

Anna Maria Cabrini

*Non sono favole,
ma vere storie*
Studi sulla novella

A cura di Cristina Zampese



Biblioteca di
Carte Romanze

21

Ledizioni 
The Innovative LEDpublishing Company

Anna Maria Cabrini

*Non sono favole,
ma vere storie*

Studi sulla novella

A cura di Cristina Zampese

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.

© 2024 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Anna Maria Cabrini, *Non sono favole, ma vere storie*. Studi sulla novella
A cura di Cristina Zampese

Prima edizione: luglio 2024
ISBN cartaceo 9791256002511

In copertina: Bernardino Luini, *Ritratto di giovane dama con ventaglio* [Ippolita Sforza Bentivoglio] (Albertina, Vienna).

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.

PREMESSA

A nome del Dipartimento di Studi letterari filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano sono lieta di unirmi a Cristina Zampese, attenta e affettuosa curatrice, nel presentare ad Anna Cabrini questo piccolo dono in occasione del suo pensionamento.

In quasi quarant'anni di servizio Anna ha arricchito il suo Ateneo e noi colleghe e colleghi del suo profondo sapere, della sua intelligente e generosa collaborazione, della sua lucidità ed equilibrio e – come sa chi meglio la conosce - del suo humor sottile. Ha formato con passione e rigore generazioni di allieve e allievi, molte e molti dei quali ora lavorano in Università e scuole italiane ed europee. E' stata una figura esemplare e di riferimento per impegno professionale e capacità di cooperare progettualmente con colleghe e colleghi di ogni disciplina, italiani e stranieri.

Da italianista, mi piace ricordare che ho lungamente condiviso con Anna non solo gli argomenti di studio e la vita scientifica, cui ella ha dato contributi universalmente riconosciuti, e la consuetudine amichevole, ma anche le questioni gestionali e strategiche, i rapporti all'interno e all'esterno dell'Università, spesso complessi; sempre ne siamo uscite in accordo, ragionando, come avrebbero detto gli antichi, insieme, talvolta anche sorridendo nel constatare che i “ricordi”, gli insegnamenti dei nostri autori prediletti si conservano validi attraverso i secoli.

Per questo e per molto altro, sicura di interpretare il pensiero comune, la ringrazio con ammirazione, affetto e molti auguri,

Claudia Berra

PREFAZIONE

*E queste mie novelle [...] non sono favole, ma vere istorie.*¹

Raccogliendo in volume i suoi studi sulla novella, intendiamo festeggiare con Anna Maria Cabrini, alla conclusione del suo insegnamento universitario, l'apertura di una nuova stagione, sicuramente altrettanto proficua per gli studi.

L'interesse per la novellistica è stato ed è solo uno dei versanti della sua attività scientifica. Talvolta esso si incrocia – come testimoniato anche in questa raccolta – con l'altro maggiore campo di attenzione, la scrittura, o meglio la riscrittura, della storia, indagata in profondità nei suoi aspetti politici e retorici e nella particolare prospettiva fiorentina (*Un'idea di Firenze* è il titolo di un denso volume del 2001)² con numerosi studi su Leonardo Bruni, Guicciardini, e soprattutto Machiavelli.

Più in generale, le sue ricerche si indirizzano alla letteratura umanistico-rinascimentale, da Coluccio Salutati al pieno Cinquecento; e toccano il trattato, il poema in ottave, il teatro: Poliziano, Ariosto (anche per le *Satire*), Castiglione, di nuovo Machiavelli (della *Mandragola*); con una vera fascinazione per Leon Battista Alberti.

I suoi studi sulla narrativa breve hanno trovato, per diversi anni, la propria sede elettiva in un progetto di ricerca multidisciplinare, dapprima circoscritto all'opera e alla fortuna di Boccaccio, poi ampliato alla narrativa breve romanza fra Medioevo e Rinascimento, che Anna ha animato fin dall'inizio, con il fondatore Alfonso D'Agostino, nella sua e nostra Università degli Studi di Milano, e nel quale ha profuso passione e sapienza, contribuendo alla crescita e all'apertura internazionale del gruppo di lavoro. Dai convegni annuali, puntualmente seguiti dalla pubblicazione

¹ Per la citazione bandelliana, tratta dalla dedicatoria ad Emilio degli Emili in II, 11: «E queste mie novelle, s'ingannato non sono da chi le recita, non sono favole, ma vere istorie» (Bandello, *La seconda parte* [Maestri]: 97), si veda *infra*: 148.

² Anna Maria Cabrini, *Un'idea di Firenze. Da Villani a Guicciardini*, Roma, Bulzoni, 2001.

degli atti, è scaturita parte dei contributi che ora restituiamo, riuniti in volume, alla festeggiata.

Il criterio che informa la presente raccolta non segue l'ordine di composizione dei saggi, ma delinea un percorso cronologico e tematico, dalla Firenze trecentesca al Cinquecento di Matteo Bandello. In apertura ci accoglie uno dei titoli brillanti che spesso introducono felicemente queste ricerche, sempre ricche di dottrina. *Piume d'angelo, penne di pappagallo* si concentra sul *fil rouge* che collega le manifestazioni terrene dell'«agnolo Gabriello», notoriamente affidate nel *Decameron* alla spericolata interpretazione di frate Alberto (IV 2) e alla penna esotica che Frate Cipolla vorrebbe esibire ai fedeli (VI 10), ma più sottilmente rintracciabili anche nell'annunciazione di paternità della voce misteriosa indirizzata a Ferondo (III 8), identificata dal poveretto come quella del «Ragnolo Braghiello». Le implicazioni macrotestuali che ne derivano vanno oltre il semplice meccanismo narrativo dell'iterazione, e si basano da un lato sul trattamento irriverente della filigrana evangelica e più ampiamente devota ed erudita; dall'altro su corrispondenze di motivi e – per il tramite dantesco – di figure: ali, piume e penne, per l'appunto.

Una varia tipologia di intersezioni è oggetto del secondo saggio, *I fatti della storia e la storia dei fatti: cronaca e novella nella Toscana del secondo Trecento*, che illustra – attraverso l'esplorazione di tre raccolte esemplari (il *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino, il *Novelliere* di Giovanni Sercambi e il *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti) – come la novellistica di quella feconda stagione si appropri degli spunti offerti dalla cronaca, rielaborandoli più o meno profondamente con specifici dispositivi letterari, ma come avvenga anche l'inverso nella prassi dello stesso Sercambi, quando redige le sue *Croniche*, o del cronista Marchionne Stefani.

Pubblicato una prima volta nel 1990, questo studio inaugurava una lunga e crescente fedeltà alla narrativa breve. All'altro capo, il più recente fra i saggi qui raccolti (2022) ci porta all'opera – di ambientazione tardo-trecentesca, ma realizzata nel Quattrocento – di Giovanni Gherardi da Prato. *Oltre i confini. Il "viaggio" nel «Paradiso degli Alberti»*, si concentra infatti sull'affascinante novella di messer Olfo, sontuosa rielaborazione di un racconto del *Novellino* (XXI). La vicenda di straniamento spazio-temporale narrata da Luigi Marsili, qui personaggio novellatore, e da lui ricondotta al potere di un'«illusione diabolica» attivata da Michele Scoto, viene razionalizzata come una progressiva «operazione di trasformazione suggestiva sulla psiche» (*infra*: 40), che conduce a strascichi mentali non reversibili.

E anche in questo caso viene in luce come, sul piano della scrittura, la realizzazione di un racconto tanto complesso e articolato comporti anche l'attraversamento dei confini dei generi letterari, con incursioni nel terreno della narrazione storica o della trattatistica sull'arte della guerra.

Ma è soprattutto a Matteo Bandello che Anna Maria Cabrini dedica da tempo le sue cure (lo dimostrano i due terzi dei saggi che compongono questo volume), mettendo a fuoco le strategie retoriche e narrative attivate nel Novelliere, sulla scena gremita di figure degli ambienti cortigiani che la studiosa attraversa con sicurezza. A indagare la peculiare funzione testimoniale esercitata in tal senso dallo scrittore è rivolto in modo specifico il capitolo *Letteratura e cultura di corte nel Novelliere bandelliano*, dal quale emerge come la risposta alla profonda crisi dispersiva di pieno Cinquecento si avvalga dell'illusionismo prospettico prodotto nelle singole Parti della raccolta «dalla presunta mancanza programmatica di *ordine veruno* [...], che scardinando l'effettiva successione cronologica delle plurime circostanze messe in scena ne azzera la percezione di distanza temporale» (*infra*: 54).

Calarsi nell'attualità comportava per Bandello anche fare i conti con le grandi creazioni intellettuali del secolo, prima fra tutte il *Cortegiano*, del quale viene qui messa in luce la capillare influenza – talvolta per opposizione – sul Novelliere. Anche per questo tramite trova parca ma significativa cittadinanza nella raccolta il confronto fra moderno e antico, come è illustrato nel successivo saggio, *Bandello e gli "antichi"*. Ciò che appartiene al passato si riattualizza in virtù delle intenzioni dei narratori, dei quali Bandello si fa trascrittore; e proprio alla responsabilità di chi, non raccontando, rinuncia a tramandare vicende straordinarie, viene ricondotta l'unica vera debolezza dei moderni. Il saggio istruisce in questa prospettiva un'esauriente casistica sul tema della virtù femminile.

« Quello che d'altra parte più conta è la corrispondenza con il ruolo che l'autore intende accreditarsi fin dall'inizio: quello di "cronista" e autentico testimone del proprio tempo», osserva Cabrini (*infra*: 74). Più che le coordinate cronologiche, come abbiamo visto a volte sfuggenti, è il rimando frequentissimo al luogo in assoluto privilegiato – Milano: da casa Bentivoglio, al giardino degli Attellani, al convento delle Grazie; a una fitta rete di altri riferimenti minori o minimi – a conferire concretezza realistica e continuità strutturale alle diverse parti della raccolta, come è ampiamente illustrato nel saggio *Qui in Milano. Aspetti e strategie del narrare bandelliano*.

Con il successivo *Scritture e riscritture bandelliane*, il discorso sulle strategie si approfondisce da un lato in senso verticale, perché investe le modalità di fruizione e rielaborazione intertestuale delle fonti nelle novelle di ambientazione storica; dall'altro in senso orizzontale, in quanto mette allo scoperto i meccanismi di ripresa ideologica che innervano la raccolta. La riscrittura – lo si è già detto – è una specola specifica per il pensiero critico di Cabrini.

Gli ultimi due saggi discutono i risultati di mirate esplorazioni trasversali dell'opera, a conclusione delle quali il piano tematico, quello semantico e quello retorico risultano perfettamente coerenti. Come leggiamo in «*Una gabbia di pazzi*». *Deliri d'amore e altra follia nelle novelle di Matteo Bandello*, il gusto dello scrittore per l'abnorme e l'irregolare è declinato in una pluralità di casi di alterazioni mentali, che egli afferma di registrare dalla vita reale e che descrive ricorrendo a un ampio repertorio lessicale, con esiti nell'intera gamma tonale, dal comico al tragico.

Anche nell'ultimo studio, che prende le mosse da un'indagine sistematica delle occorrenze cromatiche nel Novelliere (*Tutti i colori di Bandello*), emerge come la ricchezza e la varietà semantiche, frutto di una poetica dell'amplificazione più in generale perseguita dall'autore, assumano valore decisivo nel contesto narrativo attraverso le funzioni retoriche (ripetizione, combinazione, opposizione) che le investono. Viene così smascherata nelle sue vere intenzioni la strategia del letteratissimo Bandello, che rivendica invece la semplicità della sua scrittura e giunge a rimproverare il modello illustre – Boccaccio – di aver prodotto con «ampliazioni e colori retorici» una visione meno genuina dei fatti narrati (qui: 181).

Nel licenziare il volume, si ringraziano il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano, che ha contribuito alla sua realizzazione, e i direttori della «Biblioteca di Carte Romanze» (Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino e Matteo Milani), che l'hanno accolto nella collana.

Cristina Zampese

AVVERTENZA

I saggi qui ripubblicati sono apparsi una prima volta in varie sedi, specificate nella Bibliografia. Ecco le corrispondenze:

1. *Piume d'angelo, penne di pappagallo* = Cabrini 2018
2. *I fatti della storia e la storia dei fatti: cronaca e novella nella Toscana del secondo Trecento* = Cabrini 1990b
3. *Oltre i confini. Il "viaggio" nel «Paradiso degli Alberti»* = Cabrini 2022
4. *Letteratura e cultura di corte nel Novelliere bandelliano* = Cabrini 2012b
5. *Bandello e gli "antichi"* = Cabrini 2012a
6. *«Qui in Milano»: aspetti e strategie del narrare bandelliano* = Cabrini 2017
7. *Scritture e riscritture bandelliane* = Cabrini 2019a
8. *«Una gabbia di pazzi». Deliri d'amore e altra follia nelle novelle di Matteo Bandello* = Cabrini 2019b
9. *Tutti i colori di Bandello* = Cabrini 2020

PIUME D'ANGELO, PENNE DI PAPPAGALLO

Uno degli aspetti piú interessanti dell'ormai sperimentata possibilità di letture trasversali del *Decameron* è la rete intratestuale che crea una serie di collegamenti e riprese, impliciti o piú scopertamente allusivi, a diversa distanza. Ferma restando l'unitarietà dell'opera, percorsi tematici possono dare ulteriore luce ad aspetti che risultano anche ad una lettura continuata, ma in modi forse meno evidenti: è un'esperienza che ho piú volte avuto occasione di saggiare anche nel contesto di lezioni e che ho trovato particolarmente fruttuosa in relazione alle novelle di beffa del *Decameron*, come anche in riprese e riscritture in autori successivi.

La beffa come scambio vero-falso, ma anche come contraffazione e metamorfosi ha nel *Decameron* uno dei campi privilegiati nel rapporto con il sacro, in particolare nella parodia che si attua nello scambio tra il credere – come atto di fede – e la credulità, fondata sull'ignoranza, la superstizione e la sciocchezza.

Tra gli esempi in cui prevale la manipolazione da parte di ecclesiastici piú o meno scaltri e privi di scrupoli un dato particolarmente interessante, e in questa forma se non erro unico nel *Decameron*, è l'apparizione – per cosí dire – in tre novelle dell'angelo annunciatore per eccellenza, Gabriele: prima come voce, nella novella di Ferondo e l'abate (III 8), poi come presenza, nella novella di frate Alberto (IV 2), e infine, prima di scomparire definitivamente dall'orizzonte, con una presunta penna del suo piumaggio, nella novella di frate Cipolla (VI 10). La progressione è ben calcolata e riconoscibile ad una lettura per cosí dire a posteriori: in relazione a questo aspetto la prima delle tre novelle, nella sua ultima parte, funge in una certa misura da annuncio, la seconda – in cui il finto angelo assume assoluta centralità nella beffa – da svolgimento; mentre la terza – a piú ampia distanza – da inatteso epilogo, rinnovando il divertimento certo anche tramite la ripresa, per la terza volta, in ultima variazione, di un' ulteriore traccia del supposto angelo. D'altronde che Boccaccio fosse pienamente consapevole, anche sul piano metaletterario, dell'efficacia in ambito comico del procedimento di reiterazione ci viene mostrato, in modo eclatante, nel ciclo di Calandrino, anche per voce dei narratori della brigata.

Tra la novella di Ferondo e l'abate e quella di frate Alberto, sottintendendo naturalmente le rilevanti differenze che do qui per scontate – tra cui

fondamentale, ma non certo unica, è quella dell'ambientazione – , intercorrono anche altri tratti di relazione, che ne definiscono precisi legami più di quanto credo sia stato notato. Innanzitutto sono da rilevare l'abilità di mascheramento dei due ecclesiastici, ritenuti santi dai fedeli, l'uso strumentale della confessione e l'esercizio manipolatorio della professione spirituale a fini sessuali. A questi aspetti si aggiungono il coinvolgimento della donna per propri interessi personali (sfuggire alla gelosia del marito e una certa avidità nella moglie di Ferondo; la vanagloria e l'autocompiacimento per Lisetta); il travestimento (che certo è ben più eclatante in frate Alberto; ma riguarda, in altro modo, anche l'abate, che per non destare sospetti in chi lo incontrasse andava nottetempo dalla donna sotto le mentite spoglie del marito Ferondo, creduto morto e anima del Purgatorio); il motivo comico della punizione mediante una «gran battitura» in un contesto soprannaturale (da parte del monaco bolognese, amico dell'abate, a Ferondo nel falso Purgatorio concretamente messo in scena a suo danno, con delle reali «verghe», per contrappasso della gelosia; con un «gran bastone» da parte dell'angelo Gabriello a frate Alberto, nella simulata visione di quest'ultimo).¹

E nell'orchestrazione del tema della straordinaria sciocchezza delle due vittime della beffa, Ferondo riferisce le «più belle favole del mondo» di quel Purgatorio da cui crede veramente di essere tornato,² come Lisetta aggiunge «maravigliose favole» al racconto della «gloria di vita eterna»,³ fattole dal creduto angelo, secondo la *climax* del presunto ambito soprannaturale. Ma certo, tra i legami che si intrecciano tra le due novelle, pur molto diverse tra loro, quello fondamentale e il più eclatante consiste nel riuso parodico e contraffatto del testo evangelico e di altri testi a questo legati, in relazione alla figura dell'angelo Gabriele: la cui apparizione, pur subito sollecitata alla

¹ Queste le motivazioni attribuite all'angelo: «perciò che tu presumesti oggi di riprendere le celestiali bellezze di madonna Lisetta, la quale io amo da Dio in fuori sopra ogni altra cosa» (Boccaccio, *Decameron* [Branca], IV 2: 494. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione, di cui si indicano in numeri romani la giornata e in numeri arabi novelle e pagine; l'indicazione non viene ripetuta se le citazioni successive appartengono alla stessa pagina. I corsivi quando non diversamente indicato sono miei). Anche il motivo, qui caricaturale, delle «celestiali bellezze» di Lisetta ha una sorta di anticipazione nelle parole dell'abate alla moglie di Ferondo «[...] dicovi che voi della vostra bellezza più che altra donna gloriar vi potete, pensando che ella piaccia a' santi, che sono usi di vedere quelle del cielo», *Decameron* III 8: 418. Su questo richiamo tra le due novelle cf. anche Bellomo 1992: 204. Non escluderei anche un'eco di Dante, *Pd* X, vv. 70-72: «Ne la corte del cielo, ond'io rivegno,/si trovan molte gioie care e belle/ tanto che non si posson trar del regno/ [...]».

² *Decameron* III 8: 427.

³ *Ibi* IV 2: 497-8.

memoria del lettore dalle parole della «voce contrafatta», nella novella di Ferondo non avviene, ma si materializzerà in quella di frate Alberto.

In *Decameron* III 8 l'abate, dopo aver appreso la notizia della gravidanza della donna:

la seguente notte fece con una voce contrafatta chiamar Ferondo nella prigione e dirgli: «Ferondo, confortati, che a Dio piace che tu torni al mondo; dove tornato, tu avrai un figliuolo della tua donna, il quale farai che tu nomini Benedetto, per ciò che per gli prieghi del tuo santo abate e della tua donna e per amor di san Benedetto ti fa questa grazia». Ferondo, udendo questo, fu forte lieto e disse: «Ben mi piace: Dio gli dea il buono anno a messer Domenedio e all'abate e a san Benedetto e alla moglie mia cascata, melata, dolciata».⁴

Nel passo del Vangelo di Luca, che tutti i commenti giustamente qui citano, si legge che a Zaccaria, mentre era nel Tempio per porre l'incenso secondo il compito che gli era toccato, apparve l'angelo – che dirà poi di essere Gabriele – per annunciargli la nascita inaspettata di un figlio. Le parole della *Vulgata*, notissime, liberamente parodiate dall'abate sono quelle relative all'esordio dell'angelo:⁵

Ne timeas Zacharia, quoniam exaudita est deprecatio tua: et uxor tua Elisabeth pariet tibi filium, et vocabis nomen eius Joannem: et erit gaudium tibi et exultatio [...].⁶

Lieto certo dell'annuncio è anche Ferondo, che risponde in chiave comica secondo ciò che è proprio del personaggio, e di fatto la metamorfosi di Zaccaria in Ferondo – per altro con l'incrocio con altre fonti agiografiche –⁷ ha un ulteriore esito di rovesciamento di senso nel seguito: se Zaccaria, incredulo, è condannato, come si sa, a un temporaneo e non breve silenzio ed esce muto dal Tempio di fronte alla gente rimasta in attesa di lui, Ferondo tratto fuori dal sepolcro dopo la sua immaginaria resurrezione non fa altro che parlare e straparlare e inoltre: «in pien popolo

⁴ *Ibi* III 8: 425.

⁵ L'invito a non temere viene a sua volta derubricato ad un'espressione di incoraggiamento: «confortati».

⁶ *Patrologia latina* (Migne), XXIX, col. 609.

⁷ Delcorno 1985-1986: 205-12.

raccontò la rivelazione statagli fatta per la bocca del Ragnolo Braghiello avanti che risuscitasse».⁸

Il riconoscimento della voce presunta dell'angelo è fatta dallo stesso sciocco Ferondo (dunque è sottolineata la riconoscibilità della situazione, nei modi in cui era stata contraffatta, e al tempo stesso la rivelazione viene ulteriormente deformata: «Ragnolo Braghiello», con apparentamento a distanza alle deformazioni verbali del marito, pure contadino, della Belcolore, in VIII 2).⁹ Ma a ben guardare la controfigura seria e consacrata del comico e caricaturale Ferondo non è solo Zaccaria, ma anche Gioacchino, secondo il racconto dello pseudo-Matteo e della più sintetica versione del *Liber de nativitate Mariae* ripreso anche nella *Legenda aurea*.¹⁰ Anche a Gioacchino, che si era ritirato tra i pastori perché cacciato dal Tempio a causa della sua sterilità, era apparso, con grande luce, l'angelo (di cui non è fatto il nome)¹¹ che gli aveva annunciato, con parole simili a quelle prima citate in relazione a Zaccaria, la nascita di Maria. Ciò che qui si aggiunge, per quanto riguarda l'oggetto del discorso, è il fatto che anche Anna, moglie di Gioacchino, al contrario di Elisabetta è subito coinvolta e informata, per indicazione e intervento dell'angelo che prima prescrive a Gioacchino di tornare a Gerusalemme dove Anna è in ansia per la sua assenza e poi appare subito dopo alla donna in pianto.¹² Da qui credo che il Boccaccio tragga spunto per queste simulate parole che l'abate dice a Ferondo dopo che egli, tratto fuori dal sepolcro, gli riferisce la rivelazione avuta: «Va dunque figliuolo, poscia che Iddio t'ha qui rimandato, e consola la tua donna, la quale sempre, poi che tu di questa vita passasti, è stata in lagrime [...]».¹³

⁸ *Decameron* III 8: 427.

⁹ Cf. *ibi* VIII 2: 898.

¹⁰ Jacopo da Varazze, *Legenda aurea* (Maggioni): 903-5.

¹¹ Nel racconto dello pseudo-Matteo non c'è il riferimento alla luce e l'angelo è presentato come uno «juvenis», che rivelerà poi di essere un angelo mandato da Dio: *Evangelia apocrypha* (Tischendorf): 57.

¹² «Et tibi hoc signum: cum perveneris ad auream Iherosolimis portam, Annam uxorem tuam obviam habebis, que de tua tardatione modo sollicita tunc in conspectu tuo gaudebit. Hiis dictis angelus ab eo discessit. Anna autem, cum amare fleret et quoniam vir suus ivisset ignoraret idem angelus eidem apparuit et sibi eadem, que viro annuntiaverat patefecit [...]», Jacopo da Varazze, *Legenda aurea* (Maggioni): 904. Anche la moglie di Ferondo, non certo inconsapevole come Anna, ignorava per altro dove realmente fosse stato il marito.

¹³ Oltre al passo della *Legenda aurea* citato nella nota precedente cf. anche il racconto dello pseudo-Matteo, nel quale l'angelo così dice a Gioacchino: «Angelus Dei ego sum, qui apparui hodie uxori tue flenti et oranti; et consolatus sum eam, quam scias ex semine tuo

Con queste parole l'abate, per così dire, si sdoppia assumendo oltre che la propria anche, allusivamente, l'identità dell'angelo, di cui però non c'era stata, come invece nei testi parodiati, l'apparizione. Su questo tornerò a breve. Per quanto riguarda l'ingannevole voce che aveva dato la presunta rivelazione non credo sia da escludere anche l'eco di una diceria relativa alla rinuncia al papato di Celestino V: diceria che attribuiva al cardinale Caetani, fatto poi papa Bonifacio VIII, la notturna simulazione di voci di angeli che come messaggeri divini avrebbero indotto il predecessore a tale passo. Delle testimonianze di tale diceria, presente tra l'altro in più commenti all'*Inferno* dantesco, già ha fatto a suo tempo il Graf ampia rassegna.¹⁴ Che in qualche misura Boccaccio ne fosse informato traspare da quanto scrisse a commento dei versi 58-60 del c. III dell'*Inferno*:

La cui semplicità considerando, messer Benedetto Gatano cardinale, uomo avvedutissimo e di grande animo e disideroso del papato, astutamente operando, gli incominciò a mostrare che esso in pregiudicio dell'anima sua tenea tanto officio, poichè a ciò sofficiente non si sentia. Alcuni vogliono dire che esso usò con alcuni suoi segreti servidori che la notte voci s'udivano nella camera del predetto papa, le quali, quasi d'angeli mandati da Dio fossero, dicevano: – Renunzia, Cilestrino! renunzia, Cilestrino!¹⁵

Tornando alla novella di Ferondo, il felice esito della vicenda, per l'abate e per la donna, oltre che dallo spregiudicato ingegno del primo e dall'interessata complicità della seconda, è reso possibile dall'ignoranza e sciocchezza estrema del marito, che come zimbello ha un ruolo centrale nella novella, con rilevante comicità per quanto riguarda la figurazione del creduto Purgatorio.

Il giudizio morale sull'abate è espresso, brevemente, solo nell'introduzione che Lauretta fa al racconto:

Dirò adunque come un vivo per morto seppellito fosse, e come poi per risuscitato, e non per vivo, egli stesso e molti altri lui credessero essere della sepoltura uscito, *colui di ciò essendo per santo adorato che come colpevole ne dovea più tosto essere condannato*¹⁶.

concepisse filiam» (*Evangelia apocrypha* [Tischendorf]: 58).

¹⁴ Graf 1892: 223-235.

¹⁵ Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* (Padoan): 149.

¹⁶ *Decameron* VIII 3: 414-15. Vd. anche come la novellatrice definisce all'inizio della

Ben diversa è invece l'articolazione e l'asprezza polemica dell'ampio discorso di Pampinea nell'introduzione della novella IV 2 prima sui religiosi ipocriti e corrotti e poi sulla vita scellerata dell'imolese Berto della Massa, trasferitosi a Venezia e divenuto frate minore con il nome di frate Alberto: la prima delle apparenti metamorfosi del personaggio che con le sue sapienti e ipocrite finzioni aveva acquistato fama di santo.

Per definirne la struttura in estrema sintesi, la novella si compone di due parti scandite dal salto di frate Alberto in fuga dalla casa di Lisetta – moglie di un nobile uomo della famiglia Quirini – nudo nel Canal grande e dalla risalita sulla riva opposta, con l'entrata nella casa dello sleale veneziano: nella prima parte la beffata, oggetto di derisione, è la sciocchissima e vanagloriosa Lisetta e nella seconda, con esito infine tragico, lo stesso frate; mentre la figura del marito è solo citata, in funzione dell'alta posizione sociale della casata e dell'assenza che facilita le circostanze dell'adulterio.

Come è noto la novella è stata oggetto di molti e rilevanti studi su più versanti – tra cui richiamo in particolare quelli di Auerbach, Padoan, Picone e D'Agostino –¹⁷ dai quali è stata molto scandagliata. Circoscriverò dunque il mio discorso solo ad alcuni punti, che mi sembra possano essere utili per qualche ulteriore considerazione: in relazione ancora alla parodia di Gabriele angelo annunciatore e alla già più volte rilevata ripresa della “storia” di Paolina e Mondo, poi raccontata dallo stesso Boccaccio nel *De claris mulieribus* sulla scorta dello pseudo-Egesippo.¹⁸

Avevamo visto, nella novella precedentemente considerata, che la contraffatta voce dell'angelo era rimasta priva dell'apparizione: ed è appunto questa ad essere ora messa a frutto e teatralizzata, prima nella simulata visione raccontata a Lisetta, poi nella mistificata e grottesca incarnazione tramite il frate. Nel Vangelo di Luca l'annunciazione a Zaccaria e nei racconti apocrifi quella a Gioacchino precedono l'annunciazione per eccellenza, quella dell'arcangelo Gabriele a Maria:¹⁹ mentre la parodia attuata dall'abate costituiva un'appropriazione analogica a fini strumentali è indubbio invece che, coerentemente con il profilo “infernale” del frate, il racconto della presunta visione di frate Alberto, per usare le parole di Picone,

novella il personaggio: «il quale in ogni cosa era santissimo fuori che nell'opera delle femine» (*ibi*: 415).

¹⁷ Auerbach 1956, Padoan 1979, Picone 2008, D'Agostino 2013.

¹⁸ In proposito vd. innanzitutto l'ampia analisi e l'articolato confronto di Cerbo 1981: 561-606.

¹⁹ Anche questa narrazione è svolta ampiamente nello pseudo-Matteo, mentre vi è solo un rapido accenno nel *Liber de nativitate*.

«rappresenta, nella sua tematica come nei suoi intenti, uno stravolgimento totale della grande tematica sotteriologica dell'annuncio».²⁰

E da qui si irradia, come già è stato ampiamente dimostrato in relazione a piú tratti della novella, un'imitazione grottesca e dissacrante – nell'agire del frate, non nella *ratio* comica, pur con esito tragico, del racconto – su cui allusivamente interagiscono anche le figurazioni iconografiche del celeberrimo annuncio.²¹

Proprio anche da questo prende corpo lo sdoppiamento della figura del frate, che, nella simulazione, è colui che subisce – a bastonate – l'annuncio dell'amore dell'angelo per Lisetta, ma, ubbidendo ai suoi celesti comandi, ne è anche l'annunciatore (come una sorta di mezzano, dunque, di un incontro amoroso alquanto inusuale) per divenire poi – da mimetica immagine, figurata nel buttarsi in ginocchione davanti a Lisetta nell'annunciarle l'amore di Gabriele – il presunto corpo stesso dell'angelo nello spudorato scambio tra cielo e terra.

Sul tema dell'angelo amante – oltre ai richiami agiografici, tra cui alcuni tratti della Leggenda di santa Cecilia,²² e ai riferimenti cortesi e stilnovistici –²³ da piú studiosi è stata rilevata, con modi e sfumature diverse, la presenza dantesca,²⁴ di cui mi sembra possa essere ulteriormente sottolineata la funzione allusiva. Tra i passi certo piú significativi vi sono i vv. 88-114 di *Pd.* XXXII e soprattutto – con sostituzione di Lisetta a Maria – i vv. 103-104:

qual è quell'angel che con tanto gioco
guarda ne li occhi la nostra regina,
innamorato sí che par di foco?²⁵

Ma sull'immagine dell'angelo i richiami a Dante sono plurimi: per esempio anche nella prima venuta di frate Alberto a Lisetta, dove diventa operante per la prima volta la sua falsa metamorfosi in angelo. Egli entra-
to nella casa della donna

²⁰ Picone 2008: 207.

²¹ D'Agostino 2013: 253.

²² Branca 1987: 218-20; Delcorno 2015: 169-71.

²³ Clubb 1960: 192-5; Branca 1986: 342-3 e 1987: 220-2.

²⁴ Cf. Padoan 1979: 33-4, 38, 40. Sul ruolo di Dante ha in particolare insistito Bellomo 1992: 195-214, facendone il perno dell'*inventio* stessa della novella boccacciana. Per quanto riguarda l'«estro ironizzante e caricaturale esercitato sui veneziani anche con sottili implicazioni e allusioni dantesche» cf. Branca 1998: 54-7.

²⁵ Cf. Padoan 1979: 40; Bellomo 1992: 203.

con sue frasche, che portate aveva, in agnolo si trasfigurò e salitose suso, se n'entrò nella camera della donna. La quale, *come questa cosa così bianca vide*, gli *s'inginocchiò* innanzi, e *l'agnolo la benedisse* e levolla in piè e *fecele segno* che a letto s'andasse [...].²⁶

Un passo che certo con ben altro esito sembra rifare in qualche misura il verso all'arrivo dell'angelo nocchiero in *Pg.* II, vv. 19 ss; e in particolare:

Poi d'ogne lato ad esso m'apparío
un non sapea che bianco, e di sotto
 a poco a poco un altro a lui uscío.
 Lo mio maestro ancor non faceva motto,
 mentre che i primi bianchi apparver ali;
 allor che ben conobbe il galeotto,
 gridò: «*Fa, fa che le ginocchia cali.*
Ecco l'angel di Dio: [..]».

E piú oltre, l'angelo benedice le anime, v. 49: «*Poi fece il segno lor di santa croce*».

Sembra inoltre di cogliere ivi uno spunto, pur nella diversa immagine, dell'impossibilità da parte del falso angelo di mantenere le sue "ali": ai vv. 34-36 dello stesso canto Virgilio dice a Dante a proposito delle ali dell'angelo nocchiero:

Vedi come l'ha dritte verso 'l cielo,
 trattando l'aere con l'etterne penne,
 che non si mutan come mortal pelo.

Il contrario avviene a frate Alberto, che le trasmuta nella «penna marta» del travestimento da uomo salvatico nell'ultima parte della novella.²⁷

Il travestimento di frate Alberto «in forma d'agnolo» non è mai descritto, ma se ne fa solo intendere la sommarietà («sue frasche», «suoi arnesi») piú che sufficiente ad abbindolare la sciocchissima Lisetta. È sulle metaforiche ali e sul volo che lievita invece il gioco parodico, da erotico a ironico, fino all'imprevista perdita, con «gli arnesi dell'agnolo», della mentita trasformazione:

²⁶ *Decameron* IV 2: 497.

²⁷ *Ibi* IV 2: 502.

I cognati della donna entrati nella camera trovarono che l'agnol Gabriello, quivi avendo lasciate l'ali, se n'era volato: di che quasi scornati grandissima villania dissero alla donna, e lei ultimamente sconsolata lasciarono stare e a casa loro tornarsi con gli arnesi dell'agnolo.²⁸

Lasciamo il tarpato angelo Gabriello al suo destino. Un sommario travestimento, appena accennato, si trova anche nel *De Paulina romana femina* del *De claris mulieribus* (XCI): è quello del giovane Mondo che si approfitta della credulità e scarsa accortezza della casta matrona romana Paolina, irretita dal vanaglorioso desiderio di congiungersi come prescelta con il dio Anubi per generare un figlio divino. Sono anch'io convinta, come di recente in modo persuasivo ha ulteriormente mostrato D'Agostino,²⁹ che la storia narrata da Giuseppe Flavio, tramite il compendio dello pseudo-Egesippo, trascritto da Boccaccio nello Zibaldone Magliabechiano, abbia esercitato un ruolo tutt'altro che privo di significato nell'elaborazione della novella di frate Alberto: sia sul versante di una parodizzazione anche di questa storia, come risulta evidente da un confronto parallelo delle due protagoniste femminili, sia per il riuso, in chiave non mitologica ma di beffa, del tema della seduzione di una donna inconsapevole della verità da parte di un essere che è o partecipa della natura divina. Un punto di convergenza che mi sembra ineludibile è che sia nella storia di Paolina sia nella novella di frate Alberto, a differenza di altri racconti fondati sull'archetipo della venuta dell'ospite misterioso,³⁰ la venuta – rispettivamente di Anubi e dell'angelo – è annunciata alla donna e da lei attesa: con vanto e convinzione che fosse per la propria santità dalla casta Paolina, con «gran galloria» dalla sua comica controfigura Lisetta.³¹

E la vicenda in entrambe le storie è resa possibile dall'ipocrisia e scelleratezza dei sacerdoti, che nella novella di Paolina agiscono per scopo di lucro a favore di Mondo, mentre nella novella di frate Alberto non c'è intermediario esterno ma a ciò funge lo stesso frate, con il già visto sdoppiamento. A sua volta la novella di frate Alberto interagisce con la storia di Paulina nel *De claris mulieribus*, imprimendovi un'impronta novellistica estranea alla fonte.³²

²⁸ *Ibi*: 501. Su questo aspetto relativo alle ali, le quali «innescano una serie di espressioni più o meno metaforiche che sono elemento fondamentale per lo sviluppo della novella» cf. Bellomo 1992: 207-8.

²⁹ D'Agostino 2013: 243-5.

³⁰ Cf. Avalor 1978

³¹ *Decameron* IV 2: 496.

³² Cf. Cerbo 1981.

Mi sembra rilevante e ulteriore motivo di interesse il fatto che la doppia operazione compiuta dal Boccaccio, che dà luogo rispettivamente alla novella di frate Alberto nella sua autonomia e alla ripresa nell'opera latina del racconto della storia di Paulina che ne è in parte una delle matrici, lasci in eredità due percorsi diversi, ma ugualmente fruibili in ambito novellistico ed entrambi incastonati in una dura polemica contro i religiosi corrotti: l'uno con intensificazione del tema del travestimento fratesco fino a vere e proprie punte blasfeme nella novella di Barbara, alla quale viene fatto credere che diverrà madre del quinto evangelista, in Masuccio,³³ e l'altro con una ulteriore riscrittura della storia di Paolina da parte di Bandello, che accoglie ora pienamente questo racconto entro la «mistura di accidenti» del suo *Novelliere* e lo inserisce in toto nel circuito novellistico.³⁴

Tornando al *Decameron*, la teatralizzazione della “presenza” dell'angelo Gabriello si conclude, dopo i primi due atti, con un epilogo: con quella penna di pappagallo in cambio di una piuma d'angelo che ha dato luogo al mio titolo.

Mentre la breve distanza delle due precedenti novelle entro l'opera e il fatto che nella prima fosse rimasta inespressa l'apparizione dell'angelo mostrata invece nella seconda potevano in certo modo contribuire a colmare l'orizzonte d'attesa del lettore, certo un rilievo maggiore dell'effetto sorpresa è il ritrovare una reliquia del nostro angelo nella decima novella della sesta giornata, la celeberrima novella di frate Cipolla.

Il cerchio si chiude anche con un ritorno alla Toscana (dove era appunto la badia dell'abate di Ferondo, mentre siamo questa volta a Certaldo), all'ignoranza e superstizione del mondo contadino e all'astuzia di un frate, ora di sant'Antonio, sempre manipolatoria e spregiudicata certo, ma più giocosa e ricca di capacità affabulatorie.

La penna è l'oggetto-segnaletto che ha ben diciannove occorrenze e, a partire dalla rubrica, con la sua presenza-assenza scandisce pressoché tutta la novella. Prima, al fine di ottenere più ricche elemosine, frate Cipolla ne annuncia ai certaldesi l'ostensione; veniamo poi a sapere di che cosa effettivamente si tratta al momento del furto da parte dei «due giovani astuti molto», che «poi che alquanto tra sé ebbero riso della reliquia di frate Cipolla, ancora che molto fossero suoi amici e di sua brigata, seco

³³ È la seconda novella del *Novellino*, sulla quale in relazione a Boccaccio e per ulteriori rimandi bibliografici cf. Terrusi 2000-2001: 81 ss.

³⁴ Sulla novella di Bandello cf. Cabrini 2012a: 216-8, ora in questo volume: 98-101.

proposero di fargli di questa penna alcuna beffa». ³⁵ Da questo momento l'effettiva penna è in mano ai giovani, che solo alla fine la restituiscono al frate; mentre in questo lasso di tempo essa rimane per così dire in scena solo nell'aspettativa dei fedeli e negli intenti del frate ancora ignaro del furto, fino all'acme della scoperta dello scambio con i carboni proprio nel massimo momento di attesa dell'ostensione, per rientrare poi nell'alveo della fluviale e pirotecnica orazione del frate e nel catalogo delle altre mirabolanti reliquie avute dall'immaginario patriarca di Gerusalemme. ³⁶

La «santissima e bella reliquia» ci riporta ancora una volta al tema dell'Annunciazione: dato che la penna è spacciata per «una delle penne dell'agnol Gabriello, la quale nella camera della Vergine Maria rimase quando egli la venne a annunziare in Nazarette». ³⁷ Si concretizza dunque in modo surreale, come poi accade per le altre inventate reliquie d'oltremare, lo spirituale e incorporeo secondo l'equazione metaforica angelo-uccello, ricorrente anche in Dante, proprio nel passo già sopra ricordato dell'angelo nocchiero di *Pg.* II, vv. 37-39:

Poi, come più e più verso noi venne
l'uccel divino, più chiaro appariva: [...]

E il reale uccello da cui è tratta la penna è un pappagallo, come subito riconosciuto dai due giovani quando vanno a frugare tra le cose del frate per sottrargliela: «una penna di quelle della coda d'un pappagallo, la quale avvisarono dovere esser quella che egli promessa avea di mostrare a' certaldesi».

Anche la digressione che segue, sulle morbidezze d'Egitto che ancora non erano trapassate «se non in piccola quantità, in Toscana, come poi in grandissima copia con disfacimento di tutta Italia son trapassate» e il perdurare della «rozza onestà degli antichi» nei certaldesi, ³⁸ ignari come di costumi esotici così anche dell'esistenza dei pappagalli, sembrano introdurre un'ulteriore nota di sapore dantesco, che richiama alle parole di

³⁵ *Decameron* VI 10: 762.

³⁶ Sulla straordinaria "orazione" di frate Cipolla cf. in particolare Pastore Stocchi 1977-1978: 201-15 e Usher 1993: 321-36. Sulle credenze popolari e la presenza tra false reliquie anche di penne attribuite ad angeli, tra cui Gabriele, cf. Giardini 1965: 14-8 e Gala Pellicer 2010: 81-100. Ne andrebbero però documentate attestazioni specifiche al tempo di Boccaccio.

³⁷ *Decameron* VI 10: 762.

³⁸ *Ibì*: 766.

deprecazione di Cacciaguida in *Pd.* XV, 107 ss.:³⁹ ripresa un po' sorprendente, dato il contesto, in cui l'ignoranza dei certaldesi è oggetto di riso e strumento per la beffa e il divertimento.

È questo il solo passo del *Decameron* in cui ricorre la parola pappagallo (due volte, rispettivamente al singolare e al plurale). D'altro canto la frequenza dei rimandi allusivi a Dante e la coincidenza dell'uso nel *Filocolo* (V, 8) per il volo del pappagallo – «il quale andando le sue verdi piume ventilando, fra le frondi del suo colore agli occhi mi si tolse né vidi come» –⁴⁰ del verbo «ventilare», di cui Dante si avvale per gli angeli e soprattutto per le verdi ali dei due di *Pg.* VIII, 28-30, suggerisce che tra la penna dell'angelo e quella del pappagallo vi sia una più sottile relazione:⁴¹ tanto più che al pappagallo è attribuita da un'ampia tradizione, classica e medievale, la straordinaria capacità di salutare dicendo «Ave»,⁴² lo stesso saluto dell'annuncio evangelico di Gabriele a Maria,⁴³ su cui Dante impernia la descrizione dell'intaglio dell'Annunciazione nella cornice purgatoriale dei superbi.⁴⁴

³⁹ Cf. la nota di commento di Branca *ibi*: 776-7.

⁴⁰ Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio): 564.

⁴¹ Nelle figurazioni dei Bestiari, come anche nelle descrizioni, il pappagallo è sempre di colore verde.

⁴² Vd. ad esempio Isidoro, *Etymologiae* XII, 7, 24: «Psittacus Indiae litoribus gignitur, colore viridi, torque puniceo, grandi lingua et ceteris avibus latiore. Unde et articulata verba exprimit, ita ut si eam non videris, hominem loqui putes. Ex natura autem salutat dicens "have" vel "χαῖτε". Cetera nomina institutione dicit. Hinc est illud: "Psittacus a vobis aliorum nomina discam; / hoc didici per me dicere: Caesar have"», *Patrologia* (Migne), LXXXII, col. 462. La citazione finale di Isidoro è da Mart. XIV, 73. Sulle funzioni simboliche del pappagallo, discese dal ruolo attribuitogli come salutatore e annunciatore dell'*imperator*, cf. ora il capitolo dedicato al parlante volatile da Paravicini Bagliani 2016: 143-71. La provenienza generalmente indicata per i pappagalli è l'India; non escluderei che dai racconti dei viaggi e pellegrinaggi d'oltremare – citati da Pastore Stocchi come modello parodiato nella mirabolante orazione di frate Cipolla ai certaldesi – provenga il riferimento all'Egitto, come si risconterà poi ad esempio nel racconto fatto dal fiorentino Leonardo Frescobaldi di un *Viaggio in Egitto e Terra Santa* (Bartolini-Cardini 1991: 143) compiuto nel 1384-1385: «Per le terre principali d'Egitto è gran quantità di pappagalli e babbuini e gatti di Faraone e bertucce e gatti mammoni».

⁴³ Non mi risulta che il significato simbolico del pappagallo associato a figurazioni mariane fosse già operante al tempo di Boccaccio, come sarebbe poi stato nel Quattrocento in ambito pittorico: cf., per l'interpretazione della figura del pappagallo nella pala della Madonna del canonico van der Paele di van Eyck, Natfulin 1971: 7-8 e i relativi riferimenti, tra cui – per l'accostamento anche sul piano iconografico tra il pappagallo (di cui è per natura la straordinaria capacità di pronunciare il saluto) e l'Annunciazione – l'opera del frate domenicano viennese Franciscus de Retza *Defensorium inviolatae virginitalis Mariae*, composta oltre che diffusa dopo la morte di Boccaccio.

⁴⁴ *Pg.* X, vv. 34-35; 40: «L'angel che venne in terra col decreto/de la molt'anni lagri-

Si verrebbe così ad insinuare nella novella uno scambio tra l'angelo e il pappagallo, un'ironica equivalenza a beneficio degli ignoranti certaldesi, che bene si associa a quella, «per chi conosciuto non l'avesse», tra la sapiente retorica di Cicerone e Quintiliano e l'abile, ma inconsistente loquela dell'«ottimo parlatore» frate Cipolla.⁴⁵

Quanto all'angelo Gabriello, la sua ultima presunta traccia dopo questa novella scompare dall'orizzonte dei lettori del *Decameron*, ma si protrae nell'immaginario mondo dei suoi personaggi in cui se ne prospetta una successiva e ben riuscita ricomparsa: infatti i due giovani beffatori che avevano sottratto a frate Cipolla la penna

poi che partito si fu il vulgo, a lui andatisene, con la maggior festa del mondo ciò che fatto avevan gli discoprirono e appresso gli renderono la sua penna; la quale l'anno seguente gli valse non meno che quel giorno gli fosser valuti i carboni.⁴⁶

mata pace [...]. / Giurato si saría ch'el dicesse: – Ave! –».

⁴⁵ «[...] niuna scienza avendo, sí ottimo parlatore e pronto era, *che chi conosciuto non l'avesse*, non solamente un gran rettorico l'avrebbe stimato, ma avrebbe detto esser Tulio medesimo o forse Quintiliano [...]». E si potrebbe maliziosamente stabilire un'ulteriore ironica equivalenza, dato che anche il pappagallo – secondo la citazione di Isidoro qui riportata nella nota 42 (ma la stessa affermazione è in più descrizioni dell'animale: per es. in Alberto Magno, *De anim.* XXXIII, 11, 24) – quando «articulata verba exprimit», per chi non l'avesse visto, «hominem loqui putes». Sulla relazione tra frate Cipolla e il pappagallo cf. anche Millicent 1979: 70 («like the parrot, Cipolla has the vocal apparatus of the orator, but not the prerequisite knowledge») e Hollander 1997: 50, che definisce frate Cipolla come “a sort of pappagallo”, nel contesto di una differente interpretazione che fa perno su Dante e sulla concezione dell'operare dell'artista, fondata anche su di un esame delle occorrenze di «penna» nel loro diverso significato sia nella *Commedia* sia nel *Decameron*. In tale contesto il reimpiego della «tail feather» del pappagallo per le ali dell'angelo, operato dalla fraudolenta immaginazione di frate Cipolla, «himself a sort of pappagallo», è così definito: «This feather is metamorphosed by Cipolla's pen, his artist's capacity for colossal untruth» (*ibidem*).

⁴⁶ *Decameron* VI 10: 774.

I FATTI DELLA STORIA E LA STORIA DEI FATTI: CRONACA E NOVELLA NELLA TOSCANA DEL SECONDO TRECENTO

Delle osservazioni qui raccolte – da considerarsi solo come un primo e non concluso approccio al problema dei rapporti e delle intersezioni tra cronaca, storia e novella –¹ va tenuta presente la particolare angolazione: che deriva da esperienze di lettura e non muove – è un dato di fatto, non una scelta premeditata – da prioritarie esigenze di chiarimento teorico. In effetti l'interesse da parte mia per l'argomento ha un'origine, per così dire, cinquecentesca e ha preso le mosse, nell'ambito del mio lavoro di ricerca sul Machiavelli storico, dalla constatazione della presenza di vere e proprie aperture novellistiche in alcuni passi, dotati di una loro autonomia narrativa, nel secondo e nel terzo libro delle *Istorie* (i libri di cui ho appunto studiato le fonti) e della loro correlazione diretta e indiretta sia con testi di matrice cronachistica e storica sia con novelle.

Di queste aperture novellistiche la più famosa è quella relativa a Buondelmonte Buondelmonti (*Istorie*, II, 3). La storia dei racconti dedicati a tale vicenda è in larga misura nota, ma non è in genere considerata nella sua estensione dal Trecento al Cinquecento. Ne riassumo le principali tappe. Si parte da racconti di fonte cronachistica (dallo pseudo-Brunetto, al Compagni, al Villani), racconti improntati a diversi moduli narrativi e differenti articolazioni. Si giunge poi a connotazioni apertamente esibite sotto l'egida della novella nel *Pecorone*. In seguito si procede con le *Historiae* del Bruni alla ripresa e allo svolgimento ulteriore del racconto, dove questo è di nuovo riportato entro l'ambito della narrazione storica, ma con una nuova collocazione che gli dà caratteristiche più autonome, mediante una sorta di *flash-back*, che segna d'altronde un voluto distacco con la

¹ In merito alla foltissima bibliografia sulla novella, mi limito qui a citare, in via preliminare, anche in riferimento alle fitte citazioni bibliografiche di cui sono ricchi, i due volumi relativi agli Atti del Convegno svoltosi a Caprarola nel settembre 1988 (*La novella italiana* 1989). Per quanto concerne aspetti particolarmente significativi anche in relazione all'argomento qui in esame, cf. ivi soprattutto – oltre ai saggi di Malato, Segre, Picone, Battaglia Ricci – Varvaro e Miglio.

tradizione cronachistica. Giungiamo poi, con ulteriore e significativa tappa, al Machiavelli, nel secondo libro delle *Istorie*.

