

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.

I COLORI DELLE PASSIONI NELLA NARRATIVA DEI PRIMI SECOLI

L'indagine che segue si estende dal primo Trecento fino al medio e secondo Cinquecento.¹ L'ultima circoscrizione temporale è in realtà per più ragioni inadeguata, e fa riferimento alle date di stampa di due delle raccolte più fortunate, anche in ambito europeo, del secolo, le *Novelle* di Bandello (1554 le prime tre parti; 1573, postuma, la quarta e ultima), e gli *Ecatommiti* di Giraldi (1565). Per entrambe è da supporre una gestazione lunga, anteriore a quegli anni.² Da rimarcare poi che, di là dalla cronologia solo incerta che si riesce non più che a ipotizzare sulla base di dati interni, in Bandello quasi sempre infidi, c'è un'altra cronologia, che a conti fatti pesa non meno: quella, per sua natura mobile, della formazione e della cultura dei singoli. Ebbene, come Bandello, nella sua attività di rimatore, per lingua, stile, predilezioni metriche ormai inabissate nella pratica di solitari sperimentatori (un sonetto di soli settenari; una ballata mezzana che infrange la consuetudine cinquecentesca del monostrofismo), risulta in buona parte ancorato alla tradizione umanistica quattrocentesca, così la sua attività di narratore è prevalentemente retroflessa al mondo cortigiano del tardo Quattrocento e primissimo Cinquecento.³ Proprio un confronto con Giraldi, che vede pubblicata la sua raccolta solo poco più di dieci anni dopo quella bandelliana, mostra in modo lampante la divaricazione tra i due esercizi. Si leggano le varie dediche giraldiane presenti negli *Ecatommiti*, e le si pongano a confronto con le dedicatorie di Bandello. Naturalmente non ignoro che la funzione delle dediche di Giraldi assolve un compito diverso, di legittimazione morale e politico-religiosa, rispetto a quanto si verifica nel caso di Bandello, per il quale la dedicatoria conferma il legame di servitù col personaggio cui vengono dirette epistola e novella.

¹ Del *Novellino* si fa qui parola in relazione alla vulgata, che incrementa, e diversamente ordina, il materiale rispetto al cosiddetto *Ur-Novellino*, assegnabile al finire del Duecento; cf. *Il Novellino* (Conte), part. la *Nota al testo*: 267-93.

² Rimando per brevità alle Introduzioni leggibili in Bandello, *Novelle* (Maestri) e in Giraldi, *Ecatommiti* (Villari).

³ Per quanto detto su Bandello rimatore cf. *l'Introduzione a Bandello, Rime* (Danzi): VII-XXVIII (part. XVIII-XXVII). Il sonetto di soli settenari (CXLI) *ibi*: 168; la ballata mezzana di tre strofe (XXV), *ibi*: 34 (cf. le note del curatore).

Resta però che non le figure dei singoli, naturalmente, ma le incarnazioni istituzionali, gravitanti in Giraldi verso un universo assolutistico, non potrebbero essere maggiormente distanti dalle comparse, più o meno illustri, che animano il microcosmo cortigiano di Bandello.

Va premesso uno schermo cautelativo: non credo avrebbe molto senso fare un elenco di quante volte, e come, indicazioni relative al colore compaiono in questa o quella raccolta, e collegarle poi a diverse passioni che provocano quelle reazioni sui corpi umani. Ciò soprattutto perché, come ricorda il maggior esperto della storia dei colori, nessuno di essi, massime nel Medioevo, ha valore assoluto, e si rivela sempre in rapporto di associazione o contrapposizione con altri colori.⁴ A prescindere dal fatto che uno stato d'animo, e una stessa passione, possono essere rappresentati, come si vedrà, con attributi esterni alla persona (vesti, suppellettili varie, spunti dal mondo naturale, ecc.), e a prescindere anche dal fatto che talora bisogna lavorare per induzione, cercando di conferire a essa basi solide, la forma del catalogo è la più infruttuosa in relazione a ricerche tematiche. Viceversa sono da privilegiare, come sempre, gli snodi problematici, su cui va imperniato il discorso. L'occasione del volume ci richiama del resto, con il suo titolo (*I colori del racconto*, e non *nel racconto*), piuttosto che al dovere di enumerare quali colori, e quanti e dove, compaiono nelle singole unità narrative, a indagare invece il modo in cui essi colori siano fattori dinamici, portatori di significato atti a recare a pieno compimento quelle unità.

Per fare un primo esempio di quanto dico, basta ricordare un celebre racconto del *Novellino*, derivante dalla *Mort le roi Artu*, nel quale occorre appunto procedere per traslazione e induzione. La figlia del signore di Escalot, vanamente innamorata di Lancillotto, fedele al suo amore per Ginevra, si lascia morire «di mal d'amore». Comanda che venga apprestata una navicella adornata «d'un vermiglio sciamito» che trasporti solo lei, splendidamente vestita e incoronata, adagiata su un ricco letto coperto di seta e ornato di pietre preziose; accessori indispensabili sono anche una ricca cintura e una borsa, all'interno della quale è contenuta una lettera. Giunta a Camelot, la navicella viene scorta da Artú, che, vista la donna e gli addobbi, si fa leggere il testo della missiva:

«A tutti i cavalieri della Tavola Ritonda manda salute questa damigella di Scalot, siccome alla migliore gente del mondo. E se voi volete sapere

⁴ Cf. Pastoureau 2019: 104-7.

perch'io a mia fine sono venuta, sí è per lo migliore cavaliere del mondo e per lo piú villano, cioè mons<ignore> messere Lancialotto di Lac, che già nol seppi tanto pregare d'amore, ch'elli avesse di me mercede. E cosí, lassa!, sono morta per ben amare, come voi potete vedere». ⁵

Il colore vermiglio trasmette ciò che la lettera conferma senza appello, cioè la ragione di una morte avvenuta per autoconsunzione, un caso perfettamente rappresentativo di *aegritudo amoris*, o *amor hereos*, che sfocia nel decesso; ma andrà notato che il colore che ricopre i fianchi della navicella trasmette comunque la perdurante forza di quella passione (traslazione). Si aggiunga la considerazione parallela: il racconto nulla esplicita, ma, si può desumere legittimamente dal contesto (e dalla raccomandazione finale della donna), quel vermiglio genera un contrasto violento col grado zero del colore, il pallore della morta (induzione).

