

I colori del racconto

a cura di
Luca Sacchi
Cristina Zampese

© 2020 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

I colori del racconto
a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese

Prima edizione: novembre 2020
ISBN cartaceo 978-88-5526-338-2

In copertina: Bibliothèque nationale de France, ms. Français 12420, f. 86r

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

CROMATICA DECAMERONIANA

1. INTRODUZIONE

È nozione comune e indiscutibile che il *Decameron*¹ sia un'opera in larga misura dedicata all'esaltazione della parola, celebrata come strumento principe dell'ingegno umano tanto nell'espressione individuale quanto nel rapporto sociale; trattandosi di parola detta, pronunciata, fra le varie conseguenze di questa constatazione si può annoverare il riconoscimento del primato (di là dagli aspetti intellettuali e psicologici) del senso dell'udito piuttosto che della vista, entro la quale si colloca invece la percezione e la descrizione del colore.² In verità tutti i sensi sono rappresentati nel *Centonovelle* e, molto importante fra gli altri, è l'olfatto, che interviene in varie forme, dai profumi ai cattivi odori. Per i primi basti l'accento ad alcune descrizioni favolose, come quella di VIII 3, novella nella quale la raffigurazione fatta da Maso del paese di Bengodi (§ 9) titilla le froge e il palato di Calandrino e direi di ogni lettore disposto a lasciarsi trasportare dalla magia delle parole. Per i secondi è sufficiente richiamare la puzza che emana il «cattivel d'Andreuccio» dopo essere caduto nel lurido chiassetto napoletano (II 5.58).

Come ci si può aspettare da quasi ogni testo medievale,³ i cromatismi del *Decameron* sono per lo più indiretti, ricavabili cioè da altri segnali: per es., se si parla di smeraldi (VII 3.19) penseremo a un oggetto di color verde, se si parla di rubini (II 5.1, 63) o di *rubinetti* (IV concl. 4) penseremo a un oggetto di color rosso; se si allude alla vegetazione, occorrerà immaginarsi, quando è possibile, i colori della natura. Un caso

¹ Le citazioni dal *Centonovelle* deriveranno, salvo eccezione, da Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla).

² Ovviamente si tratterà anche del bianco e del nero, che per gli studiosi di ottica non rappresentano dei veri colori, sibbene la somma di tutti o la loro assenza, ma che ogni altro studioso (di estetica, di letteratura, di lingua, di antropologia ecc.) considera a buon diritto alla stregua degli altri.

³ Con l'eccezione dei trattati specifici a uso dei pittori, di certi lapidari, di libri di araldica, di pochi altri generi di scrittura e di alcuni testi alla spicciolata.

emblematico è rappresentato dalla grasta di basilico di Lisabetta da Messina, il cui color verde si accentua nella seconda parte della novella, grazie anche alla continua innaffiatura prodotta dalle lagrime della fanciulla (IV 4.18-19):

^[18] [Lisabetta] per lungo spazio, tanto che tutto il basilico bagnava, piagnea.

^[19] Il basilico, sí per lo lungo e continuo studio, sí per la grassezza della terra procedente dalla testa corrotta che dentro v'era, divenne bellissimo e odorifero molto.

Boccaccio non dice “verdissimo”, ma “bellissimo”; e possiamo immaginare che la bellezza della pianta sia connessa, oltre che all'esplicito accenno al profumo, alla floridezza e al colore brillante delle foglie. Si notino due cose: da un lato la precisazione olfattiva e dall'altro il fatto che l'incremento di bellezza della pianta si accompagna al decremento e alla perdita di venustà da parte di Lisabetta, alla «sua guasta bellezza» (§ 20), quasi in un vago preannuncio di quel che succederà secoli dopo a Dorian Gray: mentre l'uomo invecchia, il suo ritratto resta perennemente giovane. Così anche la novella del *Decameron* instaura una sorta di travaso dello spirito (o, se si vuole, dell'anima) della fanciulla da sé a una cosa, a un vaso, appunto, che è oggetto d'un culto allucinato.

Tornando al carattere indiretto dei cromatismi, possiamo notare che, se si parla d'una donna in abito vedovile, come Madama Beritola (II 6.26), vorrà dire, come opportunamente suggerisce Vittore Branca, che è «vestita di nero e col capo cinto di bianche bende, come Criseida (*Filostrato*, I 26) e la protagonista del *Corbaccio* (143 e 432)». Se la scena è sfarzosa, ci formeremo mentalmente l'immagine d'un cromatismo variegato e all'altezza della situazione, documentabile magari con gli apparati iconografici forniti dalla pittura coeva.⁴ Se entra in gioco un frate, potremo pensare quale sia il colore della sua tonaca e così via.

Nel prologo a I 10.5-6 [Maestro Alberto da Bologna], Pampinea censura le donne vacue che pensano solo all'eleganza:

^[5] Per ciò che quella virtù che già fu nell'anime delle passate hanno le moderne rivolta in ornamenti del corpo; e colei la quale si vede indosso li panni più screziati e più vergati e con più fregi si crede dovere essere da molto più tenuta e più che l'altre onorata, non pensando che, se fosse chi adosso o in-

⁴ Indispensabile, al riguardo, Branca 1999.

dosso gliele ponesse, uno asino ne porterebbe troppo piú che alcuna di loro: né per ciò piú da onorar sarebbe che uno asino. ⁶ Io mi vergogno di dirlo, per ciò che contro all'altre non posso dire che io contro a me non dica: queste cosí fregiate, cosí dipinte, cosí screziate o come statue di marmo mutole e insensibili stanno o sí rispondono, se sono addomandate, che molto sarebbe meglio l'aver taciuto; [...].