Non intendo tornare qui sul problema delle fonti di questo passo machiavelliano (fonti che sono se non tutte certo in larga parte quelle che ho sopra indicato). Vorrei soffermarmi invece sul fatto che nel testo machiavelliano si attua pienamente il raccordo tra le due diverse esigenze, quella dello svolgimento del racconto nelle sue autonome possibilità narrative (vedi *Pecorone*) e quello del coerente inserimento nell'ambito di una narrazione non frammentaria della storia cittadina. Convergenza di entrambi gli elementi già suggerita in certa misura dal Bruni, nel quale però le ragioni della narrazione storica sopravanzano le istanze di sviluppo autonomo della "novella" del fatale innamoramento del Buondelmonte.

Per quanto riguarda il modo in cui è svolto il racconto nelle *Istorie* machiavelliane mi limito qui a richiamare i seguenti aspetti: l'autore assume esplicitamente il ruolo di narratore e annuncia la "storia" che intende narrare o, meglio, rinarrare («la cagione della prima divisione è notissima, perché è da Dante e da molti altri scrittori celebrata, pure mi pare brevemente da raccontarla»); alla conclusione si traggono le fila del discorso riagganciandolo all'enunciazione iniziale, relativa alla «divisione»; il racconto viene dotato di un antefatto (così già in parte nel *Pecorone* e, in altra direzione però, nel Bruni); i protagonisti della vicenda assumono, come personaggi, un ruolo funzionale ed organico ed una caratterizzazione sia pure rapida, anche attraverso un più accorto svolgimento del dialogo.

La conferma della funzionalità del racconto machiavelliano entro un'ottica novellistica ci viene ulteriormente data dal fatto che il Bandello si appropria della struttura e della stessa articolazione stilistico-formale del racconto machiavelliano nella prima novella della sua raccolta: operando sul testo machiavelliano attraverso un esteso procedimento per *amplificatio*, ma senza alterarne nella sostanza la struttura e gli elementi appunto direttamente ripresi.

Se attraverso questo rapido richiamo alle tappe del racconto su Buondelmonte si delinea una storia di rapporti e intersezioni *in progress*, per così dire, tra cronaca, storia e novella, un altro passo delle *Istorie* (III,19), suggerisce una prospettiva ulteriore, e interessante al di là dell'episodicità del riscontro. Mi riferisco al racconto di un aneddoto breve, ma significativo, che riguarda Piero degli Albizzi: aneddoto inserito dal Machiavelli a seguito del racconto della condanna a morte di Piero, come esempio e lezione del movimento continuo della ruota della fortuna e della «necessità» di rovinosa caduta di chi si trovi per potenza e ricchezza al colmo della ruota senza misurarne le future conseguenze. Le fonti, come ho avuto

modo di osservare altrove, sono due: una fonte cronachistica e una novella del Sacchetti. Ciò che mi interessa ora rilevare è il fatto che il Sacchetti assume qui, più che il ruolo di fonte, quello di termine di confronto ed elemento di mediazione per il formalizzarsi in termini narrativi dell'aneddoto (ricondotto a sua volta dal Machiavelli nei termini della *brevitas* che compete alla narrazione esemplare entro la storia).

A differenza del racconto su Buondelmonte in questo caso non c'è la presenza di una tradizione consolidata che impegna l'autore a rinarrare un fatto già noto e «celebrato» da molti scrittori e in presenza di una intersezione già avviata tra cronaca e novella, ma l'intersezione tra i due testi, per così dire, qui la mette allo scoperto o, meglio, la porta a compimento lo scrittore.

Ora è evidente che Machiavelli è uno scrittore d'eccezione e che d'altra parte la sua competenza come narratore anche nell'ambito proprio della novella è fuori discussione. Mi sono chiesta, però, se questo suo modo di operare si possa comunque porre su di una linea che ha una sua ragion d'essere anche nelle caratteristiche delle fonti cronachistiche e storiche e in taluni sviluppi della novellistica tre-quattrocentesca. Di qui l'idea di fare qualche verifica.

Per cominciare a saggiare l'incidenza delle connessioni e intersezioni tra cronaca e novella ho scelto di prendere come punto di partenza il secondo Trecento: prescindendo dunque dai più complessi problemi relativi al formalizzarsi e codificarsi della novella fino al *Decameron* e ponendo come termini impliciti a “monte” del discorso Boccaccio per la novella e Giovanni Villani per la cronachistica (citati qui parallelamente solo per il fatto che entrambi fin dall'inizio della diffusione della loro opera, nel successo rispettivamente ottenuto, diventano, sui due fronti considerati – per quel che riguarda il Villani direi soprattutto in direzione fiorentina –, un punto di riferimento ineludibile). Il che naturalmente non significa poi che aspetti elusi o già superati nelle loro opere non vengano o non possano venire recuperati anche in seguito: in primo luogo, per quel che riguarda la novellistica, la funzione “esemplare” della novella, le «moralità», alcuni aspetti della tecnica espressiva dell'aneddotica due-trecentesca ecc. Ma questo, nel secondo Trecento, assume evidentemente un altro significato.

Pressoché obbligata la scelta degli autori di novelle: Ser Giovanni Fiorentino, Sacchetti e il lucchese Sercambi (quest'ultimo, poi, nella sua duplice veste di novelliere e di cronista). Meno canonica la scelta di un altro cronista, che chiamo con il nome ormai affibbiatogli da una lunga tradizione, Marchionne Stefani.²

² Per quanto riguarda Ser Giovanni non intendo entrare nel merito delle discussioni

Se con il Boccaccio il mondo della realtà contemporanea nel senso più ampio del termine si afferma nella novella con piena legittimità ed efficacia rappresentativa – e non mi soffermo qui sui ben noti aspetti relativi alla “temporalizzazione degli schemi dell’azione”- nel secondo Trecento la cronaca locale e municipale, la cronaca dei fatti quotidiani, dei casi imprevisti, degli episodi singolari irrompe nella novella e il maggior grado di escursione in questo senso si rileva indubbiamente nel *Trecentonovelle*. Fin qui procediamo, per così dire, in estensione, entro un’ottica più minuta e riduttiva, su di una linea che comunque, con ben altri esiti e intenti, era già presente nel *Decameron*. C’è invece un altro aspetto non casuale perché comune – con forme ed estensioni diverse – in tutti e tre gli scritti di novelle citati e non mutuato dal Boccaccio: l’assumere a materia della novella fatti della storia che sono o possono essere oggetto della cronachistica o direttamente riprendendoli da testi di cronaca e “riscrivendoli” o traducendoli in “novella”, mentre parallelamente il cronista ne fa oggetto di una narrazione cronachistica. Mi riferisco in modo particolare alla presenza di una materia che di per sé non presuppone né implica uno sviluppo novellistico, o quando anche potrebbe consentirlo rivela, a volte anche pesantemente, ineludibili legami con la sua matrice cronachistica.

Mi pare evidente come sia in questo senso misurabile un influsso anche diretto della cronachistica in piena espansione e non senza un pur relativo aumento di prestigio – nel tempo – della cronaca riguardo alla novella. D’altra parte anche mi pare che per questa via pure si rilevi più che una spia di quell’interesse per il gusto del narrare con evidenza rappresentativa i fatti della storia, cittadina e non, che si afferma in modo tutt’altro che secondario nella cronachistica coeva e che diventa preminente – se non ho visto male – nella diaristica tra Tre e Quattrocento.

relative all’identità dell’autore e alla datazione dell’opera, limitandomi a precisare che ritengo più convincente – e dunque accolgo – la datazione trecentesca. D’altra parte non considero in modo rigidamente tassativo il limite di fine secolo, cosa che, come è noto, non sarebbe comunque possibile in relazione al Sercambi. Non seguirò d’altronde nella mia trattazione un ordine strettamente cronologico, ma piuttosto funzionale allo svolgersi del discorso. Indico qui l’elenco delle edizioni adottate per i testi degli autori presi in esame: Ser Giovanni, *Il Pecorone* (Esposito); Sercambi, *Novelliere* (Rossi); Sercambi, *Croniche* (Bongi); Sacchetti, *Il Trecentonovelle* (Borlenghi); Marchionne di Coppo Stefani (Rodolico). Da aggiungersi inoltre, per un confronto con il Sacchetti, Anonimo Fiorentino, *Cronica volgare* (Bellondi). Per quanto riguarda la bibliografia critica relativa agli autori presi in esame, mi limito ad indicare – oltre alle introduzioni alle citate edizioni – esclusivamente i saggi il cui riferimento ritengo essenziale, come rinvio o in termini di confronto, riguardo alle osservazioni qui svolte: Stoppelli 1977; Dinucci 1931; Rossi 1968; Borlenghi 1959; Caretti 1978.

Al di là delle rispettive differenze ci sono alcuni elementi costanti, nei modi in cui nelle opere di Ser Giovanni, Sercambi, Sacchetti tale materia cronachistica viene trattata, utili a capire, se non il senso, i modi di questa intersezione tra cronaca e novella. Così, viceversa, l'esperienza del Sercambi nella sua duplice veste di novelliere e cronista ed il raffronto con il fiorentino Stefani consente di fare alcune osservazioni utili circa l'affacciarsi di moduli di tipo novellistico nella cronaca.

Prendiamo innanzitutto le mosse dal *Pecorone* di Ser Giovanni e dalle 32 novelle – su di un totale di 50 – desunte dalla *Cronica* del Villani. È noto come il termine “novella” poco si attagli alla maggior parte di esse e come d'altra parte l'autore tale termine faccia slittare fino a farlo coincidere ad un certo punto con il dire «ragionamenti» morali e il «parlare storiograficamente»: secondo un fittizio percorso ascensionale sottolineato via via entro la cornice dell'opera fino alla penultima, lunghissima “novella”, che altro non è che il racconto, sunteggiato dalla *Cronica* e connesso con opportune ricuciture, delle vicende relative a Carlo I d'Angiò e agli immediati successori. Il *clou*, certo, della linea sopra enunciata, ma non la conclusione dell'opera: affidata, come è noto, ad una salace e allusiva novella di materia amorosa.

È stato tra l'altro giustamente osservato che il modo di procedere di Ser Giovanni nei confronti del testo del Villani muta all'interno dell'opera: mentre nelle prime giornate in cui è utilizzato come fonte (e cioè dall' VIII giornata in poi) il testo è rielaborato in vario modo, a partire dalla XVIII giornata si impone pressoché esclusivamente il sunto insieme con frequenti riprese *ad verbum* di interi passi della *Cronica*.

Tralasciando altri aspetti della questione (tra cui, di un certo interesse, quello relativo alle diverse scelte operate entro la *Cronica*, per quel che concerne sia gli argomenti sia il periodo o l'arco cronologico considerati: in più punti forse non a caso coincidenti con tematiche e tempi esaltati dalla propaganda della Parte guelfa), vorrei soffermarmi brevemente sui procedimenti adottati da Ser Giovanni quando rielabora e non riassume semplicemente il testo del Villani. Tali procedimenti sono, nella sostanza, due: il primo, più articolato, consiste in un intervento complessivo sul taglio del racconto; il secondo nell'inserimento, nel contesto di un sunto della *Cronica*, di “episodi”. Questi ultimi possono essere leggendari (come quello famoso della battaglia di Arli: giorn. XII, nov. 1), oppure tratti da una tradizione aneddotta (come quello, famosissimo, di Celestino V e Bonifacio VIII: giorn. XIII, nov. 2).

Quando invece interviene sul taglio complessivo del racconto, l'autore agisce sui protagonisti dell'azione dandone una più marcata caratterizzazione come personaggi e mettendone meglio in evidenza i ruoli, con una maggior attenzione per i particolari e l'aggiunta di specificazioni. Al procedere per *amplificatio* (dove per altro non mancano le "zeppe") si correla, anzi è un tratto distintivo del rielaborare, il tradurre in una rappresentazione in atto avvenimenti e azioni mediante il passaggio dal discorso indiretto o dal narrato della cronaca al discorso diretto e al dialogo, in una sorta di sceneggiatura dell'azione, come nella novella di Buondelmonte (giorn. VIII, nov. 1) o nel racconto delle divisioni tra Cancellieri Bianchi e Neri a Pistoia (giorn. XIII, nov. 1). Il procedimento adottato qui è abbastanza elementare, ma riprende nella sua articolazione – sia pure in modo quantitativamente molto ridotto – quello che nelle altre novelle non di derivazione cronachistica è l'andamento tipico del dialogo a battute successive, introdotte da semplici didascalie.

Possiamo ancora aggiungere che anche dove esclusivamente sunteggia il Villani lo scrittore mantiene, quando c'è, la presenza integrale del discorso diretto (per es. nei dialoghi, per altro non privi di impaccio, tra il futuro papa Clemente V e il re di Francia nella nov. 2 della giorn. XIV). Bisogna però dire che dalla giorn. XIV in poi si rileva – tranne che per poche eccezioni – un sostanziale disinteresse ad intervenire sul testo per sfruttarne gli spunti in direzione novellistica. Eppure, ad es., invece di limitarsi a qualche ritocco sul piano formale, lo scrittore avrebbe ben potuto rielaborare in una vera e propria novella quel capitolo del Villani (*Cronica*, IV, 21) relativo allo sfortunato matrimonio della contessa Matilde di Canossa, che pur nella secchezza del racconto ha già nel cronista un taglio che si presta ad uno svolgimento novellistico (giorn. XVIII, nov. 2). O, per tornare alla storia di Firenze, avrebbe potuto sfruttare lo spunto della "rappresentazione dell'Inferno" sull'Arno e del relativo crollo del ponte alla Carraia (giorn. XXII, nov. 2); mentre qui, semmai, come per il racconto di Matilde, rimane significativa solo la scelta compiuta da Ser Giovanni entro la *Cronica*. L'atteggiamento del novelliere nei confronti del cronista è, insomma, ambivalente.

Nel Sercambi invece il rapporto tra cronaca e novella si pone in termini più complessi e più avvertiti anche sotto il profilo della – sia pur relativa – consapevolezza dell'autore, cronista e novelliere, dei diversi registri e moduli della narrazione rispettivamente nelle cronache e nelle novelle.

L'intersezione delle due esperienze si rivela in modo scoperto sia attraverso la piena assunzione in alcune novelle (anche se in numero molto

limitato rispetto al complesso dell'opera) di una materia espressamente relativa ai fatti storici sia attraverso la ben nota inserzione entro la seconda parte delle *Croniche* di 14 «exempli» (12 dei quali presenti in veste di novelle, con una redazione più ampia, nel *Novelliere*). Il carattere precipuo dell'inserzione è, d'altra parte, dato proprio dalla funzione "esemplare" del racconto (piegato nelle *Croniche* ad una lezione specifica di ammaestramento in una «nota» destinata a questo o a quello dei potenti cui l'autore si rivolge).

Per quanto riguarda il *Novelliere* e le novelle di matrice cronachistica non c'è una disposizione diversa del narratore né nei confronti della materia né nell'andamento del racconto. Queste novelle non hanno il carattere di eccezioni in qualche modo segnalate dall'autore e sembra dunque accettabile e accettato che una materia in quanto tale di pertinenza cronachistica e storica (ad es. l'ascesa al potere e la cacciata di Giovanni dell'Agnello, tiranno di Pisa) divenga oggetto di una novella (*Novelliere*, 135; *Cron.*, III: 227-31) e non sia assunta solo come pretesto per un racconto a sfondo aneddotico. O, d'altra parte, solo come riattualizzazione in altra veste di *topoi*, motti arguti, esempi o adattamenti ad altri personaggi – storici – di motivi tratti di peso da novelle del Boccaccio (tale ad es. il caso del racconto di Luchino Visconti e Azzo, *Novelliere*, 145, che si richiama in modo evidente a *Decameron* VI 3). Né appunto la scelta cade solo su episodi di cronaca nera, come quello, orrendo, di Stanghellino da Palù (*Novelliere*, 82). In altri casi la dimensione cronachistica ha invece solo la funzione di fare da cornice alla particolare vicenda narrata (anche con una certa ampiezza: cf. in *Novelliere*, 76 il racconto relativo al drammatico sacco di Arezzo).

C'è un dato comune alle novelle più caratterizzate, anche nella scelta della materia, da una matrice cronachistica ed è l'articolarsi intorno al tema dell'ingratitudine, del tradimento e dell'abbandono degli amici vecchi per i nuovi (linea portante, tra l'altro, che collega, in una sorta di coazione a ripetere certo legata a motivi di carattere autobiografico la maggior parte degli «exempli» – storici e non – riportati nelle *Croniche*). Ebbene, proprio in questa direzione credo che la prima matrice (o una delle matrici significative) sia da rintracciare nelle prime *Croniche*: cosa tutt'altro che irrilevante, se si tiene conto, sia pure in linea ipotetica, dell'articolazione cronologica delle opere del Sercambi. Il racconto a cui in particolare mi riferisco è relativo all'anno 1346 e riguarda il tradimento degli sleali consiglieri pisani contro il giovane conte Rinieri di Donoratico, spinto ad abbandonare i vecchi amici del padre e poi proditoriamente avvelenato (*Cron.*, I: 92-93). Colpisce la struttura del racconto, ricondotto entro termini esemplari e di esemplificazione del

giudizio morale – una tendenza, questa, che si affaccia con insistenza sempre maggiore nelle prime *Croniche* – né mancano nessi, che credo ineludibili, sul piano formale, con la conclusione di due almeno delle novelle di matrice cronachistica (*Novelliere*, 117 e, in particolare, *Novelliere*, 135, par. 39).

Per altri versi la scoperta dichiarazione di scrivere «sotto brevità» nelle prime due sezioni della prima parte delle *Croniche* e comunque, anche nel seguito, la continua specificazione da parte dell'autore di non voler dire tutte le particolarità – questo nelle intenzioni, a prescindere poi dagli effettivi risultati – ci mettono sull'avviso per meglio intendere la consapevolezza nel Sercambi dei diversi registri in cui si attua la narrazione nella cronaca e nella novella. Se infatti facciamo un confronto tra le diverse redazioni delle novelle presenti sia nel *Novelliere* sia nelle seconde *Croniche*, constatiamo che l'adozione del criterio della *brevitas* nella redazione accolta nelle *Croniche* è, come d'altronde è noto, evidente. Questo però non incide soltanto sul piano della rinuncia all'*amplificatio* per quanto riguarda i particolari o su quello della dignità del racconto, con la pressoché sistematica eliminazione di quelle espressioni di estrema crudezza tipiche del *Novelliere*: ma incide anche sulla caratterizzazione dei personaggi (con l'eliminazione di espressioni che li definiscono oppure di specificazioni relative al loro modo di agire) e comporta la soppressione di episodi e – cosa tutt'altro che secondaria – l'abbreviazione e talora la soppressione di parti dialogiche.

È evidente che l'economia del racconto entro la storia presuppone per il Sercambi un taglio più essenziale e ridotto: in quest'ottica possiamo trovare nelle *Croniche* elementi che sul piano narrativo ci riconducano in un terreno limitrofo alla novella? E d'altronde, se il procedimento dalla novella alla sua ripresa entro il tessuto della storia si opera attraverso la riduzione all'essenziale di cui si è detto, non vale forse la stessa possibilità da parte dell'autore di operare nel senso opposto, dalla cronaca alla novella? Perché è chiaro che non è la materia ad esercitare una funzione discriminante nella novella: né nell'ottica dell'autore né in quella, da lui proposta e mediata, degli ascoltatori della “cornice”.

Direi che anche qui una delle funzioni essenziali nell'intersezione tra cronaca e novella spetti proprio al discorso diretto o, meglio, alla concertazione del dialogato. Si è visto come ciò si attui per estensione nelle novelle e per riduzione entro gli «*exempli*» riportati nelle *Croniche* (dove di riduzione, appunto, si tratta; non di eliminazione). Che cosa accade quando il concertato delle voci è ridotto al grado zero tramite l'intervento riassuntivo del discorso indiretto si può verificare nel più ampio (III: 244-46) dei due

«exempli» delle *Croniche* assenti dal *Novelliere*. Qui la materia – pure di matrice prettamente cronachistica – rimane del tutto inerte e il contrappunto, potenzialmente in tensione, tra le due figure contrapposte del prefetto di Vico e del conte Guarnieri de' Malvolti si risolve in sequenze analitiche, sulle rispettive azioni e reazioni dei due personaggi e intorno al motivo (ripetuto con insistenza quasi ossessiva) dell'«honore et dignità» che il prefetto aveva dato al conte come amico e poi per invidia gli volle togliere. Che i due non riescano a garantirsi un minimo di autonomia come personaggi mi pare evidenziato anche dalla ripetizione, condotta al di là del possibile e del tollerabile, del modulo «il dicto conte», «il dicto prefetto» e via dicendo: un modulo per altro ricorrente nel Sercambi cronista, tutt'altro che assente nel novelliere, ma mai rimarcato in modo esorbitante come qui.

Viceversa emergono in diversi passi delle *Croniche* movenze dialogiche che tendono a rappresentare con efficacia espressiva fatti e situazioni, in una sorta di sceneggiatura dell'azione narrata ed è interessante ritrovare qui l'uso di un procedimento pressoché costante nel *Novelliere*: il dialogo a botta e risposta con le relative didascalie. In questo modo per esempio – e non mi pare un caso – è sceneggiata in alcuni episodi, nella prima parte delle *Croniche*, la vicenda relativa a quel Giovanni dell'Agnello di cui si è detto (cf. in particolare *Cron.*, I: 148-49. Si tratta di un episodio che non è poi ripreso nella novella citata).

È possibile trarre ulteriore conferma di quanto fin qui rilevato tramite il Sacchetti per quel che concerne la novella e lo Stefani per la cronaca? A me pare di sì.

In Sacchetti i rapporti con la materia della cronachistica sono sfumati e sfuggenti; mentre nessi e contiguità – del resto già rilevati – è dato piuttosto cogliere, anche in taluni atteggiamenti dello scrittore, con la diaristica e le cronache “domestiche”. D'altra parte il Sacchetti si rivela molto più accorto e consapevole nel riconoscere il rapporto che intercorre tra i registri e le tematiche del racconto. Questo risulta per es. chiaro quando l'aneddoto storico è funzionale a mettere in evidenza l'arguzia, le capacità, le “possibilità” del personaggio. Basti vedere la funzione che assume nel *Trecentonovelle* una figura come quella di Ridolfo da Camerino.

Ci sono però due novelle – novelle d'azione non racconti di aneddoti legati al gusto della parola e del motto – che hanno ad oggetto fatti storicamente documentati e che riflettono più da vicino una matrice cronachistica, la quale non riesce per altro a risolversi positivamente in una compiuta dimensione novellistica.

Sono le novelle 223 e 224, tra loro legate dal protagonista, Giovanni da Barbiano o, meglio, dal tema dell'«inganno» (di cui solo il primo giocato con successo e a sua volta “richiamato” dal precedente racconto. Cf. l'inizio della nov. 223: «Poiché qui sono, io voglio raccontare un altro inganno con una sottile astuzia, fatto per lo conte Joanni da Barbiano»).

Prendo qui in considerazione la prima delle due novelle citate, la più ampia e più interessante. Più interessante anche perché possiamo confrontarla con altre narrazioni parallele (anche se cronologicamente non in tutto parallele) di cronisti: il *Memoriale* di Maffeo Griffoni, gli *Annales estenses* di Jacobo Delayto e la *Cronaca volgare* di un anonimo fiorentino, già erroneamente attribuita al Minerbetti. È appunto quest'ultima la versione che più ci interessa, perché in volgare e scritta, come si è detto, da un fiorentino.

Si tenga innanzitutto presente che le due narrazioni sono indipendenti tra di loro e che il Sacchetti, per ragioni legate ad esperienze biografiche, ebbe di questi fatti probabilmente notizie di prima mano. Egli assume qui, in un certo senso, anche il ruolo di “cronista”: basti considerare ad esempio l'ampia e dettagliata articolazione della premessa di carattere storico nell'antefatto. Diamo poi naturalmente per scontata la maggior padronanza della tecnica narrativa da parte del novelliere (mi limito qui a rilevare la variazione dei tempi verbali nel momento cruciale del racconto, con il passaggio dal passato remoto al presente storico e viceversa), come anche il fatto che il taglio complessivo del racconto è già articolato a priori dal Sacchetti come una novella, incentrata sul tema dell'«inganno»: o, meglio, del doppio «trattato» giocato con «sottile astuzia» da Giovanni da Barbiano, la cui riuscita vanifica l'«inganno» o, più esattamente, il tradimento di coloro che ne erano stati gli istigatori.

La vicenda ha come sfondo le contese nella casa d'Este per il dominio di Ferrara dopo la morte di Alberto V. Coloro che tenevano Ferrara per conto del figlio “naturale”, ancora fanciullo, di Alberto, temendo che il marchese Azzo – di un altro ramo della casa d'Este – riuscisse a impadronirsi di Ferrara, tramarono l'uccisione di Azzo con il conte Giovanni da Barbiano. Quest'ultimo, che con le sue soldatesche si trovava in quel momento a fianco di Azzo nel combattere contro Ferrara, finse di acconsentire al tradimento, contrattò la ricompensa e poi d'accordo con Azzo mise in atto una singolare messinscena, facendo travestire un malcapitato con le vesti del marchese e facendolo uccidere al posto di Azzo. Il doppio «trattato» è giocato con tale accortezza che davvero gli emissari ferraresi credono che il marchese sia morto, pagano la ricompensa, per ritrovarsi

poi beffati e svergognati e addirittura presi prigionieri, con l'improvvisa ricomparsa, alla testa delle sue truppe, di Azzo, naturalmente vivo.

Il Sacchetti non altera i dati di fatto (secondo quello che risulta dal racconto dello pseudo-Minerbetti, e degli altri cronisti), non opera quindi mediante aggiunte o inserzioni di episodi, ed anche per quello che riguarda le connotazioni, relative ai personaggi, non interviene se non molto sobriamente. L'*amplificatio* è dunque ridotta. La differenza sostanziale consiste invece, ancora una volta, nel gusto per la "sceneggiatura" dei fatti: attraverso un ricorso più ampio e più abile al discorso diretto e soprattutto mediante il potenziamento e lo svolgersi del motivo del travestimento della vittima ignara e della messinscena dello scambio: di cui Sacchetti sfrutta consapevolmente gli aspetti "teatrali", senza riuscire peraltro a darne uno sviluppo veramente significativo sul piano formale.

Al cronista interessa invece – e molto, data l'inconsueta ampiezza del racconto – la minuta ricostruzione di tutta la storia soprattutto nell'ambito dei piani di organizzazione del «trattato» e il fitto scambio di messaggi – tra verità e simulazione – tra i diversi personaggi. Si avverte una tensione dialogica (cf. la frequenza inusitata dei *verba dicendi* e l'impiego prevalente del discorso indiretto) che non si traduce però in rappresentazione. Si direbbe – qui, come altrove – che il cronista lasci per così dire in abbozzo le potenzialità novellistiche del racconto.

La divaricazione tra il Sacchetti e il cronista si coglie bene anche nella conclusione, dove il novelliere sfrutta ironicamente il motivo della ricomparsa di Azzo e termina poi con una «moralità» («e il Barbiano si cominciò con grida a far festa della resurrezione del marchese Azzo; e così ebbe termine questo trattato o inganno doppio. Se ogni inganno o tradimento venisse a quello fine che venne questo, pochi se ne principierebbono, e massimamente quando colui che lo muove rimane preso da quel laccio che vuol fare pigliare altrui. Di questa stirpe da Esti non era rimasto alcun signore legittimo, se non costui; e per por fine a questa progenie, era ordinata la morte sua per così fatta forma»). Nel cronista invece il racconto si chiude con uno schematico bilancio dei guadagni degli uni e delle perdite degli altri e con un'ultima frase in cui si delinea un rapido ritratto di Giovanni da Barbiano «come veramente romagnuolo e maestro di tradimenti e sapeali ben fare».

Concludo questa provvisoria rassegna con un altro cronista, lo Stefani, la cui opera termina con l'anno 1386, pressoché in concomitanza con la data d'inizio della *Cronica* volgare dello pseudo-Minerbetti (1385).

Lo Stefani ha una scrittura piuttosto approssimativa ma non priva di efficacia soprattutto quando lo guida la *vis* polemica. Diversi sono all'interno della sua opera i moduli della narrazione e diversa anche la disposizione verso la materia quando si tratta di fatti già da altri narrati rispetto alla ben più scottante trattazione delle vicende contemporanee. Un dato comunque mi pare emergere con sufficiente chiarezza e si dispone su di una linea parallela con quanto già rilevato per il Sercambi: la tendenza ad evidenziare con efficacia rappresentativa fatti, gesti, azioni sia attraverso il discorso diretto e il dialogato sia attraverso il modo in cui è seguita l'azione nel suo svolgimento. Per fare un esempio abbastanza significativo basti considerare il modo in cui è rappresentata nelle rubb. 730-31, relative all'anno 1372, la reazione dei «buoni mercatanti» contro il tentativo di occupazione dello stato da parte della fazione degli Albizzi nel momento in cui si è saldata un'imprevedibile alleanza tra di loro e Ugucione de' Ricci (*Cronaca*: 279-82). Innanzitutto lo scontro in atto nel Consiglio è rappresentato attraverso il contrappunto delle voci dei capitani di Parte e dei cittadini da questi minacciati; poi la decisione dei cittadini di reagire si esprime nel discorso diretto; in seguito viene ricostruito nelle sue fasi il gioco di simulazioni e dissimulazioni che conduce alla «ragunata» in San Piero Scheraggio, fino alla rappresentazione dal vivo del Consiglio dei richiesti e dell'«ordine» stabilito dai «ragunati» a proposito di «chi dicesse, chi rispondesse, chi seguitasse, chi arringasse» ecc.

Vorrei far notare che un simile procedimento per l'autore non ha tanto un significato documentario o di testimonianza quanto piuttosto sembra rispondere ad una esigenza rappresentativa: per cui il racconto tende a tradursi nella rappresentazione del gesto, nelle parole, nelle azioni dei personaggi implicati (sui quali lo Stefani, in modi molto meno esorbitanti rispetto al Sercambi, esprime il suo giudizio spesso sferzante).

Vi è poi un altro aspetto. Anche lo Stefani si propone di essere selettivo nel raccontare (cf. del resto il proemio della *Cronaca*) e ciò anche per quanto riguarda le situazioni particolari che non mette conto di narrare (e cioè quella che potremmo definire la cronaca minima, quotidiana, spicciola).

C'è, rispetto a questa linea, una singolare infrazione, che comporta l'inserimento entro la *Cronaca* di un vero e proprio breve racconto sulla «malizia» di un capitano di giustizia: racconto in cui si attua pienamente quel gusto rappresentativo e di sceneggiatura dell'azione di cui dicevo. La tecnica narrativa è – sia pure in termini elementari e in breve – del tutto

analoga alla tecnica del dialogato nelle novelle di cronaca minima della novellistica fin qui considerata. Il racconto è autonomo, introdotto *ad hoc* a fini dimostrativi. Si apre con una sentenza, si chiude con un articolato commento. Si veda l'intero passo (*Cronaca*, rub. 940: 420):

Perché sempre nella città di Firenze furono gli animi pregni a vendetta. più che a benignità, pare che gli emoli molte volte, più che li buoni, potessero, o per punire li peccati, o per dare asempro, che de' fatti de' Comuni se ne pigli pochi. e spezialmente chi ha altra faccenda. Come narrato è addietro, fu tagliato per trattato, che si disse dovere fare, uno messer Filippo di Fornaino de' Rossi, al tempo che lo conte Giovanni fu bargello; onde essendo messer Cante intrato in ofizio, uno Fornaino di Guido da Borra abbominò uno Guido, farsettaio, averlo fatto ricomperare, essendo in oficio di Comune. Di che l'uno e l'altro sostenuto e collato l'uno e l'altro, e non potuto rinvenire il fatto per bene un mese, o più, il Capitano usò di malizia, ed ebbe una sera dopo cena amendue costoro, e disse, con quasi farsi beffe della cosa: «Per 25 fiorini m'avete fatto stare impacciato voi e me, e nulla ho salvo: voi sofferto male, ed io impaccio: andatevi con Dio, e più non voglio di voi impacciarmi». E disse a' suoi uficiali: «Lasciategli ire». Gli uficiali dissero: «Egli è assai di notte, ed andandone a questa ora, metterebbe ammirazione a' parenti ed alli cittadini, ma domattina li lasciate andare». Disse lo Capitano: «Io non voglio ch'egliino abbino più male notti». Lo giudice disse: «Io farò loro dare uno letto, e domattina li lascerò». E così dato loro larghezza, e comandato al portieri li lasciasse andare al dì, fu dato loro una camera ed uno letto, sotto il quale avea uno nascoso. Come questi furono a letto, lo farsettaio disse: «Bene m'hai fatto guastare la persona acciocché io non possa lavorare, ed hai fatto male ad appormi il falso: ma tu lo facesti, perché tu fosti informato, ch'io adoperai nella morte di Filippo di Fornaino; ciò mai non feci, ma fu il tale e il tale, e non io». Di che rispuose Fornaino: «Di vero questo non feci da me, io non terrò mai per amico, quegli che ciò m'hanno fatto fare, ch'io t'ho per buono e leale, e pregoti mi perdoni, ch'io voglio essere tuo amico sempre». Lo fante riportò al Capitano queste parole. Quando il Capitano ebbe questo, fece che Fornaino il confessò, e raffermodò, e Guido farsettaio liberò e Fornaino condannò in lire mille a pagare netti, e fecegli portare la mitria per Firenze. Onde fu molto lodato di questa cosa, e più lodato sarebbe stato, se fusse giustizia allora di quelli che insegnato gli aveano tale mercanzia; perocché da sé non era uomo da tale faccenda operare. Ma questo è detto *non perché tale materia meriti mettere in cronica*, ma perché tutto di di

simili infamazioni si faceano per gente per chi era tornato che non lo meritava, e per chi avea ufici era ristituito in essi non meritamente, che poi offendeano, ed ingiuriavano chi gli avea offesi e chi non gli avea offesi. E certo più benignamente si poteano portare che non faceano; ché chi torna a casa per grazia, e l'offesa ch'è fatta gli è perdonata, non dee più offendere, né nimicare colui che non fu colpevole a fargli torto, ma ragione; e se pure gli viene voglia di vendicarsi di chi gli ha fatta ragione, non dee nimicare colui che non gli ha fatto né torto né ragione. Questa giustizia fu la prima che messer Cante fece personale, e fu a dì 16 d'ottobre 1382.

La conclusione ci riporta al consueto *cliché* cronachistico, con la specificazione della data del fatto narrato: giorno, mese, anno.

Certo, non si può sottovalutare, negli aspetti qui considerati, la matrice, comune anche alla novellistica, popolareasca, del linguaggio parlato; ma proprio perché l'adozione di questo modulo espressivo viene allo scoperto in modo intenzionale non credo che la scelta sia casuale: né qui né, a mio parere, nel gusto di evidenza rappresentativa di cui parlavo.

Volendo azzardare una osservazione in qualche modo conclusiva, potrei dire che, stando ai risultati, per quel che riguarda il secondo Trecento, l'intersezione sembra più feconda quando è a vantaggio della cronaca piuttosto che viceversa, almeno per quello che riguarda la materia della cronaca assunta *tout court* a materia della novella.

OLTRE I CONFINI. IL “VIAGGIO” NEL *PARADISO DEGLI ALBERTI*

Come è noto, nel *Paradiso degli Alberti*, opera così intitolata dal filologo Crusso Aleksandr Wesselofsky, che ne scoprì e per primo pubblicò nel 1867 il testo, attribuendone la paternità – ormai pressoché unanimemente riconosciuta – a Giovanni Gherardi da Prato,¹ non c'è un centro unificante, per quanto non manchino riscontrate interrelazioni interne, corrispondenze e richiami.

Tra i motivi ricorrenti una cifra identificativa è quella del viaggio, declinato in più modi: nel tempo, nello spazio, nei luoghi, nei testi che l'autore richiama e attraversa. Il viaggio metaforico, mistico-mitologico dell'autore-narratore, svolto nell'intero primo libro, costituisce il viatico di tutta l'opera, dando inizio ad un percorso oltre i confini dei generi, tra i quali anche la novellistica ha una sua parte, limitata ma non marginale, svolta secondo diverse tipologie: dall'eziologico al magico, dal romanzesco al comico-realistico e al cronachistico, dalla novella di costume all'avventuroso e orrido, e al cortese e cavalleresco.

D'altronde il viaggio come motivo narrativo è presente, con modi e incidenze differenti, in diverse delle nove novelle, collocate rispettivamente due nel secondo e nel terzo libro e cinque nel quarto. A questo si aggiunge quello che potremmo definire il viaggio letterario dell'autore, di ripresa e trasformazione di una o più fonti, nelle novelle più o meno allusivamente visibile. Su alcune di queste richiamerò l'attenzione, mentre non mi occuperò, se non tangenzialmente e solo dove la contestualizzazione lo richiede, di altri pur importanti aspetti dell'opera, espressione

¹ *Giovanni da Prato, Il Paradiso degli Alberti* (Wesselofsky). L'edizione, in tre volumi. è corredata da un primo volume, in due tomi, di studi e ricerche sull'opera, i personaggi, il contesto letterario e sociale ecc., con un'ampia messe di documenti. Sull'autore e sul testo (adespoto, anepigrafo, acefalo, e lacunoso, rimasto incompiuto dopo la parte iniziale del V libro) trasmesso dal solo manoscritto, autografo, Riccardiano 1280, cc. 19r-113r, cf. ora Bausi 2000, Guerrieri 2007 e Gallina 2022. Due sono le edizioni critiche moderne del *Paradiso degli Alberti*, Lanza 1975 (da cui cito, con la sola indicazione del titolo abbreviato, libro e numeri di pagina) e Garilli 1976.

della cultura enciclopedica del suo autore e dell'impegno militante in difesa e promozione dell'amata patria e del fiorentino idioma.²

Inizio con un breve resoconto di quanto precede l'introduzione delle prime due novelle, funzionale a mostrarne la collocazione nel contesto. Dopo il proemio, acefalo, la narrazione, rivolta ai «santissimi amici», ha inizio nel primo libro con la partenza del «navilio» dell'autore, trasparente metafora dell'opera come navigazione, svolta nella forma di un racconto odeporico,³ fittissimo di richiami mitologici, di cui viene illustrato il senso nascosto sotto la poetica finzione, tra interpretazione allegorica ed evermeristica; viaggio che dalla Toscana e dal mar Tirreno procede, lasciando a sinistra Baleari, Corsica e Sardegna, verso sud, costeggiando la Sicilia e la costa italica, poi verso Oriente, fino a giungere al mare greco, per fare una prima tappa a Creta. Ivi si dipana la riflessione sulla caducità delle opere dei mortali, su cui, lasciata l'isola, interviene una voce, riconosciuta dall'autore-narratore come quella dell'angelo custode, il quale gli parla dal profondo dell'intelletto e gli rivela che da lui è stato apprestato il «navilio» (dunque, per volontà divina).

La funzione dell'angelo è quella di svolgere il ruolo di guida e di dare ammonimento sul tema del tempo, fondamentale in tutta l'opera, e sulla necessità di farne buono e sollecito uso. Il viaggio prosegue prima per Rodi («ove nel presente di da santissima religione è sacrata e dedicata» nel nome di san Giovanni Battista, *Paradiso* I: 20), per giungere poi al luogo deputato dell'approdo: l'antica isola di Cipro, un tempo regno di Venere. Da questo punto ha inizio una descrizione, che definire esorbitante è un eufemismo, del luogo, e poi in esso del «mirabil teatro» (ivi: 30) e di tutte le figurazioni ivi contenute, non senza echi anche dell'*Amorosa visione* di Boccaccio, di quante vicende sono state causate da amore, nel male di stravolgenti e delittuose passioni, come nel bene di amore puro e perfettissimo. Su questo si innesta una parte dottrinale su amore svolta dall'angelo, finché, tutto visto e sentito, l'autore-narratore torna alla barca, desideroso di solcare altre acque:

² Per quanto riguarda: la struttura dell'opera; il rapporto tra cornice narrativa, racconto e impianto dialogico-trattatistico; lo sfondo politico-civile; la società e i personaggi rappresentati, tra storia, idealizzazione e trasfigurazione tardo-gotica, rimando in particolare, oltre ai sopra citati studi di Wesselofsky, a Garilli 1972, Lanza 1994 (ma cf. anche l'Introduzione all'edizione del *Paradiso* da lui curata), Marietti 1994, Salwa 1989 e 2004, Guerrieri 2007 e 2017, Gallina 2022.

³ Per un'ampia analisi e indicazione delle fonti cf. Gallina 2022: 146-90.

tutto credendomi quanto detto abbiamo avere corporalmente per li miei sensi veduto e toccato, commolta ammirazione stupefatto rimasi; e [me] ritrovandomi solo nella mia sacretissima camera, fra me stesso dicea: – Or come puote questo essermi advenuto? Or che meraviglia è questa? Mostrasi questa illusione o altro fantastico avvenimento? [...] Se 'l corpo io avea o nno, non voglio di tanto giudicare né dire,⁴ imperò che troppa saldisima ammirazione m'è non essere se non solamente per ispazio d'uno naturale giorno in questo lungo viaggio me vedere dimorato; e in me chiarissimo appare tanto avere fatto e veduto quanto per l'arietro detto si vv'hoe. Se occhi io non avea, io pure vidi; se il senso dell'udire o veramente lo stromento di quello mancava in me, pure il simile m'adivenne. Io per me tutto stupefatto di tanto rimango. (*Paradiso*: I 56-7)

L'autore-narratore riconosce in sé l'intervento divino, a cui si inchina ringraziando e redarguendo coloro che stoltamente hanno tanta temeraria opinione da negare «ogni altra vita futura essere dopo la morte dell'uomo» (ivi: 57). Dunque, per dirla con il Dante del canto X dell'*Inferno*, – di cui Gherardi era stato, oltre che studioso, pubblicamente commentatore – gli eretici seguaci di Epicuro, coloro «che l'anima col corpo morta fanno» (v. 15), tra i quali, stando alla voce di Farinata (v. 119), in una delle arche infuocate sta il secondo Federico, il grande imperatore che sarà chiamato in scena nella seconda novella del secondo libro del *Paradiso*.

Il riferimento al «viaggio» dell'autore-narratore, tanto straordinario nell'opposizione tra spazio e tempo, fa da *trait d'union* tra i primi due libri:

[...] finito il mio lungo viaggio tanto filicamente in brevissimo tempo nella mia cameretta alquanto mi ridussi a posare (ivi: 59)

e promuove il pensiero e il ricordo, all'opposto, di un tempo passato e di uno spazio ben più circoscritto, che dal peregrinare di allora nei luoghi di santi e romiti sull'Appennino porta, con lo stile ampio e fiorito proprio della scrittura del Gherardi, al primo luogo della cornice, il castello di Poppi, presso il quale converge la variegata brigata, costituita almeno per la maggior parte da personaggi storicamente individuati, anche se artificiosamente qui riuniti dall'autore.

⁴ Richiamo a Dante, ai vv. 73-5 del primo canto della terza cantica, a sua volta con allusivo riferimento a san Paolo. Per questo e per altri riferimenti danteschi nel passo citato cf. Guerrieri 2017: 268.

Tra i tratti che interessa sottolineare è la messa in scena delle contraffazioni del faceto Biagio Sernelli, che assume nell'imitazione e nelle voci le sembianze ora del conte Carlo ora di Alessandro degli Alessandri, con una tale perizia da lasciare pieni di meraviglia e attoniti gli astanti:

ci fece quasi di noi uscire non altrimenti con ammirazione che lla famosissima Circe Ulisse facesse quando vicino all'antica Gaeta i suoi compagni in bestie mutoe (ivi: 71).

E il gioco via via continua mettendo in evidenza, con risa e divertimento, la forza dell'immaginazione.

Da notare che entrambi gli elementi, contraffazione delle voci e suggestione di scambio e trasformazione – qui come scherzo bonario, là ai fini di una beffa tutt'altro che innocua –, rappresentano una connotazione determinante della novella del *Grasso legnaiuolo*, di cui Gherardi poteva conoscere la versione di cui abbiamo testimonianza nel primo gruppo dei codici della vulgata.⁵ Né certo è un caso che al personaggio del giudice imprigionato nelle Stinche, il quale si assume il ruolo di confermare al desolato legnaiuolo la sussistenza, come notoria agli studiosi, delle mutazioni in altro da sé, sia attribuito il nome di «messer Giovanni da Prato» nella versione della novella tradita dal ms. Palatino 51.⁶ Nell'ulteriore e più ampia e letterariamente elaborata redazione della novella, dovuta ad Antonio di Tuccio Manetti, se il nome del giudice non compare, i dettagli che lo connotano ne confortano l'identificazione, tra l'altro aggiungendo tra gli esempi di trasformazioni, oltre ad Apuleio in asino, anche quelle operate da Circe.⁷

⁵ Si è ipotizzata una prima diffusione orale della novella di cui non è nota la datazione della scrittura. Per la complessa questione testuale e la tradizione scritta della novella, secondo tre redazioni di cui la vulgata rappresenta la prima – a sua volta suddivisa in due gruppi di codici, con alcuni diversi sviluppi narrativi e con l'assenza o la presenza dello svelamento della beffa e di un epilogo – è d'obbligo il rimando a Rochon 1975: 215-21; ivi in *Appendice*: 339-49, il testo secondo il ms. Ricc. 2825, il solo tra i codici del primo gruppo della vulgata di cui è nota la datazione (16 novembre 1437).

⁶ La datazione del ms. è ascritta al secondo Quattrocento; la versione della novella riporta il ritorno del Grasso dall'Ungheria e l'epilogo, secondo la versione del secondo gruppo dei codici della vulgata, da cui pure si distingue per più tratti e sviluppi autonomi. Un ulteriore indizio che potrebbe ricondurre al Gherardi per la figura del giudice è relativo ad una postilla del ms. Magl. II. IV. 128 (il cosiddetto codice Pigli): cf. i due rispettivi testi riportati da Rochon 1975 in *Appendice* (il secondo, 349-59: 353; quello del Pal. 51, 359-72: 365).

⁷ *La novella del Grasso legnaiuolo* (Procaccioli): 18-21.

Sul tema delle metamorfosi messe appunto in atto dalla famosa maga si incardina l'antefatto della prima novella del *Paradiso*, favola eziologica relativa all'origine di Pratovecchio, raccontata da Guido del Palagio. Il prolisso racconto, certo non tra i migliori del Gherardi, introduce il navigatore per eccellenza, il mitico Ulisse, che prima della guerra e caduta di Troia avrebbe avuto una fantomatica figlia di nome Melissa, poi trasformata in sparviere per gelosia da Circe e fortunatamente in seguito tornata nelle sue sembianze di splendida fanciulla, grazie prima al salvataggio da parte di quattro nobilissimi giovani dalle acque del Mugnone – dove in forma di sparviere stava per annegare – e poi ai fiori e foglie di melissa di cui si era cibata, efficaci nell'annullare l'effetto del malefico beveraggio della maga. Ai nostri fini non interessa qui il lunghissimo e mitologico svolgimento, relativo alla contesa dei quattro giovani salvatori aspiranti alla sua mano. Importa invece la risposta che, a seguito del quesito postogli, il frate agostiniano Luigi Marsili,⁸ allora sopraggiunto, dà come spiegazione delle trasformazioni operate da Circe. Il conte Carlo le aveva infatti definite: «leggiadra e artificiosa finzione che basterebbe a ogni poeta divino» (*Paradiso*: II 125), fornendo l'interpretazione morale dei velami poetici: gli uomini che sono animali ragionevoli, secondo i sommi filosofi, si rappresentano trasformati in animali bruti a seconda dei loro vizi. Allora viene chiesto al «maestro» Luigi Marsili di spiegare se è possibile che

per malifici o operazioni diaboliche gli uomini in bestie sieno mai convertiti, come si dice essere istato fatto da quella famosa maga Circe i compagni d'Ulisse avere in diverse fiere mutati (ivi: 127).

Il Marsili, secondo la rappresentazione che ne dà il Gherardi, giudica non finzione poetica ma «purissima storia» che Circe fosse stata «grande e famosissima maga» (ivi: 128), ma contro le asserite trasformazioni degli uomini in bestie adduce l'autorità di Agostino sulla forza dell'illusione diabolica: apparenza sia in chi la subisce su di sé sia in chi la vede.⁹

⁸ Sull'insigne religioso fiorentino, uomo di vasta cultura, discepolo e amico del Petrarca e animatore dei convegni di santo Spirito, luogo di incontri e discussioni filosofiche, teologiche, letterarie e politiche cf. Falzone 2008, con la relativa bibliografia. Tra gli esponenti del mondo politico-civile fiorentino a cui fu legato vi era anche il citato Guido del Palagio.

⁹ Ivi: 128-129: «Dice adunque il padre e dottore Agostino, movendo simile e proprio dubbio, che impossibile è che l'uomo si trasformi in bestia, ma bene ha tanta forza la illusione diabolica che a tte pare essere bestia, ed eziandio disideri gli atti bestiali di quella

A questo punto Andrea Betti, fatta salva l' autorità del «maestro» e la testimonianza di Agostino, chiede a Luigi Marsili – «considerato il tempo ancora non è della cena e il novellare le più volte è cagione di buona dottrina» – una conferma tramite «qualche novella che mi desse più di fede per essere moderna e più a noi divulgata e nota» (*Paradiso*: II 129).

Nella sua premessa Marsili annuncia che parlerà di un caso

assai famoso e noto e pubblicamente fatto da tale che, ssecondo che certo s<i> crede, non fu in Italia già moltissimi secoli più dotto e famoso mago; e per questo udirete quanta forza abbia la illusione diabolica nella fantasia de' mortali: sendo chiaro e mostrato a llui non esser vero né possibile quello che credea, e pure pertinace e fermissimo istava in suo proposito; e così mentre vivé tale fantasia mai da llui si parti (ivi: 130).

spezies; e ancora pare a chi ti considera e riguarda che ttu sia una bestia secondo forma ed effetto, con tutto che ssempre lo intelletto, o vuoi anima razionale, incomutabile o inc<or>rutibile si stia: la quale anima razionale è unica forma sustanziale dell'uomo». L'esempio che segue è quello di Apuleio, il quale secondo tale illusione divenne asino. Agostino tratta delle pretese trasformazioni di uomini in animali nel l. XVIII, 16-18, del *De civitate dei*, come quelle dei compagni di Ulisse operate da Circe «famosissima maga» e si fa interprete della richiesta di spiegazioni di chi legge nei libri di tale mistificazione diabolica: «Sed de ista tanta ludificatione daemonum nos quid dicamus, qui haec legent, fortassis expectent». Agostino ricorda anche notizie diffuse al suo tempo relative alla temporanea trasformazione di uomini in giumenti, richiamando poi anche l'esempio antico di Apuleio «nec tamen in eis mentem fieri bestialem, sed rationalem humanamque seruari, sicut Apuleius in libris, quos asini aurei titulo inscripsit, sibi ipsi accidisse, ut accepto ueneno humano animo permanente asinus fieret, aut indicauit aut finxit. Haec uel falsa sunt uel tam inusitata, ut merito non credantur». Solo Dio onnipotente può fare ogni cosa che abbia voluto, mentre i demoni non hanno il potere di trasformare animo e corpo; dunque, trasformano soltanto nell'apparenza gli esseri creati da Dio in modo che sembrino quello che non sono. Agostino non esclude infatti la potenza diabolica sulla immaginazione umana: «phantasticum hominis, quod etiam cogitando siue somniando per rerum innumerabilia genera uariatur et, cum corpus non sit, corporum tamen similes mira celeritate formas capit, sopitis aut oppressis corporeis hominis sensibus ad aliorum sensum nescio quo ineffabili modo figura corporea posse perduci ita ut corpora ipsa hominum alicubi iaceant, uiuentia quidem, sed multo grauius atque uehementius quam somno suis sensibus obseratis; phantasticum autem illud ueluti corporatum in alicuius animalis effigie appareat sensibus alienis talisque etiam sibi esse homo uideatur, sicut talis sibi uideri posset in somnis, et portare onera, quae onera si uera sunt corpora, portantur a daemonibus, ut inludatur hominibus [...]». L'espressione «imaginationem diabolici machinationibus factam» ricorre, in altro contesto, nella *quaestio tertia* del secondo libro *De diversis quaestionibus ad Simplicianum*.

