

Luca Sacchi
Cristina Zampese

La novella in viaggio



Biblioteca di
Carte Romane

15

Ledizioni 
The Innovative LEDpublishing Company

La novella in viaggio

a cura di

Luca Sacchi e Cristina Zampese

Biblioteca di Carte Romanze | 15

© 2022 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

La novella in viaggio
A cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese

Prima edizione: dicembre 2022
ISBN cartaceo 9788855269100

Questo volume è stato pubblicato con i fondi del progetto Piano di Sostegno alla Ricerca 2020 del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli studi di Milano.

In copertina: particolare di ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 1156B, f. 158v.

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.

INDICE GENERALE

Luca Sacchi, Cristina Zampese, <i>Presentazione</i>	3
Alfonso D'Agostino, <i>Viaggi dei testi e viaggi nei testi. Il caso del Libro dei sette savî</i>	9
Luca Sacchi, « <i>Quoddam pulcrum novum</i> »: novelle nel Milione	23
Beatrice Barbiellini Amidei, <i>Dall'Oriente all'Occidente: il Lai d'Aristote</i>	43
Renzo Bragantini, <i>Stazioni di un topos narrativo: il racconto durante il viaggio</i>	69
Cristina Zampese, <i>Lo scolare attempato. Vicende conflittuali di personaggi itineranti</i>	89
Paola Cifarelli, <i>Antoine Vérard e le Cent Nouvelles Nouvelles. Appunti linguistici sulle novelle attribuite al Duca di Borgogna</i>	105
Anna Maria Cabrini, <i>Oltre i confini. Il "viaggio" nel Paradiso degli Alberti</i>	123
Ilaria Tufano, <i>Il viaggio all'oltremondo: dal Novellino a Giovanni Gherardi da Prato</i>	149
Sandra Carapezza, <i>Proverbi in viaggio da Cornazano a Forteguerra</i>	169
Maria Rosso, <i>Donne in viaggio nelle novelle di María de Zayas</i>	189

STAZIONI DI UN *TOPOS* NARRATIVO: IL RACCONTO DURANTE IL VIAGGIO

I rapporti tra viaggio e letteratura sono talmente antichi, ininterrotti, non sbrogliabili, che anche solo sperare di fornirne un essenziale catalogo è impresa insensata. Perciò meglio recintare subito lo spazio d'intervento: non mi occupo di letteratura di viaggio, non solo perché aprirei un altro enorme e ridondante fronte (giacché l'elemento odepotico vi è statutario), ma anche per la ragione che, benché quello specifico genere sia in qualche modo connesso con quei rapporti, esso vi assume fisionomia peculiare, dato che accoglie in effetti al suo interno innumerevoli spezzoni narrativi, ma ha finalità e tipologie riconoscibili come affatto proprie (informazioni su usi, costumi, leggi, religioni e climi di paesi non conosciuti, ecc.): sicché gli inserti narrativi hanno la funzione di variare il tono sostanzialmente informativo di quella particolare testualità.

Inversamente, hanno rilievo saliente, in diversi generi narrativi (compresi, naturalmente, i grandi poemi epici, e le maggiori esperienze epico-cavalleresche, tanto medioevali che rinascimentali, per non parlare della *Commedia* dantesca), narrazioni effettuate durante il viaggio di un o una protagonista. E va da sé che, all'interno della *narratio brevis*, tra Medioevo e Rinascimento, un problema a parte sia costituito dalla cornice itinerante, stratagemma di collegamento tra i singoli racconti che accomuna testi tanto diversi come, per citare i più celebri, i *Canterbury Tales*, il *Novelliere* di Sercambi, gli *Ecatommiti* di Giraldi. Assai meno noto è invece il *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* di Cristoforo Armeno, che intreccia in modo del tutto singolare quel filo rosso; eppure si tratta di opera a suo tempo celebratissima, tanto da essere tradotta in più lingue europee, a cominciare dalla versione tedesca del 1583, a 26 anni dalla *princeps* veneziana. Propriamente cornice itinerante non può chiamarsi quella dell'*Heptaméron* di Margherita di Navarra. L'incompletezza della raccolta non impedisce però di vedere, nella sosta forzata dei narratori sopravvissuti alle piogge che devastano il territorio pirenaico, e che costringono, dopo numerosi e fallimentari tentativi di superare le avversità, al ritiro a Notre Dame de Serrance, un fossile di quella formula narrativa. Poiché il motivo di cui mi occupo potrebbe

essere definito come una sorta di psicomachia tra la dimensione spaziale e la temporale (quest'ultima chiamata a rendere agevole il cammino), varrà anche rilevare, a dimostrazione di quanto sia pervasivo il motivo del racconto durante il viaggio, che esso si insinua in una narrazione dello stesso *Heptaméron* (I 5), in cui due francescani malintenzionati, che pianificano la violenza a una barcaiola (e in caso di ripulsa, il suo assassinio), sono scornati da quest'ultima, che li lascia alla loro vergogna e punizione, tramite una sofisticata opera di simulata accettazione delle loro profferte, salvandosi sulla sua imbarcazione (Marguerite de Navarre [Salminen]: 42-46). Se si vuole azzardare una formula, verificabile pressoché in tutti gli esempî che saranno fatti, si potrebbe dire che il racconto effettuato durante il viaggio mette in primo piano la dimensione temporale (preminente in qualsiasi organizzazione cronotopica del materiale narrativo), e riduce perciò allo zero lo iato extratemporale proprio del romanzo antico, di converso accentuando, in diverse gradazioni, quello spaziale (Bachtin 1979: 231-58).

In un lucido articolo di oltre tre decenni fa Michelangelo Picone individuava, muovendo dalle anticipatrici classificazioni di Šklovskij (Šklovskij 1976: 73-99), tre tipi fondamentali di incorniciamento novellistico, tutti tributari della grande tradizione orientale (Picone 1988): 1) racconti inseriti in una narrazione che tende a ritardare il compimento di un'azione, spesso un'esecuzione capitale (il caso delle *Mille e una notte* e, più vicino alla nostra tradizione, del *Libro di Sindibad*, di cui il *Dolopathos* o *Historia septem sapientum* di Giovanni d'Alta Selva è la più diffusa versione); 2) racconti inseriti in una cornice didattico-sapientziale, in embrione anche dialogica, in cui un personaggio autorevole, o un padre, fornisce modelli di comportamento a un allievo, o a un figlio (il tipo rappresentato al meglio dalla *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonsi); 3) racconti inseriti in una cornice itinerante, o viatoria, in cui il protagonista o i protagonisti compiono appunto un viaggio, talora iniziatico, che consentirà loro il raggiungimento di una formazione, fosse anche di esito deludente, completa (è il caso, parzialmente, del *Calila e Dimna*, del *Libro delle delizie*, del *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, e del *Peregrinaggio*; del secondo e del quarto si parlerà oltre). Evidente è che non si possono innalzare compartimenti stagni tra l'uno e l'altro di questi modelli, poiché non raro è l'incrocio, in molti di essi, con uno degli altri sistemi di incorniciamento, e il motivo del viaggio è presente anche là dove non lo si attenderebbe: nel *Dolopathos*, a esempio, i sapienti che convincono il re a ritardare, e infine definitivamente annullare, la condanna del figlio, fan-

no leva sull'esperienza accumulata nei loro viaggi, dalla quale hanno origine i racconti.