L'immagine visiva fa leva soprattutto sull'aggettivo "screziato" (che ricorre due volte) e sui lemmi "vergato" e "dipinto"; come si vede, la censura riguarda non tanto un colore particolare, quanto piuttosto la policromia, soprattutto negli abiti cuciti a strisce di varî colori. Branca osserva in nota che «Il tono di questa rampogna ricorda alcune pagine del *Corbaccio* (209 sgg.)» e altre intemerate boccacciane o dantesche. In verità la polemica contro il lusso e la vanità, già d'origine evangelica (per es. *Mt* 6, 28: «Et de vestimento quid solliciti estis? Considerate lilia agri quomodo crescunt: non laborant neque nent»)⁵ è diffusissima tanto presso scrittori cristiani antichi e Padri della Chiesa quanto presso i predicatori del Due e Trecento (per non parlare del Quattrocento): basti rammentare un testo come il *De cultu feminarum* di Tertulliano o le opere (i *sermones ad status*) di Umberto da Romans, Gilberto di Tournai, Stefano di Borbone e di tanti altri che inveiscono contro l'eleganza dei vestiti e l'eccesso di belletti femminili.⁶

Non sfugga poi, su un versante non omiletico, bensí satirico, il sirventese d'un trovatore provenzale, il Monge de Montaudon, dall'incipit *Quan tuit aquist clam foron fait*, nel quale le statue e le donne entrano in contraddittorio. Le prime rimproverano alle seconde d'averle private ingiustamente del belletto, truccandosi e dipingendosi in modo esagerato. Le donne ribattono che il trucco fu inventato cent'anni prima che fosse scolpita la prima statua. La poesia contiene poi un ricco elenco di sostanze utili per fare un *make-up* completo.⁷

In tutti questi casi il cromatismo acceso è mal considerato, cosí come negativo è il paragone scherzoso che Boccaccio stabilisce nella descrizione del farsetto di Guccio Imbratta (VI 10.3), «smaltato di sudiciume, con piú macchie e di piú colori che mai drappi fossero tartere-

⁵ «E perché vi affannate per il vestito? Osservate i gigli del campo, come crescono: non lavorano e non filano».

⁶ Un'ottima antologia di testi è quella curata da Casagrande 1978.

⁷ Testo in Mantovani 2009: 190-8.

schì o indiani». Si ha l'impressione che la policromia fosse quasi un dato piú riprovevole che positivo per il Boccaccio.

A proposito invece del colore dei saî, ricordo il problema della realizzazione cinematografica del *Nome della rosa*, di Jean Jacques Annaud, dove i monaci del convento italiano, che nel romanzo appartengono allo stesso ordine del protagonista (il francescano Guglielmo di Baskerville col suo aiutante), cambiano ordine e quindi colore della tonaca, perché i due francescani siano piú “visibili” e meglio riconoscibili sullo schermo, soprattutto nei “piani lunghi” o nelle scene di massa. Tuttavia, come dimostra lo stesso richiamo al *Nome della rosa*, è evidente che l'autore (qui Eco, lí Boccaccio) non ha propriamente o necessariamente pensato a colori, è piú probabile che abbia per cosí dire immaginato in bianco e nero, come nei sogni che non sempre sono – appunto – a colori, o almeno non lo sono nel nostro ricordo. Una volta di piú si nota affinità tra la creazione letteraria e il sogno, tra i due linguaggi oltre che fra le due logiche sottese, come indicato da certa critica psicoanalitica o dalla “bi-logica” di Matte Blanco. Ad ogni modo Boccaccio, pur abile disegnatore, non è ovviamente paragonabile a un Théophile Gautier, che, oltre ad essere romanziere e poeta, era anche critico d'arte e pittore in proprio; basta leggere il primo capitolo del *Capitaine Fracasse* (1863), con la descrizione dello *Château de la misère*, straripante di cromatismi, per rendersene conto.

2. LE CINQUE FUNZIONI DEI CROMATISMI

Mi sembra di poter dire che i cromatismi del *Decameron*⁸ disimpegnano fondamentalmente cinque funzioni, che chiameremo: 1) funzione denotativa; 2) funzione descrittiva; 3) funzione semiotica (di valenza prevalentemente sociale); 4) funzione simbolica; 5) funzione espressionistica. Si noti che non di rado le funzioni si accavallano.

1) La prima funzione è dunque puramente denotativa, e a volte esornativa o convenzionale, visto che in realtà non aggiunge in-

⁸ Le parole che denotano i colori non sono repertorate nell'utilissima appendice *Le cose (e le parole) del mondo*, contenuta nell'ed. Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla).

formazione sostanziale alla novella o serve al massimo a fornire alcune precisazioni secondarie, per esempio di tipo cronologico.

Questo si verifica soprattutto nelle introduzioni alle singole giornate, dove sovente si trova la descrizione del mattino in cui si sveglia la brigata; qui l'aggettivazione è praticamente formulare. I colori in gioco sono il bianco, il verde, il vermiglio e l'azzurino, ma occasionalmente anche l'arancione, il celeste e il dorato. Verdi sono i rami (II intr. 2) e le erbe (III intr. 3); bianco l'oriente (V intr. 2) e biancheggiante l'aurora (VII intr. 2), che però può essere anche vermiglia (III intr. 2) e diventare arancione (ivi);⁹ azzurino è l'ottavo cielo, ovvero il cielo stellato o delle stelle fisse (IX intr. 2), che diventa cilestro (ivi); e vermiglie le nuvolette nell'occidente (X intr. 2) mentre quelle dell'oriente hanno acquisito un colore dorato (ivi). Analogamente, di là dalle introduzioni alle giornate, e all'interno di una similitudine, verdi sono i prati (I 10. 3) nei «lucidi sereni», cioè nelle notti limpide illuminate dalle stelle; l'espressione torna pressoché identica a VI 1. 2.

Sul piano della convenzionalità, secondo Branca, si colloca anche la descrizione di Fiammetta nella conclusione della IV giornata (§ 4):

La Fiammetta, li cui capelli eran crespi, lunghi e d'oro e sopra li candidi e delicati omeri ricadenti e il viso ritondetto con un color vero di bianchi gigli e di vermiglie rose mescolati tutto splendido, con due occhi in testa che parean d'un falcon pellegrino e con una boccuccia piccolina li cui labbri parevan due rubinetti, sorridendo rispose: [...]

Branca annota: «Descrizione vivace ma convenzionale, che il B. ripete, fino a riprese verbali, così per Fiammetta come per altre donne» e riporta varie citazioni tratte da altre opere, in versi e in prosa, dell'autore. I capelli biondi come l'oro, la cute delle spalle candide, quella del viso bianca come il giglio, le gote d'un rosa acceso, gli occhi nerissimi e le labbra rosse come rubini, sono in effetti elementi tradizionali della *descriptio puellae*, già presenti in Brunetto, nell'*Istorietta troiana* e in molti altri testi italiani, per non parlare di quelli latini e francesi. Quel che si può aggiungere è che, per quanto riguarda le sette novellatrici, Boccaccio ricorre alla *descriptio puellae* (pur limitata alla testa e alle spalle) solo nel ca-

⁹ Bene annota Branca: «Si distingueva infatti l'Aurora *albescens, rubescens, lutea*». È in questo caso, oltre che in altri simili elencati subito dopo, che l'aggettivazione aiuta a precisare il momento della giornata.

so di Fiammetta, il che consente di considerare il passo, pur nella sua convenzionalità, significativo perlomeno di una preferenza per questo personaggio.