Il definire il caso «assai famoso e noto e pubblicamente fatto» dal più dotto e «famoso mago» in Italia «da moltissimi secoli» attribuisce una patente di storicità alla novella e, nell’orizzonte d’attesa, sollecita agli intendenti il riconoscimento delle fonti – in particolare la novella XXI del *Novellino* –,¹⁰ ne annuncia la riscrittura e al tempo stesso ne sancisce la “retta” interpretazione, già data prima che il raccontare abbia inizio.

Nella straordinaria amplificazione che il brevissimo racconto del *Novellino* subisce, la maggiore e più importante novità sul piano narrativo è senza dubbio relativa al “viaggio” di Olfo. Ma tornerei anche sui protagonisti e le circostanze dell’annunciato caso. Nella ricchissima descrizione della «magnifica festa» alla corte dell’imperatore Federico II, indetta e «pubblicata», per celebrare la sua incoronazione, «dando il tempo per tutto ’l mese di giugno, ma singularmente nel dì che lla Chiesa celebra la natività del glorioso Batista»,¹¹ un primo tratto chiaroscurale è introdotto da un paragone che fa di Palermo l’analogo di una capitale dell’Oriente islamico:

e così invitati, chiamati e recettati furono diverse e varii condizioni d’uomini, ché non altrimenti in quel tempo di Palermo dire si potea che ssi direbbe delle Meche o di Baldacco, quando nuovamente ricettono le carovane (*Paradiso*: 131).

Anima la festa la presenza di una folla di potenti signori e dame, uomini illustri e damigelle, mercanti e varie genti, tra cui un’«incredibile copia di giocolari e sollazzevoli umini di corte» (ivi: 132), in cerca di doni e benefici. Dopo l’enunciazione delle tante magnificenze e pompe, spettacoli e sollazzi, rappresentazioni d’armi, zuffe e tornei, musiche e balli, tra le altre delizie nella descrizione si accampano «per li raggi del sole temperare» gli straordinari addobbi di tende di seta e di fronde odorose e

¹⁰ Per la numerazione delle novelle, il testo e la sua tradizione cf. l’edizione 2001 del *Novellino* (Conte); ivi il testo della novella: 42-5. Ai tre negromanti (termine che non ricorre nel *Paradiso*) viene sostituito il famosissimo Michele Scoto con un compagno. Sugli antecedenti e le riprese della novella del tempo fallace, il racconto del *Novellino* e quello del *Paradiso degli Alberti* si vedano in particolare del Monte 1954 (ancora fondamentale per impostazione e interpretazioni), Cuomo 1979 (con approfondita analisi comparativa sulla struttura, gli elementi narrativi e i punti di vista dei due racconti), Cazalé Bérard 1989 (sul *Novellino* come «le point de rencontre et de fusion de deux traditions») e, ora, Tufano 2022. Cf. inoltre Spampinato Beretta 1993, Perri 2008, Lippolis 2012, Gallina 2022.

¹¹ Cf. la citazione del Battista in relazione a Rodi nel viaggio del primo libro.

soprattutto l'armonico ordine delle fontane «di acqua dolcissima e chiara», dei condotti, degli zampilli che si effondono «rinfrescando e rugiadando tutto l'aere e le fronde» (ivi: 132-33). La raffigurazione si accompagna ad una sorta di incantamento di suggestione apparentemente edenica, considerata l'incipitaria eco dantesca (*Purg.* XXVIII, v. 7) della frase che segue:

dove una aura dolce, fresca e odorosa soavemente ispirava, tanto dolcemente dalle fontane e da le frondi prodotta che ciascheduno stracco o affannato rifrigerava e rinfrescava.¹²

La descrizione di tanta magnificenza e meraviglia è conclusa, ma non interamente compiuta – «ché il tempo a ttanto dire mancherebbe» – (ivi: 134), con il riferimento alla ricchezza dei doni presentati all'imperatore.

L'antefatto ha termine quando, «essendo il dì della più piena festa», nella serena e calda giornata si presenta sulla scena, prostrandosi davanti a Federico, Michele Scotto con un compagno, «in abito come fosse caldeo»,¹³ nell'imminenza del banchetto, «già cominciato a dare l'acqua alle mani dopo infiniti suoni e canti» (*Paradiso*: II 134-35): specificazione, quest'ultima, che sembra far assumere ad un gesto pur consueto un significato quasi rituale.¹⁴

In primo piano sono posti il rapporto che si instaura tra Michele e Federico e il dialogo che si svolge tra loro.¹⁵ Alle profferte di Michele¹⁶

¹² Ivi: 133. Sui giardini palermitani e l'eredità islamica connessa all'elemento acquoso cf. la bibliografia indicata da Gallina 2022: 252, n. 422.

¹³ Canonico segno di riconoscimento del mago. Su Michele Scotto, la condanna dantesca, i commenti all'*Inferno* e le credenze relative alla sua presunta arte magica cf. in via preliminare Graf 1893: 193-245. Per quanto riguarda la figura storica del celebre filosofo, le opere e i rapporti con Federico II vd. la voce a lui dedicata in *Federiciana* da Morpurgo 2005. Un'evocazione novellistica di Michele Scotto come «gran maestro in nigromanzia» è presente già in *Decameron* VIII 9, nell'ambito della beffa fatta da Bruno e Buffalmacco a maestro Simone, per cui cf. Raja 2003: 118-20.

¹⁴ Si tenga presente d'altra parte il motivo dominante, anche simbolico, dell'acqua nella precedente descrizione del giardino e la coincidenza con la festa del Battista.

¹⁵ In proposito si veda anche la puntuale analisi di Cuomo 1979: 40. La situazione, oltre che con la consueta brevità, è rappresentata in altro modo nel *Novellino*, dove non solo i tre negromanti non hanno una specifica identità ma, dopo il loro saluto, sono interpellati dall'imperatore, il quale prega il «maestro» dei tre «che giucasse cortesemente». Sono poi i tre, dopo la tempesta e la sua cessazione, a chiedere commiato e «guiderdone».

¹⁶ «Serenissimo prencipe, elli è omai circa a uno mese che noi siamo in questa vostra corte lietamente con doni, piaceri, stati riccettati e veduti, né ancora abbiamo fatto cosa che a piacere o meraviglia o sollazzo sia stato alla vostra maestà sacra. Il perché disposti

l'imperatore risponde «quasi ridendo», mostrandosi incredulo sulla possibilità che i due possano soddisfare l'unica sua richiesta in quel momento, il rinfrescamento dell'aria: «e se questo fare non potete, in pace su vi levate, perché altro al momento non desidero o chieggio».¹⁷

Dopo l'immediato scatenamento della spaventosa tempesta che terrorizza tutti i presenti,¹⁸ l'imperatore grida per richiamare Michele e il compagno («gridò: “Or dove sono i Caldei?”») e ordinare che tutto finisca, come immediatamente avviene. Restano però gli effetti, sull'animo di tutti (ma anche nella percezione della mutata temperatura dell'aria, che sembra avvalorare l'accaduto):

E ciascheduno rassicurato, parendo loro sognato avere, ancora stupefatti e gelati, sì per la paura come per lo tempo che tutto l'aere rinfrescato avea, gli ochi drizzavano verso i due peregrini non senza grandissima ammirazione (*Paradiso*: II 136).

siamo a vvoi piacere di quello che più voi vi contentate. E però comandate quello che volete e prestissimamente fatto sarà» (*Paradiso*: II 135).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ L'intensificazione rispetto al *Novellino* introduce, all'acme, una nota tra l'apocalittico e l'infemale, sul tema del fuoco, dopo tuoni, vento, pioggia e grandine «tanto furiosa e abbondante con corruscazioni ispaventevoli oltre a ogni modo usato e per sì fatta forma e maniera che, in uno punto tutti loro parendo ardere insieme colli edifici reali, la vista perdieno». Le «corruscazioni ispaventevoli» rimandano a *Filocolo* IV 8 (Boccaccio, *Filocolo* [Quaglio]: 370) e in particolare III 72 nel passo in cui la regina, madre di Florio, lo prega di attendere la primavera e di non partire nel tempo invernale: «Tu puoi vedere ad ora ad ora il cielo chiudersi con oscuro nuvolato, e levandoci la vista de' luminosi raggi di Febo, di mezzo giorno ne minaccia notte: e poi di quelli puoi udire solversi terribilissimi tuoni e spaventevoli corruscazioni e infinite acque» (ivi: 354). Le «corruscazioni», accompagnate dall'aggettivo «mirabili» ed entro un quadro quasi apocalittico ricorrono anche in II 42 nell'ambito del sogno-visione di Florio (ivi: 184). La grandine, presente anche nel *Novellino*, è invece una componente canonica delle pratiche attribuite ai cosiddetti *tempestarii*, sulle quali – nell'ambito di un discorso relativo a *Magia e divinazione* alla corte di Federico II e in riferimento al racconto del *Novellino* – cf. Rapisarda 2005: «È questa una delle pratiche magiche più diffuse, tanto da essere esplicitamente proibita dai canonisti, come in Burcardo di Worms, *De arte magica*: “Credidisti unquam vel particeps fuisti illius perfidiae, ut incantatores et qui se dicunt tempestatum immissores esse, possent per incantationem daemonum aut tempestates commovere aut mentes hominum mutare? Si credidisti, aut particeps fuisti, annum unum per legitimas ferias poeniteas”». Entrambi gli incanti, che sottolinea con il corsivo, sono messi in atto da Michele Scoto (l'anonimo compagno è un comprimario), il secondo con conseguenze permanenti per quanto riguarda Olfo.

Sono evidenti la reazione dell'imperatore, la sua meraviglia per il fatto straordinario e il cambio di atteggiamento, che modifica la gerarchia dei rapporti, pur mantenendo inalterata la forma. Federico guarda fissamente Michele e il compagno e dice:

«Certo mai creduto arei tanto mirabile segno per voi potuto essere stato fatto; per che chiedete grazia, ché disposti siamo a vvoi niente negare» (*ibid.*).

Parole impegnative, se il «mirabile segno» sfiora l'idea di un miracolo. L'offerta di ricompensa, non richiesta dai due (ma è Michele che parla), è senza riserve. Quello che dunque è messo in scena è un confronto tra l'imperatore e Michele, nei riguardi del potere del quale quello dell'imperatore non vale. La richiesta che tra i baroni venga loro concesso uno «che sia per alcun tempo nostro campione in sostenere nostre ragioni, rimanendo sommamente contenti» è immediatamente esaudita (*ibid.*). L'individuazione di messer Olfo è frutto di una scelta:

Guardarsi intorno i peregrini e videro fra gli altri uno bellissimo cavalieri tedesco d'età d'anni XXVIII, pratico assai in arme, il cui nome era messer Ulfo, conte di palazo; e questo adomandando, dissono che a lloro piaceva (*ivi*: 136-37).

Egli è il soggetto adatto all'incanto che si intende fare e mediante lui dimostrare, come riesce compiutamente: un'operazione di trasformazione suggestiva sulla psiche del barone, strumento dell'opera di Michele (che di lui infatti si dichiarerà poi del tutto soddisfatto). Messer Olfo agisce per ordine dell'imperatore, dando la sua incondizionata ubbidienza e seguendo subito i due al porto, con la rapidità e immediatezza richiesta, mentre le sue obiezioni (il non avere nulla di pronto) sono senza difficoltà tacitate. Così ha inizio il viaggio.

Per quanto riguarda la dimensione del tempo percepito dal barone e per suo tramite, nella finzione narrativa della cornice, dagli ascoltatori, la narrazione mette in scena la contrapposizione tra brevità, fretta, velocità,¹⁹ prontezza e, *contra*, dilatazione del racconto sui creduti eventi.²⁰ La

¹⁹ «parea al conte non navicare, ma per l'aere co' lla letizia volare» (*Paradiso*: II 138).

²⁰ Dilatazione estrema rispetto al *Novellino*, fin dalla partenza, in esso ridotta a una sola, breve frase: «Misesi il conte in via co' lloro»; al contrario, nel *Paradiso* sono dimezzati gli anni del figlio: venti invece di quaranta. Il personaggio richiesto ha nel *Novellino* un

contrapposizione tra sollecitudine e dilatazione di spazio/tempo ricorre, in altro modo, anche nel viaggio per mare dell'autore-narratore nel primo libro, rispetto al quale quello di Olfo va in direzione opposta, rivolta a Occidente. Le indicazioni geografiche delineano il percorso di un reale viaggio nel Mediterraneo dalla Sicilia verso nord ovest;²¹ dopo l'uscita dalle colonne d'Ercole la rotta in direzione sud-ovest, con la poppa sospinta dal vento di nord-est, non può non inquietare il lettore dell'Ulisse di Dante, ma il nostro Olfo approda «a liti assai domestiche e piacevoli»,²² e da qui in poi all'indeterminazione geografica corrisponde una topografia più o meno funzionale alle vicende delle tre battaglie combattute e vinte dal cavaliere tedesco. Dall'approdo in poi ha luogo il massimo dell'estensione immaginaria del viaggio psichico di Olfo manipolato da Michele.²³

Nel gioco di contrapposizioni è da rilevare anche quella tra letizia, festa, sollazzi, piacere – predominanti – e morte e sangue nelle battaglie vinte da Olfo, così come nelle rappresentazioni di queste i dettagli realistici di contro alle vittorie rapide e trionfali. A proposito delle battaglie e delle enunciazioni strategiche di Olfo si può notare come la scrittura passi ulteriormente oltre i confini dei generi, dando luogo alla ripresa/imitazione di modelli di scrittura storica o di arte militare, per es. nel modo in cui è presentata la strategia di Olfo come abile e accorto comandante. Si veda il seguente passo:

[...] il perché cominciarono a pensare se per maestria e industria di guerra si potesse al di sopra venire; e guardato che 'l sole a llui dava in faccia se combattere voleva, molto ne dubitava: il perché non si avventurava la battaglia pigliare. E così in sulla ora del levar del sole infra sse medesimo ripensando il vittoriosissimo capitano e veggendo che, sse da mezzogiorno in là prendesse la zuffa, il sole rivolto sarebbe, per che il vantaggio alla zuffa senza dubbio averebbe, e ancora considerato e veduto che in quelli giorni quasi ogni dì vento s'era levato da mezzo dì alla sera e che levandosi all'usato potrebbe essere buona

riferimento storico: si tratta del «conte di san Bonifazio», scelto dai negromanti in quanto «era più presso allo 'mperadore».

²¹ Tranne che per l'incongruo riferimento a Crotone: «[...] mostrandogli Michele Scotto tutti i liti di Calavra e disegnanndoli il rico e ornato già tanto anticamente Cotrone» (*Paradiso*: II 138). Crotone era già stato citato nel I libro, dove però il percorso ne poteva giustificare la presenza.

²² Ivi: 139.

²³ All'amplificazione corrisponde nello stile e nel senso l'eccesso: ad es. nell'aggettivazione e nel numero di valletti, scudieri, cavalli, nel grandissimo apparato e pompa ecc.

ventura, nel tutto deliberato volere la battaglia tentare, e per operare che 'l nimico a cciò più vogliosamente venisse, ordinò mostrare nelle parti dinanzi del campo poco d'ordine e tracutanza e disubidenza e iscaprestata e temeraria baldanza. (*Paradiso*: II 144)

Con questi e altri stratagemmi «il valorosissimo duca ottenne la sua vittoria con morte e fuga delli spaventati nimici» (ivi: 145). In un successivo passo, per la conquista della città dove stava il re, Olfo spiega a Michele come avrebbe messo in atto un agguato, ingaggiando battaglia da una parte della città contro i nemici che sarebbero usciti per necessità del raccolto e poi ritirandosi, mentre il grosso delle truppe restava nascosto dietro piccoli colli e, dopo che i nemici si fossero lanciati all'inseguimento, avrebbe attaccato la città, rimasta sguarnita dei difensori, dalla parte opposta. Strategie e particolari realistici (sole in faccia agli avversari, vento che soffiando in direzione contraria a questi avrebbe sollevato contro di loro un «polverio» accecante, simulazioni, agguati, inganni) richiamano, *mutatis mutandis*, insidie per certi aspetti simili a quelle messe in atto da Annibale nel racconto liviano della seconda guerra punica e a tratti degli *Strategemata* di Frontino.²⁴

In merito invece alla strategia del racconto si rileva il ruolo di Michele, guida e consigliere, con interventi via via calcolati, in crescendo, di invito, di sollecitazione, di preannunci di sempre maggiore esaltazione ed onori, a cui il cavaliere crede.²⁵ Una potente suggestione che dà corpo ai *desiderata* di gloria, alla vanità e alle immaginazioni del giovane cavaliere: immaginazioni grandiose di altre conquiste,²⁶ e glorie future. Queste appaiono

²⁴ Cf. per il vento l'accorta disposizione dell'esercito di Annibale a Canne, al contrario dei Romani, i quali, levatosi il "volutorno", furono investiti nel viso da un polverone che tolse loro la possibilità di vedere (Liv. XXII 43 e 46). Cf. inoltre narrazioni, come quella relativa alla battaglia della Trebbia (Liv. XXI 53-55), in cui viene delineato il piano strategico di Annibale, con lo studio di un luogo atto alle insidie nel quale appostare truppe scelte e con l'ordine dato ai cavalieri numidi (come accade in più occasioni) di provocare il combattimento – all'ora voluta, in questo caso l'alba – allo scopo di farsi inseguire, per allontanare l'esercito nemico dall'accampamento e indurlo a passare al di là del fiume, con l'esito rovinoso che poi ne seguì per i Romani. Cf. anche – con diversi protagonisti – Frontino. *Strat.* II II 7-8; III x 2; V, in più capitoli.

²⁵ Cf., *contra*, la funzione di ammaestramento e monito religioso e morale della voce dell'angelo nel viaggio del primo libro.

²⁶ Dopo la vittoria nella prima battaglia, messo «in ordine e in punto il suo campo» e le sue genti, «elli s'imaginava dovere co' l'loro lo 'mperio delli Assirii, de' Greci e de' Romani, quando più in potenza e' furon, potere abbassare e soggiogare; e tutto glorioso

infine realizzate con l'impresa contro la città dove risiede il re, la morte di quest'ultimo e la conquista del suo regno (l'impresa per cui Michele dice di avere chiesto a Federico il campione).

Con ciò il compito è terminato; e si apre dunque il tempo di pace, coronato dall'amore della giovanissima sposa (la quattordicenne figlia del re, di «mirabile bellezza», per consiglio di Michele), dal grande consenso e gioia dei sudditi («onde lieto, felice e glorioso li pareva oltre a ogni altro sua vita menare», *ivi*: 148) e dalla nascita dell'erede. Michele allora chiede licenza

per alcuno tempo, imperò che abiamo altre nostre faccende assai bisognosa a ffare e, fornite, a tte torneremo e a ttua consolazione potremo teco stare e lietamente vivere» (*ivi*: 148-49).

A questo punto il racconto prende una piega breve e veloce: passano più e più anni nei quali «elli sommamente felice oltra ogni uomo che mai fosse si stimava, gloriava e predicava» (*ivi*: 149).

Torna allora Michele col compagno: vogliono che Olfo vada con loro in Sicilia. Di fronte alle obiezioni di quest'ultimo (che crede di “misurare” il tempo: sono passati vent'anni e chissà quanti cambiamenti sono avvenuti) Michele è inflessibile: «a noi è pure di necessità che tu venga»; «non si fa con isconcio del tuo regno»; «deh vogliati piacere di quello che chiesto t'abiamo contentarne e questo non ci negare» (*ivi*: 150-51). A Olfo pareva «essere tanto obrigato a Michele che nol volle negare» (*ivi*: 151), dunque accetta per gratitudine. Si capovolge qui il tema dell'ingratitude nei confronti del negromante,²⁷ che in un altro filone di novelle sul tempo illu-

felicemente vivea» (*Paradiso*: II 142). A questo segue un nuovo intervento di Michele, che gli preannuncia altre vittorie, altra gloria, altri piaceri. Ricorrono nuovamente il verbo “immaginare” e la continua sollecitazione a non perdere tempo: «Il duca questo vogliosamente udià, e così a llui rispose: “Io sono disposto quanto detto per voi mi sarà, con quello acorgimento, sollicitudine e voglia che per me si potrà sempre fare, lietamente operando aempiere. Onde a vvoi sta, ché certo tanto in voi mi confido che non crederci mai altro che a perfetto fine venire”» (*ivi*: 143). E dopo la seconda vittoria: «Pensò molto quanto dicea il duca e, crescendogli l'animo, a llui così rispuose: “Michele, io ho tanta fidanza nella buona e valorosa compagnia che di corto voi arete vostra voglia tutta aempiuta”. Alle già su citate enunciazioni relative alla sua strategia seguono le lodi di Michele sul «consiglio tanto prudentemente pensato e detto, e presto dierono opera alla faccenda [...]» (*ivi*: 146).

²⁷ Cuomo 1979: 38.

sorio causa la perdita di ogni cosa acquistata e l'improvviso ritorno, con scorno, al punto di partenza: come nell'esempio XI del *Conde Lucanor*.²⁸

L'arrivo a corte,²⁹ quando non si era ancora finito di dare l'acqua alle mani, riporta il lettore al principio di realtà: ne sono partecipi l'imperatore e i suoi, per i quali il vedere Olfo crea stupore e inoltre irritazione in Federico che ritiene disattesi i suoi ordini; mentre il cavaliere tedesco, stupefatto, rifiuta ogni addebito, asserendo di avere compiuto la missione assegnatagli e chiamando a testimone Michele. Questi si dichiara pienamente soddisfatto, scusandosi per averlo trattenuto «troppo tempo», ringraziando Federico di tanto dono e Olfo di tanto buono servizio. Michele e il compagno dopo aver detto questo «con somma reverenza»

prendendo licenza per lo tempo, di quindi partirsi, non veduti dove fossoro andati» (*Paradiso*: II 153).

Alla meraviglia dell'imperatore e della corte di fronte al racconto fatto da Olfo sulle sue presunte vicende segue l'insistenza del cavaliere, finché egli rendendosi conto che Michele è sparito comincia a disperarsi. Ogni tentativo di ricondurlo alla realtà e di convincerlo «co' lle prouve del tempo, del luogo, delle genti che quivi vedìa» fallisce, in un paradossale rovesciamento della situazione. Così giudica infatti quello che gli altri gli dicono, rimanendo fisso nella sua illusione:

I vostri falsi concetti e illuse oppenioni quello che io so che ho fatto non mai mi caderanno di mia mente, considerato quanta infinita dolcezza porto sì m'hanno (*ibid.*).

Federico «prestissimamente» fa cercare Michele: ma non potendolo trovare in alcun luogo «ne rimase non meno con dispiacere che co' meraviglia» (ivi: 154).

L'operazione maligna di Michele non è gratuita nei confronti dell'imperatore: il quale, a differenza di quanto avviene nel *Novellino*, non si

²⁸ Cf. in particolare l'incisiva analisi di D'Agostino 2020: 144-48. Per una inattesa agnizione in Ariosto vd. Segre 1966: 111-18.

²⁹ Il viaggio di ritorno segue a ritroso, con brevità, il percorso dell'andata. Dopo più mesi, escono dall'Oceano e tornano nel mar Mediterraneo, rivedono i lidi lasciati vent'anni prima e arrivano a Palermo. Gherardi sceneggia il ritorno a corte, anche qui amplificando il racconto del *Novellino* e approfondendo le reazioni di Olfo e degli altri personaggi.

diverte affatto per quanto accaduto a Olfo. Federico esce sconfitto dalla sfida che aveva creduto di poter fare contro Michele quando questi si era presentato da lui. L'imperatore non ha potere contro le illusioni suscitate dal mago al quale colpevolmente aveva concesso il dominio su uno dei suoi baroni, che a questo potere non era più in grado di sottrarsi:

quasi sempre poi pensoso e doloroso della sua perdita rimase e vivette, prima il più lieto, il più sollazzevole essendo stato che barone avesse Federigo in sua corte (*ibid.*).

Olfo rimane prigioniero della sua malinconica alienazione.³⁰

Come già si era visto, in conclusione Marsili torna a ribadire il suo assunto:

«Si che omai vedete quanta forza hanno le illusioni diaboliche». E fine puose il maestro alla sua novella (*Paradiso*: II 154).

Né pare casuale che nella cornice alla brigata riunita al castello di Poppi il conte dispone che fosse preparata la cena: «data l'acqua alle mani» (*ibid.*).

Prima di procedere oltre rilevo come al lettore non possano sfuggire le contrapposizioni tra il viaggio di Olfo e quello dell'autore-narratore e le opposte conseguenze. Oltre a quanto ho già fatto prima notare, sottolineo a proposito del viaggio narrato nel primo libro l'autocoscienza ritrovata dall'autore che riconosce e si interroga sul “mistero” di quanto accadutoogli, nel tempo dilatato nel percorso della mente: un solo «naturale» giorno per cotanto viaggio. Non era stato detto all'inizio dove fosse stato il punto di partenza nei termini di un reale luogo, ma è infine manifestato dal ritrovarsi nella cameretta. Il viaggio non è presentato come un sogno; la cameretta può essere intesa come metafora-sintesi dell'interiorità e dunque luogo in cui si è situato il mistico viaggio. La conclusione era stata di gratitudine dell'autore per quanto accadutoogli e per l'insegnamento ricavato per sé e per i «santissimi amici» a cui si rivolge.

³⁰ Sulla conclusione della novella cf. Cazalé Berard 2003: 16. Olfo «decade a figura alienata, in preda al fantasma di un bene perduto ormai inattuabile, prigioniero di un sogno. [...] Indubbiamente il racconto si riallaccia alla casistica dell'accidia quale crisi fisica e spirituale la cui fenomenologia associata al sonno (minacciato dal demone meridiano) è ampiamente descritta dalla trattatistica antica medica e religiosa nell'ambito della teoria degli umori».

Di viaggi nuovamente si narra nella successiva novella, nel terzo libro, dopo il cambiamento di scenario, di cornice e aggiunta di personaggi – tra cui eminenti intellettuali, un famoso musicista e molte leggiadre donne – : siamo ora, prima, a Firenze, in casa del cancelliere ed esimio umanista Coluccio Salutati, poi nella dimora cittadina di Antonio degli Alberti e infine nello straordinario e splendido giardino della villa di quest'ultimo, denominata per questo il «Paradiso degli Alberti», dove si svolgerà il seguito dei ritrovi. Prima di giungervi, nella parte narrativa e non trattatistica della cornice persiste ancora – veicolata dal faceto Biagio – la presenza del tema della contraffazione: con tale abilità illusoria da lasciare

stupefatti e attoniti [...] tutti a mirallo, parendo loro più tosto illusione di spiriti che industria o ingegno umano [...] (*Paradiso*: III 168).

Biagio riesce persino ad ingannare il sapientissimo maestro Marsilio da santa Sofia, padovano, al quale spetta, più oltre, narrare la terza novella, relativa appunto a Padova (purtroppo preceduta da una lacuna di nove carte [ivi, *Apparato*: 350], nella quale da alcuni indizi di quanto precede si può ipotizzare una ripresa, al solito amplificata, di aspetti della cornice decameroniana, viatico al ragionare nel giardino). La novella è introdotta da una *quaestio* (un'altra precedentemente già era stata discussa, senza dar luogo a narrazione). Il modello è boccacciano, dalle questioni d'amore del *Filocolo* (ben presente nello stile e modalità di scrittura in più parti dell'opera) alla ripresa fattane dallo stesso Boccaccio in alcune novelle della decima giornata del *Decameron*, di cui una (la 7)³¹ è esplicitamente richiamata con una patente citazione nell'ultima novella del l. IV del *Paradiso*.³²

La *quaestio* relativa alla scelta, imposta al giovane Bonifazio dal crudele tiranno Ezzelino da Romano, tra la vita del padre naturale, appena ritrovato, e quella di Marsilio il Vecchio da Carrara – colui che era stato suo «maestro ovvero notricatore e amaestratore in ogni virtù con molta diligenza» – (*Paradiso* III: 186), entrambi condannati a morte come sospetti

³¹ «Il re Piero, sentito il fervente amore portatogli dalla Lisa inferma, lei conforta e appresso a un gentil giovane la marita; e lei nella fronte basciata, sempre poi si dice suo cavaliere» (*Decameron* X, 7: 1167).

³² Si tratta del «ritorno» del personaggio di Lisa, in una sorta di *sequel* della conclusione della novella boccacciana, rievocata dall'entrata in scena della giovane donna, figlia di uno speciale, sommamente amata dalla regina e dal re, come avevano dimostrato riccamente maritandola «e più portando il re per sua divisa questo breve: “Piero cavaliere di Lisa”» (*Paradiso* IV: 298).

partecipi a una congiura, rimane aperta alla fine della narrazione e senza risposta da parte della brigata; ma è infine risolta nel seguito dopo un intervento meta-narrativo («imperò che la novella senza conclusione espressa fa l'uditori rimanere tutti sospesi», *ivi*: 199) dallo stesso Marsilio da santa Sofia: era stata la buona fortuna a sciogliere il tragico dilemma, con la morte di Ezzelino dopo la sconfitta subita dalla lega fatta contro di lui dai suoi nemici.

In questa novella confluiscono più *topoi*: il pellegrino che si fa benefattore; il riscatto dai pirati del fanciulletto Bonifazio di bell'aspetto e indole promettente; il racconto di formazione e crescita di quest'ultimo; l'agnizione tramite «il segno» sul corpo;³³ l'arbitrarietà delle azioni del tiranno. Di quest'ultimo si rappresenta da un lato l'iniquità nei confronti dei sudditi e, dall'altro, l'imprevista affezione per il giovane Bonifazio (che egli «amava più che uomo che avesse», *Paradiso*: III 193), sottoposto però alla minacciosa e pretesa liberalità dello stesso Ezzelino,³⁴ la cui morte infine aveva troncato il drammatico dilemma, liberato i due prigionieri e rese libere Padova e le altre città del dominio. Il motivo antitirannico da un certo punto in poi assume nella novella un marcato rilievo, che bene si spiega non solo nei confronti della figura di Ezzelino, ma anche nell'attualità del contesto politico-civile fiorentino.

La novella è suddivisa in due parti. Della prima, di cui all'inizio protagonista è Marsilio il Vecchio da Carrara, il viaggio è il primo motore dell'azione, secondo la falsariga del pellegrinaggio per mare verso la Terra Santa, e al tempo stesso delle rotte dei mercanti nei loro andirivieni in Oriente. Anche in questo caso si riscontra il gusto per il racconto odepotico da parte del Gherardi, che delinea tutte le tappe dell'itinerario, religioso e non, di Marsilio – sia di quello mostrato in atto sia dichiarato nelle intenzioni – e poi l'intrecciarsi in alcuni dei luoghi deputati per la ricchezza dell'attività mercantile – come Cipro e il Cairo – dei rinnovati incontri tra Marsilio e altri personaggi, tra cui quello che in modo crescente diventerà il protagonista della vicenda, il riscattato Bonifacio divenuto un

³³ In modo analogo a quanto avviene in *Decameron* V 7, ma a parti invertite: nella novella boccacciana l'agnizione è compiuta dal padre e salva il figlio, qui è il figlio a riconoscere – dal proprio segno sul corpo e dalle parole che il prigioniero dice – il padre naturale e a cercare di salvarlo. Cf. Marietti 1994: 71.

³⁴ «Ora va' e prenditi liberamente l'uno di costoro, ché io lo libero; sì veramente che ttu prendi colui il quale ragionevolmente dèi secondo l'obbligo a che se' tenuto; e se ragionevolmente nol fai, io ti prometto che l'uno e l'altro, presente te, morire farò. E più sotto la pena della mia disgrazia di ciò non mi parlare» (*ivi*: 197).

giovane di meravigliose capacità e ottima fama.³⁵ Il punto di svolta della novella è costituito prima dal ritorno in patria, a Padova, di Marsilio, con la parentesi di un nuovo allontanamento questa volta verso Occidente, in Inghilterra, per non sottostare al nuovo tiranno Ezzelino, e poi dall'arrivo a Padova di Bonifazio, che convince Marsilio a ritornare e a raggiungerlo. I viaggi sono terminati e la vicenda prende da qui in poi la piega che si è sopra accennata.

Un'altra novella in cui il viaggio assume anche una funzione narrativa è la più divertente del *Paradiso*, quella di Berto e di More, raccontata nel IV libro, purtroppo mutila all'inizio per la caduta di una o più carte,³⁶ che causa anche la mancata conclusione della precedente e per più versi simile novella di Nofri speciale, e con altre lacune. Narrato da un personaggio denominato il Sonaglino, che a partire dal Wesselofsky è stato presuntivamente identificato con il Bartolo Sonaglini, mercante fiorentino molto ricco e astuto, protagonista della novella 148 del *Trecentonovelle*, il racconto fa parte del côté sacchettiano del *Paradiso*, a cui è dato circoscritto spazio con funzione di più disimpegnato diletto e divertimento ai fini di *variatio* e *relaxatio* animi. Come nella novella di Nofri speciale il tema comico è lo scambiare il grande personaggio che si voleva vedere (il duca d'Austria a Vienna per il primo, il re d'Ungheria nel suo giardino sull'isola presso Buda per i secondi) per un buon uomo qualunque, dando luogo a un dialogo surreale a cui duca e re si prestano, stando al gioco senza dichiararsi, con sviluppi comici e paradossali. Nel caso della novella di Berto e More senza che nulla davvero cambi per loro neppure quando l'effettiva identità del loro interlocutore viene svelata: come si può riconoscere un re se non tiene la corona in capo?³⁷

La novella è caratterizzata da una scoperta ricerca linguistica espressionistica e comica nell'ambito del fiorentino parlato da popolani appartenenti al più umile stato non solo sociale, ma anche mentale, essendo sprovveduti e sciocchissimi, del tutto ignari d'altro che non sia il loro piccolo orizzonte fiorentino e incapaci di intendere l'altrove nel quale si

³⁵ Secondo Marina Marietti questa è la novella che meglio illustra l'esaltazione del mercante nell'opera del Gherardi: un'arte che richiede qualità intellettuali, ma se è accompagnata da virtù morali lo colloca allo stesso rango dei signori e dei sovrani (Marietti 1994: 70).

³⁶ Una sola carta per Lanza (*Apparato* : 72; come già per Wesselovsky: *Paradiso*, vol. III, 100 n.1), due carte consecutive per Guerrieri 2007: 75-76.

³⁷ ««Buono, buono: o chi non tiene elli la corona in capo, e' sarà conosciuto?»» (*Paradiso* IV: 236).

recano. «[...] avenga che faticoso gli fosse il diliberarsi perdere il campanile di veduta»,³⁸ Berto si fa convincere da More a lasciare Firenze e a raggiungere il nipote di quest'ultimo in Ungheria, terra allora considerata una risorsa di nuove possibilità e fortuna da mercanti e artigiani fiorentini, come attestato da cronache, memorie e novelle, tra cui quella nota e già citata del *Grasso legnaiuolo*.

Particolarmente mossa e vivace è la tecnica, di imitazione sacchettiana, del dialogo concertato, in più parti del racconto, a partire dalla discussione su come e quando mettersi in viaggio, mentre l'avvio di quest'ultimo si sofferma su gustosi e minimi dettagli per procedere poi a maglie sempre più larghe, nell'aumento via via delle distanze, contrassegnate da un procedimento sintattico mimetico, nelle iterazioni, di un cammino senza sosta, ma anche senza rilievo, di tappa in tappa:

E partirosi da Mombellozza, beendo prima un tratto dopo queste parole, e venoro in Borgo, e dal Cavallina acattarono due ronzini per lo di deputato. E messosi in punto ciascuno di loro il meglio poté o sepe, portando ciascuno di loro solamente uno carnaiuolo, dentrovi la sua capellina di notte con non molta pecunia, e <saliti a cavallo> preson<o il c>amino verso Bologna e giunti finalmente <e andar>ono a riposarsi, dicen<do...> e acozzandosi insieme co' More e Berto, e ciascuno le sue fatiche dicendo, finalmente il vetturale diliberò co' l'loro girne in Ungheria. E riposatosi la notte, fatta la ragione co' l'oste, la mattina si misono in cammino; e ultimamente giugnendo a Vinegia, montarono in su uno legno che ponea a Giara. E giunti a Giara assai felicemente, brigarono prestamente prendere il cammino verso Buda, e così fero. Giunti a Buda, furono lietamente riceuti da Giovanni, nipote di More; e ragionando di molte cose e di novitadi che avieno veduto co' llui e con altri Fiorentini che quivi erano, disse Berto: «Che giova a dire? Io non arei mai creduto, se io no' ll'avessi veduto, d'u' grande fatto più che mai si vedesse, i' quale non oso dire per maraviglia». Dissono que' Fiorentini: «Deh, dillo Berto, qui ci cape ogni cosa!». Berto, che ssi consumava dillo, così rispondea: «Io il dirò poi ché voi volete. Dapoi in qua che noi passamo il mare, noi abbiamo trovati fanciulli piccolini di sei e cinque anni che favellono ungheri che a chi gl'intende è una gioia, e i nostrali di quel tempo non sanno a

³⁸ Ivi: 227. Un antesignano, di piccolo calibro, di messer Nicia: cf. la battuta di Ligorio (in cui la «cupola» del Brunelleschi si sostituisce al gottesco campanile), *Mandragola* I atto, sc. II: «E' vi debbe dare briga, quello che vo' dicesti prima, perché voi non sète uso a perdere la Cupola di veduta» (Machiavelli, *Mandragola* [Stoppelli]: 26).

pena parlare al nostro modo. E' deono avere troppo buona memoria, ché io per me non credo aparallo che tra lle barbe; e quello mi pare la festa de' magi». More prestamente, non aspettando ch'altri dicesse, così soggiunse [...] (*Paradiso*: 229-31).

More interviene di rincalzo, tra le risate degli altri Fiorentini.

Concludo con un ultimo cenno relativo al viaggio intertestuale dell'autore, che per quanto riguarda la novellistica interseca nella sua riscrittura il *Novellino*, il *Decameron*, il *Trecentonovelle* e, per la novella di Madonna Ricciarda, la terza del IV libro, le *Novelle* del Sercambi o, considerata la storia del testo di quest'ultimo, una fonte ad esso comune.³⁹ Mentre per quanto riguarda il *Decameron* e il *Trecentonovelle* il procedimento è diverso e non dà luogo alla riscrittura di una singola novella, questo invece è il criterio adottato sia per il racconto del *Novellino*, sia per la vicenda narrata anche nella novella LVII del Sercambi,⁴⁰ con differenti modalità. Nel caso del *Novellino* l'ossatura del racconto, in riferimento alla stessa corte di Federico II, nel colmo della festa, ai negromanti o maghi, al barone dell'imperatore ecc. rimane invariata, ma come già si è detto la trasformazione è profonda e modifica la portata e il significato del racconto. Per quanto riguarda invece la novella di madonna Ricciarda, anch'essa portata

³⁹ Le *Novelle* del Sercambi sono tràdite da un unico manoscritto acefalo e apografo, il Trivulziano 193, cartaceo, della seconda metà del Quattrocento, di cui si ebbe notizia tra gli eruditi non prima degli ultimi decenni del Settecento: il che tenderebbe a far escludere la conoscenza da parte del Gherardi dell'opera di Sercambi. Come sottolinea Sinicropi nell'edizione da lui curata (Sercambi, *Novelle* [Sinicropi]: 500) a proposito della novella LVII e di quella del *Paradiso*: «bisogna [...] supporre una fonte comune ai due narratori», la cui origine deriverebbe dai *Detti*, crudi e salaci, attribuiti a un'ipotetica Monna Bambacaia, protagonista di un breve ciclo di cinque novelle nell'opera del narratore lucchese. Cf. anche Sercambi, *Novelliere* (Rossi): 168. Tuttavia Lanza 2002: 178 ha indicato «alcuni elementi similari tra il Gherardi e il Sercambi, i quali talora presentano una qualche comunanza di moduli narrativi» («svolti però [...] in forme marcatamente diverse») e ha rilevato «qualche affinità», oltre che in relazione alla già citata novella gherardiana, in altre novelle del *Paradiso* (in particolare nella novella quinta del IV libro in rapporto alla LXV; ivi: 179). Qualche traccia delle *Novelle* di Sercambi nel Quattrocento sembra affiorare anche nelle *Facezie* di Poggio Bracciolini: oltre che in relazione ad una figura femminile che riporta a quella di Monna Bambacaia nella facezia 63, soprattutto in riferimento alla novella II su Ganfo pellicciaio riguardo al tema del “morto che parla”, da cui l'umanista avrebbe tratto nella facezia 268 «più di una suggestione» (Bisanti 2011: 194-200).

⁴⁰ Secondo la numerazione adottata da Sinicropi, a cui faccio qui riferimento; la LVI nell'edizione curata da Rossi.

a dimostrazione di una *quaestio* filosofica,⁴¹ la scrittura del Gherardi – confrontata con quella del Sercambi – investe l’identità dei personaggi, l’ambiente sociale, la qualità e delicatezza del discorso, la raffigurazione psicologica; mentre il clou del racconto e il suo senso rimangono invariati.

L’incompiutezza del l. V, rimasto sospeso dopo poche carte, non consente di verificare se il Gherardi, nell’intrapresa trattazione della storia di Firenze,⁴² intendesse seguire anche la via di una riscrittura novellistica di salienti episodi di questa, come ad esempio il famoso racconto relativo alle ripudiate nozze e al conseguente omicidio di Buondelmonte Buondelmonti, già dotato di una dimensione virtualmente novellistica nelle cronache fiorentine trecentesche e ulteriormente rielaborato nel primo trentennio del Quattrocento nelle umanistiche *Historiae* bruniane, ma soprattutto, per quanto qui rileva, già entrato a far parte – con altra materia ampiamente ripresa dalle *Croniche* di Giovanni Villani – delle novelle narrate nel *Pecorone* di ser Giovanni fiorentino.⁴³

Se, mutati presupposti e prospettive, l’introdurre entro il discutere e trattare della storia di Firenze il novellare su tale materia fosse stata intenzione del Gherardi, il suo peculiare “viaggio” avrebbe potuto arricchirsi di un’altra non meno significativa tappa.

⁴¹ Che il comportamento degli animali bruti dipenda dalla natura e non da arti o ingegno, prerogative solo degli uomini; mentre su questi ultimi come sugli animali la natura manifesta ugualmente tanta forza per quanto riguarda «le virtù appetitive dell’anima». Come è naturale per gli anatrini appena nati e gettati in un fosso mettersi a nuotare, così altrettanto lo è da parte della sposa novella il corrispondere con manifesto piacere all’amplesso del marito.

⁴² Interrotta dopo due interventi di Luigi Marsili, sull’origine di Firenze e il suo nome, quando questi si apprestava a rispondere a «messer Giovanni» de’ Ricci sul tema della distruzione di Firenze «da Attila o da chi, o se Attila si piglia per Totile, o come, imperò che istrane opinioni io n’ho già udite» (*Paradiso*: V 316). Sarebbe stato interessante poter leggere la risposta del Marsili, che nei due precedenti interventi si era scagliato contro i cronisti mostrando di volersi allineare – senza esplicitarlo e non senza contaminazioni con quella stessa tradizione con cui polemizzava – alle nuove posizioni umanistiche, sulla scia del Salutati e per qualche aspetto del Brunì: il quale ultimo è presumibilmente l’autore delle «istrane opinioni» a cui si riferisce il Ricci, avendo radicalmente contestato nelle *Historiae* tanto la distruzione di Firenze quanto la riedificazione carolingia, caposaldo della tradizione guelfa della città.

⁴³ Sull’identità e l’opera dell’autore cf. Stoppelli 1977 e Pignatti 2001.

LETTERATURA E CULTURA DI CORTE NEL NOVELLIERE BANDELLIANO

Nella grande varietà del Novelliere bandelliano la dimensione «cortigiana», oltre a prospettarsi come un dato di rilevante interesse, costituisce in varia misura un elemento unificante dell'intera raccolta.¹ Non mi riferisco solo all'aspetto più eclatante, relativo alla folla illustre dei dedicatari, alla topica ritualità, quasi formulare, con cui sono rappresentati occasioni, modi e luoghi degli incontri delle piacevoli brigate e della messa in scena, di vita e di costumi, di una società aristocratica e privilegiata (non a caso la nobiltà è uno dei temi ricorrenti) che ruota con omaggio e deferenza, ma anche con compiaciuto rispecchiamento, intorno a signori, «eroi» o «eroine»,² di piccole o grandi corti, grandi famiglie, palazzi e salotti e perfino (assecondando l'autobiografismo dell'autore) accampamenti militari. È la pervasività della dimensione cortigiana a farne emergere una consistenza di carattere strutturale, anche se non vanno sottovalutati il portato di un gusto fortemente legato all'esperienza umana e storica dello scrittore e le enunciazioni di poetica del Bandello come narratore-cronista del proprio tempo.³

Il rilievo che da più parti giustamente è stato riconosciuto alla presenza, talora evocata con riferimento diretto ma più frequentemente in modi allusivi e in controluce, del *Cortegiano* del Castiglione è per più aspetti

¹ La centralità della dimensione cortigiana nell'opera di Bandello è messa esemplarmente a fuoco da Barberi Squarotti 1982. In relazione al tema cf. in particolare anche Baldissoni 1982 e il suggestivo quadro di Dornetti 2000. Un prezioso ausilio agli studi bandelliani è costituito dalla bibliografia ordinata per autori, argomenti, cronologia (aggiornata al 2005), contenuta nel primo volume della rivista del Centro Studi Matteo Bandello (*Bibliografia* 2005).

² Per l'espressione cf. anche i *Poemata* dello Scaligero, la cui sezione di *Heroinae* è dedicata appunto a Bandello. D'altra parte gli scaligeriani *Heroes* e *Heroinae* sono ricordati per voce dello stesso narratore nella dedicatoria a Niccolò d'Arco (citato dallo Scaligero tra gli «eroi» per «istanza» dello stesso Bandello) in II, 36: 286. Sulle relazioni poetiche tra i due autori cf. Danzi 1985: 42-45; più ampiamente, sui rapporti culturali e d'amicizia tra Bandello e Scaligero, cf. Fiorato 1967: 371-393.

³ Cf. su questi ultimi aspetti soprattutto Pozzi 1982: 103-125 e Pozzi 2000: 85-101.

rivelatore:⁴ direi però anche nella delineazione di un disegno antagonistico, culturale e letterario, nel quale gli approdi dell'originale classicismo moderno dell'illustre nunzio scomparso non hanno spazio. Si potrebbe anzi dire che nel mondo bandelliano si attui una singolare saldatura tra l'eredità della cultura cortigiana di inizio Cinquecento (quale ancora traspare nelle prime due redazioni del *Cortegiano* e di cui elementi significativi persistono anche in seguito, sia pure con mutate istanze e in un diverso clima, in ambienti frequentati dal Bandello)⁵ e le esperienze e le rivendicazioni di uno sperimentalismo variegato e antinormativo (sia per quanto riguarda la lingua sia la cristallizzazione di modelli e generi) che sono in vario modo e peso presenti nell'ambito della letteratura in volgare e con una sottesa o dichiarata polemica anticlassicistica sempre più avvertibile dal secondo venticinquennio del secolo in poi.

Da quest'ultima specola andrebbe vista l'opera dell'autore, tanto più se davvero devono considerarsi gli anni della residenza francese come quelli dell'effettiva realizzazione della raccolta (comunque si pensi della consistenza o meno dei materiali preesistenti)⁶: ma non così appare

⁴ Il nome del Castiglione e il riferimento alla sua opera sono ricorrenti negli studi bandelliani, sia in termini di confronto sia per spunti specifici, su cui si tornerà a suo luogo. Espressamente dedicato ai due autori è l'intervento di Patrizi 1985; si veda anche Patrizi 1993.

⁵ Sulla biografia e la cultura del Bandello, le sue frequentazioni e la vita culturale del suo tempo ancora fondamentale è la biografia di Fiorato 1979. Per quanto su indicato cf. quanto Fiorato (ivi: 397-416) rileva ad esempio a proposito dell'ambiente veronese frequentato da Bandello negli anni 1529-1536 e, in seguito, sulla persistenza dei tratti della cultura italiana precedentemente acquisita anche negli anni della residenza francese (ivi: 501). Sulla genesi e l'iter redazionale del *Cortegiano* d'obbligo è il rimando a Quondam 2000, con ampia appendice bibliografica. Sull'opera del Castiglione si vedano in primo luogo i due corpi volumi Ossola 1980 e Prosperi 1980. Sul contesto storico e culturale relativo a Castiglione e al suo tempo sempre preziosa è la recensione di Carlo Dionisotti a Vittorio Cian, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento. Baldassar Castiglione* (Dionisotti 1952: 31-57).

