

Contesti, forme e riflessi della censura

Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo

a cura di

Lucia Bachelet, Francesca Golia, Enrico Ricceri, Eugenia Maria Rossi



Collana Convegni 50

STUDI UMANISTICI
Serie Philologica

Contesti, forme e riflessi della censura

Creazione, ricezione e canoni culturali
tra XVI e XX secolo

a cura di

Lucia Bachelet, Francesca Golia, Enrico Ricceri, Eugenia Maria Rossi



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2020

Il volume è pubblicato con il contributo del dottorato di Italianistica,
Dipartimento di Lettere e Culture moderne

Copyright © 2020

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-167-2

DOI 10.13133/9788893771672

Pubblicato a novembre 2020



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0 IT
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Unknown author, *Voynich Manuscript*, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, f84r (dettaglio). Riprodotto all'indirizzo [https://commons.wikimedia.org/wiki/Voynich_manuscript#/media/File:Voynich_Manuscript_\(153\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Voynich_manuscript#/media/File:Voynich_Manuscript_(153).jpg).

Indice

Introduzione	1
PARTE I – L’AUTORE E LA CENSURA	
Censura e autocensura nella <i>Crestomazia</i> della prosa di Giacomo Leopardi	9
<i>Roberto Lauro</i>	
Zola conteur-journaliste face à la censure d’État : les potentialités du genre bref	25
<i>Nicoletta Agresta</i>	
Giovanni Papini e lo specchio dello scandalo	39
<i>Francesca Golia</i>	
Expérimenter le développement spirituel derrière les murs d’un théâtre. Le rôle de la censure stalinienne dans l’évolution du travail de Jerzy Grotowski	57
<i>Paola Pelagalli</i>	
Jean-Luc Lagarce et le « souci » du canon : l’autocensure comme contre-offensive créative	67
<i>Antonietta Bivona</i>	
PARTE II – L’EDITORE E LA CENSURA	
L’autocensura del censurato. Le metafore sessuali nel <i>Decameron</i> emendato da Lionardo Salviati	83
<i>Serena Mauriello</i>	
La «Biblioteca Nazionale» di Felice Le Monnier. Un canone per una nuova nazione	101
<i>Ilaria Macera</i>	

La fortuna di Leopardi nell'Ottocento: censura, canone e mistificazione presso La Sapienza di Roma <i>Ludovica Saverna</i>	115
<i>In tristitia hilaris, in hilaritate tristis</i> . La caduta dell'Angelo Fortunato Formìgini (1878-1938) <i>Miriam Carcione</i>	131
Per una casistica dei rapporti tra riviste e fascismo: «Il Baretto», «Il Convegno», «900» <i>Daniel Raffini</i>	149
Sciaccia editore di Savinio: <i>Torre di guardia</i> e la censura antifascista <i>Eugenia Maria Rossi</i>	165
PARTE III – L'OPERA E LA CENSURA	
Mito e realtà del libro proibito: il caso del <i>Divortio celeste</i> (1643) e dell' <i>Alcibiade fanciullo a scola</i> (1652?) <i>Corinna Onelli</i>	181
Un episodio di censura nella Venezia austriaca: <i>l'Antonio Foscari</i> (1827) di Giovanni Battista Niccolini <i>Matilde Esposito</i>	201
Censure, vandalisme et canon dans <i>La Danse de Carpeaux</i> : autopsie d'un scandale oublié <i>Aliénor Asselot</i>	215
Brancati e la «dittatura clericale». La censura di <i>Una donna di casa</i> <i>Flavia Erbosì</i>	235
La censura del film <i>Il Leone del deserto</i> di Mustapha Akkad. Il cinema contro gli "italiani brava gente" <i>Cecilia Ridani</i>	251
Postfazione <i>Christian Del Vento e Silvia Tatti</i>	265

L'autocensura del censurato. Le metafore sessuali nel *Decameron* emendato da Lionardo Salviati

Serena Mauriello

Secondo una nota opinione di Andrea Sorrentino, «nessun'opera d'arte ha tenuto occupato il Sant'Uffizio quanto il *Decameron*»¹. Le cento novelle furono colpite più volte dall'Inquisizione, ma l'autorità del modello boccacciano ne impediva l'eliminazione coatta. La bolla *In coena domini* del 1559 fu la prima a citarne chiaramente il nome, tuttavia affermando «Boccaccii Decades sue novellae centum, quae hactenus cum intolerabilis erroribus impressae sunt, et quae in posterum cum eisdem erroribus imprementur»² lasciava aperta la strada dell'emendamento. Dare alle stampe il nuovo *Decameron* censurato divenne presto una questione di prestigio politico e socio-economico. Sono tre le edizioni emendate che si susseguirono nel '500: la prima del 1573 a cura di un gruppo di studiosi come i Deputati; la seconda del 1582 a cura di Lionardo Salviati; la terza del 1588 a cura di Luigi Groto³.

La tematica erotica ha una posizione di rilievo in tutto il percorso letterario di Boccaccio e in particolar modo nel *Decameron*, in cui «spargendo l'amore quasi in ogni pagina del suo libro [...] diede battaglia per l'introduzione della vita pulsionale dell'uomo nel mondo dell'arte»⁴. L'innovativa centralità assegnata alla sessualità è tra i nodi più trasgressivi dell'opera su cui l'attenzione dei censori dovette necessariamente concentrarsi. Nonostante i contenuti sessuali del *Decameron* siano palesi, è lo stesso Boccaccio nella *Conclusione dell'autore* a negarne la licenziosità:

¹ Sorrentino 1935, p. 145.

² Chiecchi-Troisio 1984, p. 114.

³ Per un quadro d'insieme cfr. Chiecchi 1992.

⁴ Dotti 2011, p. 84.

Saranno per avventura alcune di voi che diranno io abbia nello scriver queste novelle troppa licenzia usata [...]. La qual cosa io nego, per ciò che niuna sì disonesta n'è, che, con onesti vocaboli dicendola, si disdica a alcuno: il che mi pare assai convenevolmente bene aver fatto⁵.