Senza valore particolare paiono i vini bianchi e vermigli (VI 2. 9) di Cisti fornaio, il quale, come ogni buon taverniere, ha nella sua cantina i due principali tipi di vino; così pure la gonnella del perso (cioè d'un colore scuro tra nero e porpora) della Belcolore (VIII 2.28). A IX 8.14 *arubinare* ('far diventat rosso come un rubino') è voce furbesca in contesto comico:

'Messere, a voi mi manda Biondello, e mandavi pregando che vi piaccia d'arubinargli questo fiasco del vostro buon vin vermiglio, ch'e' si vuole alquanto sollazzar con suoi zanzeri? [...]

Secondo la parafrasi di Quondam:

'Biondello vi prega per favore di fargli rosso (come un rubino) questo fiasco con il vostro buon vino rosso, perché si vuole un po' sollazzare con i suoi compagni di bagordi' (*arubinare* e *zanzeri*, le due parole furbesche, sono a testo solo qui e in unica attestazione in OVI).

Significativo, e già notato da Branca, il contrasto tra il vino denotativamente rosso di Cisti (cf. *supra*) e il *vino tinto*, ammiccante, della novella VIII della nona giornata, caratterizzata da un alto tasso di presenze dantesche infernali, Ciacco e Filippo Argenti. Si noti che quest'ultimo, inconsapevole strumento della vendetta di Ciacco, credendo d'esser stato schernito da Biondello, reagisce irosamente, diventando rosso in volto («tutto tinto nel viso», § 17), esclamando: «Che 'arrubinatemi' e che 'zanzeri' son questi?» (*ibidem*; le parole ritornano al § 25 e al § 27) e scaricandogli una gragnuola di percosse. Anche qui, peraltro, si nota qualcosa di animalesco: infatti è vero che al § 5 la descrizione di Biondello, con una *zazzarina* bionda, è assai vivace e caratterizzante,¹⁰ ma gli altri particolari:

¹⁰ Anche se topica: «de miniature, gli affreschi, quando vogliono rappresentare un bel giovane, gli danno lunga e bionda zazzera» (Merkel, *apud* Branca).

Biondello, piccoletto della persona, leggiadro molto e piú pulito che una mosca, con una sua cuffia in capo, con una zizzerina bionda e per punto senza un capel torto avervi [...]

non possono non far venire in mente un Cepparello (che rima con Biondello, personaggio immaginario, presentato da Boccaccio come un parassita), «piccolo di persona [...] e molto assettatuazzo» (I 1.9). La cuffia di Biondello richiama il *cappello/ciappello/ghirlanda* del notaio pratese. Il riferimento alla mosca, che si riteneva pulita per il suo continuo movimento delle ali,¹¹ ha comunque qualcosa d'animalesco e si ricollega al nome di Musciatto Franzesi, personaggio storico presente nella prima novella, in quanto collegabile al francese *mouche*.¹² Se si tien presente che la parola *zanzzeri* (la cui spiegazione con l'italiano settentrionale *zanza*, *zanzare*, 'ciancia', 'cianciare'¹³ non sembra del tutto convincente, perché l'ambiente del racconto è schiettamente fiorentino) richiama la *zanzara*, e ci si ricorda che la mosca e la zanzara compaiono nello stesso verso della *Commedia* (*If* XXVI 28: «come la mosca cede alla zanzara»), ci si potrà render conto di come questa ottava novella della nona giornata sia pienissima di allusioni interne e dantesche. Sia ben chiaro: non intendo affatto proporre la parola *zanzara* come etimo di *zanzero*; tuttavia mi pare interessante l'accostamento anche solo congiunturale in questa novella, quando si pensi al fatto che tanto Biondello come Ciacco sono dei parassiti e che la zanzara è il tipico animale succhiasangue.

2) La seconda funzione è un po' piú marcatamente descrittiva, a volte senza particolar valore, e a volte con maggiore efficacia ecfrastica.

Per es. la descrizione del pudore e della sua manifestazione esteriore, cioè il rossore del viso: a II 8.10 la figlia del re di Francia, innamoratasi di Gualtieri, «da amor sospinta, tutta di vergogna divenuta vermi-

¹¹ Per questo tipo di descrizione oggi preferiremmo forse il paragone con il gatto che si lecca continuamente per pulirsi.

¹² «Sebbene il suo nome di battesimo fosse Ciampolo o Giovanni Paolo, acquistò notorietà e fortuna col soprannome Musciatto – che in Francia fu mutato in “Mouche” – dall'origine incerta, ma probabilmente derivato da una qualità di zucchero di provenienza orientale» (Astori 1998).

¹³ «Si potrebbe pensare a parola non fiorentina, ma veneziana, *zanza* = ciancia, sicché *zanzzeri burlonis* (Zingarelli *apud* Branca). In realtà quel tipo di spirantizzazione è comune a molti dialetti settentrionali. Il *GDLI* la dichiara d'etimo incerto.

glia, quasi piangendo e tutta tremante con parole rotte, così cominciò a dire». Nella stessa novella (§ 60) è la Giannetta, figlia di Gualtieri, a divenire “tutta rossa”. Si ricordi ancora il rossore di Neifile (II concl. 3), che però, come nota Branca, è una costante nelle novellatrici più giovani quando vengono incoronate regine, così come di altri personaggi femminili boccacciani. Un diverso rossore della pelle è quello di Calandrino in VIII 3. 53, tutto sudato e affannato.

La bocca vermigliuzza e le gote che paion due rose della Niccolosa fanno innamorare Calandrino, almeno nelle parole di Bruno (IX 5. 37):

«Oh!» disse Bruno «tu te la griferai: e’ mi par pur vederti morderle con cote-sti tuoi denti fatti a bischeri quella sua bocca vermigliuzza e quelle sue gote che paion due rose, e poscia manicarlati tutta quanta».

E si noti il contrasto fra il cromatismo “nobile” del viso e il tocco animalesco dell’immagine proprio di tutta la novella; qui sottolineato dai verbi *grifare*, *mordere* e *manicare*.¹⁴

Sempre apparentemente denotativo è il color bianco del guarnello (una veste di panno) della Niccolosa (IX 5.9), ma serve per far “imbar-dare” (cioè innamorare) il povero Calandrino che ha come una visione angelica (in parte come quella della sciocca Lisetta a IV 2.31 – si veda *infra*).

