



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Bianca Concolino Mancini Abram, « *L'Erofilomachia* de Sforza Oddi entre Bandello et Shakespeare : variations autour du mythe des amants tragiques », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

L'Erofilomachia de Sforza Oddi entre Bandello et Shakespeare : variations autour du mythe des amants tragiques

Bianca Concolino Mancini Abram

Université de Poitiers

Les nouvelles de Matteo Bandello offrent une exceptionnelle variété de portraits, qui parcourent toute la gamme des caractères humains, du plus comique au plus tragique. La richesse de ce capital, comme l'a souligné Francesco Flora, a intéressé et inspiré quantité d'auteurs dramatiques de grand renom, italiens ou étrangers, comme Shakespeare et Lope de Vega¹. Si à la Renaissance il arrive souvent qu'un auteur de théâtre s'inspire d'une nouvelle pour en tirer une comédie ou une tragédie, il est moins fréquent que le parcours soit inversé et qu'une comédie soit à l'origine d'une nouvelle. C'est le cas de *Gli Ingannati*, la célèbre comédie siennoise des *Intronati* écrite en 1532, qui a inspiré Matteo Bandello pour la nouvelle de *Paolo et Nicuola* (II,36). Cette même comédie, *Gli Ingannati*, servira de modèle à William Shakespeare pour *La nuit des Rois* (*Twelfth Night*)².

La nouvelle de Bandello qui nous intéresse ici (II,9) est à l'origine de deux œuvres théâtrales de nature différente : la tragicomédie de Sforza Oddi, *L'Erofilomachia*, et la tragédie de William Shakespeare, *Roméo et Juliette*. L'œuvre de Sforza Oddi ne présente qu'un nombre restreint de points communs avec la nouvelle de Bandello. Si la situation de départ est identique (le cas de deux amants séparés par l'hostilité de leurs familles) les deux histoires divergent, du fait même de la nature de chaque œuvre : l'une tragique l'autre essentiellement comique. Cependant, les rares ressemblances que l'on peut trouver n'en sont pas moins intéressantes, comme on le verra, à commencer par la protagoniste de *L'Erofilomachia*, Flaminia, qui rappelle singulièrement Giulietta dans la nouvelle de Bandello. De même, un certain nombre de

1 FLORA, 1966 : 48-49 ; voir aussi : PATRIZI, 1993 ; GUGLIELMINETTI, 1990 ; SAPEGNO, 1963.

2 CONCOLINO MANCINI ABRAM, 2022.

procédés utilisés par Bandello et par Shakespeare à des fins tragiques (notamment l'artifice de la lettre envoyée au protagoniste) sont utilisés par Sforza Oddi pour accroître la tension et le pathétique avant de parvenir à la traditionnelle conclusion heureuse. Nous allons essayer de montrer comment *L'Erofilomachia* participe de la tradition mythique des amants tragique, qui remonte à l'épisode de Pyrame et Thisbé dans les *Métamorphoses* d'Ovide, tout en répondant aux règles du nouveau genre de la comédie pathétique qui s'affirmait à l'époque.

Sforza Oddi naît à Pérouse en 1540. Juriste réputé, il enseigne le droit à l'université de Pérouse, puis à Pise, à Padoue et enfin à Parme, où il meurt en 1611. Pendant sa jeunesse à Pérouse il s'intéresse à la littérature et au théâtre et participe aux travaux de deux académies : *Gli Unisoni*, puis *Gli Insensati*. Pendant cette période il écrit trois pièces : *L'Erofilomachia, ovvero il duello d'Amore e d'Amicizia*, publiée à Pérouse en 1572 après avoir longtemps circulé sous forme manuscrite ; *I Morti Vivi*, publiée en 1576 et *Prigione d'Amore*, publiée à Florence en 1590. Ses comédies ont été très appréciées par ses contemporains si l'on se fonde sur le nombre important de leurs éditions et de leurs représentations depuis la fin du XVI^e siècle jusqu'au début du XVII^e. Elles seront ensuite délaissées au profit d'autres classiques de l'époque jusqu'en 1946, lorsque Benedetto Croce publie une édition moderne de *L'Erofilomachia*³. Depuis, les comédies de Sforza Oddi apparaissent dans plusieurs recueils de textes de la Renaissance⁴.