Si prenda ora un altro caso (uno tra i tanti, data la diffusione del motivo) reperibile nel *Decameron*, quello di Girolamo e Salvestra. Si tratta di episodio sotto tanti punti di vista imparagonabile con quello appena illustrato (la Firenze mercantile, e delle arti e dei mestieri), e attestante al massimo grado la capacità di Boccaccio di calare in ambienti umili vicende tragiche, per lunga tradizione appannaggio di protagonisti regali o almeno eminenti: Salvestra è figlia di un sarto, Girolamo di una vedova che, sibila Neifile, qui forse portavoce dell'avversione boccacciana per il mondo mercantile, «si credeva per la gran ricchezza del figliuolo fare del pruno un melrancio» (IV 8 7). ⁶ Le divergenze sono dunque, rispetto al racconto del *Novellino*, considerevoli; ciò non toglie che affiorino anche vistose convergenze. E infatti: allontanato per volere della madre dalla donna amata, e spedito a Parigi per praticare la mercatura, al ritorno dopo due anni Girolamo scopre che Salvestra si è nel frattempo sposata. Decide di incontrarla, in maniera avventata e rischiosa per la donna, e dichiararle il suo mai sopito amore, ricevendone una giustificata ma risentita ripulsa. Questa la reazione dell'amante (IV 8 21-23):

Il giovane [...] sentí noioso dolore; e ricordatole il passato tempo e 'l suo amore mai per distanza non menomato, e molti prieghi e promesse gran-

⁵ *Novellino* (Conte), LXXXII 18-20: 139. I passi precedentemente virgolettati *ibi*, rispettivamente §§ 7 e 4: 138.

⁶ I rimandi da Boccaccio, *Decameron* (Branca), cui si rinvia anche per il commento, sempre ricontrrollati sulla base di Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano). Sul piano testuale è quest'ultima, al momento, l'edizione piú affidabile.

dissime mescolate, niuna cosa ottenne. Per che, disideroso di morire, ultimamente la pregò che in merito di tanto amore ella sofferisse che egli allato a lei si coricasse tanto che alquanto riscaldar si potesse, ché era agghiacciato aspettandola, promettendole che né le direbbe alcuna cosa né la toccherebbe e, come un poco riscaldato fosse se n'andrebbe. La Salvestra, avendo un poco compassion di lui, con le condizioni date da lui il concedette. Coricosi adunque il giovine allato a lei senza toccarla: e raccolti in un pensiero il lungo amor portatole e la presente durezza di lei e la perduta speranza, deliberò di piú non vivere; e ristretti in sé gli spiriti, senza alcun motto fare, chiuse le pugna allato a lei si morí.

Anche quella di Girolamo è una volontaria morte per amore, non rubricabile semplicisticamente come suicidio, ma piuttosto da inserire nella già vista tipologia della volontaria cessazione dello spirito vitale.⁷ I passi non registrano alcun riferimento al colore suscitato dalla ininterrotta devozione di Girolamo, né a quello del suo corpo morto. Ma non ci sono dubbî che sul volto del giovane si depositi, già prima del decesso, il pallore derivante dalla modalità di morte da lui scelta, quella appunto della restrizione e abbandono degli spiriti vitali. Sul versante di Salvestra si verifica una reazione opposta e allo stesso tempo avvicicabile a quella di Girolamo, che la condurrà comunque alla morte. Desiderosa di dare un ultimo saluto al suo innamorato, il cui corpo è stato deposto in chiesa, la giovane si sente catapultata di nuovo nella primitiva passione (*ibi*: 32):

Maravigliosa cosa è a pensare quanto sieno difficili ad investigare le forze d'amore! Quel cuore, il quale la lieta fortuna di Girolamo non aveva potuto aprire, la misera l'aperse, e l'antiche fiamme risuscitatevi tutte subitamente mutò in tanta pietà, come ella il viso morto vide, che sotto il mantel chiusa, tra donna e donna mettendosi, non ristette prima che al corpo fu pervenuta; e quivi, mandato fuori uno altissimo strido, sopra il morto giovane si gittò col suo viso, il quale non bagnò di molte lagrime, per ciò che prima nol toccò che, come al giovane il dolore la vita aveva tolta, così a costei tolse.

Non solo al silenzio tenace del suo amante Salvestra oppone l'«altissimo strido»; «l'antiche fiamme» segnalano insieme il riaccendersi anche in lei del fuoco amoroso rimasto ingannevolmente celato sotto la cenere. Cosicché si deve ragionevolmente dedurre che nella giovane si siano avvi-

⁷ Su questa e altre novelle decameroniane incentrate sulla malattia d'amore cf. Ciavolella 1970, con piú ampio quadro in Ciavolella 1976. Cf. anche Tonelli 2015.

condati, secondo un movimento inverso rispetto a quanto verificatosi nel suo amante, il sangue che affluisce al volto nel momento del trasporto passionale, e il successivo pallore mortale. Ciò che il racconto mirabilmente esprime, e precisamente facendo leva sui quasi impalpabili rilievi relativi ai colori che affiorano sui volti, è anche il diverso peso che il fattore tempo ha sulla vita dei due innamorati:⁸ se Girolamo ricorda vanamente alla sua donna la imperterrita fedeltà negli anni e nella distanza spaziale, e con determinazione si lascia morire, Salvestra ha una sorta di subitanea riconversione all'amore nella sequenza finale, in cui l'immagine della riapertura del cuore e del riaccendersi delle fiamme non lasciano dubbî su chi sia, di là dalle convenzioni sociali, il vero oggetto della sua passione.