Apparentemente denotativo è anche l’uso del colore in casi come quello di I 6.10: Pipocrita inquisitore, dopo aver spillato una buona quantità di quattrini al ricco ingenuo colpevole di aver detto d’«avere un vino sí buono che ne berebbe Cristo» (§ 5), gli mitiga la pena:

il fuoco minacciatogli di grazia si permutò in una croce; e, quasi al passaggio d’oltremare andar dovesse, per far più bella bandiera, gialla gli ele pose in sul nero.

La croce gialla sul tessuto nero richiama l’abbigliamento dei crociati; ma l’allusione ha qui valore comico, per via del paragone fra la modesta penitenza e l’impegno di liberare il Sacro Sepolcro. La sfumatura connotativa pare quindi chiara e potrebbe anche far pensare al prologo del *No-*

¹⁴ Sulla differenza fra *manicare* e *mangiare* si veda D’Agostino 2010: 55-7, 154.

vellino, dove, come luogo comune della modestia, si dice che il nero è l'ornamento dell'oro:

E se i fiori che proporremo fossero misciati intra molte altre parole, non vi dispiaccia; ché 'l nero è ornamento dell'oro, e per un frutto nobile e dilicato piace talora tutto un orto, e per pochi belli fiori tutto uno giardino. (*Novellino* [Conte]: 5).

Altre croci penitenziali sono quelle che traccia frate Cipolla (VI 10.54) coi carboni di San Lorenzo sui «camiscioni bianchi» e sui farsetti degli ingenui e ignoranti cittadini di Certaldo.

Ancora in questa categoria di citazioni descrittive possiamo ricordare la sentenza dell'Introduzione a IX 10.3: «infra molte bianche colombe agiugne piú di bellezza un nero corvo che non farebbe un candido cigno», che sembra vagamente consuonare con quella dianzi citata del prologo del *Novellino*, a giudicare anche dalla continuazione: «e cosí tra molti savi alcuna volta un men savio è non solamente accrescere splendore e bellezza alla loro maturità, ma ancora diletto e sollazzo».

L'elitropia di Calandrino (VIII 3), ossia una pietra inesistente, è nera o quasi nera, come spiega Maso al § 24: «Ella è di varie grossezze, ché alcuna n'è piú, alcuna meno, ma tutte son di colore quasi come nero» e come ripete Calandrino a Bruno (§ 33): «Egli ne son d'ogni fatta ma tutte son quasi nere; per che a me pare che noi abbiamo a ricogliere tutte quelle che noi vederem nere, tanto che noi ci abbattiamo a essa». Come si capisce, il colore della pietra fa parte della beffa; se fosse stata bianca, sarebbe stato praticamente impossibile distinguerla fra la stragrande maggioranza di pietre bianche; essendo nera (o quasi nera), come la minoranza dei ciottoli, sarà piú semplice distinguerla e sarà poi meno lungo verificare se è veramente un'elitropia.¹⁵

Verde e gialla la carnagione della Ciutazza (VIII 4.21), l'orribile fante della vedova amata dal prevosto: «con un color verde e giallo che pareva che non a Fiesole ma a Sinigaglia avesse fatta la state». Come annota Branca: «cioè in una regione allora malarica e dove l'estate si pigliavan

¹⁵ L'ordito della beffa continua nelle parole di Bruno: «A me pare, se pare a voi, che questa [la ricerca dell'elitropia sul greto del Mugnone] sia opera da dover far da mattina, che si conoscono meglio le nere dalle bianche». Il color nero della pietra ritorna ai §§ 39 e 43.

le febbri». In effetti Senigallia «per un notevole peggioramento delle sue condizioni ecologiche, fece registrare [nel Trecento] una sensibile decadenza demografica» (Vasina 1970). Trattandosi di carnagione, il color giallo potrebbe far pensare all'itterizia e il verde ad altra malattia; si badi che il giallo è pochissimo usato (se mai è più frequente il biondo o il color dorato), e il verde ha di norma altri significati, che vedremo dopo.

L'efficacia descrittiva del suffisso *-azzəθ* (e in genere dei suffissi con presenza di affricata dentale sorda, soprattutto *-uzzəθ*, ma anche *-ozzəθ*)¹⁶ si nota anche nella descrizione della Belcolore (e già il nome è tutto un programma) a VIII 2.9: «la qual nel vero era pure una piacevole e fresca foresozza, brunazza e ben tarchiata e atta a meglio saper macinar che alcuna altra [...]». Qui si direbbe che *brunazzəθ*, uno degli «accrescitivivezzeggiativi rusticani» (Branca) adatti a descrivere la contadinotta, sia trascinato per inerzia sul precedente *foresozzəθ*.

Bianco e biondo è Salabaetto (VIII 10.10), ossia bianco di carnagione e biondo di capelli, tratti fisici di persona distinta, ribaditi dal successivo «leggiadro molto».

A VII 3.9 l'espressione «coloriti nel viso» ('rubicondi') suona come evidente censura dei religiosi gaudenti:

Ma che dico io di frate Rinaldo nostro di cui parliamo? Quali son quegli che così non facciano? Ahi vitupero del guasto mondo! Essi non si vergognano d'apparir grassi, d'apparir coloriti nel viso, d'apparir morbidi ne' vestimenti e in tutte le cose loro [...]