⁶ Pozzi fa giustamente notare che la lingua delle novelle non induce a presupporre una stesura molto differenziata nel tempo (come invece gli indicatori temporali dati dall'autore nelle dedicatorie potrebbero suggerire): «nel loro complesso infatti – mentre mostrano notevoli differenze di stile – presentano una forte omogeneità di lingua. È una lingua “italiana” che, malgrado alcuni duri scarti sintattici, si presenta ormai matura e sopra tutto priva di quelle oscillazioni fonetiche e morfologiche che erano fortissime negli ambienti cortigiani. La lingua è, insomma, quella del medio Cinquecento» (Pozzi 2005: 19). Questa considerazione rafforzerebbe la tesi di una scrittura, per larga parte, negli anni francesi o, quanto meno, di una completa revisione dei materiali preesistenti, nel decennio tra il 1545 e il 1554 (anno di pubblicazione delle prime tre parti, a Lucca,

ai «candidi lettori».⁷ È sufficiente considerare il modo in cui si presenta la *Prima parte* del Novelliere, sia a proposito dell'attribuzione ad Ippolita Sforza Bentivoglio, morta nel 1520, della sollecitazione alla scrittura sia per la connotazione delle lettere dedicatorie, la maggior parte delle quali (a partire dalla prima, alla stessa Ippolita) rivolte a personaggi ormai scomparsi, non di rado anche da parecchi anni, ma a cui viene restituita – finzione o no che sia – vita e attualità, così come agli ambienti e alle circostanze evocati. Nell'insieme dell'opera si viene dunque a creare una sorta di illusione prospettica, molto efficace, che da un lato ricrea come dal vivo tutta una società cortigiana e letteraria anche quando questa sia in realtà in larga misura scomparsa (come per esempio quella milanese) o appartenga comunque al passato e dall'altro ad essa affianca, nella voluta mescolanza di tempi vissuti e di luoghi frequentati dall'autore, la più recente fino alla presente e attuale degli anni francesi, entro un contesto globale in cui la cronologia si scompone e ricomponde continuamente. Pur non mancando tratti di nostalgia evocativa (come ad esempio quando

mentre la quarta, come si sa, uscì postuma, nel 1573): per la datazione cf. Fiorato 1979: 517-539, e ora Fiorato 2008:103-130. Dai dati riportati e dalle considerazioni svolte da Fiorato emerge persuasivamente come l'ideazione del Novelliere, almeno per quanto riguarda la vera e propria strutturazione in raccolta e per così dire la «confezione» d'insieme, sia da collocare nel periodo indicato (cf. ad esempio la concomitante suggestione dell'*Heptaméron* di Margherita di Navarra, la pubblicazione nel 1545 della traduzione francese del *Decameron*, i nuovi modi di scrittura e di relazione con il pubblico legati all'affermata e crescente fortuna dell'epistolografia, la disposizione delle lettere dedicatorie di ambientazione francese). In ogni caso mi sembra che non sia eludibile il dato oggettivo dell'uscita a stampa, per volontà dell'autore e nei confronti del pubblico di lettori: allora e non prima. Certo questo non significa ascrivere l'opera d'ufficio alla letteratura e al gusto degli anni Cinquanta e oltre, senza considerarne le origini e le matrici: sotto questo profilo ritengo che il monito di Brusca 1982: 84-85 e Mazzacurati 1996: 206-212 sul fraintendimento che un'interpretazione di questo genere comporterebbe sia più che giustificato. Al tempo stesso, però, accogliere la tesi di una pubblicazione tardiva, ma di un'appartenenza di fatto ad una stagione precedente (per altro ormai conclusa, com'è quella in cui scrissero Machiavelli, Castiglione e Ariosto), oltre a confliggere con aspetti tutt'altro che secondari, comporterebbe il disattendere il significato – di riattualizzazione del passato e al tempo stesso di conguaglio con il presente – dell'operazione compiuta dall'autore entro la sua articolata *fictio* narrativa.

⁷ L'aggettivo ricorre nella dedica alla *Prima parte de le Novelle* («il Bandello ai candidi e umani lettori») ed è poi ripreso in apertura anche di quelle della *Terza* e *Quarta* parte. Tutte le citazioni sono tratte dalla seguente edizione in quattro volumi: Bandello, *La prima parte de le novelle* (Maestri 1992); *La seconda parte de le novelle* (Maestri 1993); *La terza parte de le novelle* (Maestri 1995); *La quarta parte de le novelle* (Maestri 1997). Si indicano a testo in numeri romani il volume, in numeri arabi la novella, con le pagine relative.

nella *Seconda parte* si ripresentano, a dedicatari viventi – o da non molto scomparsi – i fascinosi luoghi di diporto di Ippolita Bentivoglio, come il «Palagio» al di là dell'Adda),⁸ l'impressione che si trae nel complesso dalla finzione dell'autore è quella di una sorta di *tableau vivant*, in cui idealmente possano convivere nel quadro degli stessi valori, costumi e riti, senza soluzione di continuità nel tempo e nonostante le gravi occorrenze storiche che continuamente si affacciano sullo sfondo e l'irrompere di una sempre più incontrollabile irrazionalità,⁹ il mondo cortigiano del passato e quello del presente, nell'arco dell'intero cinquantennio.

Questi aspetti vengono in un certo senso esaltati dalla presunta mancanza programmatica di «ordine veruno» e dall'asserita casualità di collocazione,¹⁰ che scardinando l'effettiva successione cronologica delle plurime circostanze messe in scena ne azzera la percezione di distanza temporale. Un'operazione del tutto opposta rispetto a quella messa in atto dal Castiglione, che volutamente e ciceronianamente aveva privilegiato la suprema eccellenza di un tempo d'eccezione, dove era proprio la dimensione memoriale, accentuatasi in corso d'opera, a consegnare eternata ai posteri la corte, unica ed esemplare, di Urbino. Alla centralità di quest'ultima verso cui converge un selezionato *parterre* di cortigiani, si contrappone nel Bandello, analogamente a quanto avviene sul versante temporale, la vertiginosa moltiplicazione e multiformità dei luoghi, dei personaggi, delle situazioni (pur con una serie di topiche ricorrenze).¹¹ Una disseminazio-

⁸ II, 55: 503. Si tratta presumibilmente di Corte Palasio, nei pressi di Lodi (cf. Godi 2001: 462).

⁹ Nell'ambito della critica bandelliana tra i primi ad insistere su questo aspetto furono Battaglia 1966: 121-128 e Santoro 1978: 435-87 (prima ed. 1967).

¹⁰ Quanto già Bandello aveva affermato nella dedica della *Prima parte* («non avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme, e fattone tre parti, per dividerle in tre libri, a ciò che elle restino in volumi più piccioli che sarà possibile», I: 1) è ribadito, oltre che con un rapidissimo cenno in quella della *Seconda parte*, nell'articolata dicatoria alla *Terza*: «E non avendo potuto servar ordine ne l'altre, meno m'è stato lecito servarlo in queste; il che certamente nulla importa, non essendo le mie novelle soggetto d'istoria continovata, ma una mistura d'accidenti diversi, diversamente e in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenuti e senza ordine veruno recitati» (III: 7). Su quanto vi sia di finzionale in queste affermazioni è ritornata più volte la critica: cf. in particolare Maestri 1980 e il cap. 4 (*Ordine e disordine*) della monografia di Menetti 2005: 123-154.

¹¹ Secondo la calzante definizione di Mazzacurati, il «policentrismo» e la «polifonia stilistica» costituiscono significativamente la cifra distintiva della scrittura del Bandello (Mazzacurati 1996: 191-213).

ne e frantumazione che certo sotto un profilo sociologico è frutto e segno rivelatore (come per altro verso molti aspetti delle novelle) della dispersione, dell'impossibilità di potersi più riconoscere in un disegno unitario, dell'inquietudine ed instabilità di un periodo di crisi seguito a traumatiche trasformazioni, ma che rappresenta indubbiamente anche un'alternativa, nel rifiuto dell'esclusivo modello castiglionesco sia pur di riconosciuto prestigio, e la rivendicazione non solo della variegata vitalità, ma anche della molteplicità di declinazioni del mondo cortigiano di cui, secondo la propria vissuta esperienza, passata e presente, e la fitta trama dei legami, reali o fittizi, Bandello intende farsi interprete e narratore 'autentico'.

Come uno dunque fra i tanti, tra gli illustri dedicatari compare (dopo un primo rapido cenno a lui fatto come marito di Ippolita Torelli e padre del neonato Camillo, non casualmente nella dedicatoria ad Emilia Pio I, 33) anche il «molto magnifico e virtuoso signore il signor conte Baldassarre Castiglione» colto, secondo un modulo cortigiano ricorrente negli scambievoli omaggi letterari nel Novelliere, a seguito dell'invio della «bellissima elegia» cui il Bandello risponde con l'invio della tragica novella di Ugo e Parisina «non per scambio, perché le mie ciancie non devono essere paragonate alle vostre coltissime muse, ma perché conosca ciascuno che io sono e sempre sarò di voi ricordevole» (I, 44: 406). Motivo ripreso, apparentemente come ulteriore testimonianza di un rapporto personale, nella dedicatoria ad Ippolita Torelli, in assenza del marito allora a Roma e con l'aggiunta dell'apprezzamento da parte del Castiglione «delle cose mie così in rima come in prosa» come dimostrato «per lettere sue a me scritte» (II, 2: 12): dedicatoria a cui segue, suscitando più di un interrogativo, una novella non solo tra le più *osée* del Novelliere, come già è stato notato, ma anche volutamente intonata ad una certa studiata rozzezza ridanciana.¹²

¹² Si tratta della novella relativa a don Faustino e all'«augello griffone», su cui si veda, per le riprese da Masuccio e altri autori, Nigro 1982: 310-311, mentre, per l'apparente inopportunità della dedica di una simile novella proprio alla moglie del Castiglione, Bàrberi Squarotti 1985: 175, e Menetti 2005:136. Non è certamente da escludere un intento parodico e canzonatorio, come risulterebbe anche dalle parole iniziali del narratore, l'«eccellente e soavissimo musico» Gian Paolo Faità, sulla presenza delle belle e leggiadre donne ai conviti come ingrediente necessario perché questi abbiano per gli uomini sapore (motivo che pur negli evidenti richiami decameroniani potrebbe celare una sottile allusione, con significativo abbassamento di tono, a quanto nel III libro del *Cortegiano* sostiene a proposito delle donne di corte Cesare Gonzaga); ma va tenuto presente che questo non è l'unico caso che può sollevare qualche sconcerto nel rapporto tra dedicatari e novelle, e neppure il solo in cui l'autore si premuri di crearsi una giustificazione preventiva sotto un'ineccepibile protezione («a questa il vostro onorato nome posi come scudo che la difenda», II, 2: 12).

Ma soprattutto il Castiglione è reso uno dei personaggi del Novelliere, entro una topica disputa cortigiana sul suicidio della Lucrezia liviana alla corte della duchessa Isabella d'Este e calato da quest'ultima, con l'invito a rinarrarne la storia, quasi suo malgrado nel circolo dei narratori bandelliani (II, 21, dedicatoria a Lucrezia Gonzaga di Gazuolo): un episodio per più ragioni interessante su cui poi tornerò. Il *Cortegiano* infine è esplicitamente citato, ma di scorcio e come non ancora pubblicato, sul finire della *Seconda parte*, in II, 57: 518 nella dedicatoria ad Enea Pio da Carpi:

Ora tra gli altri mestieri, a me pare che ne l'arte de la cortegiania infiniti si mettano, ma che molti pochi come ella deve esser essercitata l'apparino, perciò che ne le corti di varii prencipi, così in Italia come fuori, si trovano uomini pur assai che professione fanno d'esser cortegiani, e chi loro con diligenza esaminasse, si vedrebbe che ancora non sanno ciò che importi questo nome di «cortegiano». Bene si spera che il nostro signor conte Baldessar Castiglione farà conoscere l'errore di questi magri cortegiani come faccia imprimer l'opera sua del *Cortegiano*.

Un tema cardine, quello della mala cortigiana, che il Bandello già aveva affrontato più volte in precedenza nel Novelliere.

Nella *Terza* (come poi nella *Quarta parte*) del «signor conte» o della sua opera non si fa più cenno. Una sorta, se non di liquidazione, di reticenza che data la molteplicità di tematiche cortigiane del Bandello, oltre che l'importanza e la fama anche a livello europeo del *Cortegiano* e del suo autore, non può non apparire intenzionale, tanto più che tracce non secondarie dell'opera sono ben visibili nel Novelliere: a partire dalla centralità che assume l'«intertenero», dove la parola stessa ha una frequenza che nella pertinenza di analoghi contesti ha riscontro, se non erro, nel solo *Cortegiano*. Né vale una considerazione per così dire cronologica: infatti e per contro non solo il maggior calore dimostrato, ma la frequenza delle citazioni pongono piuttosto in primo piano altre figure diversamente rappresentative della cultura e del mondo cortigiano del primo Cinquecento, come ad esempio l'Equicola, per quanto ne riguarda le doti personali (I, 30: 300: «uno di quegli uomini dei quali tutte le corti vorrebbero essere piene»)¹³ e lo spirito faceto, o per dottrina e finezza di scrittura un po-

¹³ All'Equicola è dedicata una breve e tragica novella della *Prima parte*, la 14, sugli «strani e spaventosi» casi dovuti alla Fortuna: un «meraviglioso accidente che di nuovo a Napoli è occorso», sul tema di amore e morte, «pieno di stupore e compassione» (120).

eta mio concittadino, oggi pressoché sconosciuto, come l'Amanio.¹⁴ A quest'ultimo d'altra parte spetta il ruolo di perfetto interprete dell'amore in corte, se ad un suo capitolo in terza rima è affidato il ruolo di prezioso messaggero della nobiltà di cuore di un giovane di basso lignaggio onorevolmente innamoratosi della regina Anna di Ungheria e da questa altamente rimeritato (I, 45).¹⁵ Ruolo su cui poi ruota il giudizio espresso nella dedicatoria allo stesso Amanio, in III, 46: anche se forse non senza qualche amichevole e divertita sfumatura ironica, dato il tenore della novella che l'autore dichiara di non poter «meglio collocare che sotto il vostro così famoso nome, essendo voi oggidì quel poeta che in esplicar gli effetti amorosi non avete pari»,¹⁶ annunciando in fine «mi rendo certo che

¹⁴ Non così certo al suo tempo, se è citato anche dall'Ariosto nella famosa «entrata in porto» che apre l'ultimo canto dell'*Orlando Furioso* (XLVI, ottava 16, v. 2): cf. sul giudizio dei contemporanei e in rapporto a Bandello Fiorato 1979: 238-239. Sull'Amanio si veda ora Perelli Cippo 2007.

¹⁵ Significativo dell'omaggio all'amico poeta è il fatto che il testo stesso del capitolo sia riportato nella novella. L'Amanio assume anche il ruolo di narratore, su richiesta di Ippolita Bentivoglio, nella già citata II, 55. Si tratta di una novella dichiaratamente letteraria e non «nuova»: la storia di Stratonica e Seleuco, aperta nel nome del Petrarca, con il riferimento al *Trionfo d'Amore*. Sulle fonti (in particolare il Bruni) e le connotazioni della novella cf. Menetti 2005: 76-80.

¹⁶ Bandello qui ripete le stesse parole che nella su citata novella aveva fatto pronunciare dal narratore, Filippo Baldo, il quale assume dunque esplicitamente il ruolo di *alter ego* dell'autore: «il molto gentil e vertuoso dottore di leggi e poeta eccellente messer Niccolò Amanio da Crema, il quale tutti devete mentre visse aver conosciuto o almeno per fama sentito ricordare, il quale ne le composizioni de le rime volgari fu in esprimere gli affetti amorosi a questa nostra età senza pare» (I, 45: 426). Filippo Baldo, «gentiluomo milanese, giovine nel vero molto discreto e sollazzevole» (dedicatoria a Violante Bentivoglio, I, 45: 414) rappresenta d'altronde una sorta di *trait d'union* tra il mondo delle corti padane frequentato dal Bandello (in questa dedicatoria Ferrara, dove l'autore si era recato in missione per chiedere al duca un parere per dirimere una lite tra il marchese Luigi Gonzaga di Castel Goffredo e Ludovico Balbiano conte di Belgioioso) e i ritrovi francesi di Bazens, dove Filippo Baldo ricomparirà più di vent'anni dopo, tra la fine del dicembre 1550 e il carnevale del 1551, come narratore di sette novelle (II, 44-50; la prima è dedicata allo stesso Baldo e la quinta reca, all'inizio del racconto per bocca di quest'ultimo, un'altra significativa evocazione dell'Amanio, poeta anti accademico e incurante delle regole: «[...] vi lascerò porre quel nome che più vi piacerà, imitando in questo l'eccellente dottor di legge e poeta volgare non volgare, messer Niccolò Amanio di buona e recolenda memoria. Egli componeva rime piene di tutti quei colori poetici che se le convengono, ma ne le testure molte fiato non osservava quella strettezza d'ordine che si ricerca; onde essendo di ciò ripigliato, egli soleva dire di non voler dar il battesimo a le composizioni sue: che chi quelle leggeva, le appellasse come più gli era a grado, e se non erano né ballate né madrigali, che tuttavia perciò erano versi», II, 48: 466). Su Filippo e la famiglia Baldo cf. Godi 1996: 248-251.

vi farà ridere». ¹⁷ Che poi sul versante della società letteraria del tempo del Bandello il Novelliere valga non solo come un vasto affresco memoriale e celebrativo, in cui certo si riflettono le preferenze oltre che le esperienze e i contatti dell'autore, ma anche come luogo di regolamento di conti più o meno manifesto è dimostrato, al di là di un caso eclatante ma di matrice soprattutto ideologica come quello di Machiavelli, ¹⁸ dall'ironico colpo assestato al Bembo, non da molti anni scomparso. Non si tratta solo dell'unica presenza riservatagli, come oggetto del racconto di beffa di II, 10, ma del contesto in cui tale racconto è calato: da un lato in relazione alla derubricazione del Boccaccio a maestro di facondia ma privo, ai suoi tempi trecenteschi, della materia ora offerta dall'ingegno e dall'invenzione dei moderni di cui lo stesso Bembo, per quanto non solo, fa le spese e dall'altro per la canzonatura da parte del beffatore mediante il proprio espressionismo linguistico e il beffardo paragone con il Tebaldeo e l'Aquilano. ¹⁹ L'elogio del «dottissimo e virtuoso» Pietro Bembo «di prudenza, sagacità e accortezza dotato» (II, 10: 90), «per le sue rare ed eccellentissime doti e opere ne l'una e ne l'altra lingua composte e stampate e a tutta la cristianità notissimo» (92) sembra dunque non casualmente affidato alla voce del narratore di secondo grado e non svolto in prima persona dall'autore nella dedicatoria. D'altra parte l'ultimo richiamo che al lettore rimane del Bembo nel Novelliere è legato, sempre per voce di Raimondo della Torre, al riconoscimento della «felicità» e ottima riuscita della beffa: «né mai il signor Pietro mi scrive, che pure per cortesia sua spesso mi manda lettere, che qui sempre non faccia menzione di questa beffa e che ancora non ne rida» (95). Sembra proprio che il trionfo del pittore Girolamo si traduca simbolicamente in quello dello scrittore Bandello, testimone «autentico» e superiore di modernità.

Nei confronti di Castiglione, come prima accennavo, la situazione è molto più complessa e vi si riscontrano, fatte salve le ovvie differenze di genere, poetica e modalità di scrittura, significativi elementi tanto di

¹⁷ III, 46: 210. Si tratta della salace novella della greca, moglie del conestabile della porta di Ombriano, attirata dal gran «tincone» del pescatore visto «senza brache». Anche per questa novella, come rileva anche Menetti 2005: 136), potrebbe risultare sconveniente il racconto al pubblico «interno» cui il narratore di secondo grado l'aveva narrata (il «nostro dottissimo messer» Andrea Navagero, che «questi di a Marmiruolo a la presenza di madama di Mantova e de le signore duchesse d'Urbino la narrò»).

¹⁸ Cf. Fiorato 1973: 14-19, e Maestri 1991: 354-373.

¹⁹ Sul Bandello e l'ambiente veronese in relazione a Bembo cf. Fiorato 1979: 405-406. Sulla novella cf. anche Perocco 1997: 141-153, e Menetti 2006: 265-268.

sintonia, in primo luogo – pur con connotazioni diverse – in relazione alla difesa della propria lingua, «lombarda»,²⁰ quanto di emulazione, polemica e gara. La presenza del capolavoro di Castiglione si fa più sensibile soprattutto in relazione al riuso da parte di Bandello di tematiche e modi di rappresentazione propri del mondo cortigiano e una lettura in controtuce può dunque risultare per più aspetti preziosa. È questa la via che ho inteso qui privilegiare per la mia analisi.

Colpisce innanzitutto fin dall'inizio la presenza del binomio castiglianico di evocazione memoriale e celebrazione encomiastica con cui anche il Novelliere mediante la dedica iniziale e la dedicatoria della prima novella si presenta al lettore. Il dono della novella che ad Ippolita per prima viene fatto, secondo il dovuto formulario dell'ossequio «pagando il debito de la mia servitù e di tanti beneficii vostri verso di me» (I, 1: 3), ha, come necessario presupposto, i «comandamenti» della «vertuosa» signora, «sempre acerba e onorata memoria»:

Io, già molti anni sono, cominciai a scriver alcune novelle, spinto dai comandamenti de la sempre acerba ed onorata memoria, la vertuosa signora Ippolita Sforza, consorte de l'umanissimo signor Alessandro Bentivoglio, che Dio abbia in gloria. E mentre che quella visse, ancor che ad altri fossero alcune di loro dedicate, tutte nondimeno a lei le presentava. Ma non essendo il mondo degno d'aver così elevato e glorioso spirito in terra, nostro Signor Iddio con immatura morte a sé lo ritirò in cielo. Onde dopo la morte sua a me avvenne come a la versatil mola suol avvenire, che, essendo da forte mano raggirata, ancor che se ne levi essa mano, tuttavia la ruota, in virtù del primo movimento, buona pezza senza esser tocca si va raggirando. Così dopo la morte de la detta nobilissima signora, l'animo mio, che sempre fu desideroso d'esserle ubidiente, non cessò di raggirare la mia debil mano, a ciò ch'io perseverassi a scrivere or questa or quella novella, secondo che l'occasione mi s'offeriva, di modo che molte ne scrissi [...] (I: 1).

In questo modo, rapidamente travalicato il rimpianto, nel Bandello l'evocazione della scomparsa innesta il circuito della memoria e attiva il

²⁰ Cf. per il Bandello in particolare le dedicatorie alla *Prima* e alla *Terza parte* e, per il Castiglione, la seconda parte della dedicatoria al De Silva. In Bandello si rileva una doppia accentuazione: da un lato un'esibita giustificazione secondo un ripetuto *topos modestiae*, dall'altro un'orgogliosa rivendicazione che sottolinea volutamente il carattere «barbaro», addirittura ostrogoto, della sua origine e lingua.

meccanismo del patrocinio e patronato, ancorato al passato milanese, ma con un ruolo propulsivo che una volta messo in moto continua nel tempo: un'immagine, quella della ruota, d'altra parte ricca di suggestioni nobilitanti, attribuita com'è, dal Castiglione nel III libro (per voce di Giuliano de' Medici), ad Isabella di Castiglia.²¹ Quello che ci si annuncia è dunque l'inizio di un movimento *in progress* e sempre attuale.

Il «debito» di riconoscenza, onorato mediante il dono, così frequentemente esibito nelle dedicatorie, si connette in modo stringente alla tematica della gratitudine e, all'opposto, dell'ingratitude che pure costituisce un nodo cruciale della letteratura cortigiana e della rappresentazione del rapporto tra «principe» e cortigiano. Aspetti a loro volta strettamente correlati con la delineazione del principe ideale e del cortigiano perfetto e/o del loro doppio negativo. Tematiche che si inseriscono certo in un'ampia tradizione, anche di matrice cortese (come dichiarano sia le fonti delle novelle sia il catalogo delle virtù cavalleresche, più volte ricorrente) ma che nella selezione operata, nell'importanza e nella frequenza delle presenze, nell'ampiezza delle digressioni trattatistiche e soprattutto nell'effetto di rispecchiamento tra i «ragionamenti» e la messa in scena dei personaggi non può non avere come presupposto più prossimo l'opera del Castiglione. Basterebbe considerare ad esempio l'ampia premessa del narratore di secondo grado al racconto della novella di Ariabarzane (I, 2) relativa alla discussione già più volte svoltasi «tra uomini dotti e al servizio de le corti dedicati, se opera alcuna lodevole, o atto cortese e gentile che usi il cortigiano verso il suo signore, si deve chiamar liberalità e cortesia, o vero se più tosto dimanderassi ubligazione e debito», e ancora, poco oltre, le considerazioni sulla «desiata grazia», sulla «riputazione» e sulle mille insidie dell'acquistare e mantenere il favore del principe.²² La rilevanza del divaricarsi di intenti e di gusto si misura invece nella novella così introdotta, che verte su di una rappresentazione (calata in un passato più

²¹ «Onde nei populi verso di lei nacque una somma riverenza, composta d'amore e timore; la quale negli animi di tutti ancor sta così stabilita, che par quasi che aspettino che essa dal cielo i miri e di là su debba dargli laude o biasmo; e perciò col nome suo e con i modi da lei ordinati si governano ancor que' regni, di maniera che, benché la vita sia mancata, vive l'autorità, come rota che, lungamente con impeto voltata, gira ancor per bon spacio da sé, benché altri più non la mova» (Castiglione, *Il libro del Cortegiano* [Maier], III: 394).

²² I, 2: 11. Sulla novella, anche in relazione al Castiglione, si vedano Porcelli 1969: 101-106 e Patrizi 1985: 71-72. Sull'antinomia tra buono e cattivo cortigiano e i rapporti tra cortigiano e principe con riferimento al *Cortegiano* cf. anche Fiorato 1973: 131-133.

mitico che storico) volta ad esasperare al massimo grado di esibizione e di dismisura la rivalità in cortesie tra il senescalco e il suo re e le reciproche indignazioni (da un lato per l'ingratitude della misconosciuta liberalità, dall'altro per il mancato riconoscimento della «debita cortesia» e l'eccesso di zelo e di «grandigia»). Anche se il lieto fine, dopo una minaccia di esito tragico, sancisce la lezione di moderazione e «temperamento» alle pur sempre «magnifiche opere» del senescalco, nel Novelliere l'effetto contrastivo e il venir meno dei precetti di *medietas* e di elegante discrezione certo prevalgono:²³ come anche dimostra, su di un altro piano, il passaggio finale in cui la voce del narratore di secondo grado torna, secondo una collaudata modalità cortigiana, a rivolgersi alla «gentilissima signora» dell'eletto uditorio, Ippolita, con un esibito ed artificioso complimento galante (che, sempre per citare l'opera del Castiglione, sarebbe stato degno di un personaggio come l'Unico Aretino).²⁴

Ancora più interessante forse è il modo in cui Bandello affronta il versante della mala cortigiana, sul quale ritorna più volte con una significativa sinergia tra dedicatorie e novelle. Uno dei casi più emblematici è quello, estremo e grottesco, relativo a Gandino (I, 34), che secondo tradizione altro non può essere che bergamasco («non essendo – questi ultimi – molto atti agli uffici della corte»), e per di più proveniente dal contado.²⁵

²³ È d'altra parte noto come appunto la dismisura, pur condannata dal Bandello, sia ampiamente rappresentata nel Novelliere: dismisura in amore e grandigia, ma non meno nelle vendette e in guerra, sia nelle novelle sia nei fatti relativi alla storia del tempo. Da ciò deriva un forte effetto chiaroscurale che si insinua nello stesso mondo dei «gentiluomini».

²⁴ Il rimator Bernardo Accolti, noto improvvisatore di versi e assiduo frequentatore delle corti, che si distingue nel *Cortegiano* per la sua affettata galanteria e il presunto amore non ricambiato per la duchessa.

²⁵ La lunga tirata sui costumi dei bergamaschi si conclude infine con una specificazione sulle eccezioni che vi si trovano, ma che non fanno appunto altro che confermare la regola: «Non dirò già che non ci siano alcuni bergamaschi costumati, discreti, modesti e gentili, portando ferma opinione ch'io direi bugia. Ed io non vorrei che mi fosse mosso lite e mandato un cartello da combattere, essendo uomo di pace. Perciò vi dichiaro qui pubblicamente che io non parlo di tutti in generale ché si sciocco non sono, ma intendo di molti di loro e massimamente dei nati e nodridi nel contado. Ché in Bergamo certamente ho io praticato molti gentiluomini ottimamente qualificati e molto vertuosi. Ma dui o tre fiori non fanno primavera» (I, 34: 320). Non ci troviamo qui solo di fronte ad un luogo comune, molto sfruttato in chiave comica e buffonesca nella commedia cinquecentesca (e in un certo senso come tale è anche la ripresa, sul versante della beffa di corte, in *Cortegiano*, II, 85 del contadino bergamasco fatto passare per cortigiano per burlare «due gran signore»). Come giustamente sottolinea Fiorato 1976: 127-131), sono qui sottesi in

In questa novella il tipico motivo boccacciano del marito geloso beffato e della moglie insofferente e infedele assume una specifica connotazione dalla tipologia dei personaggi di Gandino e Zanina e dal contesto cortigiano – la piccola signoria di Zibello – in cui sono calati, in un gioco di contrappunti che costituisce uno dei motivi portanti della novella. Gandino, sciocco e di «cattiva natura», è una sorta di intruso, del tutto estraneo all'ambiente di corte non solo per i suoi modi villaneschi e «fecciosi» e il «puzzo del naso», ma anche per usi e costumi (tra l'altro è incapace di capire il senso degli intrattenimenti e della festa) e ha ridicole e sproporzionate manie di grandezza per sé e per la moglie, mentre quest'ultima, altezzosa e maldicente, di tale ambiente è un'espressione deformata e corriva, facile a passare dalle consuete schermaglie e cortigianerie amorose all'«amoraccio» con un «garzonaccio», staffiere e suonatore di liuto.²⁶ I continui interventi del narratore, Tommaso Castellano, rivolti da un lato alla competenza cortigiana degli uditori (nel ricordare ad esempio gli usi delle damigelle nel tempo libero e le connotazioni, da passatempo galante, dell'amore in corte) e dall'altro alla ripetuta deprecazione dei comportamenti dei due personaggi, dimostrano il significato di esemplarità, naturalmente nel rovescio negativo, di cui è investita la novella, tanto insistente da costituire un indubbio limite strutturale ed espressivo. In tale esemplarità assume particolare rilievo la crescente deriva cui è soggetta tutta la piccola corte a causa della «troppa bontà» di colei che dovrebbe esserne guida e nume, la signora Clarice Malaspina, prima causa nella sua malintesa condiscendenza sia della «carriera» di Gandino, divenuto «maestro di casa», che «pagava i salariati» per cui «ciascuno cercava di farselo amico» (I, 34: 327) sia del continuo oltrepassare il segno della dovuta ubbidienza e di ogni misura da parte di Zanina. Tra le pretese di quest'ultima si inserisce lo starsi «tutto 'l dì in camera» a leggere: «con il Petrarca, le Centonovelle o il Furioso, che di nuovo era uscito fuori, ne le mani, o leggeva la Nanna o sia la Raffaella dell'Aretino» (I, 34: 327).²⁷

più complesso contesto storico-sociale e una polemica, non priva di durezza e risvolti di carattere personale, contro i *parveni*: segnatamente bergamaschi e bresciani.

²⁶ I, 34: 329. Non escluderei una reminiscenza mandragolesca, per l'espressione «garzonaccio», che per di più suona il liuto (cf. la chiusa della scena IX dell'atto IV della commedia machiavelliana). Il peggiorativo «amoraccio» potrebbe invece ricordare l'«amorazzo» rusticale del prete di Varlungo e della Belcolore (*Decameron* VIII 2).

²⁷ Si tratta in realtà, come è noto, di un'opera del Piccolomini. Sull'attribuzione all'Aretino cf. le osservazioni di Borsellino 1982: 235-236.

Come già è stato da più studiosi notato, uno «spaccato» di letture alla moda, come ad esempio per il *Furioso* appena uscito:²⁸ ma qui del tutto subordinate alle connotazioni amorose che ne fanno oggetto di interesse e ai potenziali effetti licenziosi che, come è illustrato più oltre con un piglio al tempo stesso moralistico e indulgente, possono produrre su una giovane baldanzosa, «avvezza ai piaceri e vivuta in libertà e ardentemente innamorata e che tutto il dì parla d'amore» (I, 34: 336).

Zanina rappresenta, ai piani «bassi» delle damigelle di corte, la caricatura delle nobildonne letterate cui è reso devoto omaggio nelle dedicatorie e lo stesso vale per lo sconfinamento dalle schermaglie cortesi alla libertà licenziosa in amore rispetto ai raffinati corteggiamenti, cui sono solidali letteratura e poesia, in tutt'altro genere di novelle (come la già citata, alla grande corte di Anna d'Ungheria). Quanto alla lettura del *Decameron*, d'altra parte, il piano dell'intrattenimento rappresenta una, ma non certo l'unica modalità di fruizione messa in scena in corte: non solo nel richiamo all'opera come modello comportamentale in circostanze incresciose, come per il ben noto caso di II, 24 messo a confronto con la novella di Agilulf,²⁹ ma anche come termine di discussione in un ampio ventaglio di situazioni, in cui si attribuisce (tranne eccezioni)³⁰ a personaggi e azioni del capolavoro boccacciano un'identità sociale reale e vissuta.³¹ Un fatto credo anche di costume di cui si può rilevare l'analoga presenza nel *Cortegiano*, ad es. nella discussione che chiude la trattazione delle burle nel II libro (capp. 89-95).

Proprio in relazione a questo libro dell'opera di Castiglione si farebbe particolarmente proficuo il confronto, dato il peso che anche nel Bandello il motto assume nell'intrattenimento cortigiano e l'interesse condiviso da parte del narratore per la trattatistica ad esso relativo e, si potrebbe aggiungere,

²⁸ Stando ai riferimenti cronologici della dedicatoria dovrebbe trattarsi dell'edizione del 1521, ma la citazione delle due opere che seguono (posteriori anche alla terza edizione dell'opera ariostesca, del 1532) crea qualche dubbio, oltre che una sfasatura nei tempi del racconto. Sulle letture di Zanina cf. in particolare Bàrberi Squarotti 1985: 166-168.

²⁹ Sulla novella e la sua funzione in Bandello cf. Menetti 2006: 253-255.

³⁰ Tra le eccezioni appunto la novella di Nastagio e la «visione» nella pineta: novella di cui Bandello mostra – o finge – di ignorare l'effettivo svolgimento e il lieto fine, così scardinando il ribaltamento parodico dell'*exemplum* ed ascrivendo di fatto il racconto ai temi della IV, piuttosto che della V giornata del *Decameron*. Si vedano in proposito Bàrberi Squarotti 1985: 168-170 e Menetti 2004: 341-351.

³¹ Si veda ad es. nella dedicatoria a Niccolò d'Arco in II, 36 l'ampia discussione seguita al racconto della novella di Beatrice e di Egano (*Decameron* VII 7).

per alcune delle stesse fonti umanistiche, tra cui il Pontano.³² Né nelle variazioni sul tema manca la ripresa di un'uguale facezia, quella dei talenti messi a frutto dall'abate, III, 56 (cf. *Cortegiano*, II, 61):³³ con la maliziosa sottolineatura, da parte del narratore bandelliano, di come la stessa vicenda fosse occorsa a persone diverse, il che equivale ad affermare la possibilità di reiterare *ad libitum* lo stesso racconto. D'altra parte proprio in relazione al motto, come per altro anche per le beffe, si può misurare la ben diversa escursione del mondo cortigiano rappresentata da Bandello che varia dal polo più alto della regalità fino al più basso livello del buffone, al quale il Castiglione, come si sa, aveva negato la pertinenza della qualifica di cortigiano.³⁴ Si potrebbe invece dire che, al contrario, il Bandello ne porta a compimento l'inclusione, ivi compresa la traslazione alla corte del basso corporeo di gusto municipale, come nel caso del Gonnella di sacchettiana memoria.³⁵

Molti altri aspetti e tematiche sono pertinenti alla dimensione cortigiana del Novelliere: per citarne i più significativi, dalla questione della lingua al confronto tra moderno e antico, dalla selezione degli autori oggetto di lettura o discussione nelle dedicatorie alle dichiarate preferenze letterarie e culturali dell'autore, dal tema relativo a lettere e armi ai «ragionamenti» sull'amore e sui comportamenti e la natura delle donne. A quest'ultimo proposito emerge con particolare evidenza la ripetuta presenza, esplicita o implicita, nel Novelliere di quella «questione sulle donne» che tanto aveva animato la letteratura di corte tra Quattro e Cinquecento e non solo nell'ambito

³² Cf. la nutrita serie di riprese bandelliane dai testi dell'umanista, tra cui naturalmente *in primis* il *De sermone*, già rintracciate da Di Francia 1922: 55-66, che secondo un'ottica positivista di malintesa originalità se ne scandalizzava, dichiarandone il «saccheggio inverecondo e sfacciato» (Di Francia 1922: 66).

³³ Il Di Francia cita, tra i tre riscontri da lui individuati a proposito del *Cortegiano*, questo motto (l'altro è quello di III, 26 in relazione a *Cortegiano*, II, 82; mentre il terzo riscontro riguarda la novella di Giulia di Gazuolo, su cui si tornerà in seguito), facendone un'analisi comparativa ed evidenziando anche un'altra e più stringente fonte del Bandello in un racconto, in latino, di Lorenzo Astemio (Di Francia 1923: 13-14). Al di là di specifici riscontri, la «congruità» del modo di procedere bandelliano con il testo del Castiglione è evidenziata dalla possibilità di avvalersi delle suddivisioni tipologiche del *Cortegiano* per l'analisi dei racconti relativi ai motti nel Novelliere, come ha dimostrato Guglielminetti 1982: 359-360.

³⁴ Lo stesso vale per un altro personaggio come lo Strascino, a cui il Bandello dedica addirittura una novella (III, 20). Cf. Fiorato 1976: 94-95.

³⁵ Sulla dimensione «cortigiana» assunta da Gonnella cf. già Russo 1961: 172-173 (specificamente in relazione alla novella IV, 27); poi soprattutto Fiorato 1972: 133-134; 146; 162-163. Sul buffone e la sua storia cf. Pignatti 1997: 59-97; Schizzerotto 2000.

trattatistico: basti pensare al rilievo che assume nel *Furioso* (d'altra parte, come fa osservare Fiorato, la discussione sulle donne e l'amore era in auge anche in Francia proprio negli anni del soggiorno di Bandello).³⁶

Va naturalmente considerato in via preliminare che nel Novelliere tale tematica si inserisce entro la centralità del tema amoroso declinato in tutte le sue forme e che vi sono presenti allo stesso titolo, sia nelle dedicatorie sia nelle novelle, entrambi i poli, misogino (o comunque di dichiarata inferiorità delle donne e della loro sfrenatezza e incontinenza, secondo un profilo di lunga tradizione) e filogino.

Il riscontro più eclatante ed esibito, in una sorta di rispecchiamento tra letteratura e costume, si rintraccia nella novella I, 21, una novella di particolare ambizione, perché posta programmaticamente a gara con il *Decameron*, giudicato ormai trito e ritrito negli intrattenimenti piacevoli.³⁷ La novella, relativa alla beffa di una nobildonna contro due baroni d'Ungheria, potrebbe essere definita, se si volesse ricorrere ad una fulminea semplificazione, il tentativo di Bandello di coniugare entro un medesimo meccanismo narrativo motivi romanzeschi di ascendenza cortese e tematiche proprie della decima giornata del *Decameron* con il gioco di illusioni e rovesciamento proprio della novella di beffa: in questo caso attuato secondo il principio per cui l'ingannatore resta ai piedi dell'ingannato (o, meglio, di colei che cerca di ingannare) e ne paga il fio. I prodromi che portano a innescare la beffa consistono appunto proprio nello scatenarsi di una *querelle* sulla continenza e

³⁶ Fiorato 1979: 517. Anche in relazione alle tematiche riguardanti l'amore in corte gli echi del *Cortegiano* – sul versante trattatistico proprio dell'opera – non mancano: cf. Porcelli 1969: 109-110; sui rischi dell'adulterio e sulla segretezza in amore, Fiorato 1980: 233-234; 266, n. 395, e, con ulteriori specificazioni, Ugolini 2010: 179; 183; 187.

³⁷ Fiorato 1972: 158-159; Menetti 2005:178-180. Sulla redazione manoscritta (adespota e anepigrafa e priva della dedicatoria) di questa novella, tradita dal ms. Cicogna n. 3000/XIV della Biblioteca del Museo civico Correr di Venezia, si veda Bragantini 2005: 232-262 (a 246-262 l'edizione critica del testo). Lo studioso, al contrario di Bandello, *Le Novelle* (Brognoligo), vol. V: 335-336, ritiene non infondata l'ipotesi che il manoscritto rifletta una prima redazione d'autore e che non si tratti dunque di un rimaneggiamento, fatto da altri, del testo riportato nella *princeps*. Oltre all'evidente significato sul piano filologico, le conseguenze sarebbero interessanti anche sul piano cronologico: dal momento che «è verosimile il manoscritto non abbia mai lasciato il Veneto», si potrebbe trattare degli anni «tra l'autunno-inverno del 1528 e la primavera del 1536, prima del passaggio di Cesare Fregoso, abbandonata Venezia, alla Francia; meno probabile il luglio-agosto del 1541 [...]» dopo l'assassinio del Fregoso (Bragantini 2005: 237). Sarebbe inoltre questo l'unico altro caso di cui siamo a conoscenza di una precedente redazione di una novella, oltre a quello ben noto relativo a II, 37 e riportato dal manoscritto tolosano: testimonianza, quest'ultima, certificata dall'autografia (forse lo stesso esemplare presentato al dedicatario, il cardinale Giorgio d'Armagnac).

incontinenza delle donne alla corte splendida del re Mattia Corvino, *querelle* cui è dato un significativo spazio e il peso di movente dell'azione tanto determinante quanto improvvido.³⁸ La conclusione sancisce la piena vittoria della donna di cui, per conclamato pregiudizio antifemminile, si metteva in dubbio la fedeltà al marito. La dura punizione dei baroni che avevano attentato alla sua onestà «fu da tutti giudicata giusta, a ciò che per l'avvenire fosse un esempio a molti, che leggermente, senza fondamento alcuno, giudicano tutte le donne esser d'una qualità, veggendosi per esperienza ogni di il contrario, perché tra le donne ce ne sono di varie maniere, come anco sono gli uomini» (I, 21: 204). Di queste «varie maniere» il Novelliere del Bandello potrebbe certo essere uno degli esempi più conclamati.

Pur non essendo prevalente nell'opera, non manca comunque di rilievo il polo specificamente filogino in lode e difesa della donna:³⁹ quello dei due poli della *querelle* che appare particolarmente significativo in relazione alla letteratura cortigiana, con una specifica anche se non esclusiva pertinenza nell'area «mantovana»: basti pensare all'Equicola.⁴⁰ Anche in questo

³⁸ La posta in gioco della contesa tra il cavaliere boemo – sicuro della castità della moglie lontana (di cui si era fatto fare segretamente un'immagine magica che mediante le colorazioni assunte ne poteva testimoniare la continenza o il venir meno di questa) – e i due baroni (convinti che la donna avrebbe ceduto, come secondo la loro opinione tutte le altre facevano) era la perdita, per chi uscisse sconfitto dalla prova dei fatti, di tutti i propri beni. Nonostante i tentativi del re e della regina di porre fine alla contesa, alla fine il re «dai dui ongarì molestato interpose il decreto regale secondo che tra le parti era convenuto» (I, 21: 197).

³⁹ La posizione dell'autore potrebbe in un certo senso riassumersi in quanto afferma nella dedicatoria a Lancino Curzi, in I, 9: 89, dove rigetta la spiegazione della causa degli errori e delle colpe delle donne nel loro essere per natura di poco cervello, prospettando un temibile rovesciamento di posizione tra i due sessi se anche le donne potessero attendere agli «studi così de l'arme come de le lettere, nei quali senza dubio molte di loro si farebbero eccellentissime» (tema su cui si veda *infra*) e così concludendo il ragionamento: «[...] io non vo' dir male de le donne né biasimarle, essendo io d'una donna nato e amandole come faccio e cercandole sempre d'onorare e riverire in ogni cosa che per me si puote, come molte di loro infinitamente meritano, ma ben più l'una che l'altra, de le quali io non vo' per ora far il catalogo, ché a questo mosso non mi sono a scrivervi questa mia».

⁴⁰ Mi riferisco in particolare al *De mulieribus*, Mantova, s.n.t., 1501. Tra gli scritti in lode delle donne l'opuscolo dell'Equicola risulta, nel contesto di allora, il più avanzato sul piano sociale nel riconoscimento delle potenzialità di cui per natura le donne ugualmente sono dotate e dei limiti frapposti al loro effettivo esplicarsi dalla società e dall'educazione. Non casualmente proprio l'Equicola è chiamato in causa dalla novellatrice (Barbara Gonzaga, contessa di Caiazzo) in III, 52: 241, al termine della terribile storia di Pandora – nel contesto di un passo in cui si recrimina contro l'estensione a tutte le donne dei difetti e delle colpe di alcune –, come demistificatore dell'acredine misogina del carmelitano Battista Spagnoli: questi aveva composto la sua maledica eglologia solo perché adirato per non essere ricambiato in amore.

caso il confronto con il III libro del *Cortegiano* conferma come il Castiglione costituisca un punto di riferimento e di emulazione imprescindibile per il Bandello, ma anche di ridiscussione, non priva di qualche tocco polemico: più che un'*auctoritas* una tappa da inglobare in un percorso che intende porsi su di una scala e in una prospettiva più ampia e variegata.⁴¹

La diretta emulazione investe in primo luogo il racconto di Giulia di Gazuolo (I, 8), non solo per quanto ne riguarda la dimensione narrativa – che ha nel Bandello un ben più compiuto sviluppo, come potrebbe essere anche ovvio date le differenze di genere – ma anche per il contesto in cui viene calato, in cui centrale è il tema della memorabilità delle «bellissime cose» che avvengono «tutto dì» nel tempo presente, tali da essere paragonate alle antiche e tanto celebrate dagli scrittori, e a loro volta degne di trovare chi abbia cura di consegnarne il ricordo alla posterità.⁴² In questa chiave è posto il caso di Giulia che, non nobile di stirpe ma d'animo e di virtù, non merita «minor lode», anzi ancor più forse, di Lucrezia romana. In questo modo il racconto non perde il significato originario dell'*exemplum* (della virtù eroica della castità femminile fino alla morte, com'era nel *Cortegiano* per bocca di Cesare Gonzaga, a lode delle donne) ma carica di un senso ulteriore la vicenda tragica di Giulia che in sé riassume emblematicamente i «molti generosi e memorandi fatti» della modernità che rischiano di essere condannati all'«oscura oblivione» (I, 8: 81, dedicatoria al cardinale Pirro Gonzaga).⁴³ Né vanno tralasciate la diretta testimonianza del narratore di secondo grado, Gian Matteo Olivo (una delle connotazioni caratteristiche appunto di Cesare Gonzaga) e la virtuale disposizione della contadinella bella e ben costumata alla vita delle damigelle di corte a cui Antonia Bauzia, parente del dedicatario, avrebbe voluto ascriverla.

L'esempio «moderno» di Giulia assume anche per la collocazione – tra le prime novelle della *Prima parte* – un'evidenza indubbia, cui fa da *pendant*, anche per la premessa in chiave di poetica che la precede, l'esempio antico, già tramite Giulia evocato: cioè quello della Lucrezia liviana (II, 21), qui presentato entro una topica discussione di corte a più voci, alla presenza di Isabella d'Este. Uno degli aspetti più interessanti è il gioco cui

⁴¹ Cf. per esempio anche l'introduzione della tematica delle lodi di una donna a un'altra donna (III, 17).

⁴² Molti sono gli interventi sulla novella, anche in rapporto al Castiglione. Si segnalano: Fiorato 1976: 104-108; Stassi 1982: 199-209; Jacomuzzi 1982: 289-292; Erspamer 1982: 545-558; Güntert 1986: 349-355.

⁴³ Per gli *exempla* nel terzo libro del *Cortegiano* rinvio a Cabrini 2010: 195-255. A questo mio studio farò riferimento anche per quanto segue.

il Bandello sottopone nella dedicatoria la propria immagine autobiografica e quella del Castiglione. Mentre ascrive a sé il ruolo di lettore cortigiano del testo di Livio, ma anche di interlocutore che nella discussione, secondo la mordace battuta di Isabella «voleva entrar in sacrestia» (la stessa espressione con cui, nel III libro del *Cortegiano*, Giuliano de' Medici ribatte ironicamente al Frigio, cercando di tacitarlo quando questi vuol passare dal profano al sacro),⁴⁴ il narratore conferisce al Castiglione, allora sopraggiunto, il compito dirimente, impostogli dalla duchessa, di tagliare la discussione con il proprio parere mediante il narrare nuovamente l'antica storia (che si concluderà con un'incondizionata lode), «ornandola con quelle cose verisimili» che gli fossero parse «a proposito» (II, 21: 150). Un compito da «dotto» e «facondo» appunto (II, 21: 151), in cui (tralasciando altri aspetti relativi alla novella già da altri ampiamente analizzati)⁴⁵ il Castiglione è maliziosamente chiamato a svolgere in prima persona un ruolo analogo a quello dei suoi personaggi e per di più a dare largo spazio, attualizzandola,⁴⁶ alla canonica vicenda che proprio perché tanto nota il Castiglione autore aveva fatto accuratamente evitare di narrare a suo luogo (come risulta dalla seconda redazione del *Cortegiano*)⁴⁷ dal campione per eccellenza delle donne, Giuliano de' Medici.

L'impressione mi sembra confermata da altri interventi, che visti in controluce al III libro del *Cortegiano* sembrano posti, con competenza in relazione al tema, a integrazione o correzione del celebre trattato: per esempio l'introduzione dell'episodio famoso di continenza di Francesco Sforza (neppure accennato dal misogino Pallavicino nella sua accalorata dimostrazione della superiorità maschile anche in tale ambito) a confronto con quello antico di Scipione in Spagna (su cui invece il tono della

⁴⁴ Castiglione, *Il libro del Cortegiano* (Maier), III: 368. Il Bandello allude qui scherzosamente alla propria condizione di frate (cf. anche il riferimento al *De civitate Dei*).

⁴⁵ Cf. in particolare Bàrberi Squarotti 1985: 163-165; Besomi 1989: 861-884.

⁴⁶ Cf. Bàrberi Squarotti 1985: 164: «Di fronte all'indubitabile verità della storia di Livio ecco che è concesso, anzi è ordinato di compiervi intorno abbellimenti e aggiunte, sia pure nei termini del verisimile: e ciò può accadere soltanto per opera del grande letterato che è chiamato ad attualizzare Livio, così seguendo quanto già il Capilupi, l'Equicola e il Bandello stesso avevano iniziato, mettendosi a discutere sul gesto di Lucrezia».

⁴⁷ Cf. infatti l'obiezione del misogino Frigio a Camillo Paleotto (sostituito nella terza redazione da Giuliano de' Medici): «Per amor di Dio, uscite presto di questa pratica. So che voi volete dire di Lucrezia e di Virginia e Tuzia vestale e Claudia» (Castiglione, *La seconda redazione del «Cortegiano»* [Ghinassi]: 245). Il Paleotto non parlerà invece affatto né di Lucrezia né delle altre su citate donne canonicamente esemplari. Di esse nella successiva redazione spariscono del tutto anche i nomi.

discussione e il modo ironico del giudizio di Ippolita Bentivoglio, con le risa dei presenti, evocano l'ironico *exploit* di Cesare Gonzaga)⁴⁸ nella dedicatoria di II, 26; oppure il riuso esplicito del trattato di Plutarco sulla virtù delle donne, fonte capitale del III libro del *Cortegiano*, ma con una scelta e intenti del tutto diversi (in III, 5 il racconto relativo prima a Micca e poi a Megistona, in cui il tema della virtù femminile è subordinato al dichiarato proposito di mostrare la crudeltà del tiranno e la «bellissima vendetta» contro di lui); o ancora la supremazia accordata dal Bandello, sul tema della fedeltà coniugale, all'assira Pantea.