Sono a tutti ben presenti casi di racconti all'interno del viaggio. Per cominciare dai grandi poemi epici greci e latini, impossibile non ricordare il lungo racconto delle traversie e peregrinazioni di Ulisse nel cammino di ritorno verso Itaca, resoconto che si affaccia sulla fine del canto VII, e occupa poi pienamente i canti IX-XII dell'*Odissea*, formidabile parentesi narrativa al centro di tanta letteratura occidentale anche moderna; dell'eroe omerico non può non essere menzionata, seppur solo di sfuggita, la funzione di negativo Doppelgänger di Dante, pellegrino oltremondano cui è stata concessa una eccezionale grazia. Non minor peso ha il racconto delle tragiche vicende di Troia che Enea fa a Didone nei canti II e III dell'*Eneide*, episodio anch'esso centrale nella letteratura a noi più vicina (penso al *Tod des Vergil* di Broch, in particolare al lungo faccia a faccia tra il poeta e l'imperatore). Non mi soffermo su tali premesse, se non per ricordare, fatto peraltro notissimo, che il primo racconto è funzionale a un processo di ritorno e riconquista, il secondo a un progetto di fondazione. Piuttosto, merita rilevare che il motivo del racconto durante il cammino si annida, non più in funzione riepilogativa, ma in sincronia con gli eventi narrati, anche in un piccolo segmento del racconto sulla ragione del culto per Ercole, e sull'origine della cittadina del Palatino, su cui regna, che Evandro fa ad Enea, premessa all'alleanza che stringerà coll'eroe troiano (*Eneide*, VIII 306-309):

*Exim se cuncti divinis rebus ad urbem
perfectis referunt. Ibat rex obsitus aevo,
et comitem Aenean iuxta natumque tenebat
ingrediens varioque viam sermone levabat.*

Un passo, non si fa fatica a notarlo, che molto è consanguineo alla nota sentenza di Publilio Siro (*Comes facundus in via pro vehiculo est*), che è stata vista come possibile base narrativa (benché smentita nella fattispecie dalla disastrosa gestione del racconto da parte dell'anonimo cavaliere) della novella di madonna Oretta (*Decameron*, VI 1; Boccaccio [Branca b]: 718 n. 4; Boccaccio [Veglia]: 707 n. 6); anche se, nel brano virgiliano segnalato, è il personaggio cui è stata affidata la narrazione che allevia soprattutto a sé stesso il cammino. La cronologia non impedisce di pensare che il passo virgiliano possa essere una delle prime testimonianze dell'assunzione di quella sentenza all'interno di un poema.

Di racconti interni al viaggio è contesta anche gran parte della tradizione epico-cavalleresca. Ragioni di economia suggeriscono di soffermarsi brevemente solo sui numerosissimi esempî offerti dall'*Orlando furioso*. Si ricordi che, già in molte edizioni cinquecentesche, i tanti inserti novellistici sono esplicitamente segnalati come tali (Saita 2017), per facilitare al lettore la percezione di quei contrappunti narrativi all'interno del testo. Tra i tanti e diversi spostamenti dei varî eroi ed eroine del poema che includono spunti narrativi vanno ricordati almeno i casi dei racconti interni di Astolfo, Iocondo e Fiammetta (XXVIII 4-85);¹ e quello della lunga narrazione che il nocchiero fa a Rinaldo, in viaggio verso Ferrara, sulla vicenda di incrociati tradimenti che coinvolge Anselmo, Adonio e Argia (XLIII 52-144); a sua volta il racconto funge da integrazione e chiosa della storia del cavaliere del nappo, nello stesso canto (XLIII 6-51), e testimonia della consapevolezza, da parte di Ariosto, del fatto che nel *Decameron* alcune novelle si sviluppano, in forma di glossa, su altre narrazioni. Ma si tratta solo di due esempî, anche se forse i più noti, funzionali all'*entrelacement* che governa il poema, in quanto consentono che momenti sospensivi si alternino all'azione ininterrotta, di cui allo stesso tempo non si smarrisce il filo. Di passata, a dimostrare l'inestricabilità della matassa viaggio-letteratura, va aggiunto che Cervantes, la cui confidenza con la cultura quattrocentesca italiana (notoriamente e *pour cause* la cavalleresca) non ha bisogno di essere qui ricordata, della connessione utilizzata da Ariosto (e già presente in tanta epica francese a quest'ultimo familiare), fa largo uso nel *Quijote*: solo per indicare inserti particolarmente rilevanti e a tutti familiari, la vicenda di Marcela e Grisóstomo, e quella di Ginés de Pasamonte nella prima parte del romanzo (rispettivamente capp. XII-XIV, e XXII).

Prima ancora di essere collegati nell'esercizio narrativo vero e proprio, viaggio e racconto sono stretti da un vincolo arcaico, da far risalire alle concrete esperienze di vita di due tipi sociali che, benché ci appaiano opposti, sono stati tra loro storicamente solidali, e figurano

¹ Il racconto, con caratteristiche assai simili, è già in Sercambi (Sercambi [Rossi]: II 324-33). Ma è improbabile che Sercambi, narratore sostanzialmente sconosciuto fino all'Ottocento, sia all'origine della narrazione ariostesca; più verosimile che si debba supporre la mediazione di un altro testo, comune a Sercambi e Ariosto (Ariosto [Bigi]: 932, nota *ad l.*).

all'origine della narrazione medioevale: il viaggiatore e il residente. Se ne accorse, con una acutezza pari solo alla chiarezza espositiva (cosa, quest'ultima, non sempre riscontrabile in quel grande), Walter Benjamin, nel suo impareggiabile saggio sul narratore, che ci si stupisce di trovare, tutto sommato, poco ricordato da chi si occupi di *narratio brevis*:

La concreta estensione del regno dei racconti in tutta la sua storica ampiezza non è concepibile senza la più stretta compenetrazione di questi due tipi arcaici. Questa fusione è stata realizzata soprattutto dal Medioevo col suo sistema delle arti. Il mastro stabile e i garzoni erranti lavoravano nelle stesse botteghe; e ogni maestro era stato garzone errante prima di stabilirsi nella sua patria o altrove. Se contadini e marinai furono i primi maestri del racconto, la sua scuola superiore è stato l'artigianato. Dove la conoscenza di paesi lontani acquisita da chi ha molto viaggiato si univa a quella del passato, che appartiene piuttosto ai residenti.²

Non si potrebbe formulare meglio l'originaria alleanza tra viaggio e racconto che con queste concise frasi, che hanno il merito di offrire anche uno spaccato storico e sociale della narrazione medioevale.