Gli onesti vocaboli impiegati nella narrazione sono dei mediatori linguistici⁶ sfruttati per concedere spazio a tematiche altrimenti non affrontabili. L'uso di metafore, perifrasi e circonlocuzioni è da intendersi, dunque, come un'autocensura. Nella parte più difensiva dell'epilogo, l'autore argomenta:

Ma pressuppognamo che così sia, ché non intendo di patir con voi, che mi vincereste. Dico a rispondere perché io abbia ciò fatto assai ragion vengon prontissime. [...] E se forse pure alcuna particella è in quelle, alcuna paroletta più liberale, forse a spigolista donna non si conviene [...], dico che più non si dee a me esser disdetto d'averle scritte che generalmente non si disdica agli uomini e alle donne di dir tutto di 'foro' e 'caviglia' e 'mortaio' e 'pestello' e 'salsiccia' e 'mortadello', e tutto pien di simiglianti cose⁷.

Voci come «mortaio» e «pestello» si riferiscono apertamente alla sessualità, pur non essendo tecnicismi. Trasfigurare le parole è il modo di narrare gli argomenti più dissoluti nel *Decameron* e l'impegno autocensurario di Boccaccio ha infatti successo, poiché molte delle sue metafore sessuali riescono a resistere alle revisioni cinquecentesche.

È stato stimato che nel *Decameron* sono presenti 75 metafore sessuali⁸, attualmente facilmente individuabili attraverso il contributo di Olga Montagner, che ha redatto l'indice delle voci annotate per la terza edizione Einaudi a cura di Vittore Branca⁹. Le più articolate sono state raccolte in un elenco sintetico da Amedeo Quondam. Già a una veloce lettura è palese la straordinaria *varietas* Boccaccio con cui riesce a narrare l'amore carnale:

⁵ *Dec., Conclusione dell'autore*, 3.

⁶ Cfr. Baxter 2014, p. 24; cfr. anche Baxter 2017, pp. 181-201; Chiecchi 1975-76, p. 125. a cIver, Ashgate, 2014, pp. 2e, 2014, immediatamente più rigida e, al tempo stesso, manipolando nuti osceni, la censura diviene

⁷ *Dec., Conclusione dell'Autore*, 4-5. Secondo L. Rossi, il passo sarebbe una citazione dei versi 7146-7148 e 7192-7194 del *Roman de la Rose* di Jean de Meun in cui per la prima volta nella letteratura francese è impiegato il termine metafora. Prendendosi gioco dei propri detrattori, Boccaccio rivendicherebbe la dignità poetica alla letteratura di intrattenimento, cfr. Rossi 2000, pp. 16-17.

⁸ Cfr. Alvino 2013-14, pp. 215-230.

⁹ Montagner 1992, pp. 1265-1343.

Andare sei volte in suso in villa, attaccar l'uncino, avere ritta la ventura, camminare non più di sei miglia a notte, far cantare l'usignolo, caricare l'orza, san cresci in valcava, carica la balestra, cavalcare, cavalcare la bestia di san Benedetto o vero di san Giovanni Gualberto, danza trivigiana, fare d'arme, fare insieme parentado, fare levare chi si giaceva, fare parente una donna di messer domenedio, giocare, grifare, insegnare il paternostro, lavorare a vangare il terreno, macinio e macinare la raccolta, messer mazza in monte nero, pestare nel mortaio col pestello, pivuolo col quale egli piantava gli uomini e prestamente nel solco per ciò fatto messolo, portare all'albergo, resurrezion della carne, rimettere il diavolo in inferno, santo cresci in mano, trottare forte, umido radicale per lo quale tutte le piante s'appiccicano¹⁰.

All'interno della rassettatura del *Decameron* di Lionardo Salviati, la cui furia censoria lasciò integre solo 34 novelle¹¹, 12 delle metafore citate sono state espunte o emendate, talvolta mitigate da glosse a margine atte a sviare l'attenzione del lettore dai contenuti meno ortodossi resistiti alla pulitura del testo. L'obiettivo di questo contributo è valutare in che modo la censura di Salviati si sia imposta sul processo autocensorio avvenuto nella scrittura delle cento novelle.

Appunti filologici

Nella rassettatura del *Decameron* edita nel 1582 dai Giunti a Firenze, i privilegi di stampa sono seguiti da una nota intitolata *Lionardo Salviati ai lettori* in cui sono definiti i criteri adottati nella selezione. Per quanto concerne la scelta dei testi impiegati, Salviati non nasconde di essersi adagiato sul parere critico dei Deputati che avevano stilato un elenco dei testimoni del *Decameron* secondo un ordine di affidabilità. Al primo posto è il ms. Laur. Plut. 42.1 noto come l'Ottimo. Si tratta di un manoscritto del 1384 vergato da Francesco d'Amaretto Mannelli. È un esemplare a tal punto autorevole da essere oggi impiegato per supplire a errori e lacune dell'Hamilton 90¹². Al secondo è una stampa nota come *Deo Gratias*, incunabulo edito probabilmente a Napoli nel 1470. Segue un codice in precedenza di proprietà di Messer Lodovi-

¹⁰ Quondam 2013, pp. 1754-1755.

¹¹ Cfr. Chiecchi-Troisio 1984, p. 14.

¹² Cfr. 1981-82, pp. 21-158; Branca 1991, pp. 263-303 e pp. 333-338; sul tema con approfondimenti e precisazioni è tornato più recentemente Fiorilla 2013, pp. 76-77; Nocita 2014, pp. 1205-1210.

co Beccatelli da Bologna. Per ultimo è citato un gruppo di manoscritti considerati a tal punto simili da essere intesi un tutt'uno, ovvero degli esemplari molto vicini al Laur. Plut. 90 sup. 106/2 datato 1438¹³.

La predilezione di Salviati per il codice Mannelli deriva quindi da un'impostazione dei suoi predecessori. Il suo giudizio è sbilanciato in favore della tradizione manoscritta. Gli unici testi a stampa considerati positivamente sono la citata *Deo Gratias*, l'edizione giuntina del 1527, e, ovviamente, quella dei Deputati. Tra gli esemplari di riferimento per Salviati vi è inoltre l'edizione del *Decameron* curata da Ruscelli nel 1557, molto simile alla giuntina del '27¹⁴.