I passi finora ripercorsi ci certificano della leggibilità dei colori delle passioni anche laddove essi non siano espressamente rilevati. Del resto, quando Dante, ad apertura dell'*Inferno*, racconta che «Allor [all'apparire del sole] fu la paura un poco queta, / che nel lago del cor m'era durata [...]» (*Inf.*, I 19-20), qualsiasi lettore medioevale culturalmente attrezzato avrebbe potuto capire che il ritrarsi del sangue internamente al cuore (per la fisiologia coeva, luogo dove il liquido organico si rinserra in seguito a un'emozione potente), per effetto della paura, aveva depresso il pallore sul volto del pellegrino, sul quale riaffluisce poi il sangue. Chiosa Boccaccio in proposito (ma il rilievo è, nella sostanza, anche in molti altri commentatori):

È nel cuore una parte concava, sempre abbondante di sangue, nel quale, secondo l'opinione di alcuni, abitano li spiriti vitali, e di quella, sí come di fonte perpetuo, si ministra alle vene quel sangue e il calore, il quale per tutto il corpo si spande; ed è quella parte ricettacolo di ogni nostra passione: e perciò dice che in quello gli era perseverata la passione della paura auta.⁹

Del resto, attenuazione analoga a quella riscontrabile nel canto inaugurale della *Commedia*, ma nella direzione opposta del fluire del sangue, è reperibile allorché Dante, di fronte a un severo richiamo di Virgilio, dice di essere «[...] alquanto del color cosperso / che fa l'uom di perdon talvolta degno» (*Purg.*, V 20-21). Più espliciti ancora, con registrazione po-

⁸ Vale qui quanto si verifica in ambito liturgico (e in più diversi contesti): ogni colore risponde a un altro, e può articolare spazio e tempo, distinguere attori e luoghi; cf. Pastoureau 2019: 101-90, part. 136.

⁹ Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan), I (i) 16: 22.

sitiva del colore vero (quello che col nero è, nel Medioevo, ai poli dei sistemi cromatici), all'interno dello stesso fenomeno, stavolta indotto da diversa causa, i vv. 45-47 di *Così nel mio parlar*: «[...] 'l sangue, ch'è per le vene disperso / correndo fugge verso / il cuor, che 'l chiama, ond'io rimango bianco».¹⁰

Né le cose sono molto diverse, sia pure declinate con accenti affatto peculiari, nel caso di celebri luoghi petrarcheschi. È sí vero che, come affermato nella ricerca capitale sulla malinconia, Petrarca non concepisce quell'attitudine saturnina come risultato di un'unica e bipolare disposizione, quale si sarebbe individuata piú tardi, e sia invece ancorato alla nozione semi-teologica di *acedia*.¹¹ Ma è incontestabile che invece, e proprio come frutto e cagione insieme della sua *acedia*, egli abbia percorso piú volte gli spazi dell'*aegritudo amoris*; ciò che varrà a conferma del fatto che se Petrarca esprime disdegno per la medicina (ma, specificheci, non per la scienza in quanto tale, ma per chi manualmente la pratica), egli è ben al corrente di quanto un'imponente e diffusa trattatistica sulla sintomatologia amorosa aveva ormai fissato in tipologie salde.¹²

Due sonetti in particolare formano una sorta di dittico sull'argomento, il celeberrimo *Solo et pensoso* e il contiguo *S'io credesse per morte essere scarco* (RVF, XXXV e XXXVI), probabilmente non troppo lontani anche in relazione alla data di composizione, e in ogni caso strutturati in modo da non lasciar dubbî sul fatto che essi costituiscano una sorta di analisi dell'autoreclusione amorosa come pulsione di morte: quel «tristis et amor solitudinis atque hominum fuga» che Agostino gli rimprovera nel *Secretum*, III 156, ricordandogli i versi omerici sulla follia di Bellerofonte nella versione ciceroniana, che appunto sono alla base di *Solo et pensoso*.¹³ Se nel primo Petrarca motiva come ragione della sua fuga dagli uomini il fatto che «[...] negli atti d'alegrezza spenti / di fuor si legge com'io dentro avampi» (XXXV 7-8), nel secondo invoca che l'arco d'Amore si tinga del suo sangue, come già in quello di altri amanti infelici: «et io ne prego Amore, et quella sorda / che mi lassò de' suoi color' depinto, / et di chiamarmi a sé non le ricorda» (XXXVI 12-14). In entrambi i casi il colore, al piú solo alluso, è il pallore melanconico dell'amante appunto accasciato dall'*aegritudo amoris*, che cela in sé stesso

¹⁰ Alighieri, *Rime* (De Robertis): 12, e cf. gli importanti rimandi nella n. *ad loc.*

¹¹ Cf. Klibansky-Panofsky-Saxl 1983: 234-7.

¹² Cf. Tonelli 2015: 145-200.

¹³ Per il passo virgolettato Cf. Petrarca, *Secretum* (Fenzi): 224, 226 (e 374 n. 132).

le fiamme (XXXV), o che spera, dopo aver vissuto la tortura del biancore dipinto sul proprio volto, che si sparga il rosso del suo sangue.

È chiaro che quasi tutti quelli passati in rassegna fin qui, benché a mio avviso indubitabili, sono per così dire casi limite. Ma è bene ribadire la loro importanza per evitare di cadere nella corriva tendenza a muoversi, su questi territori, solo con l'ausilio degli utilissimi, per altro (se saggiamente gestiti), strumenti informatici. Cosa accade quando i colori invece compaiono esplicitamente sulla pagina di un narratore dei primi secoli? E, soprattutto: quali funzioni assolve questa esplicitezza? Una risposta affatto esaustiva è difficile, e non credo la si possa azzardare. Tuttavia, facendo riferimento al *Decameron*, si possono avanzare alcune possibili risposte alle domande formulate. Grosso modo nel testo sono reperibili due tipologie prevalenti: 1) i colori in funzione di anticipo narrativo, o, all'opposto, di sigillo al racconto, in relazione alle passioni che in esso si dispiegano; 2) i colori come precipitato simbolico delle passioni.