Les comédies de Sforza Oddi, nous l'avons dit, prennent la forme de la comédie pathétique. Ce genre, dont le premier exemple connu est l'*Amor Costante* d'Alessandro Piccolomini (1536) sera très en vogue au cours du dernier tiers du XVI^e siècle et illustré notamment par *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli (1567). En se démarquant des comédies joyeuses et licencieuses qui dominaient le début du siècle, la comédie aborde désormais des sujets davantage ancrés sur l'intériorité, les souffrances, les sentiments des protagonistes que sur l'action ou sur les éléments comiques. Il s'agit bien entendu d'un changement dû à une évolution du goût du public, non sans rapport avec l'environnement politique et social nouveau de la Contre-Réforme⁵. Sforza Oddi est partie intégrante de cette tendance et il s'en fait le porte-parole. Ainsi, dans le prologue de sa troisième comédie, *Prigione d'amore*, il théorise ses positions dans un dialogue entre deux personnages allégoriques : Comédie et Tragédie⁶. À la tragédie qui lui reproche de renier sa vocation

3 Sur la vie et l'œuvre de Sforza Oddi, voir : CADOPPI, 2013 ; BALDI, 1971 ; BONORA, 1970 ; CROCE, 1952.

4 MORLACCHI, 2011 ; Davico Bonino, 1978 (édition utilisée dans notre travail) ; Borlenghi, 1959 ; CROCE, 1946.

5 CONCOLINO MANCINI ABRAM, 1999.

6 Il s'agit d'un procédé répandu à l'époque, notamment utilisé sur le même thème par les *Intronati*

de divertir, la Comédie répond en proclamant sa volonté d'associer un sujet grave à une forme agréable et son projet d'inculquer au public des valeurs morales tout en lui permettant de s'amuser, selon l'enseignement d'Horace, *utile dulci*. Ce prologue, comme le remarque Guido Baldi, est un programme détaillé et cohérent de l'auteur, appliqué par anticipation dès sa première comédie, *L'Erofilomachia*, ainsi qu'une clé de lecture et de compréhension de son œuvre⁷.

Le point de départ ou *antefatto* de *L'Erofilomachia*, qui évoque Pyrame et Thisbé, ressemble donc à celui de la nouvelle de Bandello et à celui de la tragédie de Shakespeare. Dans la ville de Gênes, Leandro Sarti, qui a entendu vanter la grande beauté de sa voisine, Flaminia Portici, tombe amoureux d'elle dès qu'il l'aperçoit par un trou dans le mur séparant leurs maisons. La jeune fille répond à son sentiment, mais leur amour est réputé impossible du fait de l'hostilité qui oppose depuis fort longtemps les deux familles. À partir de cette situation initiale, *L'Erofilomachia* déploie de manière autonome les procédés traditionnels de la comédie, où se multiplient les péripéties qui retardent le dénouement heureux de l'intrigue et tiennent en haleine les spectateurs.

Une des différences fondamentales entre la nouvelle de Bandello et la tragicomédie de Sforza Oddi est le déguisement du protagoniste pour se rapprocher de la femme aimée, suivant un procédé courant de la comédie érudite. Flaminia est soudainement contrainte par son père de partir pour Florence. Leandro, dans l'intention de la rejoindre, s'embarque pour Pise mais il est enlevé par des pirates et sa captivité durera cinq longues années. Il choisit de ne pas révéler son identité par peur d'être rappelé dans sa famille. Un jour, un jeune courtisan dénommé Amico paie sa rançon et l'emmène à Florence. Ignorant d'être l'instrument du destin, puisqu'il ne connaît Léandro que sous son nom d'emprunt, Amico décide de placer Leandro comme serviteur auprès du père de Flaminia, Oberto Portici.