L'impegno filologico di Salviati è stato considerato negli anni piuttosto passivo e appiattito sulla lezione dell'Ottimo e dei Deputati. Raul Mordenti reputa l'edizione un *descriptus* di quella di Borghini¹⁵, Vittore Branca l'ha letta come il risultato della venerazione del codice Mannelli¹⁶. Una nuova prospettiva è stata avanzata recentemente invece da Paolo M. G. Maino. Nonostante l'indagine abbia confermato che l'ideale del Plut 42.1 come un oggetto di venerazione sia incontestabile in Salviati, conclude: «da un lato si può confermare il forte appoggiarsi di Salviati alla lezione del Mannelli e dei Deputati [...] ma dall'altro si può cominciare a sostenere che la *Deo Gratias* ha avuto un ruolo tutt'altro che marginale»¹⁷.

Alla luce degli studi consultati, in questa sede è stato preso in considerazione il codice Mannelli come principale riferimento per valutare gli interventi censori di Salviati. Poiché l'analisi si fonda solo sull'aspetto contenutistico, il testo emendato non è stato confrontato con altri testimoni. È stata impiegata la seconda edizione di Salviati, ovvero quella edita nell'ottobre-novembre 1582 a Firenze: *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Cittadin Fiorentino di nuovo ristampato e riscontrato in Firenze con testi antichi, & alla sua vera lezione ridotto dal Cavalier Lionardo Salviati, deputato dal Serenissimo Gran Duca di Toscana, con permissione de' Superiori & Privilegi di tutti i Principi, e Repubbliche. Seconda Editione*, Firenze, Giunti, 1582¹⁸. Nonostante la prima stampa fosse stata pub-

¹³ Sui testimoni impiegati dai Deputati cfr. Chiecchi 2001, p. XVI.

¹⁴ Cfr. Bernardi-Pulsoni 2011, pp. 180-196.

¹⁵ Cfr. Mordenti 1982, pp. 7-51.

¹⁶ Cfr. Branca 1991, pp. 322-323.

¹⁷ Maino 2012, p. 1012.

¹⁸ Da ora in poi *Dec. Salv.*

blicata ad agosto a Venezia, egli si impegnò molto per una repentina riedizione. Tra i motivi principali di questa scelta, ci sarebbero la volontà di correggere alcuni aspetti grafici delle parti integrative e il tentativo di combattere le edizioni pirata¹⁹. Per comodità di analisi i passi decameroniani citati sono tratti dall'edizione moderna del *Decameron*, tuttavia è stata accertata la loro presenza nel codice Mannelli.

Gli interventi censori

Tra inquietudine e riso, la polemica anti ecclesiastica percorre le cento novelle sfruttando soprattutto il motivo erotico²⁰. Cinque metafore sessuali emendate da Salviati sono accumulate dalla collisione del campo semantico della religione con quello dell'amore carnale²¹. Sono due i modi in cui il tessuto narrativo è epurato: espungendo porzioni di testo e laicizzando i religiosi.

In alcune occasioni l'intervento censorio può dirsi piuttosto limitato. In III 4 la moglie del devoto Frate Puccio escogita insieme al caro amico del marito Don Felice (solo Felice in Salviati) un modo per tradirlo senza uscire di casa. Quando, recluso in preghiera, Frate Puccio interrompe le sue orazioni disturbato dal baccano della stanza accanto e domanda cosa stia accadendo, Boccaccio premette alla battuta della donna: «La donna, che motteggevole era molto, forse cavalcando allora la bestia di san Benedetto o vero di Giovanni Gualberto, rispose»²². La «bestia», ovvero l'asino associato tradizionalmente ad alcuni santi, diviene una topica metafora sessuale²³ che non può essere accettata. Il testo è quindi corretto con un intervento minimo: «forse cavalcando allora la bestia *senza sella*»²⁴.

Nella novella sono inoltre presenti metafore oscene poste in forma di didascalia²⁵, che Salviati mantiene decontestualizzandole. I riferimenti agli ordini religiosi sono rimossi sin dalla rubrica iniziale. Se nella versione originale Don Felice insegna a Frate Puccio come divenire «beato» attraverso una serie di penitenze, nella versione emendata

¹⁹ Cfr. Bertoli 1998, pp. 135-158; Bernardi-Pulsoni 2011, pp. 167-170.

²⁰ Cfr. O Cullenáin 1984, pp. 15-55; Levarie Smarr 2014, p. 58.

²¹ Sul rapporto tra sessualità e religione cfr. Vettori 2013, pp. 2-20.

²² *Dec.*, III 4, 25.

²³ Per il rapporto tra l'*eros*, il cavalcare e determinati animali cfr. Lurati 2002, pp. 55-58.

²⁴ *Dec. Salv.*, p. 157.

²⁵ Cfr. Ferreri 1991-92, pp. 73-84.

Felice istruisce Puccio su come diventare «ricchissimo» tramite «l'alchimia». Questo genere di sostituzione avviene poi in tutta la narrazione: nell'ultima salace battuta della donna, «Tu fai fare penitenza a Puccio, per la quale noi abbiamo guadagnato il Paradiso»²⁶, la «penitenza» viene rimpiazzata con «l'alchimia» e il guadagno non è il «Paradiso» ma un «tesoro». Nonostante il massiccio intervento sul testo, Salviati riesce a mantenere l'afflato comico della narrazione, pur facendone perdere l'acre punta ironica.

Lo stesso meccanismo è individuabile in un emendamento della novella VIII 2, il cui protagonista da prete diviene pedagogo. Il momento in cui riesce a possedere monna Belcolore viene così narrato da Boccaccio: «E quivi il prete, dandole i più dolci basciozzi del mondo e faccendola parente di Domenedio, con lei gran pezza si sollazzò»²⁷. Il mutato *status* sociale del protagonista si riverbera sul parlar coperto variato da Salviati: «E quivi il maestro, dandole i più dolci baciozzi del mondo e faccendola parente di Prisciano, con lei gran pezza si sollazzò»²⁸.