Ho fatto menzione della novella di madonna Oretta, alla quale è bene subito ritornare, dato che si tratta di una perfetta cristallizzazione del legame tra racconto e viaggio, e forse, per restare nel perimetro della narrazione medioevale, della sua più conosciuta applicazione. La sua collocazione centrale all'interno del *Decameron* ha sollecitato molti interventi, tutti tesi a mostrarne la funzione di cardine strutturale della raccolta. Si è parlato, per limitarsi alle principali prese di posizione, di metanovella (Almansi 1972), o di novella-cornice (Picone 2000). Le due definizioni hanno il merito di porre in risalto l'importanza del racconto, ciò che fanno però su basi diverse, giacché la prima pone l'accento sul fatto che il breve testo tratti dell'arte di raccontare novelle (si capisce, non attinta dall'anonimo cavaliere), la seconda sulla funzione commentativa del racconto nei confronti dell'intero testo, parallela a quella dell'*auctor* Boccaccio, nonché a quella dei dieci giovani narratori. La vicinanza tra la situazione dei giovani e quella di madonna Oretta è del resto enfatizzata dalla narratrice Filomena («da quale [*scil.*: madonna Oretta] per avventura essendo in contado, come noi siamo, e da un luo-

² Benjamin 1962: 237.

go a un altro andando per via di diporto [...]»; VI 1 6), e ulteriormente confermata dalla successiva trasferta femminile nella Valle delle Donne. Che qui Boccaccio abbia reso particolarmente sottile la pellicola che distingue le novelle dalla vita della compagnia non pare dubitabile; avrei invece perplessità nell'attribuire alla breve narrazione una funzione strutturante così esclusiva da poter fungere da chiave di volta dell'intero edificio. Vero è invece che, nel giuoco di pesi e contrappesi che regge il *Decameron*, la sfortunata esecuzione narrativa dell'anonimo cavaliere è in perfetta antitesi con la finale, spettacolare prestazione oratoria di frate Cipolla. Ciò avviene per un doppio ordine di motivi: da una parte gli incespicanti tentativi del cavaliere guastano una novella «la quale nel vero da sé era bellissima» (VI 1 9), e che si può perciò anche etichettare come “novella bianca” (poiché nulla ne sappiamo), mentre a frate Cipolla, che deve esporre ai propri fedeli una narrazione che nulla ha in comune con quella che si era preparata, capita l'opposto, così da sollecitare la sua abilità di improvvisatore; dall'altra, come da tempo assodato, al mancato alleviamento del cammino da parte del cavaliere si sostituisce, nello strabiliante sciorinamento di *mirabilia* di frate Cipolla, un pseudo-esotico viaggio interno a Firenze, attraversata da est a ovest.

Qui il discorso richiede uno specifico indugio, perché Picone, facendosi forte della proposta di Alan Freedman (Freedman 1975-76), propone, sulla scia di quest'ultimo, che il *Sefer Shaashuim* o *Libro delle delizie*, del medico ebreo Yosef ibn Zabara, vissuto a Barcellona nella seconda metà del secolo XII, possa essere la fonte della novella di madonna Oretta. La domanda iniziale che occorre farsi naturalmente è: Boccaccio può aver avuto conoscenza diretta del *Libro delle delizie*, o bisogna supporre un intermediario, come l'adattamento presente nella *Compilatio singularis exemplorum* (*Compilatio* [Hilka]: 4-6), repertorio utilizzato a fini omiletici di cui, benché i manoscritti superstiti siano più tardi, si può supporre una qualche circolazione? Freedman propende per la seconda ipotesi, Picone è più deciso nel ritenere l'opera di Zabara come modello. Certo è che Sercambi a questo materiale ha in qualche modo accesso, se si pensa all'*exemplo* III (*De magna prudentia*: Sercambi [Rossi]: I 34-49). Appena è però il caso di ricordare che la raccolta del lucchese è di circa mezzo secolo posteriore al *Decameron*. A ciò va aggiunto che, se le somiglianze tra Sercambi e Zabara sono indubbie, sono rimarcabili anche alcune differenze non da poco, che fanno congetturare la mediazione di un filtro, da ricondurre sì al *Libro delle delizie*, non però con quello *in toto* identificabile; ciò non solo perché gli enigmi, peraltro di

numero minore in Sercambi, non sono tutti gli stessi (è però presente quello del cavallo), ma perché la soluzione di alcuni è affatto diversa. A esempio, l'enigma del morto, di cui si pone la domanda se sia effettivamente deceduto o ancora vivo, riceve una differente spiegazione: nel *Libro delle delizie* si dice che l'interrogazione è sensata, perché il morto non è propriamente tale se ha ancora una discendenza (Zabara [Hadas]: 74); in Sercambi la risposta della saggia fanciulla Calidonia è invece tutt'altra (Sercambi [Rossi]: I 40 § 33): « - Alla parte voi diceste se quello era corpo morto o vivo rispondo che, se tale in nella sua estrema vita fu ben disposto, che quello era vivo; o, se fu mal disposto, lui era morto - ».

Ma anche un altro nodo va affrontato, ed è forse il decisivo, poiché riguarda fatti di compatibilità contestuale. L'episodio che è stato così meritoriamente riportato alla luce è, però, una minima scheggia di un capitolo interamente costituito di frasi apparentemente prive di senso, in funzione appunto di enigmi, che risultano invece, una volta interpretate correttamente dalla figlia di un contadino, dotate di un significato nascosto pienamente accettabile (Zabara [Hadas]: 71-6); si tratta di un tipo narrativo diffusissimo, così da trovare riscontri anche nel folklore, il che si verifica, a esempio, con *Die kluge Bauerntochter* dei Grimm. In tal senso, il percorso narrativo si avvicina in parte ai racconti che mettono in primo piano la sagacia della *Serendipity* esercitata da uno o più soggetti (è il caso del *Peregrinaggio* prima citato). All'interno di quel segmento, e in mezzo a parecchi altri enigmi, si situa l'apparentemente insensata frase («Porta tu me, o io porterò te») che la figlia del contadino decodifica brillantemente. Ma non bisogna scordare che si tratta appunto di uno spunto minimo all'interno di una serie di altri enigmi, che tale innesto è in fondo vicinissimo alla sentenza di Publilio Siro su riportata, e che, insomma, da solo, quel lacerto, se spiega bene ciò su cui mi sto intrattenendo (il racconto durante il viaggio), non spiega tutto. Scrive Picone (Picone 2008: 265): «Nel *Decameron* troviamo [...] non solo la trasformazione dell'enigma in metafora, ma anche la narrativizzazione della metafora, e quindi la risoluzione diegetica degli elementi non diegetici della fonte (come enigmi, proverbi, detti, etc.)».