Au lever de rideau, Leandro, sous le nom de Fabio, sert depuis quelques mois chez Oberto, qui s'est pris d'affection pour lui, à la différence de Flaminia. Celle-ci, toute vouée à son souvenir de Léandro est à peine consciente de la présence de Fabio et ne le voit pas. Loin de déplaire à Léandro, cette indifférence le rassure, car il y voit un signe de la fidélité de Flaminia. C'est ce qu'il explique à son ami Alfonso :

dans l'*Ortensio* en 1567 et par Anton Francesco Grazzini, dit le *Lasca*, en 1570 dans *La Strega*. (CONCOLINO MANCINI ABRAM, 1998).

7 BALDI, 1971 : 45.

Si elle m'aimait en tant que Fabio et si elle cherchait à me séduire en tant que Fabio, moi qui suis Léandro et non Fabio, me sentant trahi, je ne pourrai pas l'aimer. Au contraire, je la jugerais inconstante et tout mon amour se changerait en haine⁸.

Léandro-Fabio attend la réconciliation entre les eux famille pour révéler son identité. Intervient alors le premier obstacle : Oberto décide de marier sa fille à un médecin, vieux, riche et sot, Ippocrasso, que son serviteur Stempere surnomme non sans raison « Porco grasso » (Gros cochon). C'est à lui et à un autre personnage au nom évocateur, Capitane Rinoceronte, que seront confiés les emplois purement comiques de la comédie et la fonction d'amuser le public.

Le danger du mariage avec Ippocrasso est à peine écarté que Fabio doit faire face à une nouvelle épreuve, bien plus difficile. Amico, son sauveur, à qui il doit sa liberté et qui, de surcroît lui a donné la possibilité de se rapprocher de Flaminia, lui fait part de son amour pour la jeune fille et lui demande explicitement de l'aider à la conquérir. Le choc pour Fabio est si grand qu'il manque de s'évanouir. Comme Amico s'en inquiète, Fabio cache la raison véritable de son malaise sous un discours ambigu, incompréhensible pour Amico, mais que le public est en mesure de décoder :

Ce mal a en peut plus de cinq ans : je pense qu'il est dû au fait qu'à ce moment précis un de mes proches, que je ne connais pas, doit courir un grand danger et souffrir à cause de moi⁹.

La figure de style utilisée ici, la métalepse, est très fréquente dans la comédie érudite. Elle connaît une singulière redondance dans *L'Erofilomachia*. On la retrouve en effet dans une autre confrontation, lorsque Fabio surprend Flaminia déguisée, en train de s'enfuir de la maison de son père. Cette scène, la seule où Fabio et Flaminia sont face à face, est sans aucun doute le moment le plus pathétique de la pièce. Fabio prisonnier d'une fausse identité, qui l'oblige à faire respecter la volonté de son maître sans écouter son cœur, doit rester sourd aux prières de Flaminia. Désespérée, celle-ci lui expose son projet de partir pour rejoindre Leandro et lui raconte alors, dans un parfait exemple de mise en abîme, son histoire d'amour qui est leur propre histoire. Le pathétique atteint son comble lorsque Flaminia demande à Fabio de se mettre à la place de Leandro pour comprendre ses sentiments et son désespoir.

8 « Se ella come Fabio mi amasse e come Fabio cercasse di godermi, io che non Fabio ma Leandro sono, trovandomi tradito, non la potrei più amare, anzi ritrovando lei incostante, tutto il mio amore in odio si convertirebbe ». (I,1)

9 « Il mal è più di cinque anni : penso che sia che in quel punto qualcuno dei miei, che non ho conosciuto dee correre qualche gran pericolo e avere qualche gran dolore di me ». (III,5)

Transforme-toi, mon cher Fabio, transforme-toi l'espace d'un instant : imagine que tu es Leandro et pense que maintenant, dans ce même lieu, Fabio veut m'enlever à toi et m'empêche de te rejoindre. Cette haine que tu éprouverais à son égard, Leandro ne l'aura-t-il pas envers toi, si tu m'enlèves à lui ?¹⁰

L'intérêt de cette scène est évidemment amplifié par le non-dit, par les sous-entendus. Le public, parce qu'il connaît sa véritable identité, est en mesure d'imaginer tout ce que Fabio ne peut pas se permettre d'exprimer. Cette complicité est d'ailleurs mise en exergue par Fabio après le départ de Flaminia, dans un monologue où le public est pris à témoin de ses souffrances et de sa frustration.