Cesure caratterizzano invece le novelle II 7 e VII 3. Nella seconda, l'intervento incide su una porzione testuale tanto breve quanto dal chiaro carattere blasfemo. Quando il frate protagonista della storia riesce finalmente a incontrare la propria amante, per rimanere soli manda il proprio compagno con la fanciulla della donna nel palco dei colombi «a insegnarle il paternostro»²⁹. La geniale metafora sessuale è sostituita con un asterisco da Salviati, che non tenta una sostituzione, poiché la frase, pur con l'omissione, rimane di senso compiuto. Un provvedimento di questo genere si annovera tra i molti che incidono sulla prima novella, ovvero quella di Alatiel, in cui la presenza della sessualità è oltremodo centrale. Mi limito a segnalare solo quelle legate al parlare metaforico. Si tenga comunque conto che, nel corso di tutta la narrazione, Salviati più volte introduce glosse a margine per giustificare la licenziosità dell'intreccio ribadendo i «costumi barbari»³⁰ dei personaggi. Una metafora poi cassata è impiegata da Boccaccio quando uno degli uomini che possiedono la protagonista tenta di confortarla carnalmente. «Ma Marato col santo cresci in man che Dio ci diè la cominciò per

²⁶ *Dec.*, III 4, 31.

²⁷ *Dec.*, VIII 2, 38.

²⁸ *Dec. Salv.*, p. 403.

²⁹ *Dec.*, VII 3, 23.

³⁰ *Dec. Salv.*, pp. 92, 95, 97, 100.

sì fatta maniera a consolare, che ella già con lui dimesticatasi, Pericone dimenticato avea»³¹ diviene «Ma Amuratto la cominciò per si fatta maniera a consolare, che già con lui dimesticatasi Baiaset dimenticata havea»³². La versione emendata omette lo "strumento" con cui Marato/Amuratto consola la protagonista. Si tratta di un caso singolare, poiché Salviati indica sempre le cesure con un asterisco, assente invece in questo caso. È importante sottolineare che il codice Mannelli riporta la versione integra del testo. Il secondo intervento utile è invece una sostituzione. Quando Alatiel reinventa la sua storia per essere accolta nella casa paterna, racconta una lunga menzogna in cui afferma di essere stata protetta da un gruppo di cavalieri cristiani e di aver servito «san Cresci in Valcava»³³ in un monastero. Il gioco di parole indicante gli organi sessuali si basa sulla finzione narrativa: i presenti, poiché arabi, non possono comprendere l'esplicita allusione in italiano. Salviati sostituisce il testo con la stridente parola «castità», perdendo così il carattere ironico della frase.

La novella più di tutte compromessa nel *Decameron* di Salviati è la III 10, un breve riassunto della trama sarà utile all'analisi. Protagonista della narrazione è la giovane barbara Alibech, originaria di Capsa e desiderosa di scoprire la fede cristiana. Messasi in viaggio verso il deserto della Tebaide, si reca da alcuni eremiti da cui poter apprendere la nuova religione. Rifiutata da molti, incontra alla fine il monaco Rustico, che presto cede alla tentazione del suo corpo. L'uomo, appurata la scarsa conoscenza in campo sessuale di Alibech, la convince che l'amplesso non sia un peccato, ma il miglior modo per servire Dio. Fare sesso diviene quindi «rimettere il diavolo in Inferno», diffuso modo di dire la cui origine è spiegata così da Dioneo. La ragazza è presto dedita a questa peculiare pratica devozionale e scoprirà la verità su quanto avvenuto solo ritornata a Capsa.

Il tema della sessualità e della religione sono così vicini in III 10 da sovrapporsi linguisticamente. Il «rimettere il diavolo in Inferno» è in realtà una forma popolare³⁴, Boccaccio la strumentalizza ponendola alla base dell'*inventio* narrativa. La prima metafora ha un impatto così forte da generarne a catena molte altre. I segmenti testuali rimossi sono

³¹ *Dec.*, II 7, 37.

³² *Dec. Salv.*, p. 93.

³³ *Dec.*, II 7, 110.

³⁴ Cfr. Boggione-Casalegno 1996, pp. 438-439.

a tal punto numerosi che Salviati è costretto a inserire una glossa a margine per giustificare l'intervento coatto: «Si lasciano questi frammenti per salvare più parole e più modi di favellare che si può»³⁵. La novella III 10 diviene quindi un susseguirsi di asterischi intervallati da parole spesso prive di connessione sintattica.

La prima metafora sessuale ricorre nel momento in cui Rustico idea la tecnica di seduzione, quando si apre la scia semantica del «rimettere il diavolo in Inferno». Subito dopo Alibech accetta con gran curiosità di venerare Dio nella maniera proposta. L'eremita si spoglia fino a rimanere nudo e si mette in ginocchio in posizione di preghiera, chiedendo alla ragazza di fare lo stesso:

E così stando, essendo Rustico più che mai nel suo disiderio acceso per lo vederla così bella, venne la resurrezione della carne; la quale riguardando Alibech e maravigliatasi disse «Rustico, quella che cosa è che io ti veggio che così si pigne in fuori, e non l'ho io?».

«O figliuola mia,» disse Rustico «questo è il diavolo di che io l'ho parlato; e vedi tu ora egli mi dà grandissima molestia, tanta che io appena la posso sofferire»³⁶.

Il dialogo che procede per altre sei battute perde, nella versione di Salviati, molti dei suoi contenuti, a partire dall'intera prima domanda di Alibech. Il passo dal maggiore carattere blasfemo, nonostante sia ben celato dal parlare metaforico di Boccaccio, è quello dell'erezione che viene detta *resurrezion della carne*, espressione sostituita con un asterisco da Salviati. La metafora di origini apuleiane³⁷ viene posta in un contesto correlato all'idea di pratica devozionale cristiana. Il suo potenziale innovativo sta nell'inserimento in uno sfondo cristologico. Non a caso, infatti, una metafora simile appare in VIII 7 («E d'altra parte lo stimolo della carne l'assali subitamente e fece tale in piè levare che si giaceva»³⁸), ma permane nell'edizione del 1582, poiché il contesto è esente da influenze religiose: i protagonisti sono infatti uno scolare e una donna vedova.

Il primo incontro carnale è reiterato ed espresso con dilettevole *varietas*: «E per far che questo non avvenisse, da sei volte, anzi che di su il

³⁵ *Dec. Salv.*, p. 197.

³⁶ *Dec.*, III 10, 13-14.

³⁷ Cfr. Branca 2014, p. 958.