Lungi da me l'idea (da alcuni sventatamente e superciliosamente nutrita) che Boccaccio sia personaggio letterariamente goffo e disinteressato a questioni, latamente parlando, di poetica; ma non vorrei che si rischiasse la sovrainterpretazione. Non amo le supposizioni, ma il caso presente mi obbliga a farne una. Sui tempi di composizione del *Decameron* sono state avanzate molte ipotesi, alcune sensate, altre a mio avviso

piuttosto azzardate.³ Ma se l'opera non può essere venuta su tutta d'un colpo, resta che non abbiamo testimonianza indubitabile del suo farsi nel tempo: nel senso che, se abbiamo da una parte il cosiddetto frammento Magliabechiano (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II II 8), dall'altra il Vaticano Latino 9893 (Cursi 2007: 21-31, 57-9), non restano tracce che testimonino in modo certo l'effettivo procedimento compositivo (se non si vuole considerare, come a me pare non si possa, quella dell'autografo hamiltoniano come una reale seconda redazione). Boccaccio avrebbe trovato un capitolo tutto tramato di enigmi utile per la sua raccolta, che di quella componente è priva? Né l'arguta scusa di Chichibio, né la fulminante risposta di Cavalcanti sono in alcun modo accostabili all'enigma vero e proprio. Poiché la metafora del cavallo, avanzata dall'anonimo cavaliere, ha senz'altro buone ragioni per essere avvicinata al *Libro delle delizie*, penso si debba supporre un passaggio intermedio non ancora conosciuto, dal momento che divergenze cospicue tra la supposta fonte e il *Decameron* persistono.

Un altro caso di racconto durante il viaggio, che ha molti punti di contatto col precedente boccacciano di madonna Oretta, è quello dell'unica novella di Luigi Da Porto pervenutaci, la celeberrima vicenda di Giulietta e Romeo. Si può dire anzi che il parallelismo sia in qualche modo studiato, come si vedrà, benché per altri versi il racconto daportiano segua una strada tutta sua. Su Da Porto, principalmente in ragione della sua lunga amicizia con Bembo, sappiamo abbastanza, ma non quanto vorremmo in relazione alla sua più conosciuta sortita novellistica (ma le meno diffuse *Lettere storiche* meritano, anche sul piano narrativo, non minore attenzione). Bembo gli dedica due sonetti: *Porto, se l'valor vostro arme e perigli*, probabilmente anteriore alla tragica ferita dell'estate del 1511 che invalidò il dedicatario, e *Porto, che l'mio piacer teo ne porti*, per la morte dell'amico, avvenuta nella natia Vicenza il 10 maggio 1529 (Bembo [Dionisotti]: XIV, 517-18, e CXLVII, 633-4; Bembo [Donnini]: I 14, 38-40, e 160, 375-77). Bene è, in relazione a quanto dirò poco oltre, anticipare subito che il secondo sonetto, se ha attacco paronomastico e paretimologico caro a Bembo (Bembo [Donnini]: I 376 n.) istituisce anche una sorta di giuoco di specchi col defunto, che iscrive spesso il proprio nome nei suoi testi lirici (Da Porto [Gorni-Brianti]: XII-XIII). Non ritengo illecito inferirne che giuochi onomasti-

³ Sintesi della questione in Fiorilla 2021: 95-7.

ci di vario tipo e allusioni celate possano rinvenirsi anche nel caso della prova narrativa qui sotto osservazione.

Della novella daportiana esistono, come si sa, due versioni considerevolmente diverse, affidate a due manoscritti, relativamente tardi, discendenti dalla *princeps* subito oltre citata, ma non da essa direttamente derivanti, e a due stampe (Da Porto-Bandello [Perocco]: 37-9). La *princeps* viene stampata a Venezia da Benedetto Bondoni (1531?), e rivede la luce, presso lo stesso stampatore, nel 1535 (secondo lo *Short Title Catalogue* della British Library ne esistono due diverse impressioni, la seconda delle quali pare, già dal titolo, più vicina alla princeps); nel 1539 viene stampata, sempre a Venezia (Francesco Marcolini), la seconda redazione (di cui a tutti gli effetti la stampa marcoliniana rappresenta a sua volta la *princeps*), assai differente, come già detto, che non si può in alcun modo supporre rivista dall'autore, morto dieci anni prima. Le divergenze, che non riguardano solo fatti fonomorfolgici e lessicali, ma si estendono anche alla tramatura del racconto, sono di tale natura, e di siffatta entità (già nella dedica, e più ancora nella conclusione, monca della filippica contro le donne coeve), da mettere in dubbio, a mio avviso, che la seconda redazione debba essere effettivamente e totalmente attribuita a Da Porto anche in quanto autore (scontato che revisore non possa essere). La redazione della *princeps* e quella del 1539, appaiate, sono ora confrontabili (*Novellieri del Cinquecento* [Guglielminetti]: 244-88).

Si è avanzata l'ipotesi che la seconda redazione sia, in ragione della lunga amicizia che lega Da Porto all'autore delle *Prose della volgar lingua*, e di alcuni fatti fonomorfolgici e lessicali che si avvicinano alla codificazione di Bembo, da attribuire a quest'ultimo; ma la proposta si fonda su basi a mio parere non convincenti. Ancor meno pare verosimile, come pure si è suggerito (Pulsoni 1993), che la dedica di Francesco Marcolini a Bembo (cui lo stampatore già si rivolge nella recentissima sua veste di cardinale), leggibile nella stampa del 1539, possa far pensare a una supervisione di essa effettuata da parte del dedicatario, e sia insomma una forma di indiretto ringraziamento per l'opera prestata. L'espedito non pare plausibile (Da Porto-Bandello [Perocco]: 38-9) e a esso, si può star sicuri, Bembo, fosse stato per lui, mai si sarebbe piegato, dato che la sua nomina a cardinale era avvenuta, non senza ostinate resistenze, nel marzo di quello stesso 1539 (Dionisotti 2002: 162-3). Alla proposta di una revisione condotta da Bembo è oltretutto possibile obiettare che, quasi quindici anni dopo la comparsa a stampa delle *Prose*, i principî in esse sostenuti sono evidentemente di dominio pubblico; né ci si può far forti

dei pochi cenni riscontrabili in una lettera di Bembo a Da Porto del 9 giugno del 1524 che così recita (Bembo [Travi]: II 211):

Alla vostra non rispondo altro che questo: che quando io facessi poca stima delle composizioni di tutti gli altri uomini, il che non fo, e di che Dio mi guardi, sempre ne farei delle vostre. Però quando vi piacerà che siamo sopra la vostra bella novella insieme, mi profero di farvi vedere che così è.