Problematico è il luogo VIII 7.120 (la novella della vedova e dello scolare), nel quale Elena, la cui bianchezza di norma vinceva le tenebre, dopo un giorno da tregenda trascorso in continua esposizione al sole cocente e alle punture d'insetti, era «rossa divenuta come rabbia e tutta di sangue chiazzata», così che «sarebbe paruta a chi veduta l'avesse la

¹⁶ La novella contadinesca della Belcolore è piena di suffissazioni con *-əθ*; mi permetto di rimandare alla mia nota di commento a *Decameron* I 1.9 (D'Agostino 2010: 127), dove si legge il già citato aggettivo *assettatəθ*: «Il suffisso *-uzzəθ* è tipico della poesia comico-realistica; si veda soprattutto il sonetto di Dante (a lui attribuito dal Chigiano L.IV.131) «Sennuccio, la tua poca personuzza» [*Rime*, 73] che allinea in rima, oltre appunto *personuzza*, le parole: *desinəθ*, *cappuccinəθ*, *assettatəθ* [...], *uzzəθ*, *scaccatəθ*, *ronzinəθ*, *pochettəθ*, *copinəθ*, *fisəθ*, *bontadəθ*, *sciocconəθ*, *fedeləθ*, *scusəθ* [...]». Cf. anche, *ibid.*: 152, la nota al § 41.

più brutta cosa del mondo». Il *punctum dolens* esegetico e filologico riguarda il paragone «rossa divenuta come rabbia»; Branca spiega: «La rabbia o 'stizza' è un malore che rende rossa la pelle e tutta scabbiosa (Colombo, Fanfani, Tommaseo). O forse il riferimento è, brachilogicamente a senso, al rossore provocato dall'ira?» Quondam, invece, intende:

‘per l'esposizione al sole era diventata rossa come la rabbia’ (Boccaccio scrive *rabbia*, ma nella sua secca funzione di comparante *rabbia* dovrà forse essere inteso in quanto *robbia*: pianta da cui si ricava il colore rosso usato per tingere i panni, ben nota ai fiorentini).

Che *rabbia*, chiaramente leggibile tanto in *P* (c. 165a) quanto in *B* (c. 90c) e non modificato in *Mn*, ossia nel codice Mannelli, *descriptus* di *B*, sia rifiuto per *robbia* parrebbe a tutta prima problematico: è vero che esistono un paio di luoghi forse erronei tanto in *P* quanto in *B*,¹⁷ ma insomma sono casi molto difficili da individuare.¹⁸ Che Boccaccio scrivesse *rabbia* per intendere *robbia*, pare ancor più improbabile. Le risorse lessicografiche non sono risolutive. Vediamo la prima spiegazione di Branca: rabbia (o stizza) come «malore che rende rossa la pelle e tutta scabbiosa». In verità il *GDLI*, s. v. *rabbia* al numero 20 dice: «Ant. Malattia che produce lesioni o eruzioni cutanee. – Anche: l'esantema prodotto da tale malattia»; e offre due esempi: uno è il nostro passo del *Decameron*, l'altro è tratto da Campanella (*Del senso delle cose e della magia*): «[...] Credo che la rabbia e lepra si comunichi alle piante». La rabbia non come malattia, ma come «stato di violento turbamento emotivo» (*GDLI*, s. v., numero 2) provoca in effetti anche una «congestione del volto» (*ibidem*) e quindi non meraviglia che si possa pensare a una persona rossa in volto per la rabbia, anzi oggi è normale l'espressione “rosso di rabbia” (ma si dice pure “verde di rabbia”), anche se nel corpus dell'OVI non c'è nessun

¹⁷ Fiorilla 2010: 34 pensa che siano due casi: II 4.19 e II 8.99. Cf. la nota seguente.

¹⁸ Secondo me l'unico caso sicuro (a parte luoghi minori come I 7.6 [*molte genti* per *molta gente*] e se non è da aggiungere questo di VIII 7.120) è quello di II 8.99: il luogo è esaminato da Barbi 1938: 42, che proponeva di correggere *Giachetto* in *Perotto*, lezione che si trova in altri codici fuori del trio *B Mn P*; può darsi, infatti, che si tratti d'una svista iniziale mai corretta, né da Capponi, né da Boccaccio stesso, né da Mannelli (ma da qualche copista occasionalmente più attento di loro tre: quello del ms. II 20 della Nazionale di Firenze [= F²] e quello del Barberiniano 4058 [= Vb¹]).

caso del genere e anzi l'unica volta che l'aggettivo *rosso* è presente in un contesto in cui compaia anche *rabbia* è proprio quello del *Decameron*. D'altra parte, nella nostra novella la parola *rabbia* compare unicamente in questo luogo e un sinonimo come *ira* appare una sola volta, al § 94 (parla Elena): «Deh, lascia l'ira tua e perdonami omai!» (dunque l'ira, maculata d'odio, è riferita allo scolare, non alla donna). E in ogni caso l'estenuata vedova non è propriamente in preda alla rabbia, bensì al dolore e alla disperazione. Mi pare quindi da escludere la seconda possibilità enunciata da Branca: «O forse il riferimento è, brachilogicamente a senso, al rossore provocato dall'ira?» Forse occorre tornare all'ipotesi di Quondam, che almeno è perfetta dal punto di vista del significato. In questo caso, allora, bisognerebbe emendare *rabbia* in *robbia*. In verità questa correzione era già stata suggerita da Michele Barbi nel 1927, quando, parlando dell'edizione Fanfani del *Decameron*, l'ultima fondata sul Mannelli, scriveva:

Non che il Fanfani non riconoscesse certi errori e non migliorasse il testo volgato; ma, a parte che non sempre vide e ragionò bene, purtroppo anche quando vide bene, per un resto della comune superstizione, non sempre introdusse la correzione necessaria nel testo [...]. (Barbi 1938: 38, n. 2)

E a questo punto in nota dettagliava alcuni casi, fra i quali inseriva: «II 245, l. 11 'rossa divenuta come *rabbia*' (l. *robbia*)».

Al rossore dovuto all'eritema solare si aggiungono le chiazze di sangue, dello stesso colore, così che la povera Elena «sarebbe paruta a chi veduta l'avesse la più brutta cosa del mondo». Un'altra "mostruosità" dopo quella della Ciutazza (VIII 4), con la differenza che la bruttezza di quest'ultima è naturale, mentre quella di Elena è provocata ed è la trasformazione dell'originale bellezza (una *descriptio puellae* rovesciata, come quella di Santa Maria Egiziaca nel deserto, che traspare in filigrana nella novella).

Gli ultimi esempi, come si vede, sono tutti tratti dall'VIII giornata (VIII 2, 3, 4, 7, 10).

3) La terza funzione è di natura semiotica e di valenza prevalentemente sociale, di norma associata ad altre funzioni.

A VIII 2.33 e 35 si nomina un tabarro, capo d'abbigliamento usato dagli ecclesiastici di condizione modesta (Merkel, *apud* Branca). Di per sé il sostantivo ha portata semiotica; che invece sia un «tabarro di sbia-

vato», cioè di panno turchino, non pare a prima vista significativo, ma dà occasione al prete da Varlungo, per rispondere alla domanda della Belcolore sul valor del mantello, di sbizzarrirsi in una tirata linguisticamente funambolica e priva di senso sul costo «di questi panni sbiavati».