Quest'ultimo appunto mi sembra nel Novelliere bandelliano uno degli interventi più significativi sull'argomento, anche sul piano mimetico. Si tratta della novella 9 della *Terza parte*, nella cui dedicatoria è richiamata nuovamente Ippolita Bentivoglio al tempo in cui «beveva l'acqua dei bagni d'Acquario». Tra i ragionamenti dell'illustre accolta che la circondava «avvenne un dì, che d'uno in altro parlamento entrando, si travarcò a lodare il sesso femminile e raccontar alcune eccellenti donne antiche e moderne, le quali, di rare e bellissime doti compiute, si fecero al mondo riguardevoli e chiaramente famose». Tra tutte le «lodevoli donne» la maggiore era risultata Pantea, posta al centro delle lodi di tutto l'uditorio e oggetto della novella narrata, riportata nel Novelliere dal momento che «l'istoria è de le rare e degna di memoria» (III, 9: 53). Il narratore della novella, Niccolò d'Arco,⁴⁹ ne introduce appunto il racconto con un'ampia

⁴⁸ I relativi capitoli del III libro del *Cortegiano* sono, rispettivamente, 39 e 44. La dialettica antico-moderno risultava qui funzionale ad opporre la virtù delle donne moderne conosciute dal Gonzaga a quella, presunta, degli esempi antichi portati dal Pallavicino (non senza contraddizione rispetto alle posizioni assunte da quest'ultimo nella parte precedente del dibattito). Nella dedicatoria bandelliana la discussione è innescata dalla lettura della storia delle gesta di Francesco Sforza scritta in latino dal Simonetta, tra cui appunto il famoso esempio di cui sopra: esempio contestato da uno dei presenti («il discreto e virtuoso messer Lorenzo Toscano, cittadino milanese») in quanto atto dovuto, date le connotazioni dello Sforza, «un cristiano, e massimamente uomo di qualità e di giudizio» (211). Un parere che portava a preporre come più glorioso l'operato in tutto volontario del pagano Scipione, non legato dagli stessi vincoli religiosi. Su questo interviene Ippolita, discendente di Francesco Sforza, contestando la genuinità sul piano morale del gesto di Scipione ed ascrivendolo a motivazioni personali e militari, con una conclusione scherzosa che suscita le risa dell'uditorio.

⁴⁹ Così è qui definito: «giovine, oltre la nobiltà di sangue, ricchezze e rare doti del corpo, molto letterato e poeta colto e soavissimo, come per le elegie e altri suoi poemi si vede» (III, 9: 53). Cf. anche quanto già il Bandello aveva scritto, rivolgendosi allo stesso come dedicatario, alla conclusione della già citata lettera di II, 36.

premessa *de laudibus mulierum*, che si conclude con l'affermazione che anche le moderne donne potrebbero operare allo stesso modo delle gloriose figure femminili dell'antichità e anche più, se non ne fossero impediti dagli uomini e dai loro pregiudizi, concludendo infine con la deprecazione dell'ingiusto, e al tempo stesso improvvido, atteggiamento dei misogini.⁵⁰ All'eccellenza fra le donne accordata a Pantea (a prescindere dal suicidio, deprecato)⁵¹ per il memorabile esempio di fedeltà coniugale, tratto dalla *Ciropedia* di Senofonte, fa riscontro il totale silenzio del Castiglione, che a suo luogo neppure ne aveva accennato (come d'altronde alla continenza di Ciro, che ne è in Bandello il necessario *pendant*).⁵²

Se si passa poi al tema delle competenze e attitudini nelle lettere e nelle armi le più sfumate posizioni del *Cortegiano* (pur non mancando ivi riferimenti ad esempi famosi) e le dichiarate riserve nei confronti dell'arte militare, i cui esercizi contravverrebbero alla grazia femminile, lasciano il campo alle perentorie affermazioni della dedicatoria «all'illustre e valorosa signora» Giovanna Sanseverino e Castiglione (IV, 19: 134) in cui non solo si trovano il consueto parallelo, almeno nelle potenzialità, tra tempo antico e moderno e l'impianto encomiastico, ma si riscontra anche il massimo dell'escursione nella scala sociale, nell'audacia e prodezza che accomuna la nobildonna Luzia Stanga e la «figliuola del giardinero de l'umanissimo signor Alexandro Bentivoglio», con l'immediato trapasso dal piano dei ragionamenti al dato di cronaca:

Quanto errino alcuni uomini privi di ogni buono e sano giudizio, li quali non vogliono che in modo veruno le donne siano atte a le lettere e a l'armi, è tanto facile a provare che soverchio parmi il volervisi affaticare; perché leggendo le istorie antiche e moderne, di quale lingua si sia, si troveranno molte donne in l'una e l'altra facoltà degne di onorata e immortale memoria. E certamente se li padri volessero permettere alcune de le figliuole darsi agli studi litterali e anco a l'armi, molte riusceriano eccellentissime, come fu per lo passato. Ma per non

⁵⁰ Si inserisce qui una nota di sapore boccacciano, sulle capacità delle donne come beffatrici, per altro largamente sperimentabili nel Novelliere bandelliano.

⁵¹ «Non di meno se in cosa alcuna si può ripigliare, è questa sola: che a l'altre donne invidiò la sua virtuosa compagnia, che a molte poteva esser essemplio di ben fare; ché in vero mai non si doveva ancidera, ma aspettare che naturalmente morisse» (III, 9: 55).

⁵² A sua volta il Castiglione aveva accordato, per bocca di Giuliano de' Medici, la palma alla plutarchea Camma (*Cortegiano*, III, 26), il cui racconto è riportato nell'opuscolo di Plutarco non molto oltre quello di Micca e Megistona (nella suddivisione in capitoli dell'edizione moderna rispettivamente in 15 e 20).

discorrere per l'Europa, non usciremo per ora fora di Milano, lasciando Pentesilea, Camilla, Tomiri, Ippolita, Zenobia, Saffo, Temistoclea, Proba, Polla, Argentaria e molte altre dotte e bellicose, e diremo solamente de la mirabile eroina la signora Ippolita Sforza e Bentivoglia, che tutto il dì si vede di passi reconditi de la lingua latina dottamente disputare. Ma come posso tacere la moderna Saffo, la signora Cecilia Gallerana contessa Bergamina, che, oltre la lingua latina, così leggiadramente versi in idioma italiano compone? Chi oramai non conosce la signora Camilla Scalampa e Guidobuona, le cui colte rime sono in tanto prezzo? Queste tre sono pure in Milano. Ci è ancora la nobile e valorosa signora Luzia Stanga, che con la spada in mano⁵³ fa paura a molti bravi. Ci è anco la figliuola del giardinero de l'umanissimo signor Alexandro Bentivoglio, che questi dì nel gran borgo de la Porta Comasca contra dui sbirri, che volevano prendere il fratello di lei che senza arme era, dato mano a una spada, uno di quelli sergenti animosamente assali e l'ammazzò, e l'altro di una stoccata ferì e fece fuggire.⁵⁴

A ciò segue, «ragionandosi in buona compagnia del valore di molte donne», la breve novella relativa a «una singolare prodezza fatta contra turchi da una giovanetta greca, la quale animosamente a uno gran numero di turchi, che la patria sua assediavano, si oppose», novella a sua volta conclusa dall'elogio sulla «bontà e prodezza di quella valorosa giovane, che meritava essere aguagliata a qualunque altra donna di quelle che più famose furono, così de le greche come latine» (IV, 19: 136). Si viene dunque a proporre qui uno stringente rapporto tra dedicatoria e novella sul

⁵³ L'espressione richiama la famosa immagine dantesca di Omero in *Inf.* IV, 86-87: «Mira colui con quella spada in mano, / che vien dinanzi ai tre sì come sire».

⁵⁴ L'episodio della figlia del giardiniere era stato riportato dal Bandello in III, 24. Anche in questo caso il narratore (il medico Giovanni Antonio Cusano) aveva premesso al racconto alcune considerazioni contro gli uomini che biasimano le donne e un elogio di queste ultime, con una analoga citazione delle famose donne antiche che acquistarono onore in «arme» e «lettere». Secondo uno stilema ricorrente anche nella trattatistica in forma di dialogo e nella fattispecie nel terzo libro del *Cortegiano* dopo la narrazione di *exempla*, alla conclusione del racconto il narratore si rivolge al pubblico degli uditori (qui alle «bellissime donne») con domande retoriche che sollecitano il dovuto consenso («che direte voi qui, bellissime donne? Parvi che questa garzona meriti d'esser lodata?»: 129). Un'altra simulazione di dialogo aveva invece messo in scena in III, 18: 97 il rapporto del narratore, Lodovico Landriani, con l'uditorio femminile (Antonia Gonzaga e le altre signore presenti): poiché stava parlando male delle donne, indotto dalle vicende di Rosmunda, egli si vede guardato di mal occhio dalle ascoltatrici e abbandona dunque le sue recriminazioni per tornare al racconto e concluderlo senza altri commenti.

piano dell'encomio del «valore» femminile, non casualmente «consacrato» dall'autore all'illustre dedicataria «per segno de la mia servitù e vostra infinita cortesia».

È d'altro canto proprio la stessa fitta presenza delle donne e la loro qualità come interlocutrici dello scrittore a dare una peculiare connotazione al Novelliere. Si potrebbe allora concludere che sul versante della virtù femminile si impone nel Bandello anche una nuova ed originale *laudatio* cortigiana, tutta affidata alla ricchissima galleria di signore ed eccellenti donne di corte, intorno alle quali nelle dedicatorie si incardina l'intrattenimento, e all'esclusiva schiera, tra di esse presente, di letterate e poetesse, a piena esaltazione dell'età moderna, che altro non ha da invidiare all'antica che scrittori i quali della sua molteplice varietà facciano degna memoria: quel compito appunto che il Bandello, testimone e autore, onorevolmente si è assunto.

BANDELLO E GLI “ANTICHI”

Nell'ampia e varia scelta di argomenti e di tempi nell'ambito del Novelliere bandelliano la presenza di personaggi ed avvenimenti del mondo antico risulta senza dubbio quantitativamente molto limitata, soprattutto per quanto riguarda le narrazioni. Le novelle ad essi dedicate infatti sono in tutto solo una decina (e nessuna nella *Quarta parte*), mentre una più diffusa, anche se non ampia, presenza si registra in relazione a riferimenti, citazioni e paragoni sia nelle dedicatorie sia entro le novelle.

L'assoluta preminenza di ciò che è moderno e “attuale” o, comunque, riferibile all'esperienza – anche in senso lato – dei lettori (*in primis* rappresentati dall'illustre pubblico interno dei dedicatari)¹ è d'altra parte una programmatica e ben nota scelta da parte dell'autore, che così la definisce e giustifica apertamente all'inizio della dedicatoria a Lucrezia Gonzaga di Gazuolo, mentre si appresta a rinarrare la famosissima vicenda della Lucrezia liviana (II 21: 150):

Quando nel principio ad istanzia de la vertuosissima e molto onorata signora Ippolita Sforza e Bentivoglia io mi disposi a scriver le mie novelle, l'animo mio era quegli accidenti di metter insieme che ai giorni nostri sono accaduti o che avvennero nel tempo dei nostri avi, a ciò che, potendo aver narratore che le cose avesse viste o da persona degna di credenza udite, le mie novelle fossero istorie riputate. Ma l'essermi trovato ove casi ai tempi antichi occorsi, od a l'età dei nostri bisavoli stati, si son detti, ed essendo io pregato talora di scrivergli, m'hanno fatto cangiar openione, come potrà veder chi le mie novelle leggerà. Per questo essendo io a Diporto con madama di Mantova, la signora Isabella sorella de l'ava vostra materna, ella mi comandò che io prendendo le *Decadi* liviane, dinanzi a lei leggessi lo stupramento di Tarquinio in Lucrezia, con la morte di lei; il che per ubidirle feci. Ella, come sapete, intende benissimo tutte le istorie latine [...].

¹ Con una certa ampiezza dal punto di vista temporale, data l'escursione dell'arco cronologico delle dedicatorie, dal primo Cinquecento fino agli anni Quaranta e oltre del secolo. Sulla biografia e la cultura del Bandello, le sue frequentazioni e la vita culturale del suo tempo si veda in primo luogo Fiorato 1979.

Il riferimento alla dedica ai lettori premessa alla *Prima parte* del Novelliere è evidente nel richiamo al ruolo determinante attribuito ad Ippolita per la genesi dell'opera, ma al tempo stesso è significativo indice di come solo *in itinere* emergano appieno le dichiarazioni di intenti e le connotazioni d'insieme della raccolta.

È stato giustamente osservato che la novella di Lucrezia non è certo la prima che ci riporti ad un tempo ben anteriore a quello dei «nostri avi»,² ma questo già accade addirittura nelle prime due novelle della *Prima parte*: se nella I 1 il «caso» di Buondelmonte risale al 1215, ben al di là anche dei «bisavoli», «antica» è la I 2 ambientata nella Persia dei Sassanidi, al tempo di Artaserse I (Ardashir, III sec. d.C.), leggendariamente trasfigurata in chiave cortese («Ariabarzane senescalco del re di Persia quello vuol vincer di cortesia: ove varii incidenti intervengono»)³.

Il «cambiamento d'opinione» da parte dell'autore era già dunque stato mostrato, anche se non ancora dichiarato, *in limine*. Ciò non toglie naturalmente peso alla scelta di fondo, relativa alla modernità, quando non alla più o meno stringente contemporaneità, e alla volontà di proporsi come scrittore di novelle che siano, o meglio che possano essere «reputate», come vere «istorie».

Quello che d'altra parte più conta è la corrispondenza con il ruolo che l'autore intende accreditarsi fin dall'inizio: quello di «cronista» e autentico testimone del proprio tempo. E questo non solo vale per i fatti narrati, ma ancor più per le parole dei narratori che, secondo la *fiction* continuamente riproposta nelle lettere dedicatorie, tali «istorie» hanno raccontato. L'attualizzazione della materia si realizza dunque in primo luogo nella funzione stessa del raccontare e dell'ascoltare, nell'ambito della variegata società cortigiana messa in scena nel Novelliere, e nella riproposizione che ne viene offerta dal Bandello a «chi le mie novelle leggerà».⁴

Questo comporta anche l'attribuire la responsabilità delle scelte degli argomenti allo svolgersi dei ragionamenti, occasionati da spunti di discussione o dalla notizia di «casi» ed eventi, e dell'apparentemente libero gioco del diletto dei protagonisti delle dedicatorie. Quando il Bandello tratterà

² Cf., a commento del passo sopra citato, Pozzi 1982: 109.

³ Cf. sulla novella Porcelli 1969: 101-106.

⁴ Cf. Pozzi 1982: 109: «La società evocata fa da garante alla veridicità dei fatti, che riacquistano – anche se antichissimi – attualità perché sono stati narrati in un certo momento sullo stimolo di un certo fatto o discorso, suscitando certi commenti, reazioni, discussioni ecc.».

di cose antiche sarà dunque perché di questo si è, in sua presenza, raccontato ed egli è stato pregato di scriverne: come intende certificare nel passo iniziale della dedicatoria sopra citata facendo appello, in ciò che poi subito segue, quasi a chiusura del cerchio, all'occasione in cui ciò era avvenuto, per volontà della «signora Isabella, sorella de l'ava [...] materna» della stessa Lucrezia Gonzaga.⁵

Il ridotto spazio destinato ai racconti di cose antiche diviene dunque anche la testimonianza, se non altro nella finzione, di un limitato interesse del “pubblico” interno, cortigiano, per argomenti di tal genere o di una ormai giudicata scarsa disponibilità a rinnovarne e riattualizzarne la materia, se non per mirate e specifiche eccezioni.

Proprio da tale numerata presenza queste possono assumere, quasi paradossalmente, un particolare rilievo,⁶ che si evidenzia soprattutto quando è apertamente dichiarata la volontà di replicare la narrazione e l'ascolto di racconti già ampiamente consacrati dalla tradizione, con l'apparente venir meno di quella ricerca di «novità» che, vera o simulata che sia, presiede allo stesso genere novellistico. Accade inoltre che le connotazioni dell'operazione letteraria messa in atto dal narratore siano per così dire esibite nella dedicatoria che funge da cornice e prendano le mosse, in un rispecchiamento allusivo, dalla rappresentazione di una avvenuta lettura di un testo prima che dell'ascolto di un racconto ad esso relativo o susseguente. Il caso più eclatante, anche in termini programmatici, è quello appunto da cui siamo partiti (la lettura, in latino, del passo liviano) e su cui tornerò in seguito; ma ve ne sono altri due singolarmente interessanti, sia per la non minore notorietà della vicenda narrata – su cui dunque altrettanto si viene a misurare l'arte del narratore – sia per il legame che entrambi, anche se in modi diversi, dichiarano con il padre nobile della celebrazione del mondo classico, il Petrarca: nella fattispecie in relazione al secondo capitolo del *Trionfo d'Amore*. Si tratta delle novelle I 41, su Massinissa e Sofonisba e II 55, su Antioco, Seleuco e Stratonica.⁷

⁵ Il tempo degli «avi» della Gonzaga è dunque qui il tempo in cui si colloca il raccontare ed il Bandello ne costituisce il *trait d'union* con il “presente” del dono della novella (ma anche, in un più complesso gioco, con il “futuro” della preannunciata dedica delle «stanze», cioè dei *Canti XI*, pubblicati nel 1545). Anche Isabella d'Este è cooptata nella lode di Lucrezia Gonzaga, al cui «onorato nome» – che ripete appunto quello dell'eroina romana – la novella è intitolata e «consacrata».

⁶ Così come d'altra parte «da *variatio* fa risaltare la norma» (Pozzi 1982: 109).

⁷ Le due amoroze vicende sono presentate l'una di seguito all'altra in *Tr. Am.* II 4-86 e, dopo due terzine che valgono come passaggio, 94-129. Si tenga presente che

La narrazione della prima, dedicata a Rinuccio Farnese, è sapientemente inserita entro un accorto gioco chiaroscurale tra l'eco del tumulto delle armi nel tempo di poco successivo al sacco di Roma e il luogo bellissimo e fresco del Viterbese, presso il campo del condottiero, con una sapiente *variatio* del consueto *topos* del *locus amoenus* e delle delicatezze cortesi, pur entro un contesto guerresco.⁸ Così allo splendido desinare fa *pendant*, ad opera dallo stesso Farnese e con i celebrativi commenti dei commensali,⁹ la lettura delle «divinissime rime» del Petrarca, cui fa poi seguito quella, dai *Trionfi*, della «bella istoria» di Massinissa e Sofonisba,¹⁰ «la quale tutta piena di compassione quasi ci tirò le lacrime sugli occhi». L'effetto patetico creato dalla lettura diviene occasione per l'invito del Farnese al capitano Giorgio Santa Croce a che narrasse nuovamente l'«istoria», «per contentezza» dello stesso Bandello e dell'Atellano ivi presente come ambasciatore,¹¹ nello stesso modo in cui già l'aveva narrata al dedicatario, in un'altra occasione di diporto: invito accolto, così come poi dallo stesso Bandello di buon grado accettata l'«imposizione» da parte del Farnese a scriverla. L'occasione del raccontare la stessa «istoria» può dunque essere replicata e poi quest'ultima viene «fissata» nell'opera scritta dal narratore e inviata al privilegiato destinatario del racconto orale.¹²

nel procedere della mia analisi non seguò l'ordine di collocazione delle novelle, che va comunque ricordato anche per le implicazioni che può assumere la loro scansione, sia pure a grandi intervalli e distanza, in merito agli aspetti considerati.

⁸ «Il luogo ove quel giorno ci conduceste fu una freschissima e agiata stanza tutta intagliata a scarpello dentro un tofo, e dinanzi al luogo v'era un bellissimo e fruttifero oliveto con una viva, fresca e chiara fontana che fuor d'un sasso ivi vicino sorgeva. [...] Ora essendosi posti a tavola, si desinò con tal apparecchio e con sì delicate e varie vivande e con sì bell'ordine e sì preziosi vini, che non in uno essercito in campagna pareva che si fosse, ma sarebbe stato assai se il desinare si fosse fatto in Roma innanzi che ella fosse saccheggiata» (378).

⁹ «Dopo desinare ragionandosi di varie cose, voi pigliaste in mano il libro de le divinissime rime del Petrarca, e leggendo alcuni sonetti si cominciò sommamente a comandar da tutti l'alto e candidissimo stile, le belle e scelte e proprie parole con la disposizione e nascosti sensi dal poeta usati».

¹⁰ L'espressione ha un che di popolaresco, che richiama ad una marca di oralità, secondo una suggestione anche boiadesca (cf. *l'incipit* dell'*Inamoramento de Orlando*).

¹¹ Contentezza da intendersi come gradimento per l'ascolto della bella e «pietosa istoria», che non dipende dalla novità della materia, ma dall'abilità di chi narra e dall'interesse che la storia suscita in diversi tempi e luoghi, come oggetto di intrattenimento. Per il contesto storico, l'ambiente e i personaggi è prezioso – qui come per tutte le altre dedicatorie analizzate – l'ausilio di Godi 1996: 225-229.

¹² Cf. anche il rilievo, tipico in Bandello, sulla differenza della propria scrittura

Si è giustamente rilevato il gioco ripetuto di specchi con cui il Bandello costruisce e rifrange l'atto stesso del raccontare.¹³ Insisterei però anche sulla dimostrazione della disponibilità del racconto antico ad essere riproposto e replicato più volte, non in quanto novità, ma proprio perché noto e reso “moderno” attraverso il potenziamento poetico e patetico petrarchesco (dai *Trionfi* all'*Africa*) e il contrasto tra armi, onore e amore, in una certa misura attualizzato nel monito che in un punto nevralgico della narrazione il Santa Croce rivolge allo stesso Farnese perché si guardi dall'impaniarsi in così intricato labirinto amoroso.¹⁴ Un'attualizzazione che non ha però un effettivo peso drammatico in relazione all'uditorio, ma quello di un atteso intrattenimento: basti considerare, oltre a quanto già risulta dalla dedicatoria, l'*incipit* della novella, incardinata com'è su di una contrapposizione più simbolica che narrativamente topica tra la calura del mezzogiorno e il freschissimo luogo in cui il Santa Croce è chiamato a narrare «l'infelicissimo esito degli amori del re Massinissa e de la sua reina Sofonisba».¹⁵

rispetto alle superiori qualità del presunto narratore («avendola io sentita recitare ad un eloquentissimo romano l'abbia con parole non romane scritta»: 379), che in questo caso potrebbe forse essere anche un richiamo mascherato alle fonti in lingua latina, sia Livio sia Petrarca, per l'*Africa*. Sui passi ripresi dall'incompiuto poema petrarchesco (già a stampa dall'inizio del secolo) cf. Maestri 1984: 195-197.

¹³ Cf. anche il rilievo, tipico in Bandello, sulla differenza della propria scrittura rispetto alle superiori qualità del presunto narratore («avendola io sentita recitare ad un eloquentissimo romano l'abbia con parole non romane scritta»: 379), che in questo caso potrebbe forse essere anche un richiamo mascherato alle fonti in lingua latina, sia Livio sia Petrarca, per l'*Africa*. Sui passi ripresi dall'incompiuto poema petrarchesco (già a stampa dall'inizio del secolo) cf. Maestri 1984: 195-197.

¹⁴ «Quando io penso a tanto uomo come era Masinissa, che in vero fu un segnalato e nobilissimo re, che con tanta prudenza gli acquistati e recuperati reami governò e che così costantemente perseverò ne l'amicizia del popolo romano, io prego Dio che gli amici miei e me insieme non lasci entrare in così intricato amoroso labirinto come egli si trovava, ma concederne che più temperatamente amiamo. Pertanto io vi essorto, signor Rinuccio, che ora che voi sète sul fiorir de la vostra bellissima fanciullezza vi guardiate da cotesti amori così poco regolati, e che tanto innanzi ne la pania amorosa non mettiate il piede che in quella siate astretto ognora più impaniarvi» (386; cf., per la metafora, uno dei più famosi passi ariosteschi, nella prima ottava di *Orl. Fur.* XXIV).

¹⁵ Sulla Sofonisba sia come soggetto tragico nel Cinquecento sia in relazione alla novella del Bandello cf. Pozzi 2007: 29-32. Per un quadro generale, relativo al costituirsi della raffigurazione del personaggio tragico femminile, dalla Sofonisba del Petrarca alle tragedie del Cinquecento, si veda Spera 2007: 51-69.

Se, come già è stato notato, determinante per lo svolgimento della novella è soprattutto il V libro dell'*Africa* – in particolare per quanto concerne la “sceneggiatura” della vicenda e l’inserzione dei lamenti e della disperazione amorosa di Massinissa, a contrasto con il richiamo al dovere e al dominio delle passioni impersonati da Scipione – la fonte antica costituita dal testo liviano (Liv. XXX 12-15) mantiene un significativo peso, a partire dall’inquadramento “storico” e dalla struttura del racconto (si veda ad esempio l’“entrata in scena” di Sofonisba), oltre che per una serie di specifiche riprese (come la spiegazione dell’impulsivo cedimento di Massinissa alla passione amorosa, data la natura dei Numidi; il tentativo di intervento di Lelio; l’impostazione del discorso di Scipione, con echi letterali).¹⁶ Più aderenti al dettato liviano, con analoga scelta di brevità, sono

¹⁶ Ne cito alcuni esempi: «aliqua te existimo, Masinissa, intuentem in me bona et principio in Hispania ad iungendam mecum amicitiam venisse et postea in Africa te ipsum spesque omnes tuas in fidem meam commisisse», «Io penso, Masinissa mio, che l’openione che de le mie virtù avuta hai, primieramente ti conducesse in Ispagna [...], e poi indutto t’abbia qui in Affrica e te e le cose tue metter ne le mie mani»; «hanc te quoque ad ceteras tuas eximias virtutes, Masinissa, adiecisse velim», «Queste virtùti vorrei io, Masinissa, che tu a l’altre tue buone doti [...] aggiungessi»; «non est, non – mihi crede – tantum ab hostibus armatis aetati nostrae periculi quantum ab circumfusis undique voluptatibus. Qui eas temperantia sua frenavit ac domuit multo maius decus maioremque victoriam sibi peperit quam nos Syphace victo habemus», «Pensa ben bene che tanto non deve la nostra giovenil età gli armati esserciti dei nemici temere, quanto le sparse d’ogn’intorno delicatezze e le voluttuose delectazioni, e massimamente il periglio che a noi sovra sta de le carezze femminili. Onde colui che l’amorose passioni temperatamente affrena o doma [...] assai maggior gloria acquista che noi acquistato non abbiamo ne la vittoria contra Siface». Bandello omette invece il precedente passo relativo all’incontro tra il vinto Siface e Scipione. Scorciata è poi la conclusione della vicenda, relativa all’accorta compensazione, in lodi ed onori, data da Scipione a Massinissa dopo la morte di Sofonisba, per sottrarlo ad un impulso di morte: parte pure ampiamente svolta nel VI libro dell'*Africa*, con la doppia funzione di far risaltare la statura e le virtù di Scipione come comandante in capo e il superamento del fallo amoroso e del dolore in Massinissa, nuovamente preso dai desideri di gloria. Al contrario nel racconto bandelliano non c’è alcun riferimento alla reazione di Massinissa di fronte a tali onori né alla speranza di diventare re di tutta la Numidia; neppure vi è il superamento della passione amorosa per una superiore motivazione morale. Si tratta semmai dell’ennesima dimostrazione che Bandello dispensa sui rischi e le conseguenze delle passioni mal misurate, che conducono alla morte e alla disfatta (Sofonisba, per l’impulsiva «fedè» a lei data da Massinissa, travolto dall’impossibile e non lecito amore, e quest’ultimo, costretto a inviarle la coppa con il veleno in dono di funebri nozze e a rischio di uccidersi, affranto per la morte di lei). È dunque Scipione, *deus ex machina*, a volgere ad un fine non tragico e favorevole le sorti di Massinissa.

inoltre le ultime parole di Sofonisba, che insieme con l’impavida e immediata decisione di bere il veleno inviatole da Massinissa conferiscono in conclusione una dimensione tragica ed eroica al personaggio femminile.

In relazione a questo passo è particolarmente interessante l’indubbio richiamo che il Bandello fa allusivamente anche alla decameroniana Ghismonda (IV 1), la prima appunto delle eroine della giornata degli amori che ebbero infelice fine e in relazione alla morte della quale il Boccaccio si era valso, con autonomo sviluppo, anche del “modello” di Sofonisba.¹⁷ Con un’operazione inversa, il Bandello arricchisce il dettato del racconto classico con tratti decameroniani, come è agevole rilevare dal confronto tra gli ultimi atti di Ghismonda – ad esclusione naturalmente di quanto concerne la coppa con il cuore del morto amante – e quelli della Sofonisba bandelliana (*Decameron* IV 1: 485: messo il veleno nella coppa «senza alcuna paura postavi la bocca, tutta la bevve e bevutala con la coppa se ne sali sopra il suo letto, e quanto più onestamente seppe compose il corpo suo sopra quello e al suo cuore accostò quello del morto amante: e senza dire alcuna cosa aspettava la morte»;¹⁸ I 41: « Né altro al messo dicendo, prese la coppa e dentro il veleno vi distemperò, e quella a la bocca postasi, intrepidamente tutta la bebbe, e bevutola al messo essa coppa rese, salendo sovra un letto. Quivi quanto più onestamente poté le vestimenta sue a torno compose, e senza lamentarsi o mostrar segno alcuno d’animo femminile animosamente la vicina morte attendeva»¹⁹).

Anche la conclusione del racconto bandelliano sul piano formale può ricordare, per quanto riguarda l’*incipit* dell’ultima frase («cotal fine adunque ebbe l’infelice amore del re Masinissa cotanto dal nostro divinissimo Petrarca lodato»), la chiusa della Ghismonda boccacciana («così doloroso fine ebbe l’amor di Guiscardo e di Ghismunda, come udito avete [...]»):

¹⁷ Cf. Velli 1995: 236-237.

¹⁸ *Decameron* IV 1: 485. Per «il tragico studio di solenne compostezza» il Branca nella relativa nota cita Didone in Virgilio (*Aen.* IV 648) e Ovidio (*Her.* VII 107 ss.).

¹⁹ Un’analoga espressione, «senza fare alcun femminil romore», si legge a proposito di Ghismonda in un passo di poco precedente (484). Nel seguito in entrambi i racconti la focalizzazione si sposta prima sulle «damigelle», che nella novella boccacciana vanno a chiamare Tancredi, padre di Ghismonda, e poi sul doloroso pianto: di Tancredi nel *Decameron*, mentre in Bandello delle stesse damigelle e poi di Massinissa, dopo l’annuncio della morte di Sofonisba. Si direbbe anche che il Tancredi boccacciano riverberi su Massinissa alcuni tratti della propria debolezza, come suggerisce l’insistenza sul tema del pianto e il paragone con il fanciullo «battuto» (*Decameron* IV 1: 477-478: «E questo detto bassò il viso, piagnendo sì forte come farebbe un fanciul ben battuto»; I 41: 387: «partissi il servo e Masinissa come un battuto fanciullo piangendo si rimase»).

ma la scomparsa dell'aggettivo «doloroso» riflette la diversa soluzione della vicenda. Infelice certo fu l'esito dell'amore ma non tragico il destino di Massinissa: divenuto anzi re di Numidia, con lodi e doni. Una conclusione d'obbligo, se non si voleva modificare la storia liviana, ma comunque destituita di qualsiasi accento che conferisse all'esito della vicenda i toni di un lieto fine.²⁰

Quest'ultimo costituisce invece la cifra dell'altro racconto cui sopra accennavo (II 55), della cui materia aveva fatto «menzione» (504) il Petrarca nei *Trionfi* (nel passo che segue appunto quello relativo a Massinissa e Sofonisba). A ricordarlo all'inizio della novella è il narratore, l'«arguto poeta e dottore» Niccolò Amanio. Nella dedicatoria è delineata una cornice di diparti e di svaghi dopo la festa di san Bartolomeo a Borghetto lodigiano, nella fresca sala di un bel palazzo, prospiciente un ameno giardino, dove erano stati invitati, con «molte gentili persone», Ippolita e Alessandro Bentivoglio (503). Tra i giochi e i divertimenti cortigiani per passare il caldo pomeriggio si inserisce, in uno scelto gruppetto di cui è chiamato a far parte l'autore, la nota culta della lettura, svolta da Ippolita, di versi del VI dell'*Eneide* e della conseguente proposta di «bellissimi e ingegnosi dubbii secondo le materie che leggeva». Dopo le questioni e i discorsi svolti è la stessa Ippolita a pregare l'Amanio «che volesse con qualche novella aiutare a passar allegramente quel tempo che del caldo avanzava», secondo un trasparente richiamo decameroniano, per altro nobilitato dal contesto cortigiano e dalla letterata compagnia. Dopo le scuse di rito infine l'Amanio si mette a narrare la «novella d'Antioco e di Stratonica».

Come con un colorito e ironico paragone spiega il poeta cremasco all'inizio del racconto,²¹ la scelta è giustificata dalla richiesta inattesa, che l'avrebbe costretto a ricorrere alle «istorie che tutto il dì si tengono in mano» (504). Dunque questa volta, nella *factio* dell'opera, l'introduzione dell'«istoria antica» è dovuta ad una presunta mancanza di *inventio* da parte del narratore: l'antico allora assume qui la valenza di un repertorio sempre disponibile, pronto – per chi ne abbia la competenza – ad essere ridetto e riscritto. Nello specifico la scelta dell'argomento è avvalorata dal fatto che

²⁰ In modo d'altra parte conforme alla rappresentazione data nei relativi versi del *Tr. Am.* in cui indissolubile è il nodo che lega i due anche dopo la morte.

²¹ «Poi che io ogni cosa m'averei creduto oggi di fare se non se questa di dire in così onorata compagnia alcuna novella, per ubidire a chi mi comanda, io farò come fa il gentiluomo a cui la sera a l'improvviso viene qualche caro amico a casa per cenar seco, che, sapendo che al macello carne non si truova né su la piazza è salvaticume da vendere, con i polli di casa e con la carne salata si sforza il suo amico onorare» (504).

già ne aveva trattato «il nostro coltissimo Petrarca», nei *Trionfi* appunto. Le parole dell'Amanio inoltre suggeriscono la consapevolezza dei nessi ormai dati per acquisiti tra storia e novella, in una sorta di contiguità di generi pur diversi, di cui il primo può costituire la fonte e la materia sulle quali costruire l'affabulazione narrativa.

Un significativo precedente in questo senso, riguardo allo stesso argomento, viene da una matrice quattrocentesca: la *Novella di Seleuco e Antioco*, attribuita, non senza discussioni,²² a Leonardo Bruni e giustamente messa in relazione con il testo bandelliano da Elisabetta Menetti.²³ Il ruolo del racconto bruniano non è, a sua volta, tanto di fonte quanto piuttosto di tramite e di esempio di trasformazione compiutamente novellistica rispetto a ciò che già potenzialmente emerge nella singolare vicenda amorosa narrata da più autori classici, tra cui i maggiori sono Appiano e Plutarco, con l'aggiunta di Valerio Massimo nella chiave esemplare dell'amore paterno. Il lavoro molto accurato svolto da Nicoletta Marcelli, editrice critica della novella di Seleuco, con una dettagliata analisi comparativa tra questa e tutte le fonti disponibili, consente di misurare ampiezza e connotazioni dell'operazione bruniana e fornisce preziosi elementi di comparazione a chi intenda studiare l'analoga “riscrittura” bandelliana. Mi avvarrò dunque di questi, pur senza fare un'analisi dettagliata.

La trasformazione in chiave novellistica cui sopra accennavo è innanzitutto orchestrata mediante l'antefatto, che riguarda i modi adottati da Antioco per cercare di sottrarsi alla passione per la nuova moglie del padre: soprattutto il canonico e “ovidiano” progetto di allontanamento (in Bruni, mediante la richiesta al padre di essere inviato fuori Babilonia al governo dell'esercito, dove rimase due mesi, tornando in stato di infermità; in Bandello, tramite la «licenza» per compiere lunghi viaggi e il diporto per le terre dominate da Seleuco, con l'intento di impiegarvi molti mesi, restando fuori invece pochi dì, costretto dalle sue passioni a ritornare). La vicenda viene poi ampiamente “sceneggiata”, con l'aggiunta o l'amplificazione dei discorsi diretti (in Bandello con l'introduzione anche dei

²² Riassume e ridiscute i termini della questione Marcelli 2003: 124-141, a cui rimando anche per la relativa bibliografia. Continuo ad avvalermi del riferimento a Bruni come autore sia per l'attribuzione maggioritaria dei testimoni sia perché non escludo si possa ipotizzare che le alterazioni, così vistose, di particolari storici siano volute proprio per distinguere ‘favole’, per di più in volgare, e storia antica. Sui rapporti tra la *Novella di Seleuco e Antioco* e la traduzione in latino che Bruni fece della novella boccacciana di Ghismonda cf. Marcelli 2003: 124-132.

²³ Menetti 2005: 73-80.

soliloqui del giovane che si dibatte tra opposti pensieri, fino ad ammalarsi gravemente, non potendo né smettere di amare né esprimere o dar corso a «così scelerato amor»: 506;²⁴ in Bruni con l'inserzione di un dialogo tra l'infermo innamorato e il medico, che gli prospetta la possibilità di una felice soluzione; in entrambi con una maggiore drammatizzazione del colloquio tra il medico e il padre).²⁵ Nel Bandello inoltre viene approfondita la figura del medico, cui vengono attribuite riflessioni fisiologico-filosofiche sull'amore (rafforzate da un lungo intervento commentativo del narratore); inoltre ne viene rappresentato in forma quasi teatrale il ruolo di acuto osservatore presso il letto dell'infermo, attento a registrare quello che costituisce il *clou* della scena, cioè i mutamenti dei battiti del polso all'entrata della regina.²⁶

Pur con gli sviluppi e le amplificazioni cui si è fatto cenno, il racconto di Bandello è più aderente alle fonti (in primo luogo Appiano, *De rebus Syriacis* 59-61 e, per l'amore paterno, Valerio Massimo V 7, *ext.* 1) di quanto non risulti dalla novella bruniana, che da queste più si distacca nella forma e nel tono anche nel dialogo tra il medico e Seleuco e soprattutto nella parte finale della novella, che assume le connotazioni di un esempio *de liberalitate*. Il Bandello invece mantiene anche la conclusiva cornice "storica", con il discorso rivolto da Seleuco all'esercito, il lieto fine delle nozze tra Antioco e Stratonica, che vissero poi a lungo felici e contenti, e

²⁴ Lo spunto può venire da Plutarco, *Dem.* 38, 2, per poi essere svolto secondo un canone novellistico. Anche la malattia derivata da amore infelice e represso è motivo novellistico largamente noto.

²⁵ Secondo il Di Francia (che esclude invece nella novella bandelliana un influsso bruniano, individuando in Appiano «passo passo» la fonte) ci sarebbe qui una ripresa dal *De prudentia* del Pontano, di cui lo studioso cita l'edizione aldina del 1518 (Di Francia 1922: 39-41). Il Di Francia lascia aperta la questione relativa al testo di Appiano utilizzato dal Bandello: se l'originale greco, la traduzione latina di Pier Candido Decembrio o il volgarizzamento del Braccio, più volte pubblicato nel Cinquecento. Quest'ultima rimane l'ipotesi più probabile, anche alla luce di quanto al narratore Amanio è fatto dire alla fine in relazione alla possibilità per «chiunque» di verificare l'esatta successione dei re di nome Antioco (cf. *infra*).

²⁶ Delle pulsazioni parlano sia Plutarco (*Dem.* 38, 4) sia, più specificamente, Valerio Massimo (V 7, *ext.* 1). Come è stato giustamente osservato in relazione alla novella del Bruni, si tratta di uno spunto già riusato dal Boccaccio nella novella di *Decameron* II 8, per la malattia d'amore di Giachetto, innamorato di Giannetta, ritenuta di povere origini (mentre è in realtà la figlia del conte d'Anversa, ingiustamente esiliato) e conclusasi con un lieto fine.

l’approvazione dei soldati, che lodarono «sommamente la pietà del padre verso il figliuolo» (510).²⁷

Alla fine del racconto il narratore di secondo grado torna poi ai *Trionfi* di Petrarca, per correggerne l’errata identificazione di Antioco e ristabilire la corretta successione: «il che assai chiaramente vederà chiunque con diligenza le antiche storie rivolgerà».²⁸ Nelle funzioni di *alter ego* dell’autore, l’Amanio conclude infine con un giudizio di merito sulla vicenda narrata, che sulla scorta di una considerazione in parte tratta da Appiano chiarisce ulteriormente le ragioni della scelta, essendosi trattato di un «atto mirabilissimo e degno d’eterna memoria»:

Facendo adunque fine, dico che in dare Seleuco la moglie al figliuolo fece un atto mirabilissimo e degno nel vero d’eterna memoria, e che merita di questo esser molto più lodato che di quante mai vittorie egli avesse dei nemici, ché non è vittoria al mondo maggiore che vincer se stesso e le sue passioni. Né si deve dubitare che Seleuco non vincesse gli appetiti suoi e se stesso, privandosi de la carissima moglie.

Rispetto alle due novelle esaminate, in qualche misura collegate – pure nella rilevante distanza – dal comune riferimento ai *Trionfi*, una diversa sperimentazione ha luogo nella già citata novella II 21 relativa a Lucrezia, nuovamente basata sulla storia romana e su Livio: ma, come ha documentato Besomi,²⁹ debitrice in modo sostanziale dell’apporto, ancora una volta umanistico, della *Declamatio Lucretiae* del Salutati. Già si è detto della funzione che la dedicatoria assume sul piano della poetica bandelliana: non solo per quanto concerne la scelta della materia, “antica”, ma anche per il modo che la rende consona all’inserimento in un contesto moderno e cortigiano.³⁰ Alla lettura in latino del passo liviano, richiesta al Bandello dalla colta Isabella segue, dopo il desinare, una topica discussione sul suicidio di Lucrezia, *contra* da parte dell’Equicola (pazza ad

²⁷ In Appiano (*De rebus Syriacis* 61) i soldati acclamano Seleuco come il più gran re tra i successori di Alessandro e l’ottimo padre, mentre il riferimento all’amore paterno è già nel titolo del cap. 7 del V libro di Valerio Massimo: *De parentum amore et indulgentia in liberos*. A titolo di curiosità segnalo che nel successivo *ext.* 2 il nome del re che rinuncia per il figlio al regno di Cappadocia è Ariobarzane (pressoché corrispondente a quello del senescalco della novella I 2).

²⁸ Sulla “correzione” dell’errore fatto dal «coltissimo» Petrarca cf. Benedetto 1985: 225.

²⁹ Besomi 1989, II: 861-883.

³⁰ Si veda in merito Bàrberi Squarotti 1985: 26-28.

ammazzarsi) e a favore, con lode, del Capilupò. Giunto il Castiglione, la disputa per volontà della duchessa è rimessa a lui, togliendo la parola al Bandello, qui in veste di personaggio:

Questionando questi dui sovrapvenne il nobile e dotto cavaliere il conte Baldassar Castiglione, al quale madama disse quello che io aveva letto e quanto tra i dui s'era tenzionato, soggiungendogli: – Io vedeva, quando voi sète entrato, che il Bandello voleva entrar in sacrestia e dir sopra questa disputa ciò che ne dice santo Agostino nel suo dotto libro de la Città di Dio, di modo che si faceva un fatto d'arme. Ma voi avete col venir vostro levato via ogni romore. Vi piacerà adunque, poi che qui sète, dirne il parer vostro. Il che credo io che narrando tutta l'istoria come fu, ma ornandola con quelle cose verisimili che vi pareranno a proposito, più di leggero e con più sodisfacimento di noi altri farete (150).³¹

Tramite le parole della duchessa ci viene qui scopertamente illustrato il senso dell'operazione, che trasforma la materia («tutta l'istoria come fu») nella forma del racconto drammatico, mediante il ricorso a quelle «cose verisimili» da cui dovrà scaturire il diletto dell'ascolto e l'efficacia del «parer», cioè del giudizio dato su Lucrezia. È presumibile un riecheggiamento, per altro non rigoroso (cf. il verisimile come «ornamento»), della poetica aristotelica,³² ancora più interessante dato anche l'argomento

³¹ Per quanto riguarda Bandello e Castiglione rinvio a Cabrini 2012b: 45-73, ora in questo volume: 51-72. Il richiamo da parte del Bandello autore alla propria figura di *agens*, che non dimentico della condizione di «frate» vorrebbe introdurre disquisizioni teologiche pur in un contesto di intrattenimento cortigiano, è indubbiamente autoironico; ma anche non privo di una funzione allusiva per quanto concerne il riferimento agostiniano, sotteso anche alla *Declamatio*. Sull'argomento cf. ora anche Russell 2012: 237-254.

³² Rimanda ai teorici della poetica aristotelica nel Cinquecento, nella cui direzione già si sarebbe qui mosso il Bandello per quanto concerne la funzione persuasiva del «verosimile», Güntert 1986; cf. in particolare (352-353) le considerazioni svolte sul verosimile «come necessità intrinseca del racconto» bandelliano – come dimostra la fisionomia peculiare del personaggio di Lucrezia che «riflette la sensibilità dello scrittore cortigiano e del suo pubblico», nei due tratti che la compongono (prima «perfetta donna di palazzo» e poi espressione di «doti eccezionali di eloquenza e di acume ragionato») – e dipendente in primo luogo dal «rapporto di comunicazione stabilitosi tra narratore e pubblico, autore e lettore». L'individuazione del riuso del testo del *Salutati* da parte del Bandello, successiva rispetto all'intervento di Güntert, se cambia non poco i parametri di riferimento (per cui cf. Besomi 1989: 866-867, nota 22) e definisce certo diversamente l'operazione letteraria messa in atto dal Bandello, non modifica però la valenza di fondo

potenzialmente da tragedia. Le «cose verisimili» hanno non a caso il massimo sviluppo entro le parti mimetiche che costituiscono più della metà del racconto.

Nella dedicatoria, come d’abitudine, l’autore si schermisce, insinuando per inciso che del suo «nulla ci sia» e definendosi «semplice recitatore di quanto il gentile, dotto e facondo Castiglione disse» (151). Per quanto topica sia l’affermazione e da non prendere certo alla lettera, pure va rilevato come tramite lo schermo offerto dal Castiglione si attui l’occultamento della vera fonte che contribuisce in modo sostanziale alla riscrittura della «istoria» liviana: la già citata *Declamatio Lucretiae* di Coluccio Salutati. L’attribuzione del racconto a Castiglione dà la cifra interpretativa degli intenti dell’autore, che mette in atto l’attualizzazione dell’antica storia in una chiave moderna e cortigiana, sia rielaborando *ad hoc* il dettato liviano,³³ sia subordinando a questa prospettiva – e ricomprendendola entro il genere della novella narrata per l’intrattenimento di corte – la *Declamatio* del Salutati, strutturata, come giustamente sottolinea Besomi, in forma di controversia (bipartita in *Oratio consolatoria ad Lucretiam* e *Responsio Lucretiae antequam se ense perfodiat*).

La dotta facondia del presunto narratore Castiglione (al quale è richiesto dalla duchessa, come egli stesso dice all’inizio della novella, di correre «questo arringo»)³⁴ avrà dunque come metro l’*amplificatio*, che, già esibita nell’ampio spazio dedicato all’antefatto e nella riscrittura, anche sulla scorta ovidiana, della passione di Sesto Tarquinio e della drammatica notte dello stupro,³⁵ ha il suo più significativo sviluppo nella successiva sezione «dilemmatica» della novella. Rimando al citato saggio di Besomi per l’analisi e il significato di quest’ultima a confronto con il testo coluciano, come pure per le considerazioni circa la compresenza nel testo bandelliano dei diversi «elementi semantici della tradizione», in relazione

delle considerazioni sul «verisimile» (a prescindere ovviamente dalla presunta autonoma “invenzione” del Bandello) e l’identificazione dello stretto legame con le strutture della comunicazione cortigiana.

³³ Cf. Bàrberi Squarotti 1985: 26-28.

³⁴ Espressione impegnativa, se la memoria rievoca un ben altro celebre «aringo» (*Par.* I 18).

³⁵ Cf. Ov. *Fast.* II 761 ss. Per quanto riguarda la reazione di Lucrezia improvvisamente destata da Sesto Tarquinio il Bandello traduce il *tremet* del testo ovidiano (v. 799) con uno straniante dantismo, «tutta tremante», recuperato per altro tramite il Boccaccio (*Decameron* IV 8: 558: si tratta della reazione della Salvestra, pure ridestata da Girolamo, che «postale la mano sopra il petto pianamente disse [...]»).

alla quale la «componente dilemmatica» è «riconducibile al corno eterodosso», che pone in discussione l'esemplarità e la reale virtù di Lucrezia e che trae origine dai critici interrogativi agostiniani cui il Bandello aveva alluso nella dedicatoria.³⁶ Besomi dunque mostra come vi sia nella Lucrezia del Bandello una «ambiguità», data da tale compresenza, tra l'immagine dell'esemplare pudicizia (cifra della storia liviana e delle argomentazioni della consolatoria di Collatino) e il quadro chiaroscurale, fatto proprio dalla stessa Lucrezia nella sua risposta al padre e al marito, dei dubbi e delle ombre che ne potrebbero giustificare in una chiave non innocentista il suicidio.

A questo mi sembra si possa aggiungere che l'effetto di ambiguità è non ultimo frutto, oltre che del modo in cui la seconda parte della novella si giustappone al nucleo liviano,³⁷ anche dell'amplificazione operata dal Bandello rispetto alla *Declamatio* (con la ripetuta insistenza, nelle parole di Lucrezia, sul dovuto castigo per il «commesso fallo») cui si contrappone il diverso taglio dato in conclusione al discorso, al quale immediatamente segue il suicidio: un taglio «romano» ed eroico («E voi che qui ho fatti adunare, se nei petti vostri regna punto di spirito romano,³⁸ tanta sceleraggine

³⁶ Besomi 1989: 866-871. Il confronto sinottico dei passi della relativa sezione della novella bandelliana e del testo della *Declamatio* è interamente riportato nella *Appendice* che si trova in: 872-883.

³⁷ Dopo il racconto dello stupro e l'arrivo a Collazia di Collatino, di Bruto, di Valerio e del padre di Lucrezia, Bandello traduce abbastanza fedelmente Liv. I 58, 7 e poi parafrasa liberamente il seguito, nel modo seguente: «Narrata dopoi con molti singhiozzi e lagrime ai circostanti tutta l'istoria del dolente caso occorso, e fatto a lor giurar di farne la debita vendetta, a ciò che nessuna impudica mai per suo essemplio restasse in vita, deliberò se stessa con le proprie mani ancidere. Il padre, il marito, Bruto e Valerio, sforzandosi di consolarla, l'essortavano a cacciar da sé sì fiero proponimento e pensare che tutta la colpa era da esser ascritta a Sesto Tarquinio, perciò che il peccato tanto è peccato quanto è volontario, e la mente sola è quella che pecca e non il corpo, eleggendo ella far il male. Voi vederete, – disse Lucrezia –, ciò che questo misfatto di Tarquinio merita e farete quanto vi parrà. Io ben che dal peccato m'assoglia, nondimeno da la pena assolver non mi debbo né voglio» (155). La sostituzione del liviano «me [...] supplicio non libero» con il riferimento al dovere e alla volontà della non assoluzione dalla pena crea l'occasione del passaggio alla sezione «dilemmatica». Infatti a questo punto, mentre in Livio segue immediatamente il gesto tragico del suicidio di Lucrezia, il racconto bandelliano così continua, tramite un breve raccordo diegetico, con l'introduzione dell'*oratio consolatoria* di Collatino: «E questo dicendo, lasciò cascar il pianto in grandissima abbondanza. Il marito allora quasi piangendo così le disse [...]».