Farò pochi esempi delle due tipologie. Un caso particolarmente interessante della prima è costituito dalla novella di Tedaldo (III 7); l'interesse è dato dal fatto che i due sottotipi (anticipo e chiusa) sono qui entrambi rappresentati, ed è aumentato dal fatto che, come già si è visto sopra, i colori trasmettono stati d'animo e passioni attraverso il vestiario. Dopo sette anni di autoesilio, scelto per «non far lieta colei [Ermellina], che del suo male era cagione, di vederlo consumar» (§ 6), Tedaldo, il cui amore si è riacceso all'ascolto, a Cipro, di una canzone su testo da lui composto per la donna amata, decide di tornare a Firenze. Travestitosi da pellegrino, e vanamente recatosi sotto la casa di Ermellina, completamente serrata, vede «quattro suoi fratelli tutti di nero vestiti» (§ 10); viene così a sapere che il marito di Ermellina, Aldobrandino Palermini, è accusato di aver ucciso proprio lui, Tedaldo. Amareggiato per la sorte infausta che si prospetta per Aldobrandino, il protagonista decide di andare a ritrovare, sotto mentite spoglie, la donna amata. Dopo un'intemerata alla donna, obbediente all'ingiunzione di separarsi da Tedaldo imposta dal frate confessore, che costituisce la più estesa e risentita polemica boccacciana contro gli ordini mendicanti, costruita in realtà col materiale della più specifica predicazione contro gli abusi dei confessori uscita da quegli stessi ordini (§§ 30-54), il finto pellegrino si riconcilia con Ermellina, fa scarcerare l'innocente Aldobrandino, e ottiene che quest'ultimo faccia pace coi propri fratelli, che l'avevano in-

giustamente accusato.¹⁴ Questi, avvicinandosi alla fine della novella (che riserba un colpo di scena finale, col chiarimento sull'equivoco per cui si era pensato erroneamente all'uccisione di Tedaldo), per quanto qui interessa, i passaggi decisivi (III 7 89, 95):

E di dosso gittatosi [*scil.*: Tedaldo] la schiavina e ogni abito pellegrino, in una giubba di zendado verde rimase, e non senza grandissima meraviglia di tutti guatato e riconosciuto fu lungamente, avanti che alcun s'arrischiasse a credere ch'el fosse desso. [...] Fatta adunque da ciascun festa a Tedaldo, esso medesimo stracciò li vestimenti neri in dosso a' fratelli e i bruni alle si-rochie e alle cognate e volle che quivi altri vestimenti si facessero venire; li quali poi che rivestiti furono, canti e balli con altri sollazzi vi si fecero assai: per la qual cosa il convito, che tacito principio avuto avea, ebbe sonoro fine.

Non c'è bisogno di chiosare la lacerazione degli abiti luttuosi dei suoi congiunti da parte di Tedaldo. Merita piuttosto rilevare che lo zendado è un tessuto aristocratico, e lo stesso colore verde è di uso signorile. La combinazione dei due elementi (tessuto e colore) sancisce perciò la fine del volontario esilio di Tedaldo, e il pieno recupero della sua posizione sociale.¹⁵

Altro esempio ragguardevole, in questo caso in funzione di anticipo sugli eventi narrati, è offerto dalla novella di Andriuola e Gabriotto (IV 6), narrata da Panfilo, la cui premessa a lungo si interroga sulla veridicità o meno dei sogni. Questo l'attacco del narratore (IV 6 3-4):

Il sogno nella precedente novella raccontato mi dà materia di dovervene raccontare una nella quale di due si fa menzione, li quali di cosa che a venire era, come quello di cosa intervenuta, furono; e appena furon finiti di dire da coloro che veduti gli aveano, che l'effetto seguí d'amenduni. E però, amoro-se donne, voi dovete sapere che general passione è di ciascun che vive il vedere varie cose nel sonno, le quali quantunque a colui che dorme, dormendo, tutte paian verissime, e desto lui, alcune vere, alcune verisimili e parte fuori da ogni verità giudichi, nondimeno molte esserne avvenute si trovano.

La stringa ci dice chiaramente la funzione anticipatrice dei due sogni fatti nella medesima notte dalla giovane coppia, già unita in matrimonio

¹⁴ Per la tirata antifrastica del protagonista cf. Delcorno 1999.

¹⁵ Per questi aspetti, oltre al classico Merkel 1898: 21-2, cf. Robin 2013 (part.: 294-5, e la bibliografia ivi segnalata); nonché Weaver 1989, e Weaver 2015.

segreto, e convergenti verso una fine infausta. Tale funzione si contrappone, viene detto espressamente, a quella rivelatrice del sogno fatto da Elisabetta nella novella precedente, nella quale, dopo la sua morte violenta, Lorenzo a Elisabetta «apparve nel sonno, pallido e tutto rabbuffato e co' panni tutti stracciati e fracidi: e parve che egli dicesse: “O Lisabetta [...] sappi che io non posso piú ritornarci, per ciò che [...] i tuoi fratelli m'uccisono”» (IV 5 12-13). Non bastasse un verbo come *parere* (che, si vedrà, torna nella novella seguente), caratteristico della visione stilnovistica, in particolare della *Vita nuova*, Boccaccio apertamente rivela che Elisabetta si sveglia «dando fede alla visione» (IV 5 14): vocabolo, l'ultimo, che ha statuto ben diverso di veridicità rispetto alla semplice attività onirica. Le due narrazioni contigue trattano in effetti non tanto di sogni, quanto appunto di visioni, dato che anche le prefigurazioni di Andriuola e Gabriotto (IV 6 10) si mostrano veritiere (come sottolineato, in entrambi i casi, dall'infittirsi distintivo, appunto, del verbo *parere*):

alla giovane una notte dormendo parve in sogno vedere sé essere nel suo giardino con Gabriotto e lui con grandissimo piacer di ciascuno tener nelle sue braccia; e mentre che così dimoravan, le pareva vedere del corpo di lui uscire una cosa oscura e terribile, la forma della quale essa non poteva conoscere, e parevale che questa cosa prendesse Gabriotto e malgrado di lei con maravigliosa forza gliele strappasse di braccio e con esso ricoverasse sotterra, né mai piú riveder potesse né l'uno né l'altro