Identico discorso per VIII 5.7, dove il sostantivo ha valore semiotico e l'aggettivo ha funzione connotativa; infatti la fodera del berretto del giudice messer Niccola, è di vaio (cioè di scoiattolo bianco e grigio) com'era consuetudine che lo fosse nel caso dei giudici e dei medici; ma è «tutta affumicata», cioè nera per l'unto e la sporcizia.

A III 1.2 (la novella di Masetto da Lamporecchio), la citazione della «benda bianca» e della «nera cocolla» si riferisce agli abiti monacali:

Bellissime donne, assai sono di quegli uomini e di quelle femine che sí sono stolti, che credono troppo bene che, come a una giovane è sopra il capo posta la benda bianca e indosso messole la nera cocolla, che ella piú non sia femina né piú senta de' femminili appetiti se non come se di pietra l'avesse fatta divenire il farla monaca [...].

Ma il contesto, mediante una sorta di metonimia cromatica, rivela chiaramente la carica di critica insita nel particolare.

A III 3.11 i «panni bruni assai onesti» vestiti da un giovane «bello e grande della persona» sono, come nota Merkel *apud* Branca, indumenti di color verde-bruno usati dai cavalieri e dai cittadini piú in vista. E pure verde è il vestito indossato da Lidia nella VII 9.32: «vestita d'uno sciamito verde e ornato molto». Lidia, «una gran donna non meno ardita che bella» (§ 5) è la moglie di un «nobile uomo» chiamato Nicostrato.

A III 7.10, 11, 85 e 95 i vestiti neri indossati dagli uomini e quelli bruni usati dalle donne sono ovviamente segno di lutto. Lo stesso vale per gli ambasciatori del re di Tunisi a IV 4. 26 e per altri personaggi in uguali condizioni (la vedova Elena a VIII 7.6). Similmente la moglie di Ferondo è vestita di nero in III 8.36, perché deve far credere d'esser rimasta vedova.

A VIII 9.4 «gli scarlatti» e i «vai» sono tipici dei dottori e dei giudici (per il vaio cf. *supra*), ma qui entrano in un contesto comico e caricaturale. I vestiti di scarlatta tornano ai §§ 87 e 102 della stessa novella.

4) La quarta funzione è di tipo simbolico, da sola o anch'essa accompagnata ad altre funzioni.

Per es. in II 3.17 Alessandro vede «uno abate bianco», cioè vestito di bianco come i monaci di alcuni ordini benedettini (cisterciensi, camaldolesi etc.). Qui il bianco è però a un tempo denotativo e simbolico, perché in realtà l'abate è una fanciulla, figlia del re d'Inghilterra, e il bianco questa volta è bisemico, riferendosi anche alla sua verginità (senza che il lettore se ne renda conto subito). Peraltro, nel prosieguo della novella (§ 32) Alessandro scopre appunto che l'abate è una fanciulla: «Alessandro, posta la mano sopra il petto dell'abate, trovò due poppeline tonde e sode e delicate, non altramenti che se d'avorio fossero state»; quindi anche sotto l'abito bianco l'abate è bianco; la bianchezza della pelle, come abbiamo già visto, è indizio di bellezza, ma qui il richiamo all'avorio è dovuto alla durezza oltre che al colore (quindi a un altro senso ancora, al tatto, più che alla vista).

Nella novella di Andreuccio da Perugia (II 5.52), il guappo che spaventa il protagonista ha la «barba nera e folta al volto», particolare prettamente descrittivo. Più tardi (§ 59) apprendiamo che si tratta dello «scarabone Buttafuoco»; *scarabone* si collega etimologicamente a scarafaggio, quindi un animale nero, il nome Buttafuoco lo mostra nell'atto di lanciar fiamme: dunque rosso e nero si combinano, detti e/o non detti, per simbolizzare un «tizzone d'inferno». Più decisamente descrittiva la barba nera e unta di Guccio Imbratta, il servo di Frate Cipolla (VI 10.18), mentre le barbe nere di VIII 7.102 sono indizio di gioventù:

Voi v'andate innamorando e disiderate l'amor de' giovani, per ciò che alquanto con le carni più vive e con le barbe più nere gli vedete e sopra sé andare e carolare e giostrare: le quali cose tutte ebber coloro che più alquanto attempati sono e quel sanno che coloro hanno a imparare.

Nella II 6.20 Madana Beritola è «bruna e magra e pelosa» e ricorda a Branca la descrizione di Maria Egiziaca nella *Legenda aurea* e nelle *Vite dei Santi Padri* del Cavalca (ma non mi pare che in quei testi si accenni alla pelosità). Similmente nella II 8.81 l'anziano conte Gualtieri, costretto a lavorare come mozzo di stalla è irriconoscibile, perché ormai «vecchio e canuto e barbuto, e magro e bruno divenuto».

Nella II 9.27 il perfido Ambrogiuolo vede che Ginevra ha un neo con alcuni peluzzi biondi come l'oro sotto il seno sinistro. Qui il colore ha un valore che direi di tipo folclorico; servirà perché Ambrogiuolo dimostri d'esser giaciuto con la donna (§ 32).

Nella III 7.89 Tedaldo, creduto morto, si fa riconoscere pubblicamente, vestendo una giubba di zendado verde, colore signorile e solenne (come annota Branca), ma anche dal valore simbolico (sempre Branca).

Nella IV 6 (la novella di Andriuola e Gabriotto), una delle piú ricche di cromatismi, ricorre il motivo delle rose bianche e rosse (§ 12), simbolo dell'amore puro e della rigenerazione e resurrezione, come già notato da Branca:

E avendo molte rose bianche e vermiglie colte, per ciò che la stagione era, con lui a piè d'una bellissima fontana e chiara, che nel giardino era, a starsi se n'andò [...].