³⁸ Traduce un passo precedente del testo colucciano, che ha non solo diversa dislocazione, ma diverso significato, relativo alla «tristis voluptas»: «Vestrum autem erit, si

non lasciate impunita, e sperate che i dei immortali la vostra giusta querela contro i superbissimi e sceleratissimi tiranni favoriranno»: 159-160) rispetto al dolente congedo della Lucrezia colucciana («Tuque vir quondam charissime, tuque pater sanctissime, quorum conspectum pudore et infelicitate libenter mea effugio vosque amici valet: nulli Romane mulieri detur in exemplum Lucretia, ut sibi persuadeant impudicis licitam fore vitam»)³⁹.

Inoltre la scia liviana, ritrovata nell'energia libertaria delle ultime parole della bandelliana Lucrezia, guida il racconto alla conclusione, riconducendolo pienamente nell'alveo della celebrazione. Infatti una volta terminata la narrazione del seguito della vicenda, dal suicidio di Lucrezia fino alla definitiva cacciata dei Tarquini, al narratore Castiglione è fatto esprimere il giudizio finale – il richiesto «parere» – che nuovamente conferisce il crisma esemplare dell'eroismo a Lucrezia, sommando alla tradizionale castità il coraggio e la nobiltà d'animo:

E così fu la morte e l'adulterio de la castissima Lucrezia vendicato, il cui virile e generoso animo penso io che tanto lodar non si possa quanto merita.⁴⁰

quid in vobis Romani spiritus et scelus istud ulcisci, extingatur quicquid habuit aliquod voluptatis» (Besomi 1989: 881). Il passo di Bandello corrisponde invece, quanto al piglio, alle parole con cui Lucrezia aveva concluso in Liv. I 58, 7-8 la denuncia dell'accaduto al marito: «Sed date dexteras fidemque haud impune adultero fore. Sex. est Tarquinius qui hostis pro hospite priore nocte vi armatus mihi sibi, si vos viri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium».

³⁹ Besomi 1989: 883. Salutati riprende qui, ma con la significativa omissione della premessa già largamente e diversamente argomentata, le ultime parole che Livio fa pronunciare a Lucrezia: «ego me etsi peccato absolvo, supplicio non libero; nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet» (Liv. I 58, 10). Si potrebbe dire che mentre la *Declamatio* si chiude con un'allusiva eco liviana, che mette ancor più in evidenza il mutamento di senso rispetto al modello, la diversa conclusione del Bandello (che, come si è visto sopra, aveva già ripreso queste parole di Lucrezia prima della sezione «dilemmatica») riconduce verso lo spirito del testo liviano, di cui infatti è poi richiamato nella diegesi il seguito dell'episodio, con il riacquisto della libertà a Roma per opera di Bruto (di cui il narratore non riporta però la vibrante orazione indiretta fattagli pronunciare da Livio a Roma, perdendo così mordente rispetto alla fonte).

⁴⁰ Il «virile animo» è ripresa letterale da Val. Max. VI 1, 1 *De pudicitia*: «Dux Romanae pudicitiae Lucretia, cuius *virilis animus* maligno errore fortunae muliebri corpus sortitus est [...]». La memoria poetica favorita dalla stessa ricorrenza incipitaria in *De mulieribus claris* XLVIII («Lucretia romane pudicitie dux [...]») presumibilmente ha suscitato nel Bandello un ulteriore richiamo al Boccaccio (ma il cammino avrebbe potuto essere stato

Come si è accennato in apertura, il racconto relativo a Lucrezia è presentato come frutto del mutamento di proposito nella scelta degli argomenti da parte dell'autore. Non era però la prima volta che la figura di Lucrezia veniva ricordata nel Novelliere. Come è noto, proprio in una delle prime novelle della *Prima parte* (I 8), il richiamo a Lucrezia è fondamentale sia nella dedicatoria (pure ad un membro della famiglia Gonzaga, il cardinale Pirro) sia nella novella, relativa a Giulia di Gazuolo che della celebre matrona romana costituisce il dichiarato *pendant* moderno e "attuale". Anzi, per la prima volta nella raccolta, proprio questo aspetto era stato posto al centro, programmaticamente ed idealmente, di un progetto di scrittura teso a rivendicare il valore e il peso della modernità nei confronti della tante volte affermata superiorità degli antichi, in realtà consacrata dalla «cura e diligenza che appo i romani e i greci fu lungo tempo usata in scriver tutte le cose che degne di memoria occorreano» (81). Se i termini del confronto antico-moderno per quanto ne riguarda i temi (pittura, scultura, «buone lettere», capitani ed «eroi») ⁴¹ non rappresentano una novità nell'ambito umanistico-rinascimentale, ⁴² peculiare è il taglio che Bandello attribuisce al canone moderno della memorabilità, inscritto nella cronaca del giorno:

Ma il male è che ai nostri tempi non v'è chi si diletta di scriver ciò che a la giornata avviene; onde perdiamo molti belli e acuti detti, e molti generosi e memorandi fatti restano sepolti nel fondo de l'oscura

anche l'inverso, dal moderno all'antico), in relazione appunto alle parole con cui questi aveva concluso il capitolo su Lucrezia nel *De mulieribus claris*: «Infelix equidem pulcritudo eius et tanto clarius, *numquam satis laudata*, pudicitia sua digna preconiiis extollenda est, quanto acrius ingesta vi ignominia expiata; cum ex eadem non solum reintegratum sit decus, quod feditate facinoris iuvenis labefactarat ineptus, sed consecuta sit romana libertas». Le citazioni sono tratte da Boccaccio, *De mulieribus claris* (Zaccaria), rispettivamente: 194 e 196.

⁴¹ Conclamata diviene la superiorità dei moderni quando si tratta del nuovo modo del guerreggiare e della scoperta della polvere da sparo: «La milizia quando mai fu in maggior pregio che si sia ora? Certamente, se Alessandro il Magno, Pirro, Annibale e Filopemene, Q. Fabio Massimo, i folgori di battaglia Scipioni, Marcello, il magno Pompeo e Cesare, con tanti altri famosi eroi, fossero vivi e vedessero il modo del guerreggiar d'oggi e ciò che si fa col solfo, salnitro e carbone, resterebbero smarriti e a molti dei nostri capitani cederebbero e vederiano ne' soldati privati tanto animo, tanta industria e tanto valore quanto nei loro vedessero già mai».

⁴² Per fare un solo esempio, anche per il nesso con il discorso su armi e lettere, si veda il proemio di Jacopo Bracciolini al volgarizzamento dell'*Historia Florentina* del padre, dedicato a Federico di Montefeltro, a stampa dal 1476.

oblivione. E pure tutto il dì avvengono bellissime cose, che sono degne d'esser a la memoria de la posterità consacrate. Onde per ora ne scieglierò una avvenuta questi anni passati a Gazuolo.

La scelta della «istorietta» di Giulia pone dunque un confronto, per quanto riguarda la vicenda, tra la «tanto famosa Lucrezia romana» (82) e la contadinella, incomparabile per rango sociale,⁴³ ma meritevole di «non minore lode», anzi tale che forse «se il tutto ben si considera, ella deve esser preposta a la romana», come afferma il narratore di secondo grado in conclusione (87);⁴⁴ mentre per quanto concerne il Bandello scrittore, che tale vicenda ha celebrato, stabilisce allusivamente i parametri di emulazione con gli *auctores* che tanto «a' tempi antichi» hanno cantato ed esaltato Lucrezia.⁴⁵ Emulazione che si mette in gioco anche nei confronti dei

⁴³ Giulia viene però elevata rispetto alla sua umile condizione dalla bellezza e dai «leggiadri costumi», con una innata gentilezza, tale da sembrare che «tutto il tempo de la sua età fosse stata nodrita in corte [...]» (83). Sulla duplice appartenenza di Giulia, al mondo della campagna e virtualmente allo spazio della corte, e sulle modalità e connotazioni che trasformano Giulia in una novella Lucrezia cf. in particolare Güntert 1986: 356-371.

⁴⁴ Così ulteriormente aggiungendo: «Solo si può la natura accusare, che a sì magnanimo e generoso spirito come Giulia ebbe, non diede nascimento più nobile. Ma assai nobile è tenuto chi è de la virtù amico e chi l'onore a tutte le cose del mondo prepone».

⁴⁵ La rivendicazione di modernità sta anche nella diversa collocazione delle due novelle, posto che la nuova Lucrezia precede, a rilevante distanza, l'antica. Analoghi casi “moderni” di “eroine” di origini non nobili – ma degne di essere consacrate dalla penna degli scrittori alla posterità per il coraggio e la strenua volontà di salvaguardare l'onore e l'integrità, propri o di altri, e altrettanto evocate nei termini del confronto con fatti e personaggi femminili tramandati dal mondo antico – ricorrono sia nelle dedicatorie sia nelle novelle in II 7 (la figlia dell'orefice napoletano, contro il tentativo di violenza dell'abate Gesualdo); III 24 (la figlia dell'ortolano dei Bentivoglio, che ammazza animosamente uno sbirro per liberare il fratello); IV 19 (la giovinetta greca che compie una mirabile impresa per liberare la patria dai Turchi). In particolare la dedicatoria della citata III 24 (novella che per i giudizi espressi in relazione ai fatti narrati non può che lasciare certo sconcertato il lettore di oggi) si riallaccia a quella di Giulia, riprendendo lo stesso tema della non inferiorità dell'«età nostra» rispetto all'antica, se non «per la carestia dei buoni scrittori, dei quali quei tempi antichi erano copiosissimi» (124), con la conseguente disparità nel celebrare e fare memoria di quanto sia degno di lode. La colpa della lamentata «carestia» viene attribuita dal Bandello al «guasto mondo e avaro» e alle «orrende guerre» che per così tanti anni avevano devastato l'Italia e messo in fuga le Muse. Non sono però le opere di virtù ad essere venute meno: «E nondimeno si vede che tutto di accadono cose bellissime che sono degne d'eterna memoria». Devono essere queste dunque l'oggetto privilegiato dello scrittore moderno: e infatti così si presenta il Bandello, nel ruolo di scrittore cronista e testimone degli accadimenti del proprio tempo («[...] narrò

moderni scrittori, e qui specificamente proprio in relazione a Castiglione,⁴⁶ non solo nella compiuta realizzazione in novella rispetto al breve *exemplum* della contadinella di Gazuolo nel terzo libro del *Cortegiano*,⁴⁷ ma anche correggendone implicitamente le conclusioni.⁴⁸

Nel capolavoro del Castiglione la serie di *exempla*, antichi e moderni, di virtù femminile è funzionale al *côté* filogino della *querelle des femmes*, teso a dimostrare – nel confronto dialogico che anima il terzo libro – che il *cliché* d'eccellenza della donna virtuosa e coraggiosa non solo appartiene eccezionalmente alla più celebrata antichità, ma si riscontra in ogni tempo e luogo, come d'altronde la contemporaneità può dare autoptica testimonianza.⁴⁹ Nell'opera del Bandello il confronto si incardina su quest'ultima e si invertono, per così dire, i poli del percorso, mentre emerge fin dall'inizio un atteggiamento più o meno apertamente antagonista nella rivendicazione del valore della "modernità", come già si è accennato per la novella di Giulia di Gazuolo, o quanto meno della potenziale parità di condizione con gli antichi tempi.

L'ambito tematico della *querelle* sulle donne, come già ho avuto modo di osservare altrove,⁵⁰ affiora ripetutamente nel Novelliere bandelliano,

[Antonio Cusano] una novelletta in Milano accaduta. La quale, perché m'è paruta degna di memoria, ho voluto scrivere [...]: 125).

⁴⁶ Oltre alla famiglia Gonzaga e al luogo stesso di Gazuolo, anche Castiglione è *trait d'union* tra la storia di Giulia – implicitamente, in quanto scrittore – e il racconto di Lucrezia, come personaggio narrante.

⁴⁷ Tra i numerosi interventi sulla novella, anche in rapporto al Castiglione, si segnalano, oltre al già citato Güntert 1986, Fiorato 1976: 104-108; Stassi 1982; Jacomuzzi 1982; Erspamer 1982.

⁴⁸ Nel *Cortegiano* (III 48) il narratore dell'*exemplum*, Cesare Gonzaga, lamenta che della contadinella (di cui nell'ultima redazione si dichiara non più noto neppure il nome, al contrario che nella seconda, dove era ricordata come Maddalena Biga) non era rimasta testimonianza, anche a causa della morte del vescovo di Mantova (Lodovico Gonzaga), sopraggiunta prima che questi facesse edificare un bellissimo sepolcro in memoria di lei, sulla riva dell'Oglio. Così fa invece specificare il Bandello al suo narratore, Gian Matteo Olivo (87): «Fu il corpo ritrovato, e divulgatasi la cagione per che s'era affogata, fu con universal pianto di tutte le donne e anco degli uomini del paese con molte lagrime onorata. L'illustrissimo e reverendissimo signor vescovo la fece su la piazza, non si potendo in sacro seppellire, in un deposito mettere che ancora v'è, deliberando seppellirla in un sepolcro di bronzo e quello far porre su quella colonna di marmo ch'in piazza ancor veder si puote».

⁴⁹ Su questa parte del *Cortegiano* rimando a quanto ho scritto in Cabrini 2010: 195-255.

⁵⁰ Cf. nota 32.

ma in modi molto più variegati rispetto al Castiglione e soprattutto, nella ricercata «mistura di accidenti»,⁵¹ con un ricco gioco di contrasti tra le diverse tipologie femminili, dal massimo del vizio alla più eroica virtù. Per restare entro il contesto di programmatico confronto fra presente e passato, se nella segmentazione del Novelliere l'istorietta di Giulia anticipa, a larga distanza, il celebre racconto di Lucrezia di cui è l'omologo moderno, il doppio negativo di entrambe – con tutte le differenze del caso – è costituito dagli esempi dell'«impudica vita d'alcune donne molto famose così antiche come moderne, le quali quantunque fossero di grandissimo legnaggio e imperatrici del mondo, non di meno perciò che vissero dishonestamente sono in poco prezzo e non si nomano dagli scrittori se non con titolo d'infamia»: esempi evocati nella dedicatoria di I 36 a Isabella Trotta da Casate (346-347) in occasione dei discorsi suscitati intorno alla morte, da poco avvenuta, di Caterina di San Celso, sulla cui tomba fu posto un «ingegnoso e maledico epitaffio»,⁵² e confermati dalla novella raccontata da Ippolito di Pietrasanta su Faustina, moglie dell'imperatore Marco Aurelio. Il breve racconto è preceduto da un ampio cappello, in cui il narratore riprende la «sentenza» che sulla questione presentata nella dedicatoria aveva pronunciato Ippolita Sforza Bentivoglio (se la donna ha tutte le virtù, ma non la pudicizia, tutte le «ammorba» in modo irrimediabile; se una donna altro non ha che l'onestà, sempre sarà lodata) e tratta brevemente degli esempi delle impudiche Giulie, la figlia e la nipote

⁵¹ Questa nota definizione bandelliana della presunta casualità e mancanza di ordine con cui sono riportate le novelle si legge nella dedica al lettore della *Terza parte* (7).

⁵² Cf. Godi 1996: 194-196. Anche la breve discussione a più voci che ha luogo sul tema dell'onestà delle donne può in qualche misura richiamare – per l'argomento e le modalità, non per specifiche riprese – alcuni tratti del *Cortegiano*, con due fondamentali differenze: l'occasionalità dei «ragionamenti» svolti nel Novelliere e la funzione introduttiva ad esempi di impudicizia, al contrario che nel Castiglione. Questa dedicatoria bandelliana pure conferma il rilievo accordato, sul piano poetico e morale, al Petrarca, del cui sonetto 262 uno dei presenti recita l'*incipit*: «Cara la vita e dopo lei mi pare». Viene in questo modo anche di nuovo evocata, allusivamente, Lucrezia, oggetto delle parole di Laura nella prima terzina del sonetto («Né di Lucrezia mi meravigliai, / se non come a morir le bisognasse/ ferro, et non le bastasse il dolor solo», Petrarca, *Canzoniere* [Santagata]: 1033). Questi versi di Petrarca furono presenti anche al Bandello delle *Estravaganti*, sonetto 223: «Se Porzia doppio Bruto star in vita», nella cui seconda quartina è citata ancora Lucrezia. Sia Porzia sia Lucrezia sono contrapposte a Camilla Scarampi, cui bastò il solo dolore – per la tragica morte del marito – per morire, come mostrato nella novella I 13 (cf. la nota di Francesco Flora all'edizione da lui curata: Bandello, *Tutte le opere* (Flora), I: 1124).

di Cesare, e di Messalina, moglie dell'imperatore Claudio, per passare poi a narrare appunto di Faustina. La straordinarietà, in negativo, dei comportamenti e l'eccesso del «rimedio» messo in atto per porre fine al turpe amore per un gladiatore bene si inscrivono nel gusto del narrare bandelliano e contribuiscono a spiegare i motivi della scelta.

Anche in questo caso va innanzitutto rilevato che a base del racconto vi è una notorietà conclamata: della bellezza, «da tutti gli scrittori cantatissima» e, al tempo stesso, della «disonestissima vita» di Faustina, a contrasto con le qualità del padre «santissimo» e del marito, «in ogni virtù perfetto» (dove il ricorrente uso dei superlativi sottolinea appunto la straordinarietà). Anche se si può concordare con il Di Francia con l'individuazione della fonte nella *Vita Marci Antonini philosophi* tradita nella *Historia Augusta* sotto il nome di Giulio Capitolino (IV 19),⁵³ l'impostazione del racconto e la centralità conferita a Faustina richiamano piuttosto il Boccaccio, che all'imperatrice dedica uno dei «medaglioni» del *De mulieribus claris* (XCVIII, *De Faustina Augusta*).⁵⁴ Il Bandello dunque si vale anche qui di una mediazione letteraria «moderna».

⁵³ Di Francia 1923: 66-67.

⁵⁴ Cf. il modo in cui, dopo i preliminari relativi al contesto storico, viene presentata Faustina: «Fuit preterea tam exquisiti decoris ut aliquid divinum mortalitati eius crederetur admixtum quod, ne consumeretur senio aut morte, actum est ut iuencula et etate provector aureis argenteisque ac ereis numis eius effigies sculperetur; et in hodiernum usque perdurat. In quibus etsi oris habitus, oculorum motus, color vividus et hilaritas faciei desint, illud tamen lineamenta testantur permaximum. Sane quantum totius orbis fama celebratum est tantum turpi impudicitie nota pollutum» (396). A questo segue una rassegna dei disonesti amori dell'imperatrice, fino appunto al più turpe, quello per il gladiatore, che è l'oggetto della novella di Bandello. Nella *Historia Augusta* invece questo stesso racconto si inserisce nel contesto delle voci relative ad una nascita adulterina («quod et verisimile videtur») di Commodo, figlio degenero di Marco Aurelio. Ivi il narratore, prima di accennare alla più solida spiegazione relativa ai trascorsi amatori dell'imperatrice a Gaeta, riporta la «fabellam», fatta «vulgari sermone», che ne attribuisce il concepimento all'unione maritale, ma compiutasi a seguito dell'aspersione della donna con il sangue del gladiatore da cui era ossessionata fino ad ammalarsi: il gladiatore infatti era stato ucciso a questo fine come unico rimedio per la guarigione di Faustina, secondo quanto consigliato all'imperatore dai Caldei da lui interpellati. Dal passo qui sopra citato (fonte per altro dello stesso Boccaccio) Bandello trae ad ogni modo il particolare relativo al «mago caldeo» (al posto del più vago «consilio medici» del Boccaccio) e la specificazione di Gaeta come luogo di incontri di Faustina con la «ciurma navale». Al Boccaccio, oltre che per l'impostazione e per l'antefatto, si deve anche qualche spunto per l'espansione del racconto, a riscontro con l'estrema concisione dell'*Historia Augusta* (*Aur.* 19 «quod cum ad Chaldaeos Marcus rettulisset, illorum fuisse consilium, ut occiso gladiatore sanguine illius sese Faustina sublavaret atque ita cum viro concumberet.

Il Di Francia lamenta che «trattandosi d'una novella e non di storia, si desidera invano dal B. lo svolgimento della fiera passione, che si agita nell'animo di Faustina, e una più viva rappresentazione del suo carattere»: ⁵⁵ ma non è questo, appunto, il fuoco del racconto. Non manca per altro qualche tratto più marcato rispetto alle fonti, come la coscienza del «vituperio» e l'attesa prima di confessare al marito la causa della turpe malattia che, non sanata, l'avrebbe condotta alla morte. Nel personaggio di Marco Aurelio, inoltre, con una differenza evidente rispetto alle fonti (e soprattutto alla caratura "stoica" del filosofo), si adombra la figura del marito che «senza fine» l'amava, «ardentissimamente», «fuor di misura come amante»: è questo appunto che "giustifica" il rimedio estremo, l'uccisione del «povero gladiatore», del cui sangue non è resa consapevole Faustina («e del sangue di lui s'ungesse il corpo de l'imperadrice senza che ella sapesse che cosa fosse»), ⁵⁶ al fine di conferire effetto straordinario alla guarigione («ella in tutto il gladiatore pose in oblio né mai più se ne ricordò, che certamente fu cosa meravigliosa»).

I mutamenti introdotti nella figura di Marco Aurelio e il credito attribuito – nella finzione narrativa – al racconto del concepimento di Commodo stravolgono, senza che il narratore se ne mostri in qualche modo avvertito, il giudizio tradizionale enunciato in conclusione sulla "santità" dell'imperatore, per di più enfaticamente espresso in prospettiva cristiana, a forte contrasto chiaroscurale con il figlio Commodo «arca di ogni scelleratezza». La novella termina infine con un'ultima considerazione

quod cum esset factum, solutum quidem amorem [...]; Boccaccio, *De mulieribus claris* (Zaccaria), XCVIII: 398: «Et, quod omnium horum turpius est, aiunt eam gladiatorem quendam adeo amasse ut ob desiderium eius incurreret egritudinem fere letalem et sanitatis desiderio Antonino concupiscentiam detexisse suam eumque, medici consilio usum, ad fervorem sedandum languentis gladiatorem occidi fecisse et eius adhuc tepenti sanguine omne delinisse corpus egrote et sic ab impetuoso amoris estu ac etiam morbo liberasse coniugem»). In entrambi gli autori, dopo alcune considerazioni più realistiche sulla nascita di Commodo e sull'indole e i costumi di quest'ultimo, il racconto prosegue in relazione a Marco Aurelio e a quanto si disse circa le ragioni per cui non volle punire Faustina: tratti omissi nella novella bandelliana, in cui inoltre si mostra di dare credito alla «fabella» sopra citata, attribuendo a tale concepimento l'effettiva origine dei vizi e delle scelleratezze di Commodo.

⁵⁵ Di Francia 1923: 67.

⁵⁶ L'intento non è comunque quello di diminuire l'impatto della cosa, dato che il Bandello fa balenare l'ipotesi, sacrificale, del sangue bevuto (un'aggiunta, secondo il Di Francia, interamente bandelliana): «Sono alcuni storici che scrivono che il caldeo consigliò che del sangue del gladiatore Faustina bevesse, ma i più scrivono del bagnare» (348).

su Faustina, tornando, circolarmente, alla sua fama di bellissima donna: l'unico aspetto che in lei può lodare un «uomo da bene» altro non è che la sua «caduca bellezza» (349).⁵⁷

Mentre numerosi altri sono i casi di vicende abnormi e licenziose che hanno come protagoniste donne più o meno note del presente o anche del passato, non solo prossimo, la novella di Faustina rimane nel Novelliere bandelliano l'unico caso emblematico – nell'eccesso del vizio e straordinarietà sia per le figure che vi sono coinvolte sia per le conseguenze – di cui si narra in relazione alle donne appartenenti all'antichità. Queste ultime hanno invece un maggiore spazio sul versante opposto, nell'ambito della lode delle virtù delle donne «in ogni tempo e in ogni nazione». ⁵⁸

Assumono un ruolo peculiare in relazione al tema suddetto due novelle della *Terza parte*, la quinta e la nona. La III 5 è posta, per così dire, su di un doppio binario: è infatti definita «mirabile e degna di memoria» sia per la dimostrazione che per suo tramite viene data della ferocia estrema di un tiranno sia per far conoscere, appunto, che «in ogni tempo e in ogni nazione si trovano alcune tra le donne di grande eccellenza e meritevoli che sempre con prefazione d'onore siano ricordate» (35). Questo secondo aspetto, nell'impianto della dedicatoria, è posto in subordine al primo, dato che la materia del discorso del narratore Tommaso Maino, nel contesto delle conversazioni svoltesi nell'«amenissimo giardino» degli Atellani, era stata in primo luogo la perfidia del tiranno Ezzelino: cosa che aveva dato a sua volta occasione ad un ragionamento sulla necessità per il «buon

⁵⁷ Anche Boccaccio, tornato infine «e nebulis [...] in lucem», dopo aver accennato alla morte di Faustina e alla costruzione di un tempio a lei dedicato, conclude con un finale commento, ma di ben diverso tenore e riprendendo a propria volta l'*incipit* («Faustina Augusta, que et inter divos postea relata est [...]»: Boccaccio, *De mulieribus claris* (Zaccaria): 396): «et sic loco dee per tempus ibidem celebris habita est Faustina ut quod subtraxisse claritatis videbatur luxuria, deitas resarciret» (398).

⁵⁸ Non mancano anche le citazioni di brevi elenchi di nomi di celebri donne dell'antichità, come è tipico negli scritti in lode delle donne, e sono naturalmente presenti paragoni encomiastici. Di questi ultimi cito l'esempio più iperbolico, a vantaggio del tempo "presente", tra i confronti che riguardano Saffo: «Oh, veramente felice questa nostra età! Ché se l'antica ebbe una Saffo, questa nostra si può gloriare averne due, cioè la dotta, copiosa e leggiadra vostra zia, la signora Camilla Scarampa, e voi sua onorata nipote. Ma di più sarà lodata l'età nostra, perciò che l'antica Saffo non è più dotta di voi due, e voi due sète più oneste e caste di lei pur assai» (III 17, dedicatoria a Margherita Tizzone, contessa di Deciana: 84).

principe» di evitare l'odio facendosi amare (dove è trasparente la polemica antimachiavelliana).⁵⁹

È dunque la scelta di un particolare racconto fatto da parte del narratore – che dalla conversazione presente e dal caso “moderno” di Ezzelino è riportato, sul filo della memoria, a ricordare «una istoria non meno memorabile che pietosa», secondo un procedimento molto frequente nel Novelliere – a comportare, in relazione alla perfidia tirannica, l'inserimento del tema appunto della virtù ed eccellenza femminile. Si tratta anche in questo caso della memoria di una lettura che, come spiega il Maino all'inizio della novella, ci riporta ad un contesto intellettuale e letterario prestigioso, come è quello che ruota intorno ad Aldo Manuzio e alle sue celebri edizioni, qui nella fattispecie il Plutarco greco. Come tramite tra il libro (i Plutarchi *Opuscula*, stampati a Venezia nel 1509 e contenenti i *Moralia*) e il famoso editore è indicato un altro importante personaggio, uomo politico e influente letterato amico del Bandello, Iacopo Antiquario,⁶⁰ al quale il Manuzio aveva fatto questo prezioso dono, mettendo a disposizione dei dotti grecisti quei testi di Plutarco «non ancora tradotti nella lingua romana, come ora molti e in latino e in volgare tradotti dal greco si leggono» (36): affermazione non priva di inesattezza, data la presenza di traduzioni latine di alcuni degli opuscoli già nel Quattrocento e in particolare proprio di quello che qui importa, il *Mulierum virtutes* (tradotto da Alamanno Rinuccini e già a stampa all'inizio del Cinquecento).

Appunto nel «detto libro greco» in cui «Plutarco parla di molte chiare e eccellenti donne» il Maino dichiara di aver letto, in casa dell'Antiquario nell'anno successivo alla battaglia di Ghiaradadda (quindi nel 1510), l'«istoria» che intende narrare. Il significato che nella finzione narrativa il Bandello intende dunque attribuire all'operazione è in primo luogo quello di accreditare – non solo al personaggio narrante, ma soprattutto a sé

⁵⁹ La dedicatoria è rivolta a Manfredi signore di Correggio: il ragionare sui comportamenti del principe ha quindi una specifica valenza.

⁶⁰ Delle proprie frequentazioni nella casa milanese di Iacopo Antiquario, allora segretario apostolico, il Bandello aveva parlato nella dedica di I 9, a Lancino Curzio «filosofo e poeta». Ivi si evoca una discussione sulle donne, a torto da alcuni accusate di avere per natura poco cervello, cui segue il diverso parere dell'autore, su quello che esse potrebbero fare «se il mondo si cangiasse» e potessero avere il potere e attendere agli studi delle armi e delle lettere «nei quali senza dubbio molte di loro si farebbero eccellentissime» (89). L'Antiquario è ricordato anche nell'importante dedica di I 15, ad Aldo Manuzio, su cui cf. Godi 1996: 82-84; *ivi*: 83, sull'edizione di Plutarco citata in III 5, dedicata dal celebre stampatore appunto all'Antiquario.

come autore – il prestigio derivato da una padronanza acquisita nella lettura di Plutarco, in lingua greca, in anticipo sui tempi rispetto ai «molti». Il fatto che il testo plutarcoo sulle eliansi Micca e Megistona sia seguito molto da vicino – con qualche limitata amplificazione di carattere patetico in relazione alla prima, vittima dell'atroce libidine di un satellite del tiranno Aristotimo, e di rilievo matronale nella fermezza della seconda,⁶¹ come anche in alcuni tratti ulteriormente “caricati” sulla nefandezza e gli eccessi del tiranno – potrebbe dunque essere un effetto voluto: una sorta di libero volgarizzamento piuttosto che una vera e propria “riscrittura”.⁶² Ad una “cornice” ampiamente connotata da un contesto di dipinti e ragionamenti cortigiani ci riporta invece la novella III 9, dedicata all'amico poeta Antonio Fileremo Fregoso, e narrata dal conte Niccolò d'Arco – uomo di corte e non meno noto poeta –⁶³ in occasione dei piacevoli incontri che si svolgevano a Milano, nel Borgo di Porta Comense, con il concorso dei «primi della città così uomini come donne», presso il giardino e la casa della «illustre e virtuosa signora» Ippolita Sforza Bentivoglio, qui dimorante mentre «beveva l'acqua dei bagni d'Acquario» (52).⁶⁴ Durante i

⁶¹ L'unico mutamento di rilievo è nella conclusione, dove Megistona appare più magnanima e priva di un personale spirito di vendetta nei confronti delle due figlie giovinette del tiranno. Anche in relazione a queste ultime viene in qualche misura accentuata la coraggiosa dignità del loro obbligato suicidio, ulteriormente sottolineata dall'aggiunta del commento conclusivo del narratore: «Oh quanto sarebbero state queste due sirocchie di vie più gran lode celebrate, se di così scelerato padre non fossero state figliuole! Ma non dovrebbero le macchie paterne in cosa che si sia denigrare le virtuose e buone opere dei loro discendenti» (43). La considerazione finale batte per altro su di un tasto ricorrente, che al Bandello sembra stare particolarmente a cuore.

⁶² Proprio per le connotazioni suddette è difficile dire di quale testo si sia servito effettivamente il Bandello, che potrebbe avere scritto la novella – di cui non ci è noto l'effettivo tempo di composizione – quando appunto più non mancavano traduzioni plutarchee non solo in latino, ma anche in volgare. Un volgarizzamento dell'opuscolo plutarcoo di cui qui si tratta è interamente riportato entro il dialogo *Sulla nobiltà delle donne* di Lodovico Domenichi, a stampa a Venezia nel 1546: opera di carattere centonario, che ruota – per la presenza di Violante Gonzaga come personaggio d'onore e importante interlocutrice del dialogo con altri famosi ospiti – intorno a personaggi ben noti anche a Bandello. Un confronto tra i due testi relativi al racconto in oggetto non fa comunque emergere riscontri risolutivi e non consente di dimostrare che il Bandello si sia servito della traduzione riportata dal Domenichi.

⁶³ Cf. Carrai 1998.

⁶⁴ La connotazione di questa “cornice” richiama alla mente l'importante dedicatoria di I 21, in cui pure ricorre il riferimento ai bagni di Acquario e la rappresentazione degli intrattenimenti cortigiani, allora in casa di Cecilia Gallerani.

conversari, in cui «dopo il desinare» c'era sempre «alcun bello e virtuoso ragionamento di varie materie», un giorno si viene a parlare delle lodi delle donne e a «raccontar alcune eccellenti donne antiche e moderne, le quali di rare e bellissime doti compiute, si fecero al mondo riguardevoli e chiaramente famose». La palma viene data a Pantea e dunque per far meglio conoscere alle signore presenti «chi fosse» ne viene narrata la storia, che l'autore dichiara di aver poi deciso di scrivere poiché è «de le rare e degna di memoria» (53).⁶⁵

L'inquadramento del racconto è suggerito dal Bandello mediante la rubrica che ne riassume l'argomento: «Istoria de la continenza del re Ciro e amore coniugale di Pantea». Se infatti la fonte principale è la *Ciropeedia* di Senofonte (V 1, 1-18; VI 1, 31-48; VII 3), la versione novellistica che nella non ampia narrazione ne dà il Bandello ne modifica in modo essenziale l'impianto, eliminando l'incauto innamoramento del medo Araspa per l'assira Pantea – moglie di Abradata, fatta prigioniera dai Persiani e data ad Araspa in custodia – e attribuendo invece a Ciro l'intenzione di sposarla dopo aver sentito lodare la sua incredibile bellezza, senza altrimenti volerla al momento vedere per non sviarsi dalla cominciata impresa militare contro gli Assiri.⁶⁶ Oltre alla rappresentazione esemplare di Pantea, «lucidissimo e vero specchio di pudicizia e singular parangone d'amore coniugale», viene in questo modo potenziata anche la virtù di Ciro che, venuto a conoscenza del dolente rifiuto della donna – pronta a morire per amore del marito e del tutto aliena dalle nuove nozze pur con un così grande re –, subito acconsente ai desideri di lei, concedendole la «restituzione» del marito, ed evitando anche nel seguito persino di vederla «dubitando forse non la bellezza di lei l'inducesse a libidine».⁶⁷

⁶⁵ Le parole dette dal narratore all'inizio della novella esprimono sulle donne un parere analogo a quello in loro difesa enunciato dall'autore nella dedicatoria I 9 a Lancino Curzio, sopra citata.

⁶⁶ Il Bandello rielabora del tutto liberamente la parte iniziale del V libro della *Ciropeedia*, trasformando in un fatto reale e in una decisione di Ciro quello che Araspa aveva riferito allo stesso Ciro a proposito delle parole dette da uno dei soldati alla prigioniera piangente per farle coraggio (prospettandole appunto il cambio di appartenenza, dal marito di grande valore, ad un altro ammirevole e degnissimo e suscitando in risposta una reazione di grande dolore). Sentita magnificare da Araspa la bellezza di Pantea, Ciro aveva proprio per questo rifiutato di vederla, temendo di restarne irretito e di distogliersi dall'impresa iniziata.

⁶⁷ In ciò vi è, come si accennava, corrispondenza con il testo senofonteo: tale era stato fin dall'inizio l'atteggiamento di Ciro, consapevole della potenza della bellezza e del rischio di incorrere nella passione amorosa, come aveva inutilmente cercato di mettere

Inoltre la morte in battaglia del valoroso Abradata, passato per gratitudine al servizio di Ciro e il suicidio di Pantea, drammaticamente uccisasi per estrema fedeltà al coniuge sul suo morto corpo, sono raccontati in modo rapido e scorciato rispetto al rilievo che assumono nella *Ciropedia* (VII 3), nella quale in evidenza sono anche il dolore di Ciro e la sua ammirazione per Pantea: ammirazione affidata nel racconto bandelliano al narratore, non senza però una nota di biasimo per il suicidio della valente donna.

Altri due aspetti possono essere sottolineati, conformi a quanto anche altrove risulta con frequenza nel testo bandelliano: l'attualizzazione anacronistica, per la quale Abradata è definito «un barone» del re assiro, e il riuso, per così dire a incastro, di una diversa fonte oltre alla *Ciropedia*, nell'ampio antefatto storico relativo alla guerra tra Ciro e il re assiro. Si tratta di Erodoto (I 189-190) la cui presenza, oltre che da altri particolari relativi all'asserragliamento del re assiro in Babilonia, è riconoscibile nell'impresa della suddivisione in più rami del fiume Gindo.⁶⁸

Non più direttamente correlata con il tema delle lodi delle donne, ma ad esso non estranea, è un'altra nota novella, la III 19, in cui la nobildonna romana Paolina – integerrima per onestà e pudicizia, in un'età di corrotti costumi com'era quella dell'imperatore Tiberio, e degna invece

in guardia Araspa, al quale era stata affidata la prigioniera Pantea. Araspa, preso dalla passione, non aveva saputo resistere ed aveva poi dovuto riscattarsi, riconoscendo con vergogna il proprio errore, dopo che Pantea ne aveva denunciati a Ciro gli inaccettabili tentativi di seduzione. Bandello, come si è visto, attribuisce invece ad Araspa il solo ruolo di lodatore della bellezza della donna, rendendo dunque Ciro responsabile sia della rinuncia per sé della donna sia della «restituzione» del marito, da lei richiesta: da qui, anche, è fatto assumere ulteriore peso, in termini di meraviglia e apprezzamento, al riconoscimento della continenza di Ciro da parte di Abradata e un'ulteriore giustificazione per l'atto di gratitudine che, promosso da Pantea, spinge il marito a combattere al servizio del re persiano. La rielaborazione fatta da Bandello non fornisce elementi che permettano di stabilire a quale testo della *Ciropedia* abbia fatto riferimento; datane la diffusione è probabile che si sia avvalso del volgarizzamento che Jacopo Bracciolini aveva fatto della traduzione latina del padre (ridotta come è noto a sei libri dagli otto di Senofonte; ma senza mutamenti di rilievo in merito alla parte della *Ciropedia* qui in esame). Da rilevare anche il fatto che nella dedicatoria ad Alfonso di Aragona Poggio aveva svolto un'ampia lode della continenza di Ciro. Anche il Domenichi comunque, senza dichiararlo, riprende il volgarizzamento di Jacopo (ovviamente senza la dedicatoria di cui sopra).

⁶⁸ Ritengo si possa escludere che la fonte sia il *De ira* 21 di Seneca, che riporta lo stesso episodio ma con diversa conclusione: per Seneca portò infatti ad una perdita di tempo prezioso, all'infiacchimento dell'ardore nei soldati e al venir meno dell'occasione di trovare i nemici impreparati.

di essere paragonata a Lucrezia, a Cornelia madre dei Gracchi o a Porzia – viene ingannata dal suo amante «sotto specie di religione», mediante la disonesta complicità dei sacerdoti del tempio di Iside. Come risulta chiaramente dalla dedicatoria e dalle parole di apertura del racconto, è quest’ultimo aspetto che prevale nella scelta della novella, non casualmente narrata «sotto il lungo pergolato de l’orto» (98) di un monastero, nel contesto di onesti diporti⁶⁹ e discorsi sui pessimi costumi dei religiosi, cui si augura appunto una severa punizione come quella inflitta dall’imperatore Tiberio per rendere giustizia all’onta subita da Paolina e dal marito. Il taglio dato al racconto rende ragione della scelta, tra le diverse possibili, delle *Antiquitates Iudaicae* di Flavio Giuseppe come fonte (come già aveva ben visto il Di Francia)⁷⁰ e spiega anche la rinuncia a sfruttare sul piano novellistico le implicazioni che il racconto della beffa avrebbe potuto comportare se il Bandello avesse puntato, seguendo il Boccaccio del *De mulieribus claris*, XCI,⁷¹ sulla stolidità della donna invece che sulla sua devozione e fede, condivisa dal marito, in quelle che il narratore, con un’ampia digressione, stigmatizza come le false e assurde credenze sugli dei e le loro «sciocchezze» da cui in modo sorprendente erano irretiti i pur saggi antichi romani. Perciò la parte dell’effettiva realizzazione della beffa – la notte delle «nozze divine» – risulta molto scorciata e breve, rispetto all’economia del racconto, e precipita quasi subito nello svelamento del reale accaduto, fatto per leggerezza dall’incauto amante, e nella punizione comminata dall’imperatore.

Molto maggiore spazio – e sviluppo sul piano narrativo rispetto alla fonte – ha invece l’antefatto, in cui il Bandello mette in scena, secondo una topica ben collaudata, i tentativi di corteggiamento e la sofferenza amorosa dell’innamorato Mondo respinto da Paolina, a causa della sua

⁶⁹ Al divertimento onesto di questi conversari fa da *pendant* la giustificazione delle «ciance» – cui appartiene per convenzione di genere la novella – come non disdicevoli alla serietà e alla gravità degli studi del dedicatario, il già citato Iacopo Antiquario: giustificazione fondata sull’*auctoritas* degli esempi antichi di Socrate e Scipione, come ripetuto nella dedicatoria di III 32 e già prima affermato, con maggior ampiezza e articolazione di discorso, in quella di II 4. Ivi non a caso la coppia su citata è preceduta da Scevola, «iureconsulto eccellentissimo» (390) e il maggior impegno dimostrato dall’autore nell’argomentare e illustrare gli esempi suddetti è motivato dall’importanza e dal rilievo negli affari di stato del dedicatario, il signore di Marigny, gran consigliere del re di Francia. Sulla suddetta dedicatoria e le fonti degli esempi citati cf. Godi 2001: 294-295.

⁷⁰ Di Francia 1923: 48-49.

⁷¹ Per non dire della novella di frate Alberto in *Decameron* IV 2 che dalla storia di Paolina trae originale spunto.

«vera e pudicissima onestà» (100), fino al languore estremo di una mortale estenuazione, tanto più dopo l'inutile invio di una «amorosa lettera» tramite una scaltrita ruffiana, a sua volta scornata di fronte all'inflexibile donna.⁷² È a questo punto che, sulla scorta della fonte, entra in campo una fedele e affezionata serva che prega e riprega il padrone di manifestarle la causa di una simile malattia e dopo innumerevoli insistenze ne ottiene la confessione. Confortatolo, la serva escogita, con la complicità del capo dei corrotti sacerdoti di Iside, lo stratagemma che avrebbe consentito a Mondo di incontrarsi con Paolina sotto le mentite spoglie del dio Anubi.

Anche in questo caso nel testo bandelliano si attua un riconoscibile «travestimento» moderno, che trasforma il religioso egiziano in un «ippocritone sacerdote» (104), il quale si fa ricevere dalla devota Paolina e, «col collo torto e parole gravi sputando»,⁷³ mediante una «lunga intemerata» le propina la favola della prossima notturna venuta del dio Anubi «innamorato de la sua pudicizia e di tante altre sue virtù», al fine di giacere amorosamente con lei nel tempio e generare un figlio.

Esaurito l'antefatto e predisposta la macchinazione, il significato polemico insito nel racconto – con il duplice obiettivo di colpire la credula superstizione dei Romani negli dei non solo falsi e bugiardi, ma dissoluti, adulteri e incestuosi e la «tanta scelleratezza» che i religiosi ipocriti nascondono «sotto specie di religione» – finisce con il prevalere del tutto, senza che emerga alcun effettivo interesse per le potenzialità narrative insite nella beffa.⁷⁴ La conclusione sancisce circolarmente il ritorno a quanto enunciato nella dedicatoria e conferma lo scopo del racconto:

⁷² Questa è una delle autonome aggiunte rispetto al racconto della fonte. Bandello invece – come anche già Boccaccio – evita di parlare della considerevole offerta in denaro fatta dall'innamorato, eliminandone poi il riferimento anche dalle sarcastiche parole con cui Mondo avrebbe rivelato a Paolina la vera identità del presunto dio Anubi.

⁷³ Il «collo torto» è uno dei contrassegni dei chierici ipocriti e dissoluti, sia nella novellistica sia nella trattatistica umanistico-rinascimentale.

⁷⁴ L'unica eco novellistica in tal senso è il tipico riferimento alla superiore gagliardia erotica del giovane Mondo: «di modo che Paolina affermò il dio Anubi aver seco fatta altra giacitura che non faceva il suo marito». Per il resto non vi sono tratti comici o grotteschi; anche dopo la rivelazione più che lo scorno sono il vituperio ed il dolore della donna ad essere sottolineati, oltre che l'intervento risoluto di Tiberio, al quale il marito aveva chiesto giustizia. Inoltre il comportamento dei religiosi viene aggravato, in quanto ad essi viene attribuito non quel solo caso, ma molti: «[...] trovato che simili adulterii molti se n'erano nel tempio per opera dei sacerdoti fatti [...]».

E ritornando al nostro principio del parlare, se ai tempi nostri fosse le persone religiose secondo i demeriti castigate, noi averemmo le cose de la religione più monde, immaculate e sante; e chi si dedicasse al cólto divino, lasciate tutte l'altre cure, attenderebbe a servire a Dio e pregarlo per la pace e quiete dei cristiani (105).

In questo caso dunque, la lezione che si trae, in positivo e in negativo, dal confronto tra una vicenda emblematica – anche nella sua enormità – di comportamenti, costumi, poteri del mondo romano al tempo di Tiberio e la situazione dei «tempi nostri», in cui ancora dilaga la corruzione dei religiosi, assume una valenza tutt'altro che occasionale e tale da sostanziare sia la dedicatoria sia la novella.

Altrove invece tale confronto rimane su di un piano che si potrebbe definire paradossale: come in I 25, a commento di un fatto di cronaca (un «ladroneccio» avvenuto poco tempo prima nei territori del cugino del dedicatario, che scovato il ladro l'aveva fatto impiccare), a causa del quale era sorta una discussione in merito alle leggi spartane che contro i ladri prevedevano un'acerba pena solo se questi fossero stati scoperti, premi e lodi nel caso contrario, una volta che gli stessi ladri si fossero manifestati come tali ai magistrati.⁷⁵ La «questione» vale solo di pretesto al racconto, dato che viene troncata a favore della narrazione di «una piacevol novella circa la materia dei furti», ritenuta molto più adatta all'occasione e al luogo di incontro della compagnia ivi riunita (240).⁷⁶

La novella è tratta anche questa volta, dichiaratamente, dalle «antiche istorie». Si tratta del racconto del ladro di Egitto, desunto dal Bandello da Erodoto (II 121) e riscritto con maggiore ampiezza e un diverso gusto narrativo, che amplifica le descrizioni (ad es. per le ricchezze del re), potenzia la caratterizzazione dei personaggi e gli aspetti avventurosi e mette in ulteriore evidenza i particolari sorprendenti (la testa tagliata, il corpo decapitato appeso ed esposto, il braccio del morto). L'effetto vincente dell'astuzia del ladro, premiato dal re per la sua intraprendenza ingegnosa, non rimane però la sigla conclusiva del racconto (come in Erodoto, semmai scettico sull'effettiva realtà della vicenda). Il Bandello affida invece al suo narratore (il nobile e letterato Costantino Tizzone) un finale

⁷⁵ La fonte potrebbe essere Senofonte (*Lac. Resp.* 2) o Plutarco (*Lyc.* 18, 1), in entrambi i casi però se ne tratta in relazione all'educazione dei bambini. La stessa legge è ricordata da Bandello anche in III 40.

⁷⁶ Per i personaggi e il tempo interno della dedicatoria cf. Godi 1996: 133-136.

commento “attualizzante” in cui depreca l’acquisizione di nobiltà da parte del ladro, novello sposo della figlia del re: lamentando che questo sia il modo in cui «molti sono chiamati nobili, la cui nobiltà cominciò per commesse sceleraggini, non per opere vertuose» (247).⁷⁷

Un’altra tipologia di novelle in cui ha parte più o meno ampia il riferimento all’antico comprende gli aneddoti. In questo ambito è peculiare I 56, che al racconto della «strana usanza» per cui una venerabile matrona di Idrusa si diede la morte col veleno, alla presenza di Pompeo,⁷⁸ assomma una serie di classici *mirabilia* in isole più o meno lontane. È il “meraviglioso” appunto, unitamente al sorprendente, la cifra fin troppo esibita del raccontare, attribuito a Galeazzo Valle, incontrato dall’autore a Venezia.⁷⁹ A lui, uomo di viaggi per i mari di Levante e piacevole cantore all’improvviso, non è dato dall’autore il compito di raccontare le cose da lui «vedute» durante le sue esotiche navigazioni ma quello di far viaggiare gli ascoltatori attraverso il tempo, nel mondo antico, per quegli stessi e altri mari. Più che per l’esito, non particolarmente brillante (si veda il modo in cui è giustificata l’aggiunta di più *mirabilia*), la novella importa ed è rivelatrice per il modo di riuso delle fonti, nel Bandello sovente insidioso.⁸⁰

⁷⁷ La vera «antichissima nobiltà del sangue insieme con le buone lettere» (241) è infatti fregio dell’illustre dedicatario membro, come il narratore della novella, della famiglia Tizzone: Lodovico, «conte di Deciana».

⁷⁸ Val. Max. II 6, 7 (dove il Pompeo citato è Sesto Pompeo e non «il magno Pompeo» del testo bandelliano). L’aneddoto (narrato in modo tanto scorciato da riportare solo il riferimento a Marsiglia e non all’isola greca di Ceo) è anche in *Cortegiano* III 24, dove vale come esempio di coraggiosa costanza e fermezza d’animo. Bandello restituisce il racconto alla sua dimensione originaria, di straordinarietà dell’usanza, e alla collocazione in Grecia; ma per la fonte cf. *infra*.

⁷⁹ Città dal Bandello definita nella dedicatoria «tra le mirabili mirabilissima» (504). Stringente è dunque il legame di Venezia con il meraviglioso: da «così ricca città» sarebbe stato un errore tornare senza «recar cosa alcuna di nuovo», come appunto la «meravigliosa novella» scritta dall’autore. A Venezia infatti egli dice di aver sentito raccontare la «meravigliosa istoria avvenuta in un’isola del Mar Egeo» dal vicentino Galeazzo Valle. Nel racconto, non preannunciate dalla dedicatoria (ma accennate poi nella rubrica), sono aggiunte anche le altre «cose mirabili» cui si è fatto cenno, «meravigliose opere della dealea natura» (507). Sul narratore cf. Godi 1996: 306-311.