³⁸ *Dec.*, VIII 7, 67.

lettice si movessero, vel rimisero, tanto che quella volta gli trassero sì la superbia del capo, che egli stette volentieri in pace»³⁹. Rielaborata da Salviati, la frase diviene di senso incompiuto: «E per far che questo non avvenisse * anzi che * tanto che per quella * superbia *»⁴⁰. Particolarmente interessante è la tendenza di Salviati all'intolleranza laddove in altre novelle avrebbe accettato espressioni simili. Ben comprensibile la censura dello *stare in pace* date le derivazioni cristiane, ma il *trarre la superbia dal capo* non ha alcun tipo di riferimento religioso e si ricordi che Salviati, pur nella sua rigidità, accetta espressioni quali «aver ritta la ventura»⁴¹ o «messer Mazza in Monte Nero»⁴² ben più esplicite. Lo stesso valga per le altre due metafore sessuali che esprimono l'incapacità di Rustico nel soddisfare Alibech: «Così adunque invitando spesso la giovane Rustico e al servizio di Dio confortandolo, sì la bambagia dal farsetto tratta gli avea, che egli tal ora sentiva freddo che un altro avrebbe sudato»⁴³ diviene «Così adunque * spesso * Rustico * confortandolo sì * havea, che egli a tal'hora * che un altro *»⁴⁴; mentre «E così alcuna volta le soddisfaceva, ma sì era di rado, che altro non era che gittare fava in bocca di leone»⁴⁵ è sostituito con «E così * la soddisfaceva *»⁴⁶. Seppure quindi la novella III 10 non sia stata espunta da Salviati, il suo tessuto narrativo è talmente eroso da impedirne la fruizione. La rigidità delle cesure dovuta alla correlazione tra sacro e profano si riflette anche sulle porzioni testuali che corrispondono a *loci* decameroniani sopravvissuti agli emendamenti. Il tentativo di mantenere la sua presenza nell'edizione del 1582 può dirsi fallito alla luce della perdita di un significato compiuto.

Nella novella V 10 a non essere accettate sono le allusioni all'omosessualità del protagonista maschile. Al centro della trama è una giovane donna «compressa, di pel rosso e accesa»⁴⁷ non appagata dal suo sposo Pietro di Vinciolo. Lamentandosi della propria condizione afferma: «Questo dolente abbandona me per volere con le sue disonestà an-

³⁹ *Dec.*, III 10, 24.

⁴⁰ *Dec. Salv.*, p. 197.

⁴¹ *Dec. Salv.*, p. 406.

⁴² *Dec. Salv.*, p. 320.

⁴³ *Dec.*, III 10, 28.

⁴⁴ *Dec. Salv.*, p. 197.

⁴⁵ *Dec.*, III 10, 30.

⁴⁶ *Dec. Salv.*, p. 198.

⁴⁷ *Dec.*, V 10, 7.

dar in zoccoli per l'asciutto e io mi ingegnerò di portare altrui in nave per lo piovoso»⁴⁸. Con i suoi atteggiamenti disonesti, il marito vuole «andar in zoccoli per l'asciutto», ovvero compiere atti contro natura. Segue un ribaltamento del detto: se non sarà lui a soddisfarla, cercherà quindi un altro uomo che vorrà comportarsi in maniera consona alla natura, ovvero usare una nave sul bagnato. In Salviati viene omessa solo la seconda parte della riflessione: «Questo dolente abbandona me * e io m'ingegnerò di portare altrui nave per lo piovoso»⁴⁹. Solo ciò che è considerato contro natura viene espunto, tuttavia l'emendamento rende la frase di difficile comprensione, poiché il «portare la nave per il bagnato» è privo di fondamento. Desti interesse che la locuzione «andar in zoccoli» (ma «su per i monti») sia mantenuta nella versione del 1582 in un'altra novella, ovvero la VI 10. Il contesto meno esplicito del suo impiego avrà forse dissuaso Salviati dal censurarla.

Oltre ai casi finora analizzati, ve ne sono alcuni in cui il parlare coperto di Boccaccio non è stato giudicato soddisfacente da Salviati nonostante non sia correlato a tematiche religiose. In V 4 e IX 10 la tematica erotica è il centro del racconto, l'intervento correttivo si presenta in maniera piuttosto rigida alla luce dell'eccessiva evidenza della narrazione.

La novella V 4 viene chiamata dallo stesso Boccaccio in V 5 «la novella dell'usignuolo»⁵⁰, poiché il volatile ha un ruolo centrale nel testo sia in senso letterale che metaforico. Ciò comporta una censura solo parziale della parola «usignuolo» da parte di Salviati. Boccaccio si distingue qui per la sua capacità retorica: un motivo che sarebbe potuto divenire grossolano, viene gestito nel *Decameron* con grande abilità attraverso un graduale mutare del significato dal senso letterale a quello allusivo, le cui fasi di sviluppo coincidono con il progredire della narrazione⁵¹. Anche in questo caso, un breve riassunto della novella può considerarsi utile all'analisi. Caterina è una donna in età da marito desiderosa di incontrare il suo amante messer Lizio da Valbona. Convince i genitori di non riuscire a dormire in casa a causa del caldo. A seguito di alcune remore, il padre acconsente ad allestirle un letto

⁴⁸ *Dec.*, V 10, 9.

⁴⁹ *Dec. Salv.*, p. 312.

⁵⁰ La scelta dell'usignuolo non è casuale, ma correlata alla tradizione soprattutto ovidiana, cfr. Pfeifer 1985, *passim*; Vasvary 1994, pp. 224-251.

⁵¹ Segre 1979, pp. 106-107.

nel giardino sottostante la loro casa, dove il fresco notturno e il canto dell'usignolo le possano conciliare il sonno. Riesce così a vedere Lizio e, dopo esser stati presi dalla passione, si addormentano nudi. La mattina, il padre, controllando se Caterina abbia davvero riposato bene, sorprende i due ancora nudi a letto. Dopo aver chiamato la moglie e risvegliati i giovani, accetta il loro comportamento al patto che si sposino. La novella ha quindi lieto fine e i protagonisti continuano a godere dell'amor carnale altre sei volte.