La data della lettera sarebbe dunque termine *ante quem* per la composizione del racconto, ed è più che probabile che così stiano le cose, visto che la narrazione è l'unica pervenutaci di Da Porto. Tuttavia non ci sono elementi che consentano di pronunciarsi con certezza in questo senso, potendosi trattare anche di un'altra narrazione non pervenutaci. E, in ogni caso, il tono di Bembo è senza dubbio quello di un amico, che peraltro non pare disposto a un impegno eccessivo nei confronti del destinatario.⁴ Al momento l'identità del correttore della seconda redazione, dovendosi comunque escludere il nome di Bembo, va lasciata in sospeso, ma anche va circondata di molti dubbî la proposta che il fratello di Da Porto, Bernardino, sia effettivamente il solo responsabile della redazione attestata dalla stampa marcoliniana.

Il titolo della redazione originaria suona: *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti con la loro pietosa morte, intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo dalla Scala*. Tale titolo rimanda inequivocabilmente, come ognuno avverte, alla tradizione della "spicciolata", ed è affine in questo non solo ad altre prove quattro-cinquecentesche inscrivibili nello stesso solco, ma assai prossimo anche, contro le ben diverse didascalie attestate dalle stampe, alle uniche due novelle autografe di Bandello che ci sono pervenute (Bragantini-Ciaralli 2022); si tratta di

⁴ Si legga quanto Bembo dice in una lettera inviata a Cola Bruno l'8 luglio 1540 (il discorso non specifica a quali scritti di Da Porto Bembo si riferisca, ma pare da escludere si tratti della novella, già uscita anche nella seconda redazione): «[...] poi che esso [*scil.*: Bernardino Da Porto] gli ["i libri di suo fratello"] vuole, ["scrivetegli"] che molto volentieri gliele rimanderò per lo primo fidato messo [...]. [...] Tuttavia diretegli che io gli fo intendere che essi hanno grandissimo bisogno d'uno amorevole occhio che gli corregga, perciò che, mandati fuori nella maniera nella quale stanno, sono per dargli poco onore. Io l'amai vivo, e amolo e sempre amerò ancora morto» (Bembo [Travi]: IV 314-15). Dalla lettera molto non si può inferire. Ma ne risulta, mi pare, che Bembo, fedele a un'antica amicizia, non sembra disposto a spendersi in prima persona in qualità di revisore degli scritti dell'amico.

autografi che attestano una prima redazione di quei racconti, e che consentono, in alcuni luoghi, dove possa escludersi la presenza di varianti redazionali, di sanare sicuri errori della *princeps* lucchese del 1554. Ma, tornando a Da Porto, la sua è una “spicciolata” molto particolare, non solo per il livello della prova in sé, e della fama da essa poi attinta, ma altresì per il fatto che si tratta di una narrazione che, pur essendo unica, ingloba, come in uno specchio convesso, uno dei nuclei fondanti del *Decameron*. La novella, secondo appunto la tradizione della spicciolata, è preceduta da una dedicatoria a Lucina Savorgnan, per parte materna cugina e zia di Da Porto. Ne estraggo un breve lacerto:

[...] volentieri alla vostra bellezza la mando, perché, avendo io fra me diliberato ch'ella siasi l'ultimo mio lavorio in questa arte, già stanco e sazio de essere più favola del volgo, in voi il mio sciocco poetare finisca; e che, come sète porto di valore, di bellezza e di legiadria, così della picciola barchetta del mio ingegno siate, la qual, carca di molta ignoranza, d'Amore sospinta, per li men profondi pelaghi della poesia ha molto solcato (*Novellieri del Cinquecento* [Guglielminetti]: 244).⁵

Il passo è crivellato di agnizioni boccacciane, petrarchesche e dantesche (parzialmente indicate nelle due edizioni cui ho fatto riferimento), e intanto dà modo di riflettere su una caratteristica già segnalata, il giuoco paronomastico e paretimologico che, come si vede, non è solo fatto concernente il territorio lirico («sète *porto* di valore»). Ma c'è un altro passaggio che merita attenzione. Cosa intende l'autore quando scrive di aver deciso che il racconto sia «l'ultimo *suo* lavorio in questa arte»? Certo è possibile, visto che poi accenna al desiderio che la sua poesia finisca nel nome della Savorgnan, che Da Porto si riferisca, più che alla letteratura *tout court*, al versante lirico, tanto più che non è necessario dire quanto, in anni dominati dalla figura di Bembo, quel versante abbia prestigio inattaccabile. Ma quel prestigio ha anche un'altra faccia della medaglia, quella che separa nettamente il territorio della poesia da quello della prosa. Possibile è che con «questa arte» Da Porto intenda riferirsi appunto alla lirica; ma allora perché parlare di ultima prova offrendo alla gentildonna un testo narrativo? Si tratta solo di un dubbio, ma che può avere qualche fondamento (sintomatico mi pare che né Guglielminetti né Perocco si esprimano a proposito di un passo che qualche dub-

⁵ Con poche differenze il testo anche in Da Porto-Bandello (Perocco): 41-2.

bio lo pone); se qualche fondamento la domanda effettivamente avesse, anche la lettera di Bembo del giugno del 1524, sopra discussa, potrebbe doversi interpretare in senso non univoco.

