «Boccaccio». In G. Bàrberi Squarotti e F. Bruni, *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. 1 (pp. 124-129). Torino: U.T.E.T.
- CABANI, M. C. (1995). *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*. Napoli: Liguori.
- CAPROTTI, E. e STEARN, W. T. (1979). *Herbarium Apulei 1481- Herbolario volgare 1522*. Milano: Il Polifilo.
- CARDUCCI, G. (2009). *Cantilene, ballate, strambotti e madrigali dei secoli XII e XIV*. A. D'Ancona (a cura di). Milano: Hoepli – Bibliobazaar.
- CIRESE, A. M. (1982). «Lettura antropologica». In M. Lavagetto (a cura di), *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»* (pp. 103-123). Parma: Edizioni Pratiche.
- DA VARAZZE, I. (1998). *Legenda aurea*. G. P. Maggioni (edizione critica). Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- DEVOTO, D. (1963). «Quelques notes au sujet du "pot de basilic"». *Revue de littérature comparée*, xxxvii, pp. 430-436.
- DICTIONNAIRE de Théologie* (1936). *Dictionnaire de Théologie Catholique*. Parigi: Letouzey.

⁴¹ Cfr. Bremond e Cazalé Bérard (1998: 21-42).

- FEDI, R. (1987). «Il «regno» di Filostrato. Natura e struttura della Giornata IV del Decamerone». *Modern Language Notes*, vol. 102, n.1, pp. 39-54.
- FIORILLA, M. e IOCCA, I. (a cura di) (2021). *Boccaccio*. Roma: Carocci.
- FORNI, P. M. (1992). *Forme complesse del «Decameron»*. Firenze: Olschki.
- GREGORIO MAGNO (1896). *Epistolarum Libri*. In J.-P. Migne (a cura di), *Patrologiae Cursus completus, Series Latina*, LXXVII, III. Parigi: Garnier fratres.
- GREGORY, E. T. (1985). *I sogni nel Medioevo*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- HOLLANDER, R. (1969). *Allegory in Dante's Commedia*. New Jersey: Princeton University Press.
- LAVAGETTO, M. (1982). *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*. Parma: Edizioni Pratiche.
- LEONE, A. (1986). «La canzone del basilico». *Studi e problemi di critica testuale*, xxxii, pp. 5-12.
- MACCARRONE, M. (1972). *Studi su Innocenzo III*. Padova: Antenore.
- MACROBIO, T. (1983). «Commento al "Somnium Scipionis"», I. M. Regali (a cura di). Pisa: Giardini editore.
- MARCHESI, S. (2004). «Dire la verità dei sogni». *Italica*, 81, pp.178-179.
- MARCHESI, S. (2005). *Stratigrafie decameroniane*. Firenze: Olschki.
- MAZZARINO, A. (1984). *Il basilico di Lisabetta da Messina*. Roma: Editrice Herder.
- MENETTI, E. (2009). «Le forme del racconto breve; Giovanni Boccaccio». In U. Eco (a cura di), *Il Medioevo* (pp. 270-272). Milano: Federico Motta Editore.
- OVIDIO NASONE, P. (1994). *Metamorfosi*. P. Bernardini Mazzolla (trad.). Torino: Einaudi.
- PAGNAMENTA, R. B. (1999). *L'ambiguità come strategia narrativa*. Ravenna: Longo editore.
- PETRUCCI, A. (1974). «Il ms. Berlinese Hamiltoniano 90. Note codicologiche e paleografiche». In G. Boccaccio, *Decameron*. Charles S. Singleton (edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo *Hamilton 90*). Baltimora.
- PICONE, M. (2010). «La novella di Lisabetta da Messina di Giovanni Boccaccio (*Decameron* IV 5)». *Per leggere*, 19, pp. 67-75.
- PITRÉ, G. (1978). *Fiabe e racconti popolari siciliani*, I. A. Rigoni (a cura di), A. Milillo (pref.). Palermo: Il Vespro.
- PLINIO IL VECCHIO (2011). *Storie naturali*. F. Maspero (a cura di). Milano: Rizzoli.
- PLUTARCO (1985). *Iside e Osiride*. M. Cavalli (a cura di). Milano: Adelphi.
- PORCELLI, B. (1998). «Smontaggio e rimontaggio di *Decameron* IV. 5». *Rassegna europea di letteratura italiana* vol. 11, n. 1, pp. 47-55.
- RODA, V. (2005). «Il Trecento». In V. Roda, *Manuale di italianistica* (pp. 67-79). Bologna: University Press.
- RUSO, L. (1986). «Lisabetta da Messina». In L. Russo, *Lecture critiche del Decamerone* (pp. 163-168). Roma-Bari: Laterza.
- SANGUINETI, E. (1993). «La visione di Lisabetta». In E. Sanguineti, *Gazzettini* (pp. 317-321). Roma: Editori Riuniti.
- SERPIERI, A. (1982). *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*. Parma: Edizioni Pratiche.
- SQUAROTTI, G. B. (1983). «La cornice del *Decameron*, ovvero il "mito di Robinson"». In G. B. Squarotti, *Il potere della parola. Studi sul Decameron* (pp. 5-63). Napoli: Federico & Ardia.

- TARTARO, A. (1981). *Boccaccio*. Palermo: Palumbo Editore.
- TERZOLI, M. A. (2001). «La testa di Lorenzo: lettura di Decameron iv, 5». *Cuadernos de Filologia italiana*, n. extra., pp. 193-211.
- VELLI, G. (1995). *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*. Padova: Antenore.
- VERGA, G. (2014). *I Malavoglia*. E. Sanguineti (intr.). Milano: Feltrinelli.
- VERGA, G. (2020). *Vita dei campi*. Anagni: Alcheringa Edizioni.