La scène – pourrait-il en être autrement ? – s'achève sur une ellipse, sur une brusque interruption de la parole et se traduit, d'un point de vue dramatique, par l'évanouissement de Fabio qui, sur le point d'avouer la vérité à Flaminia, tombe à terre, comme mort. Cette mort apparente constitue un point commun avec la nouvelle de Bandello, puisqu'elle rappelle l'accident survenu à Romeo lorsqu'il découvre ce qu'il croit être le cadavre de Giulietta et perd aussitôt connaissance (« Romeo tomba évanoui à côté de Giulietta, bien plus mort qu'elle, et longtemps il resta inconscient, tellement accablé par la douleur qu'il faillit en mourir »)¹¹.

Le vide du récit provoqué par l'interruption du discours de Fabio est comblé quelques scènes plus loin par une lettre, qu'avant de quitter la ville, il laissera à Ardelia, une prostituée amoureuse d'Amico. Cette lettre, lue au public à haute voix par Ardelia, constitue une deuxième mise en abyme, symétrique de la première et permet à Fabio- Leandro de dévoiler son identité et de raconter à son tour l'histoire de son amour pour Flaminia.

Comme on l'a rappelé plus haut, *L'Erofilomachia* se distingue de la nouvelle de Bandello surtout parce qu'elle réserve un dénouement heureux à une histoire tragique, suivant le programme annoncé au public dans le prologue : « Préparez-vous à écouter en silence, si vous voulez apprécier comment un triste et malheureux accident peut avoir une si belle et douce issue »¹². Amico, l'ami par excellence, ne voulant pas être dépassé par Fabio en générosité et en loyauté, s'empresse de rompre ses fiançailles avec Flaminia et d'aller chercher Fabio. Enfin, une autre lettre providentielle arrive à point nommé de Gênes pour annoncer la paix entre les familles des protagonistes. L'expédiente de la lettre

10 « Trasformati, Fabio mio caro, trasformati un poco, e pensa di esser Leandro tu e giudica che ora in questo medesimo luogo Fabio mi voglia torre con l'impedire ch'io non venga da te. Quell'odio che li porteresti non lo porterà Leandro a te, se tu me li togli ? » IV,4.

11 « Cadette subito Romeo tutto svenuto a lato di Giulietta, di quella assai più morto, ed un pezzo stette fuori di sé tanto dal dolore oppresso che fu vicino a morire » (BANDELLO, 1966 : 759).

12 « Disponetevi dunque ad ascoltare con silenzio se volete gustar bene come un pietoso e lagrimoso disturbo possa avere un sì piacevole e grazioso successo » (p. 10).

est également utilisé par Shakespeare dans l'histoire tragique de Roméo et Juliette, où le mécanisme est cependant inversé : Roméo reçoit trop tard la lettre de Frère Laurent qui explique pourquoi Juliette en était venue à simuler la mort. La méprise qui entraînera la mort de Roméo, puis celle de Juliette, découle de ce retard.

La tragédie dans laquelle sont plongés les amants de Bandello et ceux de Shakespeare est le résultat d'un concours de circonstances malheureuses : la mort de Tebaldo, tué par Roméo dans un duel et la tragique méprise causée par la mort simulée de Giulietta. Bandello lui-même souligne dans la présentation de sa nouvelle le rôle hostile du destin (« Le triste trépas de deux malheureux amants qui moururent, l'un pour le poison et l'autre de douleur à la suite de divers événements »)¹³. Dans *L'Erofilomachia*, en revanche, l'obstacle majeur est constitué par Leandro, qui s'interdit toute manifestation de ce qu'il ressent vraiment, allant jusqu'à intérioriser l'épreuve tragique. Si le Roméo de Bandello et celui de Shakespeare ont hâte de se marier, même en cachette, pour goûter aux joies du mariage, Leandro est au contraire un exemple indiscutable de patience et de continence. Le sort lui donne la possibilité de vivre aux côtés de Flaminia, mais sa loyauté envers Amico lui interdit de profiter des circonstances. Déjà pourvu d'un sens moral aigu, Leandro est en outre tiraillé entre les raisons de l'amitié et celles de l'amour comme il le rappelle lui-même : « Ah cruelle destinée, dans quel difficile combat m'as-tu plongé entre l'amour et l'amitié ! »¹⁴.