Nettamente più interessante è, per lo scopo che mi sono prefisso, la lettura del seguito della dedicatoria, che converrà rileggere in gran parte:

Aveva io per continuo uso, cavalcando, di menar meco uno mio arciero, omo di forse cinquant'anni, pratico nell'arte e piacevolissimo, e, come quasi tutti que' di Verona, ove egli nacque, sono, parlante molto e chiamato Peregrino. Questi, oltra ch'animoso ed esperto soldato fusse, leggiadro e, forse più di quello ch'agli anni suoi si saria convenuto, innamorato sempre si ritrovava: il che al suo valore doppio valore aggiugneva; onde le più belle novelle e con miglior ordine e grazia si dilettava di racontare, e massimamente quelle che d'amore parlavano, ch'alcun altro ch'io udisi giamai. [...] con costui e due altri mei, forse da Amore sospinto, verso Udine venendo, la qual strada molto solinga e tutta per la guerra arsa e destrutta in quel tempo era [...] accostatomisi il detto Peregrino, come quello che <i>miei pensieri indovinava, così mi disse: - Volete voi sempre in trista vita vivere, perché una bella crudele, altramente mostrando, poco vi ami? E benché contro a me stesso dica, pure perché meglio si danno che non si ritengono i consigli, vi dirò, patron mio, che oltra ch'a voi, nell'essercizio che siete, lo star molto nella prigion d'Amore si disdica, sì tristi son quasi tutti e' fini, a' quali egli ci conduce, ch'è uno pericolo il seguirlo. E in testimonianza di ciò, quand'a voi piacesse, potre' io una novella nella mia città avenuta, che la strada men solitaria e men rincrescevole ci faria, raccontarvi, ne la quale sentireste come dui nobili amanti a misera e piatosa morte guidati fossero - (*Novellieri del Cinquecento* [Guglielminetti]: 246).⁶

La lunga citazione si presta a una serie di considerazioni, che tutte comunque indirizzano al modello del *Decameron*. Per lo scopo che mi sono prefisso, è evidente innanzi tutto che l'invito ad alleviare, tramite la narrazione, la noia e la desolazione del viaggio in un paesaggio devastato dalla guerra, rimanda direttamente, malgrado il mutato contesto, alla novella di madonna Oretta. Si può anzi dire che la novella di Da Porto

⁶ Con scarse differenze il testo anche in Da Porto-Bandello (Perocco): 42-43. Nel passo ho corretto la lezione «benché contro a me spesso dica» della *princeps*, seguita da Guglielminetti e Perocco, in «contro a me stesso dica», non solo perché richiesto dal senso, dato che l'arciere che parla è stato presentato come sempre innamorato (infatti: «pure perché meglio si danno che non si ritengono i consigli»), ma anche perché la lezione «spesso» sarà errore di anticipo indotto dalla *p* iniziale dei seguenti «pure perché». La stampa del 1539 ha: «contro me stesso dica» (*Novellieri del Cinquecento* [Guglielminetti]: 247).

costituisca, di quel racconto, una delle più memorabili rielaborazioni. Andrà intanto notato che la metafora del cavallo si è qui realizzata in un viaggio effettivamente compiuto con quel mezzo di trasporto. Non è detto si tratti di operazione letterariamente consapevole (cioè che Da Porto abbia sagacemente trasposto sul piano della realtà la metafora boccacciana), dal momento che l'equivoco, che trasforma la metafora del cavallo nella sua concreta presenza, è comune, ed è testimoniato in diverse illustrazioni, miniate e a stampa, dell'episodio: è il caso, per fare selezionati esempi, della miniatura del Maestro della Cité des Dames (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1989, f. 183r; *Boccaccio visualizzato* [Branca]: III 210), di quella del ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 239, f. 170r; *Boccaccio visualizzato* [Branca]: III 215), di quella infine del ms. Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 5070, f. 222r; *Boccaccio visualizzato* [Branca]: III 223).⁷ Non fa eccezione l'illustrazione della novella presente nell'in-cunabolo veneziano del 1492 stampato da De Gregori (Boccaccio [Branca a]: tav. XXVI, a fronte di 704).

Ma la tramatura decameroniana dell'intero passo viene a galla da puntuali e, stavolta, affatto mirate, operazioni di scavo. La qualifica di «parlante molto», che caratterizza il narratore e compagno di viaggio di Da Porto, da una parte lo pone sì in perfetta antitesi allo sfortunato anonimo cavaliere della novella di Boccaccio, ma dall'altra lo avvicina alla stessa madonna Oretta; il participio presente «parlante», a segnalare personaggi non solo dotati di eloquio alto, ma anche titolari di risposte puntute e pertinenti, compare solo sei volte nel *Decameron*, e una di esse tocca appunto Oretta (VI 1 5). Non solo: il fatto che si faccia riferimento all'arciere come dotato, nel suo raccontare, di «ordine e grazia», ulteriormente lo distacca, ancora, dal tortuoso e fallimentare procedere narrativo del cavaliere, e lo avvicina invece a una figura pienamente positiva dell'arte del racconto, quel Coppo di Borghese Domenichi, del quale infatti si decanta che la sua padronanza della narrazione era tale, che egli la dominava «meglio e con più ordine e con maggior memoria e ornato parlare che altro uom seppe fare» (*Decameron*, V 9 4).

⁷ Di tutte le miniature elencate manca la riproduzione nell'opera collettiva curata da Branca, ma essa è reperibile nei siti on line delle Biblioteche citate, oppure nella sezione *Boccaccio visualizzato* dell'Ente Nazionale G. Boccaccio.

La qualifica di arciere del narratore della novella daportiana ne fa naturalmente una raffigurazione d'Amore saettante, il che pienamente risponde al carattere e al registro della novella. Si è da alcuni pensato che Peregrino possa riferirsi al nome della casata, ma la cosa suscita qualche perplessità. Mi pare più verosimile ritenere che quello del narratore sia nome di battesimo. Oltre al passo su segnalato, si ricordi che, prima della requisitoria finale contro le donne del suo tempo (presente solo nella prima redazione), Da Porto si riferisce all'arciere come «Pellegrino da Verona» (*Novellieri del Cinquecento* [Guglielminetti]: 286; Da Porto-Bandello [Perocco]: 71, ma «Peregrino»). Non mi pare che tale nominazione possa far pensare al nome del casato, tanto più se si tiene presente che, come il passo su riportato chiarisce, si tratta di persona militarmente sottoposta, e cui dunque è più facile ci si riferisca col nome di battesimo. Può tuttavia dare da pensare che il narratore della versione bandelliana della novella di Giulietta e Romeo (II 9) sia «il capitano Alessandro Peregrino», anch'egli veronese (Bandello [Maestri]: II p. 57). Ma innanzi tutto si tratta di persona che ha grado militare superiore al narratore daportiano; si aggiunga poi che nel tranello può essere caduto lo stesso Bandello, che ha anteposto, a un equivocato nome di casato (effettivamente presente a Verona, ma i cui rappresentanti con quel nome di battesimo sono a noi noti in date posteriori), un nome di sua invenzione (Godi 2001: 60). Non vorrei spingermi troppo oltre nei giuochi paronomastici di Da Porto, ma il contrassegno di perenne innamorato apposto a Pellegrino potrebbe farne, in un racconto così sofisticato su tale versante, quasi una figura di anticipo di Romeo (se si pensa a una delle accezioni più diffuse di quel nome); soprattutto però, conta che Pellegrino sia, per eccellenza e in armonia col racconto, e in obbedienza alle allusioni onomastiche già viste all'opera, nome di *viator*, viaggiatore e corriere insieme.