E, all'interno d'un sogno di Gabriotto, si trovano pure una capriola bianca e una cagna nera (§§ 14-16), simbolo della vita e della morte. La capriola porta un collare e una catena d'oro, simboli dell'amore, forse di origine ovidiana (Branca). Il cane nero, affine al destriero nero cavalcato da un cavalier bruno della novella di Nastagio degli Onesti, quella della caccia tragica (V 8.16) è una suggestione dantesca (*If XIII* 125) e rimbalza nella canzone delle visioni (CCCXXIII) di Petrarca.¹⁹

[14] Se io fossi voluto andar dietro a' sogni, io non ci sarei venuto, non tanto per lo tuo quanto per uno che io altresí questa notte passata ne feci. Il qual fu che a me pareva essere in una bella e dilettevole selva e in quella andar cacciando e aver presa una cavriuola tanto bella e tanto piacevole quanto alcuna altra se ne vedesse giammai; e pareami che ella fosse piú che la neve bianca e in brieve spazio divenisse sí mia domestica, che punto da me non si partiva. [15] Tuttavia a me pareva averla sí cara, che, acciò che da me non si partisse, le mi pareva nella gola aver messo un collar d'oro, e quella con una catena d'oro tener con le mani. [16] E appresso questo mi pareva che, riposandosi questa cavriuola una volta e tenendomi il capo in seno, uscisse non so di che parte una veltra nera come carbone, affamata e spaventevole molto nell'apparenza, e verso me se ne venisse, alla quale niuna resistenza mi pareva fare; per che egli mi pareva che ella mi mettesse il muso in seno nel sinistro lato, e quello tanto rodesse, che al cuor perveniva, il quale pareva che ella mi strappasse per portarsel via.

¹⁹ Il tema è popolare; si pensi a *Black Dog*, personaggio della *Treasure Island* (*L'Isola del tesoro*) di Robert Luis Stevenson.

Quasi d'obbligo la bestia nera e cornuta di VIII 9.82, invenzione di Bufalmacco, che per realizzare il travestimento indosserà «un pillicion nero a rivescio» (§ 92); bestia infernale come le cagne e i corsieri neri.

Valore simbolico ha anche il colore bianchissimo della coltre sottile di Efigenia (V I.7), personaggio candido e ialino come l'anima.

^[6] [Cimone] entrò in un boschetto il quale era in quella contrada bellissimo e, per ciò che del mese di maggio era, tutto era fronzuto. ^[7] Per lo quale andando s'avenne, sí come la sua fortuna il vi guidò, in un pratello d'altissimi alberi circuito, nell'un de' canti del quale era una bellissima fontana e fredda, allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane con un vestimento indosso tanto sottile, che quasi niente delle candide carni nascondeva, ed era solamente dalla cintura in giù coperta d'una coltre bianchissima e sottile [...].

La scena ricorda i *lais* francesi e i testi nei quali intervengono le fate presso la fontana, le naiadi medievali studiate in particolare da Laurence Harf-Lancner (1984). La coltre sottile è un velo, e la parola *velo* è il simbolo del corpo che copre l'anima. Pure bianchissima è la coltre di bucherame (di lino orientale) di Iancofiore (VIII 10.14), e i suoi lenzuoli bianchissimi (§ 17), ma qui hanno soprattutto una valenza sociale e morale, perché servono a ingannare Salabaetto tanto sulla ricchezza quanto sull'onestà della donna.

Il pelo rosso della moglie di Pietro di Vinciolo (V 10.7) allude tradizionalmente al carattere negativo della persona (a tutti viene in mente il Rosso Malpelo del Verga); analogamente è rosso di capelli frate Cipolla (VI 10.7). Nel Medioevo era molto ripetuto l'adagio *Sub rubea pelle non est aliquis sine felle* (Walther 1963-1969, n. 30560) con alcune varianti, per es. *In rubea pelle non est animus sine felle* (Walther 1963-1969, n. 12022). Il carattere negativo del rosso «è dovuto al fatto che il rosso è il colore di Satana (cfr. ad es. Walther 1963-1969, n. 26966: *Rufus habet speciem post Sathanae faciem*, “il rosso ha un aspetto simile a quello di Satana”)» (Tosi 2017: n. 825).

Se non sembrano avere un valore particolare, come già detto, i vini bianchi e vermigli (VI 2.9) di Cisti fornaio, il suo farsetto bianchissimo e il grembiule di bucato, oltre ai bicchieri che sembrano d'argento (§ 11) sono simbolo della sua integrità, dei suoi costumi onestissimi. Tovaglie bianchissime sono anche a X 2.12 (Ghino di Tacco).

La borsetta di refe bianco di VII 3.39 ha invece valore antifrastico; dalla purezza del bianco al passaggio d'amante in amante.

Il compagno di frate Rinaldo, che non un paternostro ma forse piú di quattro n'aveva insegnati alla fanciulla e donatale una borsetta di refe bianco la quale a lui aveva donata una monaca, e fattala sua divota [...].

5) L'ultima funzione ha una specifica valenza espressionistica, svolta principalmente dal bianco e dal nero.

A IV 2.31 la sciocca Lisetta, che si crede amata dall'angelo Gabriele, «come questa cosa cosí bianca vide», cioè appena vide le frasche che frate Alberto s'era messo addosso come se fossero le ali dell'arcangelo, «s'inginocchiò innanzi». Il colore ha anche valore denotativo, ma qui quel che piú conta è, da un lato, l'ambientazione notturna (§ 30) e dall'altro la genericità della parola «cosa», che sapientemente non definisce i contorni della figura, ma la sfrangia in forma quasi ectoplasmatica.

Anche a II 9.75, le ossa bianche di Ambrogiuolo, se da un lato si riferiscono al fatto che il tristo personaggio era stato divorato e ripulito dalle mosche, dalle vespe e dai tafani voraci, hanno un tono di macchia di colore.

Nella IV 6.10, nella descrizione già menzionata d'un sogno, Andreuolo vede una cosa oscura e terribile, dalla forma indistinguibile, che esce dal corpo di Gabriotto e se lo porta sotto terra. Una scena, diremmo oggi, da film dell'orrore.

A VIII 7.66, lo scolare vede passargli accanto la vedova quasi ignuda e vede «lei con la bianchezza del suo corpo vincere le tenebre». Se, come abbiamo già detto, la bianchezza della carnagione è segno di bellezza, qui l'immagine ha decisamente un valore luministico che ci porta direttamente al paragrafo successivo.

3. LUCE, TENEBRE E CHIAROSCURI

In effetti, quasi piú che dal colore, Boccaccio si rivela attirato dall'uso della luce, piú precisamente dal gioco luce/oscurità e dagli effetti luministici offerti dalla presenza di una luce (per esempio d'una torcia) che rischiarava le tenebre. I risultati sono a volte impensati, quasi da acquaforte o da tela rinascimentale fiamminga. Non di rado al chiarore d'un

doppiere si vedono dei corpi nudi di donne o di uomini e donne accoppiati (II 7.56; V 6.21).

La piena oscurità si ritrova in molte novelle:

A II 2.16 (la novella di Rinaldo d'Asti), «da notte obscura il sopraprese di lungi dal castello presso a un miglio». La sapienza narrativa di Boccaccio, pur con tocchi molto sobri, sembra quasi dar vita a una scenografia cinematografica: il lettore vede Rinaldo aggirarsi nell'oscurità prima di giungere al castello.

A II 5 l'avventura di Andreuccio da Perugia si svolge quasi tutta di notte, un po' come nel film *Into the Night* di John Landis del 1985 (addirittura migliore il titolo italiano: *Tutto in una notte*).

A II 7, le disavventure di Alatiel iniziano quando «obscurissimo di nuvoli e di buia notte era il cielo» (§ 11). E anche a V 1.37 (la novella di Cimone ed Efigenia) la notte sul mare è nuvolosa:

Egli non erano ancora quattro ore compiute poi che Cimone li rodiani aveva lasciati, quando, sopravvenente la notte, la quale Cimone più piacevole che alcuna altra sentita giammai aspettava, con essa insieme surse un tempo fierissimo e tempestoso, il quale il cielo di nuvoli e 'l mare di pistilenziosi venti riempie; per la qual cosa né poteva alcun veder che si fare o dove andarsi, né ancora sopra la nave tenersi a dover fare alcun servizio.

Tutta al buio è la novella IX 6, quella che potremmo definire della “notte degl'imbrogli”. Si ricordi la rubrica:

Due giovani albergano con uno, de' quali l'un si va a giacere con la figliuola, e la moglie di lui disavvedutamente si giace con l'altro; quegli che era con la figliuola, si corica col padre di lei e dicegli ogni cosa, credendo dire al compagno; fanno romore insieme; la donna, ravvedutasi, entra nel letto della figliuola e quindi con certe parole ogni cosa pacifica.

Qui, se si vuole, l'abilità di Boccaccio consiste nel descrivere scene che si svolgono nell'oscurità con la nitidezza di avvenimenti visti in piena luce: una sorta di *nuit américaine* o *effetto notte*, come si dice nell'ambito del cinema.

Spesso, come anticipato, l'oscurità è illuminata da torce o lanterne: nella novella di Andreuccio (II 5.58-9), anche qui si direbbe con intuito cinematografico *ante litteram*, i due ladri prima avvertono la presenza di qualcuno per via della forte puzza che emana, poi, alzato un lume, ve-

dono che si tratta d'Andreuccio, vestito solo di indumenti intimi e ma-leodoranti:

^[58] E mentre parlavano, disse l'uno: «Che vuol dir questo? Io sento il maggior puzzo che mai mi paresse sentire»; e questo detto, alzata alquanto la lanterna, ebber veduto il cattivel d'Andreuccio, e stupefatti domandar: «Chi è là?» ^[59] Andreuccio taceva, ma essi avvicinatigli con lume il domandarono che quivi così brutto facesse: alli quali Andreuccio ciò che avvenuto gli era narrò interamente [...]

Nella novella di Alatiel (II 7.56) il duca d'Atene, dopo aver ucciso, con l'aiuto d'un compagno, il prenze della Morea e un suo cameriere, si reca nella camera dove dorme la bellissima donna.

E questo fatto, manifestamente conoscendo, sé non essere stati né dalla donna né da altrui sentiti, prese il duca un lume in mano, e quello portò sopra il letto, e chetamente tutta la donna, la quale fisamente dormiva, scoperse: e riguardandola tutta, la lodò sommamente, e se vestita gli era piaciuta, oltre ad ogni comparazione ignuda gli piacque.

Concludo con la novella di Agilulf e del palafreniere (III 2), anch'essa ambientata in gran parte di notte, e dove non mancano torce a illuminare l'oscurità: così, per es., al § 12:

[...] una notte vide il re uscire della sua camera involuppato in un gran mantello e aver dall'una mano un torchietto acceso e dall'altro una bacchetta, e andare alla camera della reina e senza dire alcuna cosa percuotere una volta o due l'uscio della camera con quella bacchetta e incontante essergli aperto e toglgli di mano il torchietto.

La scena in verità pare adattissima a una commedia barocca (si vedano anche i §§ 16 e 24), segno, una volta di più, delle varie e felicissime intuizioni compositive di Boccaccio.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992 [1980¹].
- Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla) = Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- Novellino* (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte, Roma, Salerno Editrice, 2001.

LETTERATURA SECONDARIA

- Astorri 1998 = Antonella Astorri, *Franzesei, Giovanni Paolo, detto Musciatto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 50 [in linea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/franzesei-giovanni-paolo-detto-musciatto_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/franzesei-giovanni-paolo-detto-musciatto_(Dizionario-Biografico)/)].
- Barbi 1927 = Michele Barbi, *Sul testo del «Decameron»*, «Studi di filologia italiana», I: 9-68 (poi in in Barbi 1938: 35-85).
- Barbi 1938 = Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri classici da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938.
- Branca 1999 = *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 3 voll.
- Casagrande 1978 = Carla Casagrande (ed.), *Prediche alle donne del secolo XIII*, Milano, Bompiani.
- D'Agostino 2010 = Giovanni Boccaccio, *La novella di ser Cepparello: «Decameron», I 1*. revisione filologica, introduzione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, LED, 2010.
- Fiorilla 2010 = Maurizio Fiorilla, *Per il testo del «Decameron»*, «L'Elisse» 5: 9-38.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Harf-Lancner 1984 = Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989 [ed. or. *Les fées au Moyen Âge: Morgane et Melusine. La naissance des fées*, Genève, Slatkine, 1984].
- Mantovani 2009 = Dario Mantovani, *Varietà metriche e scenari satirico-parodici: il caso di due componimenti del Monge de Montaudon*, «Critica del Testo» 12: 167-202.
- Muñiz Muñiz 2018 = M^a de las Nieves Muñiz Muñiz, *La descriptio puellae nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul locus amoenus*, Firenze, Cesati.
- Tosi 2017 = Renzo Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, BUR, 2017.

- Vasina 1970 = Augusto Vasina, *Senigallia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Edizioni dell'Enciclopedia Italiana, s. v. [http://www.treccani.it/enciclopedia/senigallia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/]
- Walther 1963-1969 = *Proverbia sententiaeque latinitatis Medii Aevi*, gesammelt und herausgegeben von Hans Walther, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963-1969, 6 voll.