Scettico sull'attendibilità dei sogni, Gabriotto tranquillizza l'amata (*ibi*, 14-17):

«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 breve spazio divenisse sí mia domestica, che punto da me non si partiva. 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 colle mani. 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 nella 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. Di che io sentiva sí fatto dolore, che il mio sonno si ruppe, e desto con la mano subitamente corsi a cercarmi il lato se niente v'avessi; ma mal non trovandomivi, mi feci beffe di me stesso che

cercato v'avea».

Gabriotto, si sa, muore poco dopo, senza un chiaro motivo. Interessante è, in relazione ai due sogni (o piuttosto visioni), che il primo sia descritto dalla voce di Panfilo (che nella premessa sostiene non tutti i sogni essere fallaci, anzi alcuni senz'altro premonitori), il secondo sia affidato a quella dello scettico Gabriotto. Più ancora importa che il primo sogno, conforme ai dettagli confusi e ai contorni slabbrati dell'esperienza onirica, riferisca la presenza di un oggetto terribile e di colore oscuro, ma informe, che fuoriesce dal corpo del giovane; mentre nel racconto del sogno di quest'ultimo forme e colori si precisino, fino a rendersi chiaramente interpretabili, la capriola bianca rappresentando naturalmente Andriuola (come la stessa terminazione del nome femminile e di quello dell'animale si incaricano di accentuare), la veltra nera (immagine di ovvia genealogia dantesca) il male che divora Gabriotto.¹⁶ I colori della purezza anche anticipano la scelta della vita monacale da parte della protagonista femminile; ma va pure ricordato che rose bianche e rosse (in ambito cristiano, da sempre simboli di purezza e di redenzione) scandiscono il racconto, dalla raccolta dei fiori in giardino da parte della giovane, alla fasciatura del corpo esanime di Gabriotto.¹⁷

Per quanto invece concerne il secondo punto su elencato, il valore prevalentemente simbolico offerto dai colori, mi soffermo brevemente sulla novella di Rinieri ed Elena (VIII 7). L'evidente presenza di una logica del contrappasso, da tempo illustrata, non necessita di ulteriori chiose. Viceversa più utile, e comunque a quella stessa logica connesso, risulta il contrasto radicale che tocca una serie composita e parallela di situazioni: la notturna pena invernale sofferta vanamente da Rinieri, il diurno supplizio estivo di Elena (che peraltro soffre anche il freddo della notte precedente alla micidiale devastazione del suo corpo), con tutto ciò che questo trascina anche in relazione alla teoria delle quattro complessioni, e del loro rapporto col ciclo stagionale. Di conseguenza, il bianco e il rosso, negativo appannaggio rispettivamente dell'uomo e della donna, sono i colori che nettamente dominano nella novella. Merita ricordare che, nella notte che attanaglia di gelo Rinieri, Boccaccio investe di una ambigua luce di parodia uno dei più classici contrapposti

¹⁶ Assai simile la funzione dei colori connessa alla dinamica del sogno (su base chiaramente dantesca) nella «mirabile visione» che appare al re Felice nel *Filocolo*, II 3; Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio): 125-7.

¹⁷ Per quest'ultimo aspetto cf. Boccaccio, *Decameron* (Branca): 537 n. 3.

della lirica (gelo/ardore della passione amorosa) in un rapido scambio di battute tra i due (VIII 7 36-37):¹⁸

Disse lo scolare: «Ora andate tosto; e priegovi che voi facciate fare un buon fuoco, acciò che, come io entrerò dentro, io mi possa riscaldare, ché io son tutto divenuto sí freddo, che appena sento di me».

Disse la donna: «Questo non dee potere essere, se quello è vero che tu m'hai piú volte scritto, cioè che tu per l'amor di me ardi tutto; ma io son certa che tu mi beffi».

Di fatto qui (nella contrapposizione tra gelo/bianco e ardore/luce) si condensa ciò che la novella sviluppa diegeticamente nel suo ampio corso. La vendetta di Rinieri costringerà Elena a patire la doppia pena che con irridente leggerezza aveva diagnosticato per il malcapitato amante («Deh, increscati di me per Dio e per pietà! il sole s'incomincia a riscaldar troppo, e come il troppo freddo questa notte m'offese, così il caldo m'incomincia a far grandissima noia»; *ibi*: 96); così che, chiosa Pampinea, alludendo all'effetto combinato del sole e delle punture degli insetti che lacerano e infettano le carni, «[...] ella, dove la notte passata con la sua bianchezza vinceva le tenebre, allora rossa divenuta come rabbia e tutta di sangue chiazzata, sarebbe paruta a chi veduta l'avesse la piú brutta cosa del mondo» (*ibi*: 120).¹⁹ Alla fante, giunta troppo tardi a soccorrerla, Elena sembra «[...] non corpo umano ma piú tosto un cepperello inarsicciato» (*ibi*: 140); impietosa scarnificazione che non per niente troverà agnizione in un narratore notturno e crudele come Lascia.²⁰

¹⁸ Cf. Gigliucci 2004: 163-74.