Il tratto forse più arduo del passo riportato è costituito dal fatto che il racconto dell'arciere si presenti come una versione *en raccourci* del Proemio al *Decameron*, declinato però a suo modo, dal momento che, contro all'alleviamento delle pene amorose promesso da Boccaccio alle donne dedicatarie (alleviamento che peraltro è increspato da una cospicua sosta tragica), Pellegrino narra il racconto (si noti, a un rappresentante del suo stesso sesso) per mostrare gli effetti ineluttabilmente nefasti della passione amorosa. Insomma, analogamente a quanto farà poi Bandello nella sua versione della medesima vicenda, il racconto ha una funzione dissuasoria nei confronti della pulsione d'amore; quanto a di-

re, se la lettera del *Decameron* è in entrambi i casi (e più in Da Porto) fedelmente rispettata, tradito, o meglio consapevolmente respinto, ne è lo spirito. Collaterale a quanto qui interessa è la possibilità che in Peregrino arditamente Da Porto ritragga anche un po' di sé stesso, se si dà credito a quanto Bembo gli scrive il 20 aprile del 1528 (Bembo [Travi]: II 514): «State sano, e godete moderatamente la vostra prospera amorosa ventura».

Tra i casi maggiormente rappresentativi di racconto effettuato durante il viaggio, e anzi di perfetta e compiuta realizzazione della cornice itinerante, è certo da annoverare il *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, testo che ancor oggi, per la consueta riluttanza della nostra cultura ad allargare il canone, risulta assai poco considerato (mi soffermo su questo testo, essendo gli altri esempi di cornice itinerante già ricordati ben altrimenti noti). La prevedibile obiezione, che il canone non deve necessariamente avere una porta di accesso troppo aperta, si scontra col fatto che la raccolta (ma già la definizione ne altera indebitamente la fisionomia) costituisce il primo e definitivo ingresso, nella nostra letteratura, di una intera sequenza di narrazioni fondata sull'eccezionale capacità investigativa dei tre protagonisti, capaci di fare ordine nella casualità, interpretabile solo alla luce di un procedimento abduittivo, che risale cioè infallibilmente dagli effetti alle cause (Ginzburg 1992: 158-209); ma nel testo figurano anche enigmi, sciolti positivamente dai protagonisti. Esempi delle capacità di cui s'è detto, consistente nel risalire all'indietro dalle tracce alle cause, sono già rintracciabili nel *Novellino*, dove un greco tenuto in prigione dal suo sovrano è in grado di retrocedere con logica impeccabile, da segni esterni, ai fatti che li hanno generati; motivo di chiara origine orientale, ma attestato anche in occidente (*Novellino* [Conte: III 10-13, 303-6]). Vicenda del tutto analoga nel *Novelliere* di Sercambi, la cui prima novella, *De sapiensia*, vede all'opera tre fratelli che superano, con brillante deduzione, prove analoghe a quelle presenti nella citata vicenda del *Novellino*; mi riferisco in particolare alla capacità di dedurre, dal sapore di una carne, che l'animale era stato allevato col latte di altra bestia (Sercambi [Rossi]: I 22-23). Avvicina le due storie anche il fatto che, in entrambe, i protagonisti dichiarano, al re che li interroga, che la sua nascita è illegittima; cosa di cui il sovrano si sincera definitivamente forzando la madre a dichiarare la verità. Che Sercambi si rifaccia al *Novellino*, direttamente o tramite mediazione, non mi pare dubbio; ma certo è che il motivo dei tre giovani sapienti lo allontana da quella fonte, e lo iscrive invece decisamente in altra tradizione

orientale, nella quale esso è ben attestato, come appunto il più tardo *Peregrinaggio* insegna. Soprattutto la sagacia con cui uno o più protagonisti in viaggio sanno individuare, nel loro cammino, caratteristiche fisiche di un cammello, o di altro quadrupede e del suo carico, quadrupede che non hanno peraltro visto, è motivo riscontrabile, oltre che in Sercambi, anche nel *Libro delle delizie* (Zabara [Hadas]: 72). Perciò è giuocoforza concludere che ci si trovi di fronte, con l'ultimo caso citato, a una fonte comune a tutti i testi qui indicati, che pare invece ignota al *Novellino*.

Il caso del *Peregrinaggio* è però del tutto a parte, e fa presupporre che ci si trovi di fronte a chi, avendo possibilità di accesso a una congerie di diverse fonti, le ha sapute armonizzare, dando così al libro una forma non solo circolare, ma a cerchi concentrici, o, secondo altra definizione, col sistema delle bambole russe (ma l'immagine del cerchio risponde meglio alla fisionomia di un testo che si apre con il distacco dei figli dal padre, e si serra col ritorno al luogo di partenza, e coll'accoglienza gioiosa da parte del genitore);⁸ a meno che non si debba ipotizzare, cosa che appare anzi più plausibile, che il testo risalga a una fonte già responsabile delle varie contaminazioni. Resta che il *Peregrinaggio* è, malgrado le molte singole storie chiaramente isolabili in esso presenti, una narrazione continua, che si inanella sulla ininterrotta *quête* dei tre giovani (*quête* del tutto particolare, giacché i protagonisti sono già in possesso di una saggezza innata), e si chiude ad anello sulla ritrovata felicità amorosa del re Bahram, ottenuta grazie ai suggerimenti dei tre fratelli. Il re concede loro il ritorno in patria, con cui si chiude il libro: il maggiore dei figli subentra al padre morto nel regno di Serendippo (forma italiana di *Sarandib*, denominazione persiana dell'isola di Ceylon, l'attuale Sri Lanka); il secondo sposa la regina d'India (che ha salvato da un grave pericolo incombente sul suo regno, e cui ha risolto un enigma); il terzo la figlia di Bahram. La conclusione della storia sigilla perfettamente quanto già dall'inizio del testo era chiaro, cioè che il testo è, oltre che dimostrazione della sapienza dei personaggi itineranti, uno *speculum* e insieme una *institutio principis*. Il *Peregrinaggio* si può davvero e propriamente definire una novella-cornice, perché le singole narrazioni

⁸ Le fonti principali sono *Haft Peikar* ('Le sette effigie') di Nezami di Ganjè, *Hasht Bibishi* ('Gli otto Paradisi') di Amir Khusrau da Delhi, nonché, per un episodio, il *Kathasaritsagara*; dunque un poema persiano, uno indo-persiano al primo strettamente collegato, una raccolta di leggende, storie e fiabe indiane. Cfr. Cristoforo Armeno (Bragantini): XXXIII-XXXV; e Khusrau (Piemontese): 143-72.

sono in contatto ininterrotto con le esperienze fatte dai tre giovani nel loro viaggio, e anzi si può dire che le narrazioni si incastonino l'una nell'altra in sequenza coerente coi tempi e i luoghi del cammino percorso dagli eroi in viaggio, secondo la struttura itinerante che è stata definita 'a infilzamento' (Šklovskij 1976: 91-9).