⁸⁰ Stando all’apparenza infatti si potrebbe pensare ad un composito mosaico, da Valerio Massimo (per l’aneddoto della matrona) a Plinio e Diodoro (fonti dichiarate dall’autore per due dei *mirabilia*), a Strabone, stando a Di Francia 1922: 84-85). In realtà, come ha mostrato Billanovich 1986: 306-307, la fonte principale è la stessa per tutte le parti della novella: l’«*Isolario* del padovano Benedetto Bordon, stampato per la prima volta a Venezia nel 1528». La ristampa veneziana del 1534 dell’*Isolario* è stata edita più

Molto più interessante per i contenuti è I 58, che ci riporta alla più generale tematica umanistica dell'onore reso e dei premi dati «da' grandissimi precipi e da le bene institute republiche» ai «vertuosi uomini così ne la dottrina de le lingue come de la filosofia e in ogni altra arte eccellenti»: «tanto per le memorie che se n'hanno e per quello che tutto il dì si vede è chiaro che di prova alcuna non ha bisogno» (13).⁸¹ A questo si coniuga nuovamente il motivo del confronto tra presente e antico, apparentemente non risolubile *de visu* per quanto concerne la pittura («desiderando alcuni che si potessero veder di quelle pitture antiche che tanto dai buoni scrittori sono celebrate, per poter far giudicio se i pittori del tempo nostro si ponno agli antichi agguagliare», 514), ma risolto nei fatti proprio dal rapporto tra il riconoscimento dell'eccellenza dell'arte e il valore degli onori resi. Di ciò è fatto vivo testimone e interprete un pittore d'eccezione come Leonardo, colto – nella dedicatoria ambientata nel monastero milanese delle Grazie – nel periodo in cui dipingeva, nei tempi e nei modi propri alla sua libertà di artista, il Cenacolo e allestiva «quel stupendo cavallo di terra» per la statua equestre dell'avo del Moro, il duca Francesco

volte dagli anni Ottanta in riproduzione anastatica; mi sono avvalsa di Bordon 2000. A quanto già osservato dalla Billanovich si può aggiungere qualche ulteriore specificazione. Innanzi tutto la congerie di aneddoti, notizie, curiosità che il Bordon raccoglie è tratto, per sua dichiarazione nel proemio, da tutto quanto ha potuto trovare, nelle opere di molti scrittori. Giunto nella parte II alle isole del Mediterraneo, a c. XLIV parla di «Zea» o «Cea», «da Greci Hydrusa appellata» e narra appunto, senza indicarne la fonte, l'aneddoto liberamente tratto da Valerio Massimo; poi a c. LVIIr, in relazione a Samo, tratta del tempio di Giunone e degli straordinari orti. Questi costituiscono il primo dei *mirabilia* evocati da Galeazzo Valle, che nel racconto bandelliano a questo punto con un pretesto si sposta dalla Grecia al mar Tirreno e all'isola Etalia. Si torna dunque all'indietro nell'*Isolario*, a c. XXIV (potrebbe essere scattato un curioso richiamo onomastico: Etalia è ricordata da Bordon subito dopo Samo, come uno degli antichi nomi di Chio, mentre l'isola ricordata per i *mirabilia* del ferro è da lui detta Aethala, specificando che si tratta di Palmosa e non dell'isola d'Elba), dove, nei paragoni riportati, si trovano anche i riferimenti al marmo di Paro (arricchiti dal Bandello con un'ulteriore nota pliniana, così come aveva aggiunto per il ferro un riferimento a Diodoro) e alle cave di Lissia, nel padovano. Il Bandello si avvale dunque dell'*Isolario*, selezionando e ricomponendo parti del quale dà la peculiare fisionomia alla sua novella, arricchendola di un tocco erudito con le inserzioni di Plinio e Diodoro. Diversa la funzione di Valerio Massimo, che opera in sinergia come fonte, soprattutto per quanto riguarda l'evidenza data fin dalla rubrica alla «strana e meravigliosa usanza» e la cui presenza, accanto a quella del Bordon (che Bandello riprende con ulteriore amplificazione, per quanto concerne il discorso della donna), è dimostrata da alcuni particolari: l'«ammirazione» di Pompeo e il modo in cui è presentata la morte della donna.

⁸¹ Sul medesimo tema cf. anche I 46.

Sforza.⁸² Liberalità dei principi e prestigiose committenze artistiche costituiscono d'altronde un noto motivo cortigiano, che bene si attaglia al narrare bandelliano; e lo stesso vale per il rovescio della medaglia, cioè a dire il disconoscimento del valore dell'artista, con quel che ne consegue, qui impersonato dal cardinale gurgense che si stupisce dell'entità dei donativi fatta dal Moro a Leonardo.

Al racconto del grande pittore dunque è attribuito il compito di rintuzzare l'«ignoranza» del cardinale, il quale aveva dimostrato di non aver letto ciò che i «buoni autori» avevano scritto sul pregio e riverenza in cui sempre furono tenuti gli uomini eccellenti: qui, nella fattispecie, i pittori. All'«illetterato» cardinale si contrappone – certo anche come *alter ego* dell'autore – Leonardo,⁸³ al quale è attribuita la capacità di coniugare antico e moderno, aggiungendo all'*auctoritas* degli esempi antichi il valore «attuale» delle cose moderne (che in realtà Bandello a sua volta desunse dal Vasari). La novella si compone infatti di un dittico, che – fondato sui due unici esempi scelti, tra i molti possibili, il primo antico e il secondo moderno – risulta per altro disarmonico per struttura e forma.

Per quanto riguarda l'esempio antico, la scelta, ritagliata su misura,⁸⁴ degli aneddoti pliniani su Apelle ed Alessandro aggiunge all'assunto una nobilitante conferma, ma anche vale a porre in un rapporto di subordinazione intellettuale il principe, liberale ma tecnicamente incompetente, al pittore, autorizzato a rintuzzarlo dall'eccellenza nell'arte.⁸⁵

Se il riferimento ad Apelle, molto frequente in ambito classico e umanistico, non è certo inusuale, non altrettanto si può dire dell'esempio moderno (accostato al primo con un rapido passaggio, per giustapposizione,

⁸² Sulla dedicatoria e sulle fonti della novella (Plinio e Vasari) cf., oltre al solito Di Francia 1921: 307-308, Godi 1996: 318-326; per l'analisi e l'interpretazione cf. in particolare De Marchi 2007: 177-192.

⁸³ Leonardo è dunque presentato come «uomo di lettere».

⁸⁴ Entro il racconto di *N.H.* XXXV 86 sono questi i soli passi prelevati e riscritti con un taglio colloquiale e qualche coloritura espressiva. Bandello evita, tra l'altro, di riproporre il divertente aneddoto relativo al calzolaio, preceduto da un passo un tratto del quale in forma un po' diversa egli aveva attribuito allo stesso Leonardo nella dedicatoria: il mostrare agli altri le proprie opere, nel caso di Leonardo perché «ciascuno veggendo le sue pitture, liberamente dicesse sovra quelle il suo parere», mentre nel caso di Apelle, che assisteva nascosto, perché si desse giudizio dei difetti.

⁸⁵ Mentre l'aneddoto relativo alla bellissima modella è ripreso sia da Castiglione (*Cortegiano* I 52, nel contesto della disputa tra pittura e scultura) sia da Vasari (nel proemio delle *Vite*: cf. De Marchi 2007: 186), nessuno dei due accenna alle parole liberamente dette da Apelle sull'incompetenza di Alessandro.

e svolto nella forma del più ampio racconto della “vita”, sulla falsariga vasariana): il fiorentino Filippo Lippi, in relazione al quale vengono in particolar modo fatti risaltare il carattere libero (ancorché sregolato) dell’artista, cui non si può chiedere di comporre a comando e la forza insopprimibile dell’estro («capriccio»), che si esplica anche nelle circostanze apparentemente meno consone (la prigionia a seguito della cattura da parte di un «gran corsaro») e con mezzi di fortuna (il carbone, con cui ritrae il «padrone», con estrema vivezza, su un muro: 516). Questa parte del racconto, che ne costituisce l’effettivo spunto novellistico, dalla cattura in mare al lieto fine della liberazione, fa perno sull’insolita coppia di personaggi: il pittore (che, trattato poi da compagno dal corsaro, procede anche a dipingere con colori alcuni bellissimi quadri, donati al padrone) e il corsaro, che, ammirato e riverente di fronte all’arte da lui non prima conosciuta («non s’usando il disegno né la pittura in quelle bande»), ricompensa l’artista con la libertà (facendo «per rispetto di lui» il medesimo «a quelli che seco presi aveva») e ricchi donativi.

L’arte dunque ha una grandezza gloriosa e una valenza universale, per chi sia per cultura o per natura intendente:⁸⁶ nel tempo – nell’escursione dall’antico al moderno – come nello spazio, da Occidente alla Barberia, tra la Firenze culla di sommi artisti e il «barbaro» corsaro che non aveva mai visto il disegno e la pittura.⁸⁷

Nel caso sopra esaminato l’esempio moderno è susseguente, ma non posto a paragone con l’aneddoto antico,⁸⁸ né quest’ultimo, che ha una

⁸⁶ Nel cardinale gurgense all’“ignoranza” si somma la mancanza di liberalità, che lo rende incapace di distinguere il pregio, mediante il quale è onorato un sommo artista, dal compenso dato come «salario» per il lavoro fatto.

⁸⁷ Se in questo specifico caso il riconoscimento dell’eccellenza è legato alla pittura, in senso più generale il tema della virtù che per propria grandezza si impone alla riverenza di chi sappia esserne toccato, per fama o personale esperienza, ritorna più di una volta nel Novelliere; proprio in tema di pirati, in relazione ad uno dei personaggi più esaltati del mondo antico: Scipione l’Africano. Si tratta dell’aneddoto di Scipione a Linterno (Val. Max. II 10), svolto nella dedicatoria di III 45 (e citato anche in III 50). In tale dedicatoria a questo è accostato l’esempio moderno di Lorenzo de’ Medici, che per la fama delle sue virtù e grandezza d’animo e con l’audacia della sua iniziativa, recatosi a Napoli nel corso della guerra nel 1479, fu accolto con ammirazione e amicizia e ottenne di fare la pace con il re Ferdinando di Aragona.

⁸⁸ La giustapposizione indubbiamente un po’ meccanica tra le due parti, antica e moderna, della novella potrebbe indurre a supporre che la seconda fosse frutto di un’aggiunta successiva. Godi 1996: 326 formula questa ipotesi, ma per aspetti legati alla datazione, coerenti nel rapporto tra dedicatoria ed esempio antico (data l’ampia disponibilità

propria autonomia, è introdotto in servizio del secondo.⁸⁹ È quanto invece accade in II 46, dove l'aneddoto antico è interamente inglobato nel contesto del racconto sull'«atto memorabile di Massimigliano Cesare che usò verso un povero contadino ne la Magna, essendo a la caccia» (453) ed ha una evidente funzione nobilitante, che arricchisce il già altisonante tenore celebrativo inaugurato dalla dedicatoria al «serenissimo arciduca d'Austria Massimigliano re di Boemia» (450).⁹⁰ L'aneddoto è tratto dalla

della fonte pliniana) e discrepanti invece – in relazione a dati interni ed esterni al testo – per quanto riguarda la vita del Lippi (la prima edizione delle *Vite* di Vasari è del 1550, di pochi anni precedente dunque alla stampa della *Prima parte* del Novelliere bandelliano, Lucca 1554). Di opposto parere è invece De Marchi 2007: 184-186, con obiezioni condivisibili. Inoltre un esempio relativo al solo Apelle, oltre che eccessivamente breve, non sarebbe risultato sufficiente né sul piano dimostrativo in relazione alla dedicatoria («[...] se i pittori del tempo nostro si ponno agli antichi agguagliare»; «per dimostrare che gli eccellenti pittori *sempre* furono onorati») né su quello dello svolgimento logico, poiché avrebbe spostato del tutto il baricentro del discorso e della rappresentazione, non a caso incentrati sull'«attualità» dell'operare artistico del «fiorentino» Leonardo nella Milano di Lodovico il Moro.

⁸⁹ Entrambi sono, in tutto o in parte – ciascuno per sé –, funzionali alla dimostrazione dell'assunto enunciato da Leonardo e correlati, nelle figure dei due pittori, con la rappresentazione aneddotica che del grande artista viene data nella dedicatoria. Che l'attenzione del lettore debba concentrarsi soprattutto sull'esempio moderno è semmai suggerito, oltre che dalla maggiore ampiezza della seconda parte, dalla rubrica della novella, che fa riferimento al solo Lippi.

⁹⁰ Si tratta del nipote di Carlo V. Per avere un'idea delle encomiastiche iperboli della cortigiana dedicatoria si veda ad esempio il seguente passo: «Ecco che io veggio dinanzi agli occhi miei distesa la pompa di tutte quelle opere e fatti eccelsi che in ogni secolo sono stati mirabilissimi, e ora da voi di maniera superati che, se da noi non si vedessero, non saria chi le credesse. Si racconti un poco la vita di tanti eccelsi eroi e con diligenza siano esaminati gli egregii fatti loro, e vederemo qual azione loro si possa a le vostre, non dico preporre, ma a pena agguagliare» (451). A ciò segue la celebrazione delle gloriose imprese compiute «quasi nel principio della fanciullezza», fino al tempo presente, magnificato tramite il catalogo delle virtù da principe ideale. Innalzati a tale livello sono anche i paragoni che in relazione alle proprie capacità, che a tanto non arrivano, e al conseguente sforzo fa l'autore: prima tramite un passo properziano («perciò che, come dice uno dei latini poeti, ne le cose grandi l'aver voluto è assai», per cui cf. Prop. II 10, 5-6: «si deficient vires, audacia certe / laus erit: in magnis et voluisse sat est») e poi in riferimento ai «chiari lumi» de l'eloquenza così greca come latina, Cicerone e Demostene, che di fronte al «valor de la virtù» del dedicatario senza dubbio confesseriano, che ogni dotta e facondissima lingua, volendo dire quanto è il dovere, resteria muta» (451-452). Dello stesso tenore l'offerta del «picciolo dono» – cioè la «breve istorietta» di uno tra i minimi dei «mille e mille memorabili atti» di generosità magnifica e cortese liberalità del proavo paterno, l'imperatore Massimiliano – mandato «non avendo per ora appo me altra cosa degna dell'altezza vostra»: dono paragonato all'offerta dell'acqua del fiume

vita di Filopemene di Plutarco, per spiegare come «assai sovente l'uomo, per non esser conosciuto e talora mal vestito, incappa in perigliosi accidenti e spesso in cose ridicole» (453). A Filopemene, duce degli Achei, accadde infatti di essere scambiato per un servo del proprio seguito, a causa dell'abito modesto, dalla moglie di colui che l'aveva invitato a pranzo. Sollecitato a che la aiutasse, si tolse il mantello e si mise a spaccare la legna. Giunto a casa l'ospite, alla sua stupita domanda su che cosa stesse facendo rispose con un motto relativo al proprio aspetto esteriore.

Bandello rende un po' meno conciso e un po' più mosso il testo plutarco, traducendo in forma diretta le parole della donna (che assumono un tono più perentorio) e aggiungendo l'esplicita notazione sia della meraviglia alla domanda del padrone di casa («pieno d'ammirazione») sia della bonomia di Filopemene (ricordata comunque dalla fonte in un breve antefatto, non ripreso da Bandello), cui spetta una risposta meno fulminea rispetto al testo plutarco: «A cui egli lietamente rispose: – E che altro pensi tu che sia, se non che io porto la pena de la disformità del mio vile vestire?».⁹¹

fatta da un «pover uomo» al re Artaserse (Plutarco, *Artax.* 5, 1) e accolto con «dieto viso» dal «magnanimo re», «avendo risguardo a l'animo del donatore e non al vile e picciolo dono» (452). Lo stesso apparato di classici riferimenti presiede al racconto, il terzo della serie dei sette narrati nella *Seconda parte* da Filippo Baldo, gentiluomo milanese, piacevole narratore sempre ricco di «novelle e istorie».

⁹¹ Nel racconto di Plutarco la colpa dell'equivoco è attribuita da Filopemene al proprio “brutto aspetto”. Anche in questo caso comunque è presente un tramite umanistico, il Pontano del *De sermone* (VI 2, 15): opera frequentemente oggetto di riuso da parte del Bandello, per questo più volte rampognato dall'inflessibile Di Francia (prezioso ausilio per le fonti, ma partecipe, ai suoi tempi, di un'ottica positivistica di malintesa originalità). Il passo del Pontano – introdotto nel *De sermone* nell'ambito del capitolo relativo a *Qualia facetorum dicta responsaque esse debeant* – fornisce al Bandello qualche tratto formale (l'introduzione del personaggio, il riferimento alla casa dell'amico, la *incunditas* con cui Filopemene risponde), mentre la derivazione dal testo plutarco è assicurata dalla citazione di Megara, dalla «cappa cavata» prima di tagliare la legna, corrispondente al mantello che si era tolto l'eroe della *Vita* (particolari entrambi assenti dal testo di Pontano) e dalla maggiore aderenza al dettato dell'autore greco, per asciuttezza e sintassi (inoltre l'umanista fa leva su di un elemento estraneo sia a Plutarco sia al Bandello: la vergogna del padrone di casa, quando vede Filopemene che taglia la legna). L'importanza della funzione del Pontano sta semmai nel modo in cui i suoi aneddoti accostano antico e moderno. Nel capitolo citato per esempio l'umanista riporta anche un secondo aneddoto su Filopemene, susseguente nel testo di Plutarco e ignorato dal Bandello, ma tra i due raccontini relativi all'eroe greco inserisce un breve aneddoto sul re Alfonso d'Aragona (che mostra di non aver paura di rendersi ridicolo in ciò che dice per non sminuire il proprio interlocutore): e si tenga presente che proprio in relazione al re aragonese il Pontano narra nel *De bene-*

L'aneddoto introduce una situazione per certi versi analoga attribuita all'imperatore Massimiliano, nell'incontro con un ignaro contadino, durante una battuta di caccia.⁹² L'avvio al racconto «moderno» è però dato solo per quanto ne riguarda la prima parte, relativa all'equivoco sull'identità del principe. Infatti, invece di concludersi con un motto, la novella volge ad uno sviluppo ulteriore, che introduce il motivo, novellistico, del pover'uomo che incontra inaspettatamente la «buona ventura» nel bosco e il tema cortese della magnanimità e generosità del buon principe. La «pietosa cortesia e liberalità» di Massimiliano diviene a sua volta oggetto di un ampio commento a sfondo trattatistico da parte del narratore, tramite il quale Bandello vuol nuovamente ribadire che il miglior baluardo per «un bene istituto principe» è costituito da «l'amore e la benevolenza dei suoi popoli» (455).

Analizzata la novella, alla funzione nobilitante dell'aneddoto classico, cui sopra si accennava, si può aggiungere quella della conferma veritativa (l'*auctoritas* di Plutarco mostra come l'apparenza ingannevole possa comportare anche per gli uomini grandi l'incappare in «cose ridicole» e incresciose: ma anche la capacità di farvi fronte, senza esserne diminuiti). Al tempo stesso però sul piano narrativo l'aneddoto antico è gerarchicamente subordinato al moderno, per il quale funge da introduzione e solo per la prima parte da esempio; mentre l'ulteriore svolgimento del racconto moderno mostra, nel rovesciamento della situazione – dall'imbarazzo potenziale per il principe a quello reale e spaventato del contadino, una volta riconosciuta l'identità dell'imperatore – un'occasione per far ulteriormente rifulgere la grandezza e magnanimità dell'eccellente protagonista.⁹³

ficentia un aneddoto che sia pure in termini del tutto succinti potrebbe rappresentare una fonte per l'aiuto prestato da Massimiliano al contadino (cf. L. Di Francia, art. cit. [1922], p. 59). Il Bandello avrebbe dunque potuto sviluppare autonomamente quanto *in nuce* emerge sul piano strutturale dal *De sermone ricomponendo* in un nuovo organismo narrativo gli spunti derivatigli sia da Plutarco sia dalle due opere citate dell'umanista.

⁹² Il motivo della caccia, di cui Massimiliano «meravigliosamente si diletta», dà l'occasione per menzionare altri due riferimenti classici *ad hoc*, rispettivamente Senofonte e Plinio il Giovane.

⁹³ Da un altro punto di vista colpisce, pur nell'opposta situazione nel dare e ricevere il dono e nell'estrema differenza di quest'ultimo, il rapporto analogico che si viene a creare tra le due coppie, di re e uomo di umili condizioni: tra Massimiliano e il contadino nella novella e tra Artaserse e il pover'uomo (che nel racconto di Plutarco è un contadino) nella dedicatoria.

Per concludere il variegato quadro delle diverse forme e strategie mediante le quali si declinano nel Novelliere bandelliano i rapporti tra antico e moderno, accenno almeno al più interessante e ampio tra i confronti interamente inclusi in una dedicatoria. Se, come si è visto, nella novella di Massimiliano l’aneddoto tratto dalla storia antica costituisce l’introduzione e il punto di partenza, nel paragone analogico con il racconto moderno, nella dedicatoria II 26 è la storia moderna a dare l’abbrivio:

Si leggeva a la presenza de la sempre con prefazione d’onore meritevolmente da esser nomata, la valorosa e umanissima signora Ippolita Sforza e Bentivoglia l’opera latina de l’eloquente messer Giovanni Simoneta, che egli già compose dei fatti ed opere militari del glorioso Francesco Sforza, primo di questo nome duca di Milano, che con l’arme a singolar prudenza a sé e ai suoi che vennero dopo lui partorì quell’amplissimo dominio, se i figliuoli a nipoti avessero saputo imitar i vestigii e modo di quello.⁹⁴ E chi l’opera leggeva era messer Girolamo Cittadino, molto ne la lingua latina a volgare essercitato. Ora, nel processo del leggere, si venne ad un generoso e notabil atto da esso Francesco fatto quando egli guerreggiava prima che s’avesse acquistato il ducato di Milano (210).

Condottagli una «bellissima giovane» come preda di guerra, mentre «già s’apparecchiava volersi giacere con lei» fu supplicato dalla fanciulla, con parole devote,⁹⁵ a che non le volesse togliere l’onore e la verginità: egli allora se ne astenne e la fece restituire ai suoi parenti.

⁹⁴ Evidente la ripresa del giudizio machiavelliano (*Principe* VII; XIV). Come giustamente ha sottolineato Godi 2001: 182-183), il riferimento è alla lettura dell’*Historia de rebus gestis Francisci Sfortiae vicecomitis*, fatta sul testo in latino, e non su quella del volgarizzamento del Landino, ed è dunque funzionale a far risaltare – ancora una volta – la cultura di Ippolita e dello scelto *parterre* che le fa corona. Come si sarà notato, ricorrenti e significativi sono la presenza o il nome di Ippolita, l’ispiratrice e auspice dell’opera bandelliana, nelle dedicatorie di cui si è parlato in relazione al tema in esame.

⁹⁵ «Era la giovane, come s’è detto, bellissima di corpo e oltre a questo, vergine; la quale veggendo che il signore già s’apparecchiava voler giacersi con lei, dinanzi a quello s’ingenocchiò e teneramente piangendo, con le braccia in croce, gli disse: – Signor capitano, io ti priego per amor de la gloriosa vergine Maria e del suo unico Figliuolo le cui figure qui vedi dipinte, (ché soleva sempre il capitano sforzesco nel suo padiglione tener al capo del letto un’anconetta), che tu non mi voglia levar l’onore e tormi la verginità, la quale né tu né altri con quanto tesoro sia al mondo mai più non mi potreste restituire».

Nel coro di lodi sulla «continenza senza fine» – poiché tale veniva giudicata – si distingue una sola voce, quella del «discreto e virtuoso messer Lorenzo Toscano» (210): come cristiano e «uomo di qualità e di giudizio» lo Sforza non aveva fatto altro che «il debito suo, astenendosi da un atto libidinoso e illecito», che gli avrebbe potuto recar danno e odio, al posto di quella benevolenza che, aspirando a grandi cose, egli stesso cercava di acquistare. L'uditorio viene sollecitato a riconoscere invece come atto di continenza veramente straordinario quello fatto in Spagna da «quel colmo d'ogni virtù», Scipione l'Africano: famosissimo episodio,⁹⁶ che il Toscano nuovamente racconta, per invitare a preporre allo Sforza l'esempio dell'eroe del mondo classico, dunque pagano, che per sola virtù e generosità d'animo aveva risparmiato la bellissima giovane prigioniera. Si innesta a questo punto una disputa, di tono e modalità cortigiana – contrassegnata da un rapido e scherzoso scambio di battute, connotate dal dire «ridendo»,⁹⁷ che si conclude con il parere risolutivo di Ippolita, a favore dell'avo:

Risero tutti a questo motto, e la signora altresì ridendo disse: – Io dirò pur il parer mio, non da passione o d'altro mossa, se non perché così mi pare che la ragione voglia. Dico adunque che se Scipione usò quella continenza, non per altra cagione lo fece se non per beneficio de la patria e suo. Egli primieramente fu, come di lui si scrive, continentissimo, e si trovava straniero in una provincia ove poco innanzi erano morti il padre suo e lo zio, e bisognava che s'acquistasse amici. Onde intendendo che la giovane era sposa di Luceio, per acquistarsi con quel mezzo il favor di quei popoli, gli rese la donna. E vennegli assai ben fatto il suo disegno, perché Luceio, tratto da questa liberalità, e indi a pochi giorni, oltre l'aver tra i suoi popolari predicato la beneficenza di Scipione, se ne venne in aiuto de' romani con mille quattro cento cavalli. Ma mio avo o bisavo, come si sia, per sola virtù e per amor di Dio s'astenne da giacersi con la bella giovanetta; cosa che forse non fareste voi, messer Giacomo mio. – A questo tutti di nuovo risero e dissero che la signora aveva una gran ragione (212).

⁹⁶ Innumerevoli le fonti, classiche, a partire da Liv. XXVI 50 e Val. Max. IV 3, 1 (il primo degli esempi *De abstinentia et continentia*), e moderne: la celebrazione di Scipione e i suoi elogi sono canonici.

⁹⁷ Modulo del dialogo ciceroniano, largamente ripreso dal Castiglione nel *Cortegiano*, di cui è palese qui l'imitazione nel tono scherzoso e motteggiante della conversazione (pur nel diverso gusto bandelliano, come risulta dall'inserzione del detto proverbiale sui «cacatocci» di Milano).

Il confronto tra i due fatti e i due famosi condottieri non è certo un'invenzione del Bandello; era infatti ricorrente nelle celebrazioni dello Sforza nel Quattrocento, come mostra ad esempio, tra gli omaggi composti in volgare, il capitolo in terzine del fiorentino Antonio di Meglio (*Il gran famoso Publio Scipione*) «fatto a laude del conte Francesco Sforza, d'un notabile atto che lui fece, essendo in Toscana nel 1437»:⁹⁸ a Scipione che aveva acquistato la somma lode per quel famoso atto di continenza più che per ogni sua altra impresa (vv. 1-102), lo Sforza (vv. 103-143) viene non solo paragonato, ma anteposto, come all'eroe classico superiore e di maggiore virtù.⁹⁹

Gli ingredienti per la dedicatoria del Bandello sono dunque per così dire già predisposti, ma anche in questo caso ciò che più conta sta non solo nella diversa *dispositio* e composizione, ma soprattutto nella funzione e nel significato. Il confronto tra l'eroe classico e il moderno condottiero, evocato da Lorenzo Toscano non per nobilitare, ma per mettere in discussione la preminenza dello Sforza, riacquista senso solo nella chiave dell'intrattenimento colto e dei ragionamenti cortigiani:¹⁰⁰ una "questione" insomma, sottoposta, «secondo che gli affetti degli uomini sono diversamente inclinati», al vaglio dei presenti e risolta con piacevolezza

⁹⁸ Il testo è riportato in *Lirici del Quattrocento* (Lanza), vol I: 101-105.

⁹⁹ I due personaggi sono ricordati in coppia anche in una delle più fortunate imitazioni "moderne" di Valerio Massimo, di cui cito la prima stampa cinquecentesca: Baptista Fulgosi *De dictis factisque memorabilibus collectanea* a Camillo Gilino latina facta, Iacobus Ferrarius impressit, Mediolani 1509. Dell'opera di Battista Fregoso, esemplata nei libri e nelle loro partizioni su quella di Valerio Massimo, interessa anche la struttura delle singole parti, dato che ivi si alternano esempi antichi e moderni (invece che *Romana e externa* come è nel modello). Appunto nel cap. 3 del l. IV, intitolato a Francesco Sforza duca di Milano, il Fregoso presenta i nostri due esempi, mettendoli a confronto e giudicando superiore Francesco Sforza, perché mentre Scipione viveva in una città libera, dove avrebbe potuto incorrere in censure, il duca di Milano non dipendeva da altri e non avrebbe avuto nulla da temere: fu dunque solo la «naturae bonitas» (c. 136v) la ragione della celebrata *continentia*.

¹⁰⁰ Sugli intrattenimenti dell'«onorata compagnia», nel «nobilissimo consesso» in casa di Ippolita cf. anche le parole con cui Niccolò Giustiniano dà inizio alla novella che segue la dedicatoria. Dopo aver rinnovato le lodi di entrambi i condottieri, il narratore dichiara di voler presentare un terzo esempio di continenza, degno di ancora maggior lode perché riguardante un privato cittadino, Luchino Vivaldi genovese (la novella è dedicata ad Argentina d'Oria e Fregosa). Anche questo esempio è detto per essere sottoposto alla discussione del suddetto consesso, come il Giustiniano ribadisce in conclusione: «Ora siate tutti voi giudici e giudicate chi meriti più lode, o i dui di cui s'è questionato od il Vivaldo, ché io per me non sarò mai dei cacatocci» (216).

– non priva però di una maliziosa sapienza di sapore tra machiavelliano e castiglionesco –¹⁰¹ dalla colta Ippolita, donna «tra tanti elevati spiriti».

¹⁰¹ Sapienza che è ovviamente dell'autore. Per Machiavelli cf. *Discorsi* III 20 e 34, e *Arte della guerra* VI 229; per Castiglione, *Cortegiano* III 39 e soprattutto 44, dove il tono scanzonato ed ironico di Cesare Gonzaga può aver offerto qualche spunto alle parole di Ippolita. Aggiungo infine un ultimo tassello al quadro relativo ai modi e alla funzione degli esempi classici da parte del Bandello: un riuso dell'antico in diffrazione, per rendere più aspra la condanna di un fatto del giorno. Se infatti nella dedicatoria su considerata il confronto tra i due condottieri dava luogo ad una "questione" relativa alla maggior grandezza tra due analoghi comportamenti ugualmente da celebrare, di ben diverso segno è il confronto che per voce dello stesso autore era stato svolto tra lo storico antagonista di Scipione, Annibale, e il capitano Francesco Monsignore, nella dedicatoria II 13: 111 (significativamente indirizzata a Guido Rangone, luogotenente generale in Italia del re di Francia). Ivi l'evocazione di Annibale, il crudelissimo per antonomasia, ma capace di riconoscere ed onorare la grandezza del vinto nemico, funge da massimo esempio per una condanna senza appello dell'orribile e disumano gesto compiuto dal Monsignore, che dopo la presa di Carraglio (1537) aveva infierito sul cadavere del capitano Zagaglia, difensore di Carraglio e morto da valoroso in battaglia. Fatto ricercare il corpo, «in luogo di fargli dar sepoltura, come onoratamente fece Annibale a Marcello, non so da che maligno spirito preso, crudelissimamente gli fece cavar il core e darlo ai cani, né volle che fosse seppellito». Il breve racconto che segue (esemplato, per quanto riguarda l'impostazione, su Val. Max. V 1, *ext.* 6) sull'onorevole agire del cartaginese nei confronti del corpo del valoroso console romano Marcello, tramite il confronto che instaura, non solo fa calare sul Monsignore, «principe italiano» che infierisce sul cadavere di un «fortissimo soldato italiano», un disonore senza fine, ma anche dà ragione della giusta etichetta di «crudelissimo e barbaro» che gli darà «tutto 'l mondo». Sul contesto politico-militare relativo alla dedicatoria e sul rapporto con la novella, riguardante le incredibili crudeltà di «Maometto imperator de' Turchi», cf. Bàrberi Squarotti 1982b: 37-38.

«QUI IN MILANO». ASPETTI E STRATEGIE DEL NARRARE BANDELLIANO

Nella programmatica «mistura di accidenti» della raccolta di novelle di Bandello (III, 7), le lettere dedicatorie pur nella molteplicità delle occasioni, dei personaggi e dei tempi hanno un'indubbia funzione strutturale che regola le diverse parti della raccolta, in modi liberamente variati ma nell'ambito di un codice espressivo e rappresentativo che per più versi le accomuna. In tale contesto il ruolo inaugurale che spetta alla prima lettera della *Prima parte*, all'insegna dell'illustre patrona Ippolita Bentivoglio – la «sempre acerba e onorata memoria» della dedica «ai candidi e umani lettori» (I, 1) –, rende la collocazione milanese («in casa vostra in Milano») quasi una simbolica sintesi della cornice cortigiana di cui si alimenta l'intero Novelliere:

Si ritrovarono ai giorni passati in casa vostra in Milano molti gentiluo-
mini, i quali, secondo la lodevol consuetudine loro, tutto il giorno vi
vengono a diporto, perciò che sempre ne la brigata che vi concorre v'è
alcun bello e dilettevole ragionamento degli accidenti che a la giornata
accadeno, così de le cose d'amore come d'altri avvenimenti. Quivi so-
vraggiungendo io [...] (I, 1: 2)

La notazione autobiografica pone il narratore – reduce da un delicato incarico per un matrimonio di cui proprio in quel momento era stato giocoforza deliberare la rinuncia – al centro del circuito discorsivo, che dà spunto al racconto di «un fierissimo accidente, altre volte a Firenze avvenuto» (I, 1: 3), a specchio e dimostrazione dei rischi insiti nell'avventatezza di un precipitato matrimonio qualora non si sappia ben discernere e tenere nel debito conto le promesse intercorse. Secondo il modulo finzionale che presiede alla scrittura, il racconto prima svolto oralmente da uno dei gentiluomini presenti, l'ambasciatore fiorentino Lodovico Alamanni, era stato poi debitamente trascritto dall'autore, come «caso degno di compassione e di memoria» e, nel dono fattone a Ippolita, restituito al contesto da cui aveva tratto origine.

Il fatto che il libro, che il Bandello dichiara composto su esortazione della Bentivoglio con una scelta tra gli «accidenti» che «in diversi luoghi» egli sentiva narrare, avesse preso le mosse proprio dall'occasione sopra ricordata (in cui il resoconto delle vicende in atto è confrontato con la narrazione “veridica” di un fatto di matrice cronachistica),¹ e non da altre novelle raccontate alla presenza della nobildonna, rappresenta una meditata decisione: «ben fatto giudicai che, questa al nome vostro donando ed ascrivendo, quello a le mie novelle io ponessi per capo e diffensiva insegna».

Nella posizione incipitaria della dedicatoria con la quale è fatto dono ad Ippolita della novella, al di là del consueto *topos modestiae* e del canonico richiamo al pagamento del «debito» della «servitù» e dei tanti benefici ricevuti, quello che più conta è la valenza proemiale: «e che innanzi al libro siate quella che mostri la strada a le altre». Questa strada, in cui il narrare procede dai piacevoli ragionamenti di una eletta “corte” di gentiluomini e nobildonne – come già enunciato fin dall'apertura – e media nel filtro della presunta oralità tutta la varietà degli «accidenti» che accadono, trae origine, e non solo metaforicamente, dalla «casa in Milano» della Bentivoglio, per espandersi in un fitto reticolo di intrecci e contatti di cui Milano (nei diversi ambienti, figure e luoghi evocati, in città e nello stato) rappresenta uno dei privilegiati poli di irradiazione nel Novelliere.²

Se sul piano biografico, storico e culturale bene sono stati messi in evidenza, in più studi,³ il peso e la consistenza che spetta nell'opera al *tableau* di nobili, letterati ed ecclesiastici della società milanese o ad essa legati delineato da Bandello – entro il peculiare taglio delle scelte da lui operate e nell'ottica tematica e rappresentativa dell'intrattenimento cortigiano –,

¹ Si tratta della famosa “istoria” di Buondelmonte, che ebbe un'ampia tradizione, da Dante a Machiavelli, nella storiografia e novellistica fiorentine. Sull'Alamanni narratore bandelliano cf. Bàrberi Squarotti 1985: 159-161.

² Sulla biografia del Bandello, i luoghi, i personaggi e la vita culturale del suo tempo vd. Fiorato 1979 (in relazione alla Bentivoglio, alla scelta schiera dei frequentatori delle sue dimore citati da Bandello e all'ambiente milanese, in particolare ai tempi di Massimiliano Sforza, *ibid.*: 197-240). Focalizza ulteriormente la ricerca sui rapporti di Bandello con la tradizione letteraria milanese, le sue frequentazioni e la connotazione dell'autore come «unico scrittore cortigiano milanese» («proprio quando – e appunto perché – la corte non esiste più»), Tissoni Benvenuti 1985: 123-137, a cui si rimanda. Cf. *ibid.*: 132, sulla casa milanese di Ippolita come «culla del progetto novellistico».

³ Per un quadro complessivo oltre ai già citati studi di Fiorato e di Tissoni Benvenuti, cf. anche Dornetti 2000. Sempre prezioso inoltre, anche su questo fronte, l'apporto storico-documentario di Godi 1996 e 2001.

non altrettanto mi sembra sia stata notata la funzione che il riferimento a Milano, in senso proprio e in senso lato, assume nel Novelliere: entro una misura che varia nelle diverse parti, non credo sia improprio affermare che questo costituisca una sorta di richiamo – talora anche solo per una fuggevole citazione – che funge da legame ricorrente e che contribuisce a dare una significativa continuità nella dichiarata «mistura» dell’opera e nei suoi mobili piani temporali.

Che tale funzione sia frutto di una calcolata strategia – nella quale la varietà dei riferimenti a Milano (rilevante per le possibilità offerte da un incessante gioco combinatorio tra dedicatari, narratori, anfitrioni e ospiti) si coniuga con la ripetuta presenza degli stessi ambienti e figure – appare quasi esibito all’inizio della *Prima parte*, nel nucleo quasi tutto “milanese” delle prime sei dedicatorie: in cui Milano è collocazione per eccellenza del narrare, ma anche oggetto di discorso e racconto.⁴

Se una tale concentrazione non persiste anche nel seguito, pure l’orizzonte d’attesa così suscitato nel lettore viene mantenuto vivo da una strategia di riprese, richiami e ritorni a breve o più lunga distanza, tanto che un’analisi condotta da questo specifico punto di vista “milanese” ne mostra una presenza in larga misura pervasiva: molti sono i riferimenti plurimi, mentre solo diciassette sul totale delle 59 coppie di dedicatoria e novella ne sono prive.⁵

È un segno che viene confermato, in modo evidente, in apertura, dalle due successive parti delle novelle, pubblicate nel medesimo anno 1554

⁴ Muovendo da casa Bentivoglio (I, 1), si passa al giardino di Lucio Scipione Attellano (I, 2); il dedicatario è Prospero Colonna, di cui si ricorda quando era a diporto in tale giardino ed è di nuovo citata la Bentivogli. All’Attellano è a sua volta dedicata la novella successiva (I, 3) narrata in casa Crivelli: non è esplicitamente una novella milanese, ma più indizi inducono a pensarlo; mentre tale è la tragica storia della contessa di Challant (I, 4). Dedicata ad Isabella d’Este, questa famosa novella è narrata a Diporto, nel mantovano; ma è posto un legame stringente di nuovo con casa Bentivoglio, ricordata come il luogo in cui la marchesa d’Este aveva sentito il primo marito Ermes Visconti parlare della bellissima e sciagurata donna. In casa Scarampi (I, 5) è collocata la novella dedicata a Francesco Acquaviva, marchese di Bitonto, di cui si ricorda quando era a Milano, onorato e riverito da Bandello. Si giunge poi alla dimora milanese di Galeazzo Sforza, signore di Pesaro (dedicatario Cesare Fieramosca, luogotenente di Prospero), dove è narrato dal «dottor di leggi» Paolo Taeggio «un mirabil accidente in Milano avvenuto» (I, 6: 66).

⁵ I riscontri più significativi riguardano soprattutto le dedicatorie; le novelle ambientate esplicitamente a Milano, in tutto o in parte, o in cui sia protagonista un “milanese” sono sei.

dall'autore.⁶ Infatti la dedicatoria della prima novella della *Seconda parte* ci riporta nella casa di Lucio Scipione Attellano,⁷ nel cui giardino era stata narrata la seconda novella della *Prima parte*; mentre la dedicatoria della prima novella della *Terza* è rivolta, quasi a rinnovare l'auspicio inaugurale del narrare, a Ginevra Bentivoglio, figlia di Ippolita, a cui è "donato" un racconto narrato dal cugino di Bandello, a seguito dei ragionamenti riguardanti un fatto di cronaca nera svoltosi a Milano «nel borgo di porta Lodovica» (III, 1: 8).

La *Terza parte*, d'altronde, infittisce nuovamente la presenza "milanese", che nell'insieme della *Seconda parte*, pur rimanendo cospicua anche sul piano qualitativo, appare meno pervasiva rispetto alla *Prima*, anche per la maggiore dislocazione dei richiami.⁸ A fronte di questo assume particolare rilievo la sequenza di II, 44-50, in cui il narratore è il gentiluomo milanese Filippo Baldo, che al contrario di Bandello dopo le molte traversie non aveva ancora trovato un solido approdo. Egli, giunto di passaggio dalle Fiandre nel dicembre del 1550, si era fermato fino al carnevale a Bassens, nel contado di Agen, divenuto nuova patria dell'autore dal 1542: uno dei luoghi ameni della signora e patrona Costanza Rangoni (la vedova del sempre rimpianto Cesare Fregoso) che ha proprio in questa *Seconda parte* significativo risalto. Presentato come un inatteso *rendez-vous* dopo

⁶ La *Seconda parte* a breve distanza dalla *Prima*, la *Terza* poco più di due mesi dopo. Da considerare invece per più versi a sé stante la *Quarta parte*, pubblicata dopo la morte dell'autore, nel 1573, e con un numero molto inferiore di novelle. Non la prenderò dunque qui specificamente in considerazione. Per riferimenti bibliografici e una breve sintesi relativa alla dibattuta questione della genesi e dei tempi di scrittura dell'opera cf. Cabrini 2012b: n. 6, 47-48, ora in questo volume: 51-2. Allo stesso saggio e alla bibliografia ivi indicata rimando anche per una più ampia visione d'insieme relativa a tematiche e ambito "cortigiano" nel Novelliere di Bandello. Sulle novelle nel loro complesso e sulle modalità del narrare bandelliano si veda in particolare Menetti 2005.

⁷ Nell'occasione di un banchetto offerto a Bianca d'Este e Sanseverino quando nell'ambito dei ragionamenti dopo il desinare di un'eletta accolta di gentiluomini e gentildonne il nobile e «piacevole» giureconsulto Girolamo Archinto (il padrone di casa di I, 55) narra «una bella beffa fatta a un avarissimo parrochiano» del paese di Magenta. Il racconto sperimenta una sorta di riscrittura della novella boccacciana del porco imbolato ambientata nella campagna milanese: sulla «ricreazione dell'ambiente linguistico della "villa"» in questa e in altre novelle di Bandello vd. Testa 1991: 91-96.

⁸ Nella *Seconda parte* salgono a ventinove le coppie in cui non sia neppure citata Milano, sempre su di un totale di 59; mentre nella *Terza parte* si riducono a quindici su 68; il numero delle novelle "milanesi" è, rispettivamente, sette e dodici. Aggiungo che nella *Quarta parte*, composta da sole 28 coppie, dieci sono prive di riscontri e due sono le novelle "milanesi".

ventidue anni (I, 45), assume una valenza anche simbolica, stabilendo un ideale *trait d'union* tra quel mondo ormai lontano di incontri della nobiltà milanese e quello, presente e attuale, riunito a Bassens, con la sua variegata accolta di gentiluomini e gentildonne.

Non a caso la figura del Baldo è definita con tratti che la manifestano come una sorta di *alter ego* dell'autore-narratore: e.g. «Egli è il padre vero de le novelle e sempre n'ha pieno un carnero»;⁹ «ricco e abbondante di motti, d'arguti detti e d'istorie così moderne come antiche [...]».¹⁰ Inoltre, a stringere ulteriormente legami e ricordi, nell'ambito delle sette novelle narrate dal Baldo due (47 e 48, quest'ultima dedicata al narratore di II, 32, Girolamo Aieroldo gentiluomo milanese, maestro di stalla del re di Navarra)¹¹ sono le novelle, entrambe di beffa, ambientate a Milano. Chiusa la sequenza citata, eccezionale nell'opera per la peculiare unità di tempo, luogo e narratore, si riprende poi con la consueta mobilità ed escursione temporale, che riconduce poco oltre, con qualche vertigine per il lettore,¹² ai tempi e ai luoghi ameni della Milano e dintorni dei Bentivoglio, di loro amici e di altri milanesi, con i quali ci si avvia nuovamente verso la conclusione, e nelle cui case e giardini ci si inoltrerà poi molte volte ancora, ripetutamente, nella successiva *Terza parte*, dove la presenza "milanese" torna a farsi ulteriormente sensibile.

Un complessivo bilancio dell'analisi di cui si sono qui indicati in breve e parziale sintesi i risultati mostra indubbiamente che sono soprattutto le dedicatorie (nella varietà di combinazioni, nelle quali anche l'iterazione è un elemento non secondario) ad assolvere la funzione di richiamo e legame ricorrente. Ne è naturalmente tramite essenziale l'autore-narratore, da un grado massimo di riferimento come nella già citata I, 1 a quello minimo, di una fuggevole citazione, come in II, 36, in cui Bandello torna nuovamente a deprecare quanto accaduto ai suoi libri e carte a Milano "svaligiati" dagli spagnuoli ("disgrazia" già evocata in I, 23 e ampiamente commentata in apertura di II, 11) o richiama i suoi movimenti, che danno notizia dei servigi svolti per illustri personaggi, come in I, 48 («Ritrovandomi non è molto in Mantova con madama Isabella da Este marchesana d'essa città,

⁹ Dedicatoria a II, 50: 473.

¹⁰ Dedicatoria a II, 45: 446.

¹¹ Sono qui (465-466) evocati i «ragionamenti che si fecero a Milano in nove giornate», alla presenza di Ippolita; ma di questi non ci è pervenuta traccia.

¹² Di «effetto assai calcolato di sorpresa» parla Maestri 1982: 99.

dopo che d'alcuni affari avemmo ragionato per i quali ella m'aveva mandato a Milano [...]» [I, 48: 446]).

Quest'ultima dedicatoria è per più versi esemplare, *in primis* per quanto riguarda la strategia, più volte messa in atto dall'autore, di coniugare tra loro, con l'apparente resoconto delle libere movenze di una conversazione, ambienti e figure della sua frequentazione "cortigiana": qui evocando il racconto da lui fatto alla corte di Isabella di un motto fatto dettogli a Milano «essendogli io seco e ragionando ne la chiesa de le Grazie» dal dedicatario, Marco Antonio Colonna (I, 48: 447).¹³ Seguono le lodi a quest'ultimo tributate dalla duchessa e l'intervento di Gian Stefano Rozzone,¹⁴ «pratico della corte di Francia», il quale afferma che un «simil motto» era già stato detto a proposito del re Luigi XI: si realizza così un allusivo scambio delle parti, dal momento che è il Bandello – nella veste del Colonna – ad aver attinto alla memoria "storica" delle cose di Francia il motto la cui fonte sono gli *Annales d'Aquitaine* di Jean Bouchet.¹⁵

Il procedimento narrativo adottato in questa dedicatoria promuove l'introduzione di una breve trattazione sui motti mordaci,¹⁶ di cui un esempio in atto è offerto appunto dall'«arguto detto» del Colonna, che Bandello in prima persona dichiara di avere allora narrato alla corte mantovana. Viene dunque inserita, nella cornice così offerta, una breve novella che anticipa e per così dire raddoppia il dono di quella che come di consueto è riportata dopo il congedo epistolare. La rielaborazione che Bandello compie del racconto di Bouchet comporta, oltre ad una riattualizzazione entro un diverso inquadramento storico (il tempo della dominazione francese a Milano, quando era viceré il Lautrec) e al modo in cui è data la spiegazione dell'arguzia (successiva anziché anteposta, come nello

¹³ Ne sono lodate virtù e prodezza nelle armi nella novella I, 16; mentre ne è evocata la presenza, allora al tempo della giovinezza, come ascoltatore della novella di Gualdrada, nella dedicatoria di I, 18.

¹⁴ Già narratore in I, 38 e ivi definito «molto costumato e gentil» (354), subì una morte violenta: precettore di Federico II Gonzaga, fu da lui fatto uccidere. Bandello non poteva certo ignorare tale evento, al quale, come del resto accade anche in altri analoghi e più famosi casi, non fa in alcun luogo cenno.

¹⁵ Vd. Di Francia 192:, 297-99. L'allusione da un lato segnala la disponibilità di riuso di un motto in situazioni consimili (ad esempio III, 56) e dall'altro, soprattutto, sollecita il confronto con l'ipotesi nell'ambito di una doppia operazione di riscrittura: la prima è quella che rinnova e riattualizza appunto il motto e la successiva, più ampia, concerne la «novelletta d'esso re Luigi», raccontata dal Tizzone su un altro motto, e tratta da un successivo passo della stessa fonte.

¹⁶ Cf. Cortini 2014: 22-24.

storiografo francese), un significativo cambiamento sul piano narrativo per ciò che concerne il destinatario del motto: che non è colui che viene “morso”, ma l’interlocutore del faceto morditore. L’arguto detto è infatti narrato in lode di coloro che, non volendo opporsi alla «difficil e superba natura di quelli con chi hanno a negoziare, e che, o bene o male che ti facciano, non vogliono esser ripresi [...]», tuttavia «quando veggiono qualche errore d’un signore o di chi si sia, con qualche savio motto in compagnia fida e grata lo mordeno, di modo che il parlar loro dagli sciocchi non è compreso». Oculata cautela cortigiana, certo, ma con l’effetto, per il consapevole ascoltatore, di una più mordace derisione di colui che è oggetto del motto, come risulta anche dall’abbassamento della sua immagine maliziosamente ottenuta mediante il richiamo fonico intonato alla piccolezza e, al contrario, l’enfasi poi conferita nell’antitesi tra la «picciola bestiola» e il dispiegato carico:

E questo, signor mio, se vi ricorda, fu quando *Odetto* di Fois viceré in Milano venne a messa a le Grazie suso una picciola muletta, che voi diceste: – Bandello, ancora che tu veggia quella picciola bestiola, io non conosco perciò in questa armata del nostro re cristianissimo cavallo né mulo così forte e potente com’ella è. E di questo non ti meravigliare, perciò che ella porta monsignor di Lautrecco con tutti i suoi consiglieri. (I, 48: 447)¹⁷

Il racconto del motto rinnova il ricordo della conversazione con il dedicatario, ma anche ne manifesta la funzione: non induce al riso, ma all’adesione degli ascoltatori («tutti intesero benissimo») tramite la quale sono espressi sia il significato del motto sia il liquidatorio parere sul Lautrec (che invece di ascoltare gli altri seguiva solo «il suo mal regolato giudizio»)¹⁸.

Il siparietto qui aperto da Bandello sulla Milano dominata dai francesi ha come scenario la chiesa delle Grazie, luogo in cui convergono il

¹⁷ Corsivo mio.