Alors que le personnage de Leandro est très différent de celui de Roméo, Flaminia est une héroïne tragique qui appartient à la lignée qui va de la Thïsbé d'Ovide à Juliet de Shakespeare, en passant par Giulietta de Bandello. En effet, dès son entrée en scène, Flaminia se réfère expressément à Thïsbé : « Que vas-tu faire, Flaminia ? Tu as déjà franchi le seuil ; songe au cas de Thïsbé qui, pour s'être trop hâtée, n'en courut que plus vite à sa mort ».¹⁵ Comme Giulietta, Flaminia veut rejoindre à tout prix l'homme aimé et, comme elle, veut s'enfuir pour échapper au mariage imposé. On peut rappeler aussi que dans la nouvelle de Bandello, Giulietta manifeste à plusieurs reprises sa volonté de partir déguisée en homme. Flaminia, lorsque Fabio la surprend, est aussi déguisée et même s'il n'est pas dit explicitement qu'elle est habillée en homme on peut le supposer, à en juger par l'exclamation de Fabio :

13 « La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti » (p. 727).

14 « Ahi, fortuna crudele, in che dura battaglia m'hai tu messo tra l'amore e l'amicizia ! » (IV,1).

15 « Che farai Flaminia ? Tu sei già fuor dalla porta ; pensa al caso di Tisbe, che per troppa fretta si affrettò la morte » (IV,4).

Ah, Madame Flaminia, où donc allez-vous toute seule et dans cet habit ? C'est comme cela que vous faites honneur à votre père et à ceux qui ont sa confiance ?¹⁶.

Malgré ces quelques points communs aux deux héroïnes, les différences entre *L'Erofilomachia* et l'histoire tragique de Roméo et Juliette restent importantes. Le trait le plus marquant qui différencie la comédie de Sforza Oddi de la nouvelle de Bandello et surtout de la tragédie de Shakespeare, est que l'accent n'est pas mis sur l'amour et la passion, comblés puis meurtris, mais davantage sur les sentiments de générosité et de fidélité ainsi que sur l'esprit de sacrifice exprimés par le personnage de Leandro.

Même si elle n'a pas le charme sensuel et poétique de la nouvelle de Bandello et même si elle est loin d'être un chef d'œuvre théâtral comme Roméo et Juliette de Shakespeare, *L'Erofilomachia* reste toutefois une œuvre intéressante à plus d'un titre. Si comme on l'a vu, la comédie montre la cohérence interne de l'œuvre de Sforza Oddi en résonance avec le climat culturel et politique de l'époque, cette utilisation du pathétique à des fins conformistes et moralisantes ne l'empêche pas d'esquisser des caractères originaux et intéressants. Si Leandro et Flaminia sont au cœur de l'intrigue, le moteur dramatique de la comédie repose sur l'autre couple, celui d'Amico et d'Ardelia. Benedetto Croce a mis en évidence la beauté et la poésie du personnage d'Ardelia, une prostituée qui présente des traits de caractère, de bonté et de générosité qui font d'elle l'un des plus beaux personnages féminins de la comédie de la Renaissance¹⁷. Amico, quant à lui, se présente comme le parfait double spéculaire de Leandro. Autant ce dernier est passif, patient et porté à l'auto-frustration, autant Amico est volontaire, porté à l'action et prêt à prendre son plaisir dès que l'occasion se présente ; mais il est aussi porteur des valeurs positives célébrées par *L'Erofilomachia*, la fidélité et la magnanimité, comme le montre son beau geste de s'effacer en faveur de Léandro.