Si deve perciò asserire che il tempo e lo spazio nel *Peregrinaggio* si sviluppano paralleli, disponendosi più precisamente sullo stesso asse narrativo. S'intende facilmente come, portando all'estremo la sovrapposizione delle due componenti, bilanciando l'equilibrio cronotopico, il motivo di cui ho discusso (che nasce invece da uno scompenso tra la puntualità temporale misurata dal racconto, e l'indeterminatezza spaziale che quel racconto è chiamato a inglobare in sé stesso) sia con quel testo giunto sì al suo perfetto compimento ma, di fatto, anche alla sua dissoluzione.

Renzo Bragantini
(Università di Roma – La Sapienza)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto (Bigi) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese. Indici di Piero Floriani, Milano, Rizzoli, 2012.
- Bandello (Maestri) = Matteo Bandello, *La prima [-quarta] parte de le Novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992-1996, 4 voll.
- Bembo (Dionisotti) = *Prose e Rime di Pietro Bembo*, a c. di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966 (seconda edizione accresciuta).
- Bembo (Donnini) = Pietro Bembo, *Le Rime*, a c. di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008, 2 tomi.
- Bembo (Travi) = Pietro Bembo, *Lettere*, edizione critica a c. di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1987-1993, 4 voll.
- Boccaccio (Branca a) = *Decameron*, a c. di Vittore Branca, nuova edizione con xilografie tratte dalla prima stampa illustrata (1492), Firenze, Le Monnier, 1960.
- Boccaccio (Branca b) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- Boccaccio (Veglia) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Marco Veglia, Milano, Feltrinelli, 2020.
- Compilatio* (Hilka) = *Neue Beiträge zur Erzählungsliteratur des Mittelalters (Die «Compilatio singularis exemplorum» der Hs. Tours 468, ergänzt durch eine Schwesterhandschrift Bern 679)* von Alfons Hilka, Breslau, Aderholz, 1913.
- Cristoforo Armeno (Bragantini) = Cristoforo Armeno, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, a c. di Renzo Bragantini, Roma, Salerno, 2000.
- Da Porto (Gorni-Brianti) = Luigi Da Porto, *Rime*, a c. di Guglielmo Gorni e Giovanna Brianti, Vicenza, Pozza, 1983.
- Da Porto-Bandello (Perocco) = Daria Perocco, *La prima Giulietta*, edizione critica e commentata delle novelle di Luigi Da Porto e Matteo Maria Bandello, Bari, Palomar, 2008.
- Khusrau (Piemontese) = Amir Khusrau da Delhi, *Le otto novelle del paradiso*, traduzione dal persiano e post-fazione di Angelo M. Piemontese, Introduzione di Paola Mildonian, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996.
- Marguerite de Navarre (Salminen) = Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, édition critique par Renja Salminen, Genève, Droz, 1999.
- Novellieri del Cinquecento* (Guglielminetti) = *Novellieri del Cinquecento*, tomo I, a c. di Marziano Guglielminetti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972.
- Novellino* (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte. Presentazione di Cesare Segre, Roma, Salerno, 2001.

- Sercambi (Rossi) = Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, a c. di Luciano Rossi, Roma, Salerno, 1974, 3 voll.
- Zabara (Hadas) = *The Book of Delight*, by Joseph ben Meir Zabara, translated by Moses Hadas, with an Introduction by Merriam Sherwood, New York, Columbia University Press, 1932.

LETTERATURA SECONDARIA

- Almansi 1972 = Guido Almansi, *Lettura della novella di madonna Oretta*, «Paragone-Letteratura» 22 (1972): 139-43.
- Bachtin 1979 = Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a c. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.
- Benjamin 1962 = Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di N. Leskov*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962: 235-60.
- Boccaccio visualizzato* (Branca) = *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1999, 3 voll.
- Bragantini-Ciaralli 2022 = Renzo Bragantini, Antonio Ciaralli, *Matteo Bandello*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, Tomo III, a c. di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Consulenza paleografica di Antono Ciaralli, Roma, Salerno, 2022: 45-51.
- Cursi 2007 = Marco Cursi, *Il «Decameron»: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007.
- Dionisotti 2002 = Carlo Dionisotti, *Bembo, Pietro*, in Id., *Scritti sul Bembo*, a c. di Claudio Vela, Torino, Einaudi, 2002 (già voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. VIII 1966: 133-51).
- Fiorilla 2021 = Maurizio Fiorilla, *Il capolavoro narrativo: il «Decameron»*, in *Boccaccio*, a c. di Maurizio Fiorilla e Irene Iocca, Roma, Carocci, 2021: 95-140.
- Freedman 1975-76 = Alan Freedman, *Il cavallo del Boccaccio: fonte, struttura e funzione della metanovella di madonna Oretta*, «Studi sul Boccaccio» 9 (1975-76): 225-41.
- Ginzburg 1992 = Carlo Ginzburg, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1992.
- Godi 2001 = Carlo Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della seconda parte delle «Novelle»*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Picone 1988 = Michelangelo Picone, *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, «Filologia e Critica» 13 (1988): 3-26.
- Picone 2000 = *Madonna Oretta e le novelle «in itinere» («Dec.», VI 1)*, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci, Rossella Bessi (a c. di), *Favole, parabole,*

- istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno, 2000: 67-83; ora (col titolo *La novella-cornice di madonna Oretta [VI,1]*) in Nicole Coderey, Claudia Genswein, Rosa Pittorino (a c. di), *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Ravenna, Longo: 257-68.
- Pulsoni 1993 = *Bembo correttore di Luigi Da Porto?*, «Aevum» 67 (1993): 501-18.
- Saita 2017 = Cecilia Saita, *I confini del racconto. Modi della fruizione narrativa nell'«Orlando furioso»*, «Archivio Novellistico Italiano» 2 (2017): 49-82.
- Šklovskij 1976 = Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa*, prima edizione integrale, Torino, Einaudi, 1976.