Nonostante Luca Carlo Rossi affermi che «a differenza delle parodie irriverenti e oscene dell'amor cortese prodotte in ambito d'oc e d'oïl, Boccaccio non si spinge oltre il segno della medietà stilistica programmaticamente stabilita in relazione all'onestà come principio etico»⁵², secondo Salviati la *convenientia* non si addice a questa novella, su cui agisce in maniera coatta e repentina dal momento in cui il termine «usignuolo» assume caratteri metaforici, nonostante riferimenti ornitologici siano stati altrove accettati (in particolar modo il termine «imbeccare», come in *Dec.*, IV, *Intr.*, 29). Lo slittamento di senso da letterale ad allusivo avviene quando i due per la prima volta consumano l'amplesso: «e dopo molti basci si coricarono insieme e quasi per tutta la notte diletto e piacere presono l'un l'altro, molte volte facendo cantar l'usignuolo»⁵³. In questo passo per la prima volta si manifesta la furia censoria di Salviati che così emenda il testo: «e dopo * si coricarono insieme e quasi per tutta la notte diletto e piacere presono l'un dell'altro *»⁵⁴. Lo stesso genere di intervento si ripresenta altre due volte, ovvero nel momento in cui i protagonisti si addormentano nudi «avendo Caterina col destro braccio abbracciato sotto il collo Ricciardo e con la sinistra mano presolo per quella cosa che voi tra gli uomini più vi vergognate a dire»⁵⁵ e quando la ragazza, sorpresa dai genitori, ritrae la mano per rivestirsi. Come avviene per III 10, dal momento in cui la censura di Salviati diviene più rigida, influisce anche su segmenti testuali altrove accettati. A seguito della conversazione con i genitori della ragazza, i due si trovano nuovamente soli e godono ancora l'uno dell'altra prima di alzarsi: «Partiti costoro, i giovani si riabbracciarono insieme, e non essendo più che sei miglia camminati la notte, altre due

⁵² Rossi 2013, p. 186.

⁵³ *Dec.*, V 4, 29.

⁵⁴ *Dec. Salv.*, p. 284.

⁵⁵ *Dec.*, V 4, 30.

anzi che si levassero ne camminarono e fecer fine alla prima giornata. Poi levati [...]»⁵⁶. Nonostante Salviati accetti che in IX 6, 19 si dica «andar da sei volte in suso in villa» con allusioni sessuali, non riesce ad accettare che i due «camminino sei miglia in una notte»⁵⁷, inserendo una cesura nel segmento testuale: «Partiti costoro * Poi levati»⁵⁸.

La narrazione più dettagliata di un amplesso sessuale, seppur con l'impiego di un elaboratissimo parlare metaforico, è nella novella IX 10. Salviati non tenta in alcun modo di salvare la scena sostituendola con un canonico asterisco. Protagonisti della storia sono una coppia di ignoranti contadini, Pietro e Gemmata, e donno Gianni, privo delle vesti clericali in Salviati. I due si convincono che Gianni possa aiutarli nei commerci insegnando loro un incantesimo per trasformare la donna in una cavalla. Il sortilegio si traduce a tutti gli effetti in uno stupro, descritto con gran dovizia di particolari da Boccaccio. Gianni chiede a Gemma di spogliarsi «ignudata» e di posizionarsi «con le mani e co' piedi in terra a guisa che stanno le cavalle»⁵⁹. Inizia così a toccarle il corpo dalla testa ai fianchi, ripetendo ogni volta la stessa formula («Questa sia bella testa di cavalla» etc.). Arrivato al momento di «appiccar la coda»⁶⁰ avviene a tutti gli effetti l'atto sessuale: «e ultimamente, niuna cosa restandogli a fare se non la coda, levata la camiscia e preso il pivuolo col quale egli piantava gli uomini e prestamente nel solco per ciò fatto messolo, disse: "E questa sia bella coda di cavalla"»⁶¹. L'impiego dei termini «pivuolo» e «solco» in maniera equivoca è collegato all'ambito metaforico della semina⁶², come desumibile dal termine piantare⁶³. Non è la prima occasione in cui Boccaccio mutua elementi dal mondo agricolo per traslarli nella sessualità⁶⁴, tuttavia questa è l'unica censurata da Salviati. La perizia descrittiva si inoltra in dettagli più osceni, come la veloce eiaculazione di Gianni: «Era

⁵⁶ *Dec.*, V 4, 38.

⁵⁷ *Dec.*, V 4, 48.

⁵⁸ *Dec. Salv.*, p. 285.

⁵⁹ *Dec.*, IX 10, 17.

⁶⁰ *Coda* per il membro genitale maschile è già documentata in latino (Orazio, *Satire*, I 2, 45; II 7, 49), cfr. Adams 1982, pp. 36-37.

⁶¹ *Dec.*, IX 10, 18.

⁶² Cfr. Boggione-Casalegno 1996, p. 231.

⁶³ Per un'analisi di «piantare» come termine osceno cfr. Boggione-Casalegno 1996, p. 123; Lurati 2001, pp. 832-833.

⁶⁴ Sulle metafore tratte dal mondo agricolo nella novella di Masetto da Lamporecchio cfr. Ciavolella 2000, pp. 29-42.

già l'umido radicale per lo quale tutte le piante s'appiccicano venuto, quando donno Gianni tiratolo indietro disse»⁶⁵. Nella seconda fine metafora, Dioneo sfrutta la terminologia filosofica e fisiologica del suo tempo per indicare il liquido seminale. Nonostante quindi la copertura dell'aspetto scabroso tramite l'impiego di metafore popolari e articolate sul linguaggio colto, la scena viene considerata nel Cinquecento fin troppo evidente per essere accettata.