¹⁹ A proposito del passo, ci si è domandati se non ci si trovi di fronte a un errore d'autore, e se «rabbia» non debba sostituirsi con un apparentemente piú congruo «robbia» (cf. da ultimo Quondam 2016). La concorde testimonianza dei manoscritti piú autorevoli (l'autografo Hamiltoniano, il Par. It. 482, il Laurenziano Pluteo 42 1) impone a mio avviso di attenersi alla lezione «rabbia». L'espressione andrà intesa in senso ellittico: «divenuta rossa come chi è divorata dalla rabbia». In quello che è il piú bel codice miniato del *Decameron*, il ms. Pal. Lat. 1989 della Vaticana, che riporta la traduzione francese di Laurent de Premierfait (miniato dal maestro della *Cité des Dames* e da suoi collaboratori), la miniatura a c. 242^v mostra, nella scena di destra (relativa ai §§ 121-26 della novella), Elena con il corpo non colorato di rosso, ma trafitto dalle punture; cf. Branca 1999: III scheda 83, 205-14, e 209 ill. 299 (in bianco e nero). La miniatura è meglio apprezzabile on line (a colori): <https://digi.vatlib.it>.

²⁰ Il corpo straziato di Mariotto (alias Falananna), desideroso di morire anzitempo per provare le gioie del Paradiso, «[...] rimase di sorte, che pareva un ceppo di pero verde, abbronzato e arsiccio»; Grazzini, *Cene* (Bruscagli), II 2, 79: 182 e nota *ad loc.*

Le novelle decameroniane sin qui esaminate si lasciano leggere, con riguardo alla funzione dei colori, con una certa chiarezza: si può concludere che, in esse, i colori sono, a tutti gli effetti, elemento non secondario dell'ingranaggio narrativo. Non si può dire che la cosa si verifichi negli stessi termini, né con uguale intensità, nella vasta schiera dei narratori del Quattro e Cinquecento. Sarò costretto a tagli netti e scarse esemplificazioni, ma non credo che, anche da un panorama più ampio, e da una scelta più generosa, il risultato ne sarebbe vistosamente intaccato. Si prenda, a esempio, il prolisso Pseudo Gentile Sermini, la cui raccolta, non databile con sicurezza, va collocata nell'arco degli anni tra il 1409 e il 1446.²¹ Il colore, a proposito della passione, viene qui utilizzato secondo moduli affatto convenzionali, come accade nella novella di Giannetto, Galatiella e Pellegrino (rifacimento della vicenda di Tito e Gisippo; *Decameron*, X 8), dove si ricorda come l'ultimo, in presenza della giovane, «tutto di colore fu cambiato».²² Per lo più invece l'autore, verosimilmente di collocazione sociale alta, se ne serve in funzione meramente decorativa, come vera e propria "macchia": sia che esso designi uno stato d'animo, sia che suggelli simbolicamente l'esito della narrazione, sia, infine, che esso incanali la violenta polemica sociale contro il villano inurbato («Come el villano lassa el contado e alla città per habitare se riduce, non prima s'ha messo el mantello del colore, colle calze solate, che e' comincia a gonfiare [...]»)²³

Per quanto possa parere sorprendente, anche un narratore ben più sanguigno come Masuccio, il cui spettro di accoglimento delle passioni è notoriamente ampio, è assai parco nel ricorso al colore per la loro rappresentazione. Più specificamente, si può dire che l'utilizzo che se ne dispiega nel *Novellino* sia prevalentemente simbolico. Per convincersene, basta leggere l'esordio della terza parte, dove tanto la «prolissa barba de canuto pelo ornata» di un Mercurio memore del Catone dantesco, quanto la compiaciuta descrizione dei coloratissimi emblemi delle donne di casa d'Aragona, a evocarne la pudicizia in funzione contrastiva rispetto alla sezione più antifemminile della raccolta, rivestono valenza eminentemente evocativa.²⁴ Non che manchino brevi spunti anche nelle

²¹ Cf. l'*Introduzione* a Pseudo Sermini, *Novelle* (Marchi).

²² Pseudo Sermini, *Novelle* (Marchi), XVIII 16: 375.

²³ *Ibi*, XXV 2: 450.

²⁴ Il passo virgolettato in Masuccio, *Novellino* (Petrocchi): 207, quello successivamente richiamato *ibi*: 209.

novelle, ma rilevante è che il colore compaia soprattutto nelle zone non narrative: ciò che è confermato dal congedo di Masuccio dalla raccolta, dove al libro è raccomandato, dopo la morte di Roberto di Sanseverino, di prendere commiato dal suo autore «[...] lacrimoso e mesto, lassandolo de nero vestito [...]».²⁵

Differente discorso occorre fare per le smisurate raccolte di Bandello e Giraldi, che al precedente decameroniano, malgrado ogni dichiarazione in contrario, in diversa maniera e misura si ricollegano. Detto molto provvisoriamente, l'ambiguità delle novelle di Boccaccio è da entrambi, con differenti modalità, rastremata in funzione esemplare, su un doppio versante: non solo perché “esemplari” sono le punizioni cui coloro che infrangono le regole sociali vanno incontro (fiumi di sangue scorrono con un'abbondanza mai vista prima nel territorio novellistico), ma anche per il fatto che, per quanto Bandello e Giraldi scelgano strade non coincidenti, è loro tratto comune il volgersi indietro, verso la tipicità appunto del racconto esemplare, così da rendere interpretabile, per il lettore, la lezione morale che si può, anzi si deve, estrarre dal racconto.²⁶ Si può obiettare che, almeno nei confronti del primo, responsabile pure di un sostanzioso filone comico, tale giudizio sia unilaterale. Ma è un dato di fatto che l'enorme fortuna soprattutto europea (ben poco italiana) di Bandello sia legata ai racconti tragici a più forti tinte.²⁷ Sempre restando a lui: sintomatico di quanto ho esposto in relazione alla doppia funzione esemplare dei suoi racconti è il fatto che, innanzi tutto, la punizione sia effettuata coi mezzi più crudeli solo all'interno di rapporti di forza non trasgredibili, tra personaggi eminenti e loro sottoposti, così come tra uomo e donna. Perfettamente rappresentative in proposito, per limitarsi alla prima parte, la novella di Antonio Bologna e la duchessa d'Amalfi (I 26), e quella di Niccolò III d'Este (I 44), sorta di versione rovesciata della benignità della vicenda di Seleuco, Antioco e Stratonica, di illustre genealogia, e a sua volta ripercorsa da Bandello (II 55).²⁸ Quanto al secondo volto dell'esemplarità, a esso coopera la particolare

²⁵ Masuccio, *Novellino* (Petrocchi): 455.