¹⁸ Suo costume infatti era «se ben congregava il consiglio e in una faccenda ricercava il parer degli altri, nondimeno di non far mai quello che dai consiglieri si conchiudeva, ma quello solo che al suo mal regolato giudizio sembrava esser buono». Il personaggio, già di per sé inferiore per grado, esce ulteriormente sminuito rispetto al re di Francia che a detta del Bouchet era stato ironicamente punto in relazione al fatto di consigliarsi con pochi (di basso rango, da lui elevati) e poi non ne seguiva il giudizio «s’il ne venoit à sa fantasie»: e questa è la premessa della storiella ivi raccontata.

ragionare di Bandello con il Colonna e la venuta del viceré su una «picciola muletta». Tra i luoghi della Milano bandelliana il convento delle Grazie ha uno statuto particolare, per le evidenti ragioni legate alla condizione e alla biografia dell'autore.¹⁹ Non è tra le ricorrenze più frequenti, ma ritengo che valga la pena di metterne ulteriormente a fuoco le connotazioni. Ne viene in primo luogo ricordata l'edificazione al tempo del duca Francesco Sforza,²⁰ nella novella I, 6, incentrata sulla ingannevole e rea confessione resa dal Porcellio a un venerabile frate tra i domenicani ivi residenti, «il padre fra' Giacomo da Sesto, uomo vecchio e di santissima vita» (I, 6: 68).²¹ L'elogio della figura del duca, su cui si apre la novella, ha una pertinenza non solo circoscritta all'introduzione della temporalità della storia narrata, ma contrassegna anche il legame con i domenicani e il riconoscimento del loro prestigio. Infatti, da buon principe, rispondendo sollecitamente alle richieste della moglie del Porcellio gravemente malato perché mandasse «una persona d'autorità» a far ravvedere il marito, egli subito ne individua i tratti nell'ambito del convento delle Grazie, «che allora di nuovo era edificato», nel venerabile frate sopra citato e lo invia su sua «commissione» a casa del Porcellio. Il frate si fa dunque interprete della volontà dell'«eccellentissimo signor duca», di fronte alla quale il poeta accetta di confessarsi. Se l'esito non corrisponde alle premesse, ciò risulta dovuto alla bestialità impenitente attribuita al Porcellio, che ne isola in negativo la figura in relazione al contesto (dal duca alla sollecita moglie all'inorridito frate).

Liberalità e magnificenza del signore – questa volta Ludovico il Moro – e prestigio del luogo sono elementi che connotano, al più alto grado, la dedicatoria, certo tra le più famose e studiate, che ha come scenario il refettorio del convento delle Grazie (I, 58). Protagonista è un personaggio d'eccezione, Leonardo da Vinci,²² di cui si coglie in atto, nella scansione temporale del lavoro – secondo la presunta testimonianza memoriale dell'autore – la straordinaria pittura del Cenacolo e la profondità dell'ingegno, nella consapevolezza del valore della propria arte, contrapposta alla valutazione meramente estrinseca e materiale del cardinale di Gurk.

¹⁹ Dal «sacro nido» – in cui si compendia la stessa Milano – egli fu costretto a fuggire all'inizio del 1526, a seguito degli eventi e al clima di sospetto collegati alla congiura del Morone: cf. Fiorato: 332-343; *ibid.*: 339 la citazione, dai *Canti XI, VI*, strofa 83.

²⁰ Un capitolo a sé andrebbe dedicato ai diversi modi dell'evocazione dei signori di Milano; per indicazioni vd. Dornetti 2000: 30-35.

²¹ Citato anche in III, 45.

²² Cf., tra i contributi più recenti, De Marchi 2007: 177-192.

Il convento e il giardino delle Grazie ritornano poi alcune altre volte nella *Terza parte*, ancora come cornice di incontri e conversazioni con uomini illustri, gentiluomini e alti prelati. Tra queste particolarmente significativa, in relazione al tema dei «falsi» miracoli e di quanto «l'indiscreta superstizione di molti religiosi», unita ad ingordigia, potesse essere stata responsabile degli «errori che seminava Martino Lutero», è la dedicatoria di III, 14 a fra' Leandro Alberti, in cui si evoca una conversazione tenutasi «ne l'orto delle Grazie», in occasione della venuta a Milano da Roma di «frate Salvestro Prierio, maestro del sacro Palazzo» (III, 14: 70). Si tratta del teologo domenicano Silvestro Mazzolini, di cui si evoca anche altrove il ruolo avuto agli inizi della controversia luterana.²³ La novella narrata in tali circostanze dal patrizio milanese Francesco Mantegazza, definito da Bandello «uomo di grandissima gravità», ha la funzione di stigmatizzare, tramite il riso, quell'ignoranza dei predicatori che può indurre alla superstizione e a fenomeni di distorta devozione, con grave pregiudizio per l'ortodossia (se si tralascia la predicazione del Vangelo per le «fole») e la vera pratica della religione. Il racconto, ambientato a Milano, contrappone un frate minore,²⁴ «marchiano», di cui non è fatto il nome, e il domenicano bolognese Girolamo Albertucci detto «il Borsello», celebre e dotto predicatore del secondo Quattrocento. L'oggetto di cui si tratta è la «folle credenza» nelle virtù salvifiche del cordone francescano, resa efficace tramite la capacità affabulatoria del frate, che fa presa sui fedeli (compreso il narratore Mantegazza, come da lui stesso dichiarato), con grande concorso di folla nel Duomo. L'immagine grottesca di san Francesco che una volta l'anno scendeva in Purgatorio e mandava giù il suo cordone, a cui si attaccavano, salendo in cielo, le anime che in vita l'avevano portato, si ricollega a una radicata tradizione: come attestato ad esempio dalle proposizioni attribuite al minorita Arnaldo Montanerio, già definite eretiche da inquisitori domenicani fin dal Trecento.²⁵ Nel Novelliere, invece, si celebra contro tale superstizione la piena vittoria del Borsello, nella predicazione della successiva quaresima, non casualmente sottolineata dalla

²³ Cf. dedicatoria della novella III, 10 (relativa ad una beffa a fra' Bernardino da Feltre) e della successiva III, 25. Sulla posizione espressa da Bandello in relazione alla riforma luterana e sui limiti dei suoi interventi nel Novelliere, che ne fanno un «interprete decisamente superficiale, proprio considerando che si tratta di un frate domenicano e di un vescovo», nel contesto degli anni Cinquanta vd. Rozzo 2005: 163.

²⁴ Per altri analoghi casi cf. Rozzo 2005: 172-173.

²⁵ Cf. Eymerich 1578, II: 200-201. L'opera del domenicano, originario di Girona, venne terminata intorno al 1376 e fu stampata più volte nel Cinquecento.

presenza del «duca Lodovico Sforza, allora governatore del nipote, con tutta la corte e la nobiltà di Milano» (III, 14: 72-73). Mediante il sarcastico racconto di una visione rivelatrice, l'«ingegnoso ed eloquentissimo Borsello» – che esercitava tra l'altro il ruolo di inquisitore –, ottiene lo scopo voluto: i milanesi si ricredono e ben settemila cordoni, gettati a terra, dimostrano quanto grande fosse stata la presa della superstiziosa predica del francescano.²⁶

Una questione religiosa, certo, ma anche una rappresentazione di costume, come in altre analoghe novelle.²⁷ A quest'ultimo proposito, si potrebbe aggiungere che l'intento o forse meglio la pretesa bandelliana di farsi cronista del proprio tempo o, per interposta persona, di quello dei suoi narratori si esplica in modo non secondario nella figurazione di mode, costumi, comportamenti sociali. Anche in questo ambito un'ulteriore attenzione più volte focalizzata sulla società milanese si può cogliere nell'inserzione di vere e proprie digressioni, che hanno anche un'indubbia funzione celebrativa. Esempio e famosa è quella che viene inserita nella parte iniziale di I, 9, dedicata a Lancino Curzio, a seguito di un «dilettevol contrasto» sulle donne (I, 9: 90-91). Il narratore, il dotto umanista Stefano Dolcino, apre il racconto con un'esaltazione di Milano, «una di quelle città che in Italia ha pochissime pari in qual si voglia cosa che a rendere nobile, popolosa e grassa una città si ricerchi», in cui domina l'iperbole ammirativa, dall'uso continuo dei superlativi all'enumerazione anaforica, alla *climax* dei paragoni – dalla festa veneziana dell'Ascensione ai trionfi romani – fino a sancire, con l'autorità di Isabella d'Este, la superiorità della pompa e del lusso delle «tante superbe carrette tutte innorate d'oro finissimo, con tanti ricchi intagli, tirate da quattro bravissimi corsieri» su tutto il resto d'Italia.²⁸

Il passo che segue, sulle donne di Milano – che «avvezze» a tali «delicatezze, pompe e in tanti piaceri e domestichezze» sono «ordinariamente domestiche, umane, piacevoli e naturalmente inclinate ad amare e ad essere amate e star di continuo su l'amorosa vita» –, si conclude con una notazione linguistica sul parlar milanese):

²⁶ Non ho trovato riferimenti in cronache e storie milanesi. Risultano invece documentati sia da Giovanni da Prato sia da Burigozzo gli effetti di fascinazione sulla folla e il seguito ottenuto da altri frati predicatori e “romiti” venuti a Milano.

²⁷ Di particolare interesse, anche sul piano storico-sociale, quella relativa a san Bernardino e all'usuraio Tommasone, su cui vd. Barbieri 1962: 21-88.

²⁸ Si veda sulle carrette anche II, 8, dove pure ricorre un ampio elogio di Milano, questa volta attribuito a un narratore mantovano.

E a me, per dirne ciò ch'io ne sento, pare che niente manchi loro a farle del tutto compite, se non che la natura le ha negato uno idioma conveniente a la beltà, ai costumi e a le gentilezze loro. Ché in effetto il parlar milanese ha una certa pronunzia che mirabilmente gli orecchi degli stranieri offende. Tuttavia elle non mancano con l'industria al natural difetto supplire, perciò che poche ce ne sono che non si sforzino con la lezione dei buon libri volgari e con il praticare con buoni parlatori farsi dotte, e limando la lingua apparare uno accomodato e piacevole linguaggio, il che molto più amabili le rende a chi pratica con loro.²⁹

È significativo che gli strumenti per porre rimedio a tale naturale difetto siano individuati nella correzione mediante l'ausilio tanto della lettura di buoni libri in volgare quanto del colloquiare con «buoni parlatori»: in un'opera in cui la finzione di oralità è costitutiva, non può che essere centrale l'imparare e saper piacevolmente declinare il linguaggio dell'intrattenimento e della conversazione, nella sua adeguata dimensione sociale.

Se qui l'accento è posto sulla frizione tra la bellezza delle donne e la pronuncia sgraziata del nativo idioma, altrove Bandello riprende il discorso sul parlar milanese in termini più generali: per bocca del nobile milanese Carlo Attellano, all'inizio della novella 31 della *Seconda parte* il ragionamento è svolto come risposta contro chi biasima il «parlar milanese», «troppo più goffo» che altro parlare in Lombardia, addirittura «più brutto che il bergamasco» (II, 31, 256).³⁰ La difesa verte sulle condizioni naturali di ciascuna parlata, che non è pura alle sue origini, ma deve essere «purgata»: e così è anche per il milanese «da sé incolto, ma si può leggermente limare». D'altra parte – in parallelo con ben note rivendicazioni del Bandello scrittore – è il concetto di lingua materna ad essere riaffermato: qui, in relazione all'oggetto, con l'esempio del cardinale Antonio Trivulzio che in corte di Roma «sorridente» difendeva il proprio parlar milanese nei confronti di chi lo sollecitava a passare alla lingua cortigiana, ai quali rispondeva che «gli mostrassero una città migliore e d'ogni cosa

²⁹ Non è privo di interesse che questo discorso sul «parlar milanese» sia introdotto qui proprio in una dedicatoria a Lancino, di cui sono noti i sonetti di sperimentazione giocosa e ironica in dialetto milanese.

³⁰ Topico linguaggio da rime giocose e da commedia, relativo a servi, rustici e altri personaggi «comici» di scarsa levatura.

piú abbondante di Milano, che allora egli imparerebbe quell'idioma; ma che ancor non aveva sentito dire che ci fosse un altro Milano». ³¹

E nel seguito il narratore di secondo grado proprio tramite l'elogio della città introduce così la novella, con un allusivo rimando alla Firenze dei narratori di Boccaccio: ³² «Dico adunque che in Milano, ricco e copioso d'ogni buona cosa e pieno di grandissima e leggiadra nobiltà, non è molto tempo fu un giovinetto [...]».

La rappresentazione di Milano e dei "milanesi", come sempre accade nel Novelliere, non è però certo a senso unico: ³³ anzi una delle notazioni che più chiaramente si traggono da una considerazione d'insieme delle novelle "milanesi" è la varietà tematica e stilistica, di riscrittura di fonti (alcune scopertamente cronachistiche e storiche) e d'invenzione, di sperimentazioni di genere, dal tragico al comico al romanzesco. Ne andrebbe meglio sondata, anche con uno studio specifico e comparativo in relazione ad altri luoghi cardine dell'opera, la portata; ma certo è significativo che anche assumendo una particolare specola di osservazione come è appunto la Milano del Novelliere si possano cogliere, quasi come in un microcosmo, i tratti distintivi che sapientemente regolano la «mistura di accidenti» del narrare bandelliano.

³¹ Cf. Pozzi 2000. 88-90.

³² Vd. ad esempio «Nella nostra città copiosa di tutti i beni [...]» (*Decameron* VII 6: 834).

³³ Cf. la proverbiale fatuità e sciocchezza di personaggi «ambrosiani», come in II, 8 e II, 47 (vd. 458, per voce di Filippo Baldo: «Ché se io questi di vi lodai esso Milano, non vorrei perciò che voi credeste che tutti i milanesi fossero Salomoni e tra loro non fossero assai feudatarii de la badia di San Sempliciano»). Tale è il nome attribuito al protagonista di questa novella milanese, il quale, secondo la rubrica, «teneva alquanto dello scemo» e viene per questo ridicolmente beffato da una «bellissima gentildonna», molto astuta invece, e moglie di un valente e nobile gentiluomo di Milano).

SCRITTURE E RISCITTURE BANDELLIANE

La programmatica libertà nella disposizione e nelle tematiche del Novelliere di Bandello, secondo la nota dichiarazione della dedicatoria della *Terza parte* per la quale esse rappresentano «una mistura d'accidenti diversi, diversamente e in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenuti e senza ordine veruno recitati» (III: 7), non preclude al «candido e umanissimo lettore», più volte evocato, sia di metterne alla prova la più o meno presunta casualità sia di ritrovare nel complesso e variato gioco – di tematiche, intrecci e sperimentazioni – ricorrenze ed elementi comuni, che fanno affiorare fili e collegamenti, ora prossimi ora a distanza, entro la tramatura della raccolta.

Nelle tre parti messe a stampa dall'autore (mentre la quarta e ultima è, come noto, postuma), è possibile rilevare la funzione in senso lato strutturale deputata al versante milanese, vero e proprio polo di irradiazione del Novelliere:¹ come messo in rilievo anche dalle novelle incipitarie,² nelle quali l'elemento comune è la collocazione e l'occasione del racconto – e dunque anche il ruolo ad esso conferito – entro l'ambito del circolo eletto delle conversazioni e dei diporti milanesi. Ci si potrebbe interrogare se a tali novelle l'autore devolva una particolare funzione anche relativa alla sua *ars narrandi*: come “storico” in I, 1, a gara con Machiavelli; come emulo e concorrente del Boccaccio e della calandrinesca novella del «porco imbolato» (*Decameron* VIII 5: 29) in quella del furto del castrone in II, 1, in cui anche il linguaggio del contado milanese ha una parte peculiare; come esperto conoscitore e riscrittore, in un'unica novella, di più temi novellistici e più autori in III, 1.³ Comunque stiano le cose, è indiscutibi-

¹ Cabrini 2017: 213-24, ora in questo volume: 113-24. Per riferimenti bibliografici relativi all'autore e alla scrittura dell'opera cf. *ibi*: 215, n. 6 e i relativi rimandi; cf. inoltre Carapezza 2012: 287-92 e Carapezza 2017: 190-4; 202-5.

² Non nell'edizione della *Quarta parte*, dove tale ricorrenza scala invece alla seconda posizione, dato il ruolo spettante, al primo posto, alla novella che narra l'inaudito omicidio del lucchese Simone Turchi: novella che l'autore nella dedica ai «candidi lettori» dichiara essere stata «pretermissa di stamparsi» nella *Terza parte* a cui era destinata, appunto a Lucca, dove erano state pubblicate tutte e tre le parti delle novelle, a causa della pressione fatta dai parenti dell'omicida (IV: 7).

³ Bandello coniuga il tema di amore e gelosia con quello dell'inganno e della disav-

le la massima evidenza che l'autore ha voluto conferire alla scelta di un racconto "storico" come oggetto della novella per eccellenza incipitaria, la prima della *Prima parte*.

Nell'ambito del ruolo inaugurale che spetta alla prima lettera dedicata a Ippolita Sforza Bentivoglio, in cui si mostra e definisce il circuito discorsivo dell'eletta compagnia che si raccoglie nella casa milanese dell'illustre patrona «perciò che sempre ne la brigata che vi concorre v'è alcun bello e dilettevole ragionamento degli accidenti che a la giornata accadeno» (I: 2), con una notazione autobiografica («sovraggiungendo io») l'autore-narratore si presenta come partecipe di una situazione in corso di svolgimento. Reduce da un delicato incarico affidatogli per negoziare il matrimonio della figlia di Ippolita e Alessandro Bentivoglio con il conte Roberto Sanseverino, figlio di Barbara Gonzaga contessa di Caiazzo, egli pone al centro dei ragionamenti i pareri in cui si soppesano le ragioni politico-diplomatiche che inducono a deliberarne la rinuncia.⁴ È proprio il discorrere e concludere su di un cruciale fatto del giorno ad introdurre, a specchio e dimostrazione dei rischi insiti nell'avventatezza di un precipitato matrimonio contro le promesse già intercorse, il racconto di «un fierissimo accidente, altre volte a Firenze avvenuto» (I: 3). Si pone dunque, in limine, un doppio rapporto fondante, da un lato tra i ragionamenti e la narrazione, dall'altro tra l'attualità degli accadimenti presenti, nel loro manifestarsi, e i fatti avvenuti. Ed è particolarmente significativo che il libro, che il Bandello dichiara composto, su esortazione della Bentivoglio, con una scelta tra gli «accidenti» che «in diversi luoghi» egli sentiva narrare, avesse preso le mosse dall'occasione sopra ricordata e proprio da questa novella, come ci tiene a sottolineare l'autore, e non da altre raccontate alla presenza della nobildonna.

ventura, che conduce un vivo ad essere rinchiuso in una tomba o a rischiare di esserlo. Cf. ad es., per lo spunto della cassa in cui è chiuso l'amante per essere portato al sepolcro e sepolto con la donna amata, la prima tra le novelle tradizionalmente attribuite al Sermini, relativa a Vannino e alla Montanina (dove l'inganno non è però subito dall'uomo per l'atroce disegno di gelosia, come nella novella bandelliana, ma è predisposto dalla donna amata, che simula la propria morte, per amore, al fine di liberarsi del marito e ricostruirsi una nuova vita con l'amante); mentre, per il motivo della pericolosa disavventura e dell'inopinata salvezza, cf. Andreuccio nell'arca dell'arcivescovo Filippo Minutolo (*Decameron* II 5).

⁴ Per evitare che papa Leone X si adirasse con i Bentivoglio, dato che l'arcivescovo Sanseverino, zio di Roberto, «teneva il maneggio di dare al detto suo nipote la sorella del cardinale Cibo».

Secondo il modulo finzionale che presiede alla scrittura, il racconto prima svolto oralmente da uno dei gentiluomini presenti, l'ambasciatore fiorentino Lodovico Alamanni, era stato poi debitamente trascritto dall'autore e, nel dono fattone a Ippolita, restituito appunto al contesto da cui aveva tratto origine.

La scelta dell'Alamanni non è casuale e crea un particolare gioco prospettico, dal momento che il tempo interno della dedicatoria si colloca tra il febbraio del 1518 e il marzo del 1519, nel periodo in cui l'Alamanni fu a Milano.⁵ Egli era stato amico e corrispondente di Machiavelli,⁶ e proprio sulla sua bocca viene messo il racconto dell'uccisione di Buondelmonte Buondelmonti che Bandello, come è noto, riprende dalle *Istorie fiorentine* dello stesso Machiavelli,⁷ presentate nel 1525 al papa Clemente VII e uscite a stampa, postume, nel 1532. È come dunque se il racconto orale dell'Alamanni e poi la trascrizione del Bandello («Ond'io, parendomi il caso degno di compassione e di memoria, così precisamente com'era stato da l'Alemanni detto, quello scrissi») precedessero e non seguissero le *Istorie*.

Per quanto la novella sia già stata più volte studiata,⁸ ritengo che valga la pena di prenderla nuovamente in considerazione e che anzi proprio partendo da questa risulti proficuo cominciare a sondare qualche aspetto dell'ampio arco di escursione nelle modalità di scrittura e riscrittura in novelle bandelliane che possiamo in senso lato definire, per ambiti e personaggi, "storiche".⁹

⁵ Se anche lo scrittore non avesse voluto delimitare secondo una stringente corrispondenza storica la presenza dell'Alamanni a Milano, la cronologia interna non ci potrebbe portare molto oltre, dato che Ippolita Bentivoglio morì intorno al 1520.

⁶ Si veda Inglese 2014.

⁷ Cf. già Di Francia 1921: 302. In questo modo Bandello inaugura la propria opera con un racconto dichiaratamente "veridico", ma che al tempo stesso si inserisce in una falsariga già stabilita, entro una tradizione storiografica e, in parte, novellistica che già aveva conferito al racconto dell'omicidio di Buondelmonte una certa notorietà. Non si può dire che qui la vicenda, presentata come esemplare, sia in tutto calzante in relazione all'oggetto e all'occasione; è invece interessante il duplice riuso della "fonte" machiavelliana: sia sul versante storiografico (in relazione alla cornice entro cui è inserita la narrazione) e sia su quello della già attuata elaborazione novellistica, anche se in Machiavelli molto più sintetica.

⁸ Cf. Maestri 1991: 364-5 e soprattutto Pozzi 2000: 90-5.

⁹ Ci si limiterà qui a due sole tappe – relative a questa novella e alla 37 della *Seconda parte* – di un percorso la cui estensione non consente che se ne dia in questa sede più articolato conto.

Il primo e piú significativo aspetto nelle modalità di riuso della “fonte” è innanzitutto, ad apertura della novella, l’inserzione della “istoria” di Buondelmonte nel circuito dei ragionamenti a casa Bentivoglio, che il narratore Alamanni subito richiama, lodando la prudente decisione presa. È una modalità che si ripeterà poi pressoché costantemente nel Novelliere, ma che qui è praticata per la prima volta e che incornicia la novella entro il già avviato discorso, con un ritorno circolare nella conclusione. L’«istoria» di Buondelmonte assume dunque il carattere di esempio di «quanto nocivo sia far mercatantia di questi matrimonii» (I: 5), e solo in subordine a tale scopo illustra la causa dell’origine della divisione prima di Firenze, che è invece la motivazione portante del narrare machiavelliano relativo a questo cruciale episodio. Lo spostamento del fuoco del racconto, da parte di Bandello, sulle «funeste e lagrimose nozze» non rimane senza conseguenze.

Complessivamente nello svolgere la narrazione il Bandello segue, spesso molto da vicino e con dirette riprese o qualche amplificazione e modificazione, la scrittura machiavelliana di cui ha evidentemente riconosciuto, per questo episodio, la trasformazione già novellistica,¹⁰ che viene dunque accolta e potenziata, per esempio in relazione alla psicologia dei personaggi solo in sintesi prospettata da Machiavelli. L’operato di Bandello è tale da rendere immediatamente riconoscibile l’ipotesto su cui sta lavorando a quelli tra i suoi «candidi lettori» che potevano conoscere le *Istorie*.¹¹

¹⁰ Sul racconto machiavelliano e le sue fonti cf. Cabrini 1985: 36-46.

¹¹ Si vedano ad esempio le modalità con cui Machiavelli aveva introdotto il racconto, dopo aver parlato della «manifesta divisione» tra Impero e Chiesa: «si ridusse la Italia intra quello e la Chiesa in manifesta divisione; la quale non ostante, i Fiorentini si mantengono infino al 1215 uniti, ubbidendo a’ vincitori, né cercando altro imperio che salvarsi. Ma *come ne’ corpi nostri quanto piú sono tarde le infirmità tanto piú sono pericolose e mortali, così Firenze, quanto la fu piú tarda a seguitare le sette di Italia, tanto di poi fu piú afflitta da quelle*. La cagione della prima divisione è notissima, perché è da Dante e da molti altri scrittori celebrata; pure mi pare brevemente da raccontarla. *Erano in Firenze, intra le altre famiglie, potentissime Buondelmonti e Uberti; appresso a queste erano gli Amidei e i Donati. Era nella famiglia de’ Donati una donna vedova e ricca, la quale aveva una figliuola di bellissimo aspetto*» (Machiavelli, *Istorie* [Varotti-Montevicchi], l. II, capp. 2-3: 195-196. I corsivi nelle citazioni, qui e altrove, quando non diversamente indicato, sono miei). Dopo un’analoga introduzione, che già amplifica – come poi piú ampiamente nel seguito – il dettato machiavelliano, Bandello scrive: «Erano adunque gli anni di nostra salute mille ducento quindici, quando il miserabil caso, di cui parlarvi intendo, avvenne; e fin allora la città nostra era sempre stata *ubidiente a li vincitori*, non avendo i fiorentini cercato di ampliar lo stato loro né offender li

Le due parti del racconto in cui il Bandello si allontana da Machiavelli riguardano la rappresentazione delle contraddizioni interiori dell'innamorado Buondelmonte e i preliminari, sul piano pratico, dell'organizzazione dell'omicidio. Se quest'ultima inserzione appare dettata dall'intento di rendere piú ricca e dettagliata la narrazione, la prima è piú interessante e comporta anche una diversa scansione nei tempi della decisione di Buondelmonte di venir meno alla promessa di matrimonio già fatta per sposare invece la bellissima fanciulla di casa Donati: decisione immediata per Machiavelli, con differimento al giorno successivo per Bandello.¹² Con il tramite di questa estensione temporale Bandello introduce il tema dell'interiore contrasto di sentimenti in cui si dibatte il misero amante, che, «avvelenato dalla breve vista di begli occhi della fanciulla», finisce con l'essere travolto e condotto alla rovina: un tema che rappresenta uno dei fili rossi del Novelliere.

Per quanto il dettato machiavelliano sia tutt'altro che privo di rielaborazione e cambiamenti da parte di Bandello, pure, nel quadro di un complessivo bilancio, la portata dell'intervento sulla connotazione dei personaggi, sulla struttura della novella e sul suo svolgimento appare tutto sommato contenuta.

vicini popoli, ma solamente atteso a conservarsi. E *perché li corpi umani quanto piú tardano ad infermarsi, tanto piú le infermità che poi li sopravengono* o di febre o d'altro male *sono piú dannose e mortali* e seco mille pericoli recano, così avvenne a Firenze *che, quanto piú tardi ella stette a pigliar le parti e divisioni che per tutta Italia con rovina di quella erano sparse, tanto piú poi di tutte l'altre dentro vi s'involse, e le sette seguìto*, cagione del miserabile essilio e crudel morte di tante migliaia di cittadini. [...] Ma, venendo al fatto, dico che *tra l'altre famiglie de la nostra città nobili e potenti, due ce n'erano per ricchezze e séguito di gente potentissime e di grandissima reputazione appo il popolo, cioè gli Uberti e i Buondelmonti, dopo li quali nel secondo luoco fiorivano gli Amidei e li Donati, ne la qual famiglia de li Donati si ritrovava una gentildonna vedova molto ricca, con una figliuola senza piú d'età idonea a poter maritarsi. La madre di lei, veggendola di bellissimo aspetto [...] (I: 6).*

¹² E per il vero anche in altre fonti. Il riscontro piú interessante potrebbe riguardare le *Historiae Florentini populi* di Leonardo Bruni, piú volte a stampa dal 1476 in poi nel volgarizzamento di Donato Acciaiuoli. Anche nel racconto del Bruni il matrimonio è collocato nel giorno seguente, ma soprattutto è interessante il fatto che lo scrittore introduca la narrazione relativa a Buondelmonte proprio in relazione al tema dei matrimoni e all'importanza che questi assumono nei rapporti tra le grandi famiglie. In Bruni infatti la collocazione del racconto è differita rispetto all'ordine cronologico e introdotta, come esempio e monito *e contrario*, nell'occasione dei matrimoni sollecitati dal popolo per mettere fine alle discordie e inimicizie tra i nobili guelfi e ghibellini dopo la cacciata del conte Novello nel 1266. Cf. Cabrini 1990b: 267-8; 285.

Al polo opposto tra le novelle “storiche”, per quanto riguarda l’impegno di riscrittura ed elaborazione formale, si situa invece la novella II, 37, tra le piú ampie del Novelliere:¹³ in essa l’impegno di nuova scrittura e di affabulazione raggiunge uno dei gradi maggiori, anche se a mio giudizio non dei migliori, per una serie di interni squilibri anche sul piano strutturale.

La II, 37 è di particolare interesse anche perché costituisce uno dei due soli casi, insieme con un’altra importante novella (I, 21), di documentata testimonianza di una precedente redazione. Di questa, conservata in un manoscritto autografo (l’unico pervenutoci del Novelliere, il ms. Toulouse Bibliothèque Municipale 837), ha dato dettagliato conto nel 1984 Godi.¹⁴ Lo studioso ha poi curato l’edizione critica della novella, secondo l’*editio princeps* del 1554, corretta con l’ausilio dell’autografo, di cui riporta le varianti in apparato.¹⁵ La novella ha un prestigioso dedicatario, il cardinale Giorgio d’Armagnac, ed è probabile che lo stesso ms. autografo fosse l’esemplare di dedica o una copia di mano dell’autore a questa prossima.

La dedicatoria si apre *in medias res* con la notizia, appena giunta, della morte di Enrico VIII: dunque nel 1547, in cui si colloca anche il tempo interno dei ragionamenti (ma non necessariamente della composizione della novella)¹⁶ del cenacolo raccolto intorno all’«eroina» Costanza Rangoni, vedova di Cesare Fregoso: ci troviamo in Francia, nel territorio agenese, presso la nobildonna che possiamo definire il secondo nume tutelare del Bandello, dopo la morte di Ippolita.¹⁷

Il tema della lettera dedicatoria, sollecitato dal giudizio sulle azioni del morto re e, per estensione, sulla rievocazione di quanto si ricava «leggendo l’historie» dell’Inghilterra,¹⁸ ruota in particolare intorno al polo negativo su cui si attestano tutti quei reali inglesi che piú si sono distinti per

¹³ Notevole ne fu la fortuna e, mediante traduzioni e adattamenti, in francese e in spagnolo, fornì spunti a piú autori, tra cui Shakespeare e Calderon.

¹⁴ Godi 1984: 499-515.

¹⁵ Godi 1985: 482-538. Cf. le opportune puntualizzazioni con cui è ulteriormente intervenuto piú recentemente Bragantini anche a seguito dell’edizione di Maestri (Bragantini 2014: 55-62).

¹⁶ Per ipotesi sulla datazione cf. Godi 1984: 512-3.

¹⁷ Sulle vicende relative alla vita e alle frequentazioni di Bandello è sempre indispensabile Fiorato 1979.

¹⁸ Cito dall’edizione critica di Godi 1985: 488. Tutte le citazioni della novella sono tratte da questa edizione.

crudeltà e scelleratezze, come per molti di loro viene sommariamente ricapitolato. Non è qui il caso di insistere sulle motivazioni politico-religiose di questa vera e propria intemerata, che bene si attaglia al dedicatario. Si possono invece osservare due altri aspetti che sottendono o tracciano fili interni alla raccolta. In primo luogo, le modalità con cui è introdotto il tema suddetto – e cioè il diretto richiamo all'Annibale liviano, la cui barbara e inumana crudeltà è ora ascritta ad appannaggio dei re inglesi e l'ascrizione dei sovrani al novero non dei «rettori, principi e regi», ma dei «fieri e crudelissimi tiranni» (Godi 1985: 488) collegano questa dedicataria ad altre, precedenti e successive, e alle connesse novelle, in cui sono enunciate e messe a fuoco le stesse tematiche (in relazione a più figure o vicende “storiche”, classiche e moderne). D'altro lato, la figura di Enrico VIII torna più volte nel Novelliere con riferimento alla sua crudeltà, viziosità, empietà ecc. (e come protagonista in III, 60 e 62).

Tornando a II, 37, giunto infine l'*excursus* sulle scelleratezze dei re inglesi al padre di Enrico VIII, da cui era iniziato tutto il discorso, si ha una svolta nei ragionamenti: nella finzione di realtà messa in atto da Bandello, Giulio Basso (personaggio di discussa identificazione, che compare solo questa volta nell'opera)¹⁹ aveva proposto che si cambiasse argomento e aveva narrato «una historia avvenuta in Inghilterra a uno de i re passati». L'autore dunque, a cui era parso che «non le si disconvenisse d'essere messa insieme» con le altre sue novelle, aveva pensato di inviarla all'Armagnac. Anche in questo caso la scelta del «padrone» da dare alla novella ne costituisce sia un viatico nei confronti del pubblico sia un omaggio cortigiano all'illustre dedicatario, omaggio derubricato dal solito *topos modestiae* a «picciol dono» (Godi 1985: 490-1).

La definizione dell'oggetto della narrazione come «historia» va qui preso, anche se certo non alla lettera, in senso proprio: i protagonisti sono storici e la vicenda d'amore che li riguarda è oggetto di narrazione in cronache e storie, per altro con una serie di differenze – anche stando solo agli estremi del racconto – eclatanti: la prima delle quali è che Bandello opera una fusione tra due vicende che hanno protagonisti diversi, a più di un secolo di distanza, ma anche un minimo denominatore comune. Infatti, come è da tempo noto, solo la prima parte della novella riguarda i due protagonisti dichiarati, il re Edoardo III e la bellissima Aelips, contessa di Salberí (cioè di Salisbury); il molto più ampio seguito – sottoposto anche

¹⁹ Cf. Godi 2001: 257-69.

ad una piú radicale affabulazione – attribuisce ai due suddetti personaggi vicende che invece riguardano Edoardo IV e Elisabeth Woodville.

Conor Fahy, che segnalò incidentalmente tale situazione in due studi nel 1960 e nel 1961 – a quanto mi risulta senza grande eco negli studi bandelliani – aveva lasciata aperta l'alternativa tra un errore di Bandello o una scelta voluta (Fahy 1960: 168-9; Fahy 1961: 667). Direi che si tratta senz'altro della seconda ipotesi, dimostrabile attraverso elementi di carattere testuale, e io credo anche allusa fin dalla rubrica della novella: «Odoardo terzo re d'Inghilterra ama la figliuola d'un suo soggetto, e la piglia per moglie» (Godi 1985: 491). Questa rubrica porta il nome di Edoardo III, ma la vicenda a cui si riferisce riguarda il solo Edoardo IV e non corrisponde a quanto raccontato nella prima parte della novella in relazione ad Aelips «nobilissima giovane» e qualificata con il riferimento non al padre ma al marito, Guglielmo Montaguto, conte di Salisbury (*ibi*: 492), che era tra l'altro consigliere privato e di grado elevato presso Edoardo III.

Inoltre, quando Giulio Basso inizia a parlare, prima di cominciare il racconto, riprende le già viste considerazioni sulla crudeltà dei re inglesi, citandone la comune indole o comportamento «o siano de la Rosa bianca o siano de la rossa», con ciò evocando la guerra delle due Rose, cosa che rimanda ai tempi di Edoardo IV.²⁰

Dubito che all'illustre dedicatario la fusione tra le due vicende di Edoardo III e Edoardo IV potesse sfuggire, data anche la notorietà delle ripercussioni storico-politiche e poi dinastiche, dopo la morte di Edoardo IV (avvenuta nel 1483), dovute al matrimonio del re con la Woodville.²¹ Il Bandello segnala dunque già in limine la portata dell'ampio affresco affabulatorio costruito su quelle «historie» e «croniche» inglesi – o presunte tali – a cui Giulio Basso fa a sua volta *en passant* piú oltre riferimento. Un «picciolo dono» sí, se lo si confronta con l'altezza del dedicatario, ma certo di rilevante e marcato impegno.

Comunque stiano le cose, infatti, quello che subito risulta chiaro fin dall'inizio è l'insistente connotazione di letterarietà conferita sia al dettato sia al tessuto espressivo della novella, fino alle aperte citazioni come ad es. – per indicarne tre, ma sono molto frequenti – la petrarchesca «onde talthora meco stesso mi vergogno»,²² o l'oraziana «e, se lecito mi fosse, dire

²⁰ Cf. Godi 1985: 491.

²¹ Sulla figura di Edoardo IV e le vicende storiche dell'Inghilterra nella seconda metà del sec. XV cf. Ross 1997; sul matrimonio con la Woodville cf. Kettle 2005: 1-20.

²² Godi 1985: 491, trasparente ripresa del verso 11 del sonetto incipitario del *Canzoniere*.

e mischiar le cose sacre in queste profane»²³ (ma filtrata anche attraverso Castiglione,²⁴ la cui presenza emerge in piú punti della novella) o la boccacciana «hora a me medesimo increbbe andarmi tra tanti morti r avvolgendo».²⁵ Per vederne ampiezza e portata basta anche solo scorrere l'apparato delle fonti che Godi ha fatto in questo senso in modo capillare – ma inevitabilmente non completo – nella sua edizione: con il limite per altro della nuda elencazione degli estremi dei passi che ha ritenuto di individuare, senza operare distinzioni o metterne in luce l'eventuale peso o ruolo.

Per la sua struttura e articolazione il racconto si presenta come una novella-romanzo, ma anche come una novella-trattato, con piú o meno ampie digressioni – sulla fenomenologia e patologia dell'amore, sui confidenti e intermediari dei segreti degli amanti, sui principi, sui veri cortigiani –, e come una novella-teatro, vista l'ampiezza, soprattutto nella seconda parte, dell'uso del dialogo, con modalità oratorie e gli sviluppi patetici e potenzialmente tragici, nel contrasto tra amore e onore, che investe anche i ruoli familiari: sviluppi poi risolti in lieto fine, con il trionfo della virtù e castità dell'esemplare eroina e il riscatto da parte del re nella vittoria della moralità e dell'onore sulla sfrenata passione, ma anche la felice risoluzione della brama amorosa nel compimento del matrimonio regale, prima segretamente poi pubblicamente celebrato.

La potenziale tragedia della nuova Virginia e nuova Lucrezia si risolve nella conclusione, per usare le parole di Bandello, nell'«essaltamento» della bella Aelips «divenuta reina, degna nel vero di esser senza fine celebrata», così come del re, «il quale, operando del modo che fece, mostrò esser vero re e non tiranno», al quale non minor gloria va tributata per aver saputo regolare le «sue amoroze passioni, di quella che se gli dà di tante e sí famose vittorie che per via de l'armi hebbe» (Godi 1985: 538).

Mutatis mutandis, si potrebbe definire un nuovo re Carlo di decameroniana memoria (tanto piú che la relativa novella del Boccaccio, *Decameron* X 6 già era stata ampiamente usufruita nelle parti oratorie), se non che la respiscenza del re avviene solo davanti al gesto estremo di Aelips, che dopo avergli fatto giurare di concederle una grazia prima che a lei si avvicinasse, tirato fuori un coltello che aveva nascosto sotto l'abito, l'aveva posto di fronte al dilemma di rinunciare alle intenzioni di violarla

²³ *Ibid.* Cf. Hor. *ep.* I, 16, 54 «miscibus sacra profanis».

²⁴ Cf. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (Quondam), l. III: 295.

²⁵ Godi 1985: 492. Cf., nell'introduzione della prima giornata del *Decameron*: «A me medesimo increbbe andarmi tanto tra tante miserie r avvolgendo» (29).

e, invece, di ucciderla o, se non avesse fatto questo, di assistere al suo suicidio. La conclusione celebrativa, dunque, come accade anche in altri casi in *Bandello*, non può non lasciare spiazzato il lettore, tanto più che dall'iniziale esecrazione della crudeltà e scelleratezza dei re inglesi siamo approdati alla gloria e alla lode.

Per ottenere tutto questo *Bandello* deve dotare i suoi personaggi di uno spessore romanzesco, che nella prima parte del racconto è intonato a una dimensione cortese e cavalleresca. Un significativo ausilio gli viene dato dalla sua fonte, già da molto tempo nota:²⁶ non una cronaca inglese ma l'opera di uno storico francese che racconta anche le vicende d'Inghilterra e qui nella fattispecie quelle relative, oltre che alla guerra, all'innamoramento del re Edoardo III per la bellissima contessa di Salisbury.

Si tratta del Froissart, che dedica più capitoli della sua *Cronique* a questa vicenda nel contesto della narrazione degli eventi del 1342 relativi alla ripresa delle tensioni di Edoardo con gli Scozzesi, quando racconta della liberazione del castello di Salisbury da loro assediato, dove stava con tutte le sue genti la contessa in assenza del marito Guglielmo Montaguto, imprigionato in Francia a seguito di una missione svolta per conto del re. Accorso in aiuto, il re ivi, vista la bellissima contessa che lo accoglie in festa andandogli incontro e facendo aprire tutte le porte, subito è sorpreso da una scintilla di *fin'amor* per lei e inutilmente si dichiara alla nobildonna che saggiamente cerca di sottrarsi. Ma il re non riesce a pensare ad altro e invitato ad entrare nella sala del pranzo con i suoi cavalieri non riesce quasi a mangiare ed appare tanto turbato e malinconico da stupire tutti i presenti: egli è infatti assalito da pensieri contrastanti, tra il richiamo dell'onore e della lealtà e la forza sormontante dell'amore. Il giorno dopo, infine, parte per completare l'impresa contro gli scozzesi e si congeda dalla contessa, pregandola di sapersi meglio consigliare, nell'attesa di un incontro futuro. La vicenda verrà poi ripresa molti capitoli dopo – nell'occasione di una grande festa fatta organizzare dal re a Londra – e lasciata poi in sospeso dopo aver fatto balenare il timore della dama (taciuto al marito ignaro, che nel frattempo era stato liberato ed era tornato in Inghilterra) di subire il disonore e la violenza del re. A ciò Froissart non dà comunque luogo, sottolineando il vestire volutamente dimesso e la saggezza della contessa, mentre altre fonti, come Jean Le Bel – contestato in un successivo passo

²⁶ Cf. Di Francia 1923: 27-9.

(non riportato in tutte le redazioni dell'opera) dallo stesso Froissart – danno il fatto per avvenuto.²⁷

Molti sono, come si vede, gli ingredienti per una rielaborazione novellistica e non stupisce certo che Bandello si sia appropriato della «historia». Si ispira dunque alla falsariga di Froissart, con riprese in più tratti anche letterali, ma procedendo in modo diverso rispetto a come aveva fatto per la già vista narrazione machiavelliana. Innanzitutto agisce sulla connotazione dei personaggi, potenziando sia la bellezza e leggiadria della donna sia la rappresentazione dello stato d'animo del re e della dinamica dell'innamoramento con tratti stilnovistici e petrarcheschi,²⁸ e poi procede più liberamente, con aggiunte e amplificazioni, con una diversa strategia nel mutare i punti di vista e attuando una sapiente dislocazione di microsequenze narrative, che per così dire smontano e rimontano tratti della struttura del racconto di Froissart.

Si veda ad esempio, nella parte iniziale del racconto, come Bandello isoli gli sguardi del re, ponendo solo successivamente l'aspetto dell'ammirazione generale. Froissart descrive l'andamento narrativo della scena, mentre Bandello focalizza subito gli effetti sul re, al cui immediato innamoramento corrisponde la risposta alle «riverenze» della contessa, accolta tra le braccia e baciata. Froissart invece registra l'entrata nel castello (dislocata un poco più oltre da Bandello) «main à main» e sottolinea anche la reazione della donna, vergognosa e sconcertata, di fronte agli sguardi insistenti del re. Anche la sequenza relativa al re «tutto solo appoggiato ad una finestra» è strategicamente ricollocata da Bandello, che fa subito seguire il discorso della contessa, in forma diretta (un primo e precedente discorso già era stato attribuito alla donna in forma indiretta, amplificando i ringraziamenti al re cui accenna Froissart). Si riportano a confronto i relativi passi:

²⁷ Sul rapporto con l'opera di Jean Le Bel e sulla complessa questione delle diverse redazioni del primo libro della *Chronique* di Froissart, anche in relazione al racconto di questa vicenda, cf. Diller 1984, in particolare: 77-156. Sulle fonti cronachistiche e storiche relative alla presunta violenza cf. anche Gransden 1972: 333-44.

²⁸ Cf. Godi 1985: 494.

Come il re così bella la vide, e sí riccamente abbigliata, accrescendo meravigliosamente gli ornamenti del capo e di tutta la persona le native bellezze de la donna, non gli parendo mai haver in vita sua veduta la piú piacevole e bella cosa, incontinente di lei s'innamorò. Ella inchinatasi al suo re e volendogli con riverenza le mani basciare, egli non lo sofferse, anzi humanamente, a ciò che io amorosamente non dica, racogliendola ne le braccia, quella basciò. Tutti quei baroni e signori che con altri gentiluomini erano col re, veduta sí incomparabil bellezza, restarono fuor di misura attoniti, e non donna mortale ma cosa divina pensarono di vedere. Ma piú di tutti era il re d'estrema meraviglia pieno, e non sapeva altrove rivoltar gli occhi, quando la donna, che bella e soave parlatrice era, poi che hebbe fatta la riverenza al re, quello sommamente con accomodate parole ringratiò del soccorso che preparato haveva, dicendo che gli Scocesi, come sentirono quello da Varoich esser partito, s'erano da l'assedio levati, non avendo havuto core d'aspettarlo. Ed insiememente de le cose alhora occorse ragionando, entrarono dentro il castello con trionfo e festa. Mentre che il desinare s'apprestava, il re, che venuto era per veder le batterie fatte da gli Scocesi, tanto si sentí da soverchio amor battuto, et aperta la via per gli occhi al core col folgorar de i begli occhi de la donna, che non trovava rimedio veruno da potersi riparare; anzi quanto piú vi pensava tanto piú la rovina si faceva maggiore, e d'hora in hora pareva che da i raggi di quei begli occhi si sentisse battere, né altrove che a questo

Quant elle fut venue au roy, elle s'enclina jusques a terre contre lui, en le regrant de son secours et l'amena au chastel pour le festoyer et honnorer, comme celle qui très bien le savoit faire. Chascun la regardoit à merveilles, et le roy mesmes ne se pouvoit tenir de la regarder, et bien lui estoit advis que oncques ne avoit veue si noble belle, si frisque ne si belle dame. Si le ferit tantost une estincelle de fine amour au cueur, qui puis luy dura par long temps, car bien luy sembloit que au monde ny avoit dame qui tant fust à aymer comme elle. Si entrerent au chastel main à main, et le mena la dame premierement en la salle et puis en sa chambre, qui si estoit si noblement parée qu'il appartenoit à telle dame. Et tous jours regardoit le roy la gentille dame si fort qu'elle en devenoit toute honteuse. Quant il l'eut grant piece regardée, il se n'alla à une fenestre pour soy appuyer, et commença moult fort a penser. La dame alla les autres chevaliers et escuyers festoyer, puis commanda a appareiller à disner, à mettre les tables et la salle parer et ordonner. Quant la dame eut tout devisé et commandé à ses gens ce que bon luy sembloit, elle s'en revint à joyeuse chiere par devers le roy, qui encores pensoit et musoit souvent et luy dist: "Chier sire, pourquoy penséz vous si fort? Tant penser ne appartient pas bien à vous, vostre grace sauve, aincois deussiez vous mener feste et ioye, quant vous avéz enchassez voz ennemis qui ne vous ont osé attendre, et deussiez laisser aux autres penser du demou- tant." Le roy luy dist: "Haa! chiere dame, sachiez que depuis que je entray ceans, il m'est ung songe advenu de

poteva rivolger l'animo. Egli s'era tutto solo appoggiato ad una finestra, a suoi amori pensando, e cercando via di poter la benevolgenza de la donna acquistare. In questo, ella, che vide il re così solo e pensoso, riverentemente a lui accostatasi, gli disse: «Sire, perché state voi pensando tanto, et in viso così malinconico vi mostrate? Egli è tempo che v'allegrate, e che stiate in gioia et in festa, poi che senza romper lancia havete cacciati i vostri nemici, i quali si confessano vinti, poi che stati non sono osi d'aspettarvi, sí che voi devete star di buona voglia, et allegrar con la lieta vista vostra i vostri soldati, e tutto il popolo, che dal volto vostro dipende. E come potranno eglino rallegrarsi, vegghendo che voi, che il capo loro sète, non gli mostrate buon viso? ».²⁹

quoy je ny prenois garde: si me y convient penser, et si ne sçay que advenir il men pourra, mais je ne sçay comment je en pourray mon cuer oster.” “Haa! chier sire,” dist la dame, “vous deussiez tous jours faire bonne chiere, pour voz gens mieulx conforter, et laisser le penser et le muser. Dieu si vous a si tant aidé jusques à ores, en toutes voz besoignes et donne si grant grace que vous estes le plus doubté et honnoré prince des crestiens. Et se le roy d'Escoce vous à fait despit et dommaige, vous le pourrez bien amender quant vous voudrez, ainsi que autrefois l'avéz fait. Si laissiez le muser, et venez en la salle, se il vous plaist, deléz voz chevaliers, car il sera tantost preste à disner.”³⁰

²⁹ Godi 1985: 493-4. Evidenzio mediante il corsivo i passi di cui piú significativo è il confronto.

³⁰ Cito dalla copia digitalizzata dell'edizione parigina del 1514: Froissart, *Le premier volume*: 55r. La trascrizione è esemplata, per quanto riguarda la divisione delle parole e gli accenti, sulle norme adottate da Diller per l'edizione 1991 del ms. di Amiens, testimone, a quanto lo studioso ritiene, della prima redazione di questa parte della *Cronique*. Non è noto il testo da cui Bandello ha ripreso Froissart; non entrando nel merito della fitta selva di mss. relativi al primo libro dell'opera – su cui ho svolto solo un'indagine a campione tramite la piattaforma digitale *The Online Froissart* – ho optato per l'edizione parigina del 1514, nella quale il nome della donna, riportato nella tradizione della *Cronique* con piú varianti, *Aelis*, *Alis*, *Alix*, *Aelips*, corrisponde appunto a quello presente in Bandello: *Aelips* (nella copia digitalizzata dell'edizione parigina del 1530: *Aelis*; ma andrebbero naturalmente verificate le varianti di stato). Da un confronto tra i testi delle due cinquecentine, che fanno entrambe capo a quella che secondo Diller è la seconda redazione, poste anche a riscontro con l'edizione tuttora di riferimento di quest'ultima – pubblicata a Parigi nel 1870 da Simeon Luce, con ampio corredo di varianti –, si rilevano alcune differenze di carattere formale (nella dislocazione di parole o frasi e nella tendenza ad amplificare o ridurre in qualche misura il dettato), che non hanno però