Per concludere, si porrà l'attenzione su due *loci* decameroniani emendati da Salviati in cui a parlare non sono i membri della brigata, ma Boccaccio in veste di *auctor*. Nell'*Introduzione* alla IV Giornata, si difende dall'accusa di essere in età troppo avanzata per pensare alle donne: «E quegli che contra alla mia età parlando vanno, mostra mal che conoscano che, perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde»⁶⁶. Dunque, anche gli uomini anziani sottostanno agli impulsi amorosi. La stessa immagine del porro connessa al concetto di passione tardiva richiama direttamente I 10, dove Salviati non interviene in alcun modo. Il termine «coda» con allusioni sessuali, qui sostituito con un asterisco, ricorre nell'edizione del 1582 sia nella già citata IX 10 che in III 1 e VII 1. La differenza sostanziale sta nel fatto che ora a parlare è Boccaccio stesso, non esiste alcun tipo di finzione narrativa. L'espressione diretta di concetti osceni da parte dell'*auctor* desta a tal punto imbarazzo in Salviati che egli sente persino il bisogno di inserire una nota a margine sottolineando il senso ironico delle affermazioni: «Ricordisi il lettore, che il B. in tutto questo ragionamento, non parla mai da vero, ma scherza e motteggia per cacciar la malinconia che tanto noceva in quel tempo»⁶⁷. Non è la prima glossa in cui il censore insiste sull'ironia nei contenuti autoriali del *Decameron*. Qualcosa di simile era già accaduto nel passo della Conclusione citato in apertura: a fronte di un elenco di termini quali *foro*, *caviglia*, *mortaio*, *pestello*, *salsiccia* e *mortadello*, Salviati annota «Consideri il lettore che l'Aut. vuol la burla»⁶⁸. Quando non sono i personaggi delle novelle o i membri della brigata a esprimere contenuti osceni, la censura non lascia spazio a condoni, diviene più rigida e manipola la ricezione del *Decameron* da parte dei lettori.

⁶⁵ *Dec.*, IX 10, 20.

⁶⁶ *Dec.*, *Introduzione alla Quarta Giornata*, 33.

⁶⁷ *Dec. Salv.*, p. 204.

⁶⁸ *Dec. Salv.*, p. 582.

Conclusioni

Da un punto di vista quantitativo, l'autocensura boccacciana può dirsi riuscita: Salviati interviene in maniera coatta su un numero piuttosto esiguo di *loci* critici. Fatta eccezione per le occasioni troppo esplicite, il vero tema scottante per l'emendatore non pare essere quello sessuale, quanto piuttosto quello religioso. Nel *Decameron* la critica anti-ecclesiale pone al centro del discorso il corpo dei suoi protagonisti: denudati della loro santità, uomini e donne di Chiesa sono visti nelle loro debolezze squisitamente umane al pari di tutti gli altri personaggi. Boccaccio mette sullo stesso piano clerici e laici, rendendo il compito di Salviati estremamente complesso: sono stati notati molti casi in cui un medesimo segmento lessicale viene al contempo eliminato e tollerato dal censore, costretto dunque a operare dei distinguo in base al contesto narrativo. Oltre all'eccessiva evidenza e alla sovrapposizione tra sacro e profano, la terza caratteristica in grado di attivare in maniera repentina il bisturi dell'emendatore è la presenza autoriale. Nelle occasioni in cui a parlare è Boccaccio stesso in funzione di *auctor*, Salviati non può in alcun modo decontestualizzare il riferimento erotico attribuendolo a costumi barbari o tempi passati. La sua presenza rappresenta lo scoglio maggiore, che permette il solo appello all'ironia.

Nonostante il tentativo di manipolazione del messaggio decameroniano, la rivoluzione culturale di Boccaccio è riuscita a valicare i limiti della censura imponendo la convivenza tra pulsioni vitali e slanci ideali. La mediazione dei fatti disonesti in una narrazione è un lavoro arduo in cui l'opera eccelle magistralmente. La chiave della sua vittoria sta, con ogni probabilità, nell'incredibile *varietas* narrativa delle cento novelle. L'assenza di formule stereotipate ha reso la maschera autocensoria decameroniana salda, ma soprattutto nascosta dalla sua mutevolezza. Metafore, perifrasi, circonlocuzioni e più in generale il parlare figurato permettono al tema sessuale di ben integrarsi nel testo. La battaglia risulta sconfitta quando le stesse figure assumono una sfumatura evidente, ma si tratta di casi minoritari, poiché la grandezza del *Decameron* sta nel rendere tenui immagini dal carattere eroticamente violento. Ogni narratore che dopo Boccaccio deciderà di inoltrarsi nell'intricato campo del racconto comico-grottesco dovrà a lui rendere conto. L'accesso delle metafore oscene alle edizioni emendate permetterà ai successori di avere alla mano un enorme repertorio erotico, ricchissimo e mai ripetitivo, a cui attingere in base alle necessità

della propria prosa⁶⁹. Non a caso è stato notato un generale alleggerimento poetico delle espressioni che riguardano gli organi sessuali in tutti i novellieri successivi al certaldese⁷⁰. Sercambi, Sermini, Masuccio Salernitano, Bandello, Aretino, il Lasca, per citarne alcuni, attingono apertamente alla lezione decameroniana. Esempio in questo senso è il grande successo nella novellistica, ma anche nella commedia di tutti i secoli, del rinnovato *topos* del giardino⁷¹. Nell'uso decameroniano il *locus amoenus* si colora di tinte erotiche. La metafora che intende il giardino o l'orto da vangare per l'organo genitale femminile è agli occhi di un lettore moderno banale, eppure nasce nelle pagine del *Decameron* con la morte del povero innamorato Tingoccio nella novella VII 10 («tanto vangò e tanto lavorò, che una infermità gli sopravvenne»⁷²), e ancora quando il finto muto Masetto di Lamporecchio nella novella III 1 si infiltra in un convento femminile come tuttofare e dice «Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò sì l'orto che mai sí bene non vi fu lavorato»⁷³. Se oggi l'idea può apparire chiara, nel contesto medioevale era al contempo innovativa e perfettamente integrata nelle circostanze del parlare quotidiano, riuscendo così a ben celare il riferimento erotico nella narrazione.

La battaglia pulsionale di Boccaccio non è percorsa senza remore. Il rapporto tra onestà e disonestà, tra moralità e immoralità è una preoccupazione costante nelle cento novelle⁷⁴, in cui spesso la morale si gioca anche sulla base dell'interazione di questi elementi. La delicata conciliazione tra di essi oltre che la riflessione sui limiti del basso-corporeo coinvolgerà in prima persona tutti gli scrittori dopo di lui, ma potrà farlo solo poiché Boccaccio è riuscito grazie alla sua tecnica stilistica a superare lo scoglio tridentino, combattendo i limiti del tempo e affidandosi all'eternità.

⁶⁹ Boggione-Casalegno 1996, p. XXXI.