²⁶ Cf. Scarfò 2013.

²⁷ Tra il 1559 e la fine del secolo, fra edizioni, nuove emissioni e ristampe, le versioni francesi di selezioni dalla raccolta ammontano all'imponente numero di 96 unità: cf. Pettegree–Walsby–Wilkinson 2007: 76-8. Per la fortuna di Bandello (e di altri narratori italiani) in Inghilterra, cf. Marfè 2015. Per la Spagna cf. Carrascón 2013 e Carrascón 2014. Per l'Italia (ma con sguardi anche all'Europa), Loi 2017.

²⁸ Per molti punti qui trattati cf. l'importante Menetti 2005.

impaginazione della raccolta: non solo per il fatto che tra epistola dedicatoria e novella, benché possano intercorrere lassi di tempo non precisabili, si attua una finzione di continuità, ma anche perché la stessa epistola offre le basi per una costante disambiguazione, che il narratore di turno si incarica quasi sempre di sigillare. Se si dovesse fare un esempio che ricollegli tutto quanto detto al tema cui si intitolano queste pagine, si può sottoporre (ma la scelta è ampliabile a piacere) il caso di I 55: *Un castellano trovata la moglie in adulterio col suo signore gli ammazza, ond'egli con molti altri è miserabilmente morto*.²⁹ Nella dedicatoria a Giangirolamo Castiglione si legge «[...] degli strabocchevoli casi che per l'irregolato amore occorreno e degli errori che gli uomini accecati da la pungente passione de l'ira commettono [...]».³⁰

Come non raramente in Bandello, l'episodio è, sia pure con qualche inesattezza e le prevedibili frange, storico. Niccolò Trinci, amico e congiunto di Braccio da Montone, viene investito da papa Giovanni XXII del vicariato di Foligno e Nocera; innamoratosi della moglie del castellano di Nocera, Piero di Rasilia, viene orrendamente mutilato e ucciso dal marito della donna, che lo evira e gli cava il cuore. Dopo di che il castellano «[...] sopra le membra di Niccolò crudelmente di sua mano Cesare [*scil.*: fratello dell'ucciso], che piú morto era che vivo e che mai parola, essendo a sí fiero spettacolo fuor di sé, non disse, come un agnello svenò e lasciò voltarsi nel sangue del fratello e suo».³¹ Coerentemente con quanto s'è detto, familiari e amici, e lo stesso castellano, sono poi sottoposti a orribili supplizî mortali. La novella, a conferma della sua doppia funzione "esemplare", si chiude sulla terzina finale di *RVF*, CCXXXII (*Vincitore Alexandro l'ira vinse*).

Il materiale, per Giraldi, è notoriamente sovrabbondante, a cominciare dalle pagine iniziali degli *Ecatommisti* sul sacco di Roma. Poiché nella raccolta si può pescare a piene mani tra squartamenti, decapitazioni, cadaveri esposti in galleria da Landru *ante litteram* (V 10) e altre nefandezze, con macchie di sangue sparse dappertutto, scelgo invece di soffermarmi su un brano dove l'elemento orroroso è assente, perché ciò che mi pare importante è segnalare appunto la tendenza "esemplare" che fa degli *Ecatommisti* un caso unico di riscrittura del *Decameron* in anni

²⁹ Bandello, *Novelle* (Maestri): I 498-503 (la didascalia in questione: 499).

³⁰ *Ibi*: I 498. Sul destinatario della dedicatoria, e sul narratore, Cesare Trivulzio, cf., oltre *ibi* le note *ad loc.*, Godi 1996: 298-305.

³¹ Bandello, *Novelle* (Maestri): I 501.

immediatamente postridentini. Giusto dopo la macabra novella di Modesta e di Riccio Lagnio, la cornice itinerante porta uomini e donne a Genova dove, in un bellissimo giardino poco fuori città, si presentano loro due fontane (V *Concl.*, 5-6):

Di queste fontane l'una era alla man destra, l'altra alla sinistra e a ciascuna di esse soprastava una imagine di donna: quella ch'era alla destra era di bianchissimo e finissimo marmo e sembrava di donna che si avesse passato il petto con un coltello, il quale ella teneva in mano appresso la ferita e, come tratto fuori allora allora lo si avesse, pareva tutto di caldo sangue tinto. E usciva dalla piaga della donna acqua chiarissima in grande abbondanza, la quale pareva un purissimo cristallo ed era colta in un chiarissimo rio, che per quel piano così lucido scorrea, che pareva che l'acqua sua fosse di finissimo argento. Quella che stava alla sinistra era di marmo nero e dalle parti della natura e dalle mammelle e dalla bocca versava una turbida e nera acqua, la quale era raccolta in un cannaletto, che ad uno sporco luogo tutta la conduceva. E dimandavansi queste due fontane «de fontane della prova», però che il maestro, che amendue le figure fatte avea, come eccellente negromante, che esso era, per arte magica avea lor data diversa proprietà, avendo rispetto alla qualità delle persone, che loro sopra stavano; perché qualora per quello stretto andavano le donne, s'erano oneste e pudiche cessava di gittare acqua quella che l'umor torbido versava, e l'altra, per detta piaga, mandava fuori su le passanti donne l'acqua pura in grandissima abbondanza. E per lo contrario, se forse erano le donne disoneste, cessava di mandar l'acqua quella del marmo bianco e quella dell'umor torbido e nero le donne bagnava.³²

Scontato che la statua di marmo bianco erogante acqua chiarissima sia immagine di Lucrezia (figura riproposta più volte nella raccolta), e che il negromante sia un rappresentante della magia bianca, non ci si dovrà stupire che tutte le donne della compagnia passino gloriosamente la prova.³³ Anche di queste inerti simbologie coloristiche è fatto il fascino plumbeo degli *Ecatommiti*.