Après la reprise du thème des amants tragiques par Bandello, *L'Erofilomachia* constitue donc un jalon remarquable sur le chemin qui conduit à la fixation de ce mythe par Shakespeare, principalement en raison de sa maîtrise des *topoi* de la comédie pathétique : début tragique et dénouement heureux ; péripéties et rebondissements multiples, fonction traditionnelle de divertissement confiée à un petit nombre de personnages et surtout une attention particulière à la psychologie des personnages protagonistes et au message moral véhiculé.

16 « Ah madonna Flaminia, e dove sola in questo abito ? Questo onor fate a vostro padre e a quelli di cui si fida ? ». (IV,4).

17 CROCE, 1952 : p. 240-244.

Bibliographie

Sources

- BANDELLO, Matteo, *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti*, dans *Tutte le opere*, éd. F. Flora, Milan, Mondadori : 1966, *Novelle*, t. II,9, p. 727-766.
- ODDI, Sforza, *L'Erofilomachia*, dans *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento*, éd. G. Davico Bonino, Turin : Einaudi, 1978, t. III, p. 7-131.
- Autres éditions : *Commedie. L'Erofilomachia, I morti vivi, Prigione d'amore*, éd. A.R. Rati, Pérouse, Morlacchi, 2011 ; *Commedie del Cinquecento*, éd. A. Borlenghi, Milan : Rizzoli, 1959 ;
- L'Erofilomachia, ovvero il Duello d'Amore e d'Amicizia*, éd. B. Croce, Naples : Edizioni scientifiche italiane, 1946.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette (Romeo and Juliet)*, Texte original et traduction de P. Jouve et G. Pitoëff, Paris : Flammarion, 1992, p. 7-269.

Œuvres critiques

- BALDI, Guido, « Le commedie di Sforza Oddi e l'ideologia della Controriforma », *Lettere Italiane*, XXIII (1971), p. 43-62.
- BONORA, Ettore, *Retorica e invenzione- Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milan : Rizzoli, 1970, p. 159-160.
- CONCOLINO MANCINI ABRAM, Bianca, « Le prologue dialogué dans quelques comédies du XVI^e siècle », dans *La constitution du texte : le tout et ses parties. Renaissance-Âge classique*, Poitiers : la Licorne, 1998, p. 145-152.
- , « Concettismo e quiproquo dans *la Pellegrina* de Girolamo Bargagli », dans *Figures à l'italienne*, éd. D. Boillet et A. Godard, C.I.R.R.I, Paris : Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 101-120.
- , « Bandello, Les Intronati, l'Arioste et Shakespeare. Jeux d'écritures à La Renaissance », dans *Le Roman mis en scène*, Paris : Éditions Classiques Garnier, 2012, p. 29-41.
- , « Il personaggio femminile en travesti. Lelia, Nicuola, Viola e le altre », dans *Il personaggio in commedia. Vita e finzione nel teatro moderno e contemporaneo*, éd. R. Caputo, F. Nardi, en collaboration avec P. Benigni et Silvia Mancinati, Rome : Universitalia, 2022, p. 145-158.
- CROCE, Benedetto, *L'Erofilomachia dell'Oddi*, dans *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Bari : Laterza, 1952, t. 3, p. 235-244.
- FLORA, Francesco, *Introduzione*, dans *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Milan : Mondadori, 1966, t. 1, p. XLVIII-XLIX.
- GUGLIELMINETTI, Marziano, *La novella, la fiaba, il « romanzo »*, dans *Storia della civiltà italiana*, éd. G. Barberi Squarotti, Turin : Einaudi, 1990, t. 3, p. 429-432.
- MAIER, Bruno, *Matteo Bandello*, dans *Dizionario critico della letteratura italiana*, Turin : UTET, vol. 1, p. 178-184.
- PATRIZI, Giorgio, *Le Novelle di Matteo Bandello*, dans *Letteratura Italiana. Le Opere*, éd. A. Asor Rosa, Turin : Einaudi, 1993, t. 2, p. 517-540.