⁷⁰ Surdich 2011, pp. 23-52.

⁷¹ Menetti 2018, p. 254.

⁷² *Dec.*, VII 10, 15.

⁷³ *Dec.*, III 1, 18.

⁷⁴ Cfr. Cherchi 2004, *passim*.

Bibliografia

- ADAMS J. N., *The Latin Sexual Vocabulary*, Londra, Duckworth, 1982.
- ALVINO N., *L'amore ai tempi della peste: metafore sessuali nel Decameron*, in «Misure e critiche», XI-XIII (2013-2014), pp. 215-230.
- BAXTER C., *Galeotto fu la Metafora: Language and Sex in Boccaccio's Decamerone*, in *Sexualities, Textualities, Art and Music in Early Modern Italy*, ed. By K. A. McIver, Dorchester, Ashgate, 2014, pp. 23-40.
- EAD., "Niuna sì dionesta n'è, che, che con onesti vocaboli dicendola, si disdica a alcuno": Turpiloquium in Boccaccio's Decameron, in *Locating Boccaccio. Proceedings of the Conference (Manchester, 10-12 July 2013)*, in «Heliotropia», XIV (2017), pp. 181-201.
- BERNARDI M., PULSONI C., *Primi appunti sulle rassetture del Salviati*, in «Filologia italiana», VIII (2011), pp. 167-200.
- BERTOLI G., *Le prime due edizioni della seconda "Rassetatura" del Decameron*, in *Dalla textual bibliography alla filologia dei testi italiani a stampa*, a cura di A. Sorella, Pescara, Libreria dell'Università, 1998, pp. 135-158.
- BOCCACCIO G., *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, BUR Rizzoli, 2013³ (Dec.).
- ID., *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Cittadin Fiorentino di nuovo ristampato e riscontrato in Firenze con testi antichi, & alla sua vera lezione ridotto dal Cavalier Lionardo Salviati, deputato dal Serenissimo Gran Duca di Toscana, con permissione de' Superiori & Privilegi di tutti i Principi, e Repubbliche. Seconda Editione*, Firenze, Giunti, 1582 (Dec. Salv.).
- BOGGIONE V., CASALEGNO G., *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, Milano, TEA, 1996.
- BRANCA V., *Studi sulla tradizione del testo del Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», XII (1981-1982), pp. 21-158.
- ID., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, II, *Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del Decameron con due appendici*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1991.
- BRUNI F. (CUR.), «Leggiadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000.
- CHIECCHI G., *Sentenze e proverbi nel Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», IX (1975-1976), pp. 119-69.
- ID., *Dolcemente dissimulando. Cartelle Laurenziane e Decameron censurato*, Padova, Antenore, 1992.
- ID., *Le annotazioni e i discorsi sul Decameron del 1573 dei deputati fiorentini*, Roma-Padova, Antenore, 2001.
- CHIECCHI G., TROISIO P., *Il Decameron sequestrato. Le tre edizioni censurate nel Cinquecento*, Milano, Unicopli, 1984.
- CHERCHI P., *L'onestade e l'onesto raccontare del Decameron*, Fiesole, Cadmo, 2004.
- CIAVOLELLA M., *Letteratura e pornografia: la novella di Masetto da Lamporecchio*, in Bruni 2000, pp. 29-42.

- DOTTI U., *La rivoluzione incompiuta. Società, politica e cultura da Dante a Machiavelli*, Torino, Aragno, 2011.
- FERRERI R., *La novella di Frate Puccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXVI (1991-1992), pp. 73-84.
- FIORILLA M., *Ancora per il testo del Decameron*, in «L'Ellisse», VIII/1 (2013), pp. 75-90.
- LEVARIE SMARR J., *Clergy in Decameron: Another Look?*, in «Heliotropia», XI (2014), pp. 55-64.
- LURATI O., *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti, 2001.
- Id., *Per modo di dire... Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane ed europee*, Bologna, CLUEB, 2002.
- MAINO G., *L'uso dei testimoni del Decameron nella rassetatura di Lionardo Salviati*, in «Aevum», LXXVI (2012), pp. 1005-1030.
- MENETTI E., *Le parole del racconto dopo Boccaccio*, in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di A. M. Cabrini, A. D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 247-259.
- MONTAGNER O., *Indice delle voci annotate*, in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992³, pp. 1265-1343.
- MORDENTI R., *Per un'analisi dei testi censurati: strategia testuale e impianto ecdotico della "Rassetatura" di Lionardo Salviati*, in «Annali di Filologia Moderna», I (1982), pp. 7-51.
- NOCITA T., *Loci critici della tradizione decameroniana*, in «Dai pochi ai molti». *Studi in onore di Roberto Antonelli*, II, a cura di P. Canettieri, A. Punzi, Roma, Viella, 2014, pp. 1205-1210.
- O' CULLEANÁIN C., *Religion and clergy in Boccaccio's Decameron*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1984.
- PFEIFFER W., *The change of Philomel. The Nightingale in Medieval Literature*, New York-Berne-Frankfurt, Lang, 1985.
- QUONDAM A., *Le cose (e le parole) del mondo*, in Boccaccio 2013, pp. 1669-1802.
- ROSSI L., «In luogo di sollazzo» i *fabliaux* del Decameron, in Bruni 2000, pp. 13-28.
- ROSSI L. C., *L'usignolo di Caterina* (Dec., V 4) ieri e oggi, in «Italianistica», XLI (2013), pp. 181-189.
- SEGRE C., *Da Boccaccio a Lope de Vega, derivazioni e trasformazioni* [1977], in Id., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 97-115.
- SORRENTINO A., *Letteratura italiana e Sant'Uffizio*, Napoli, Perrella, 1935.
- SURDICH L., *Tradizione, riuso e modificazione della metafora erotica della novellistica post-decameroniana*, in «InVerbis», II (2011), pp. 23-52.
- VASVARY L., «L'usignuolo in gabbia»: *Popular Tradition and Pornographic Parody in the Decameron*, in «Forum Italicum», XXIII/2 (1994), pp. 224-251.
- VETTORI A., *Religio Amoris. Il sesso come rituale religioso nel Decameron*, in «Testo e senso», XIV (2013), pp. 2-20.