Renzo Bragantini
(Sapienza Università di Roma)

³² Giraldi, *Ecatommiti* (Villari): II 931-2.

³³ L'episodio di Lucrezia, peraltro già passato per il filtro di Bandello nelle novelle di Giulia da Gazuolo, e appunto di Lucrezia (I 8; II 21), è riproposto in Giraldi nelle novelle di Publio e Iforomena (IV 4), Riccio Lagnio e Modesta (V 5), Silvio e Leuca, e Orso (V *Concl.*, 21-68), Semne e il capitano occupante (VIII 7).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Alighieri, *Rime* (De Robertis) = Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a c. di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- Bandello, *Rime* (Danzi) = Matteo Bandello, *Rime*, edizione e commenti a c. di Massimo Danzi, Modena, Panini, 1989.
- Bandello, *Novelle* (Maestri) = Matteo Bandello, *La prima [-quarta] parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992-1996, 4 voll.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1965 (*Tutte le opere di G. Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, vol. VI).
- Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio) = Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, Milano, Mondadori, 1967 (*Tutte le opere di G. Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, vol. I).
- Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo a c. di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- Giraldi, *Ecatommiti* (Villari) = Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, a c. di Susanna Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, 3 tt.
- Grazzini, *Cene* (Bruscagli) = Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *Le cene*, a c. di Riccardo Bruscaagli, Roma, Salerno Editrice, 1976.
- Masuccio, *Novellino* (Petrocchi) = Masuccio Salernitano, *Il Novellino, con appendice di prosatori napoletani del '400*, Firenze, Sansoni, 1957.
- Il Novellino* (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Antonio Conte, presentazione di Cesare Segre, Roma, Salerno Editrice, 2001.
- Petrarca, *Secretum* (Fenzi) = Francesco Petrarca, *Secretum/Il mio segreto*, a c. di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 2015¹⁰.
- Pseudo Sermini, *Novelle* (Marchi) = Pseudo Gentile Sermini, *Novelle*, Edizione critica con commento a c. di Monica Marchi, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Branca 1999 = Vittore Branca (a c. di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, 3 voll.
- Carrascón 2013 = Guillermo Carrascón, "Oneste" o ejemplares: *Bandello y Cervantes*, «Artifara» 13 bis (2013): 285-305.
- Carrascón 2014 = Guillermo Carrascón, *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del Siglo XVII*, «Edad de Oro» 33 (2014): 53-67.
- Ciavoletta 1970 = Massimo Ciavoletta, *La tradizione dell' "aegritudo amoris" nel 'Decameron'*, «Giornale storico della letteratura italiana», 147 (1970): 496-517.
- Ciavoletta 1976 = Massimo Ciavoletta, *La «malattia d'amore» dall' Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Delcorno 1999 = Carlo Delcorno, *La 'predica' di Tedaldo*, «Studi sul Boccaccio», 27 (1999): 55-80.
- Fontes Baratto–Gagliano 2013 = Anna Fontes Baratto et Marina Gagliano (sous la dir. de), *Écritures de l'exil dans l'Italie médiévale*, «Arzanà» 16-17 (2013).
- Gigliucci 2004 = Roberto Gigliucci, *Contrapposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento: per un repertorio*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Godi 1996 = Carlo Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle 'Novelle'*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Klibansky–Panofsky–Saxl 1983 = Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.
- Loi 2017 = Nicola Ignazio Loi, *Bandello in Italia. La tradizione delle 'Novelle' tra XVI e XVII secolo: Centorio, Sansovino, Bonciari*, Tesi di Dottorato (Università di Cagliari/Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3); discussa il 28-4-2017.
- Marfè 2015 = Luigi Marfè, «In English Clothes». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Torino, Academia University Press, 2015.
- Menetti 2005 = Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di M. Bandello*, prefazione di Marziano Guglielminetti, Roma, Carocci, 2005.
- Merkel 1898 = Carlo Merkel, *Come vestivano gli uomini del 'Decameron'. Saggio di storia del costume*, Roma, s.i.t., 1898.
- Pastoureau 2019 = Michel Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Bari-Roma, Laterza, 2019 (prima ed. francese 2004).
- Pettegree–Walsby–Wilkinson 2007 = Andrew Pettegree, Malcolm Walsby, Alexander Wilkinson (ed. by), *French Vernacular Books. Books Published in the French Language before 1601/Livres vernaculaires français. Livres imprimés en français avant 1601*, Leiden · Boston, Brill, 2007.
- Quondam 2016 = Amedeo Quondam, *Un altro errore d'autore nel 'Decameron'*

- («rossa divenuta come rabbia», VIII 7 120)?, «Storie e linguaggi», II/1 (2016): 23-53.
- Robin 2013 = Anne Robin, *Le corps exilé dans le 'Décaméron': 'corpus alienum'*, in Fontes Baratto–Gagliano 2013: 285-301.
- Scarfò 2013 = Antonella Scarfò, *Per una narrazione «romanzevole». Regression e progressione formale nella novella giraldiviana*, in Irene Romera Pintor (a c. di), *Giovan Battista Giraldiviano: hombre de corte, preceptista y creador*, Universitat de València, 8 al 10 de Novembre de 2012, «Critica letteraria» XLI/[159-160] (2013): 461-81.
- Tonelli 2015 = Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2015.
- Weaver 1989 = *Dietro il vestito: la semiotica del vestire nel 'Decameron'*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989: II 701-10.
- Weaver 2015 = *Fashion and Fortune in the 'Decameron'*, in Francesco Ciabattini, Elsa Filosa, Kristina Olson (a c. di), *Boccaccio 1313-2013*, Ravenna, Longo, 2015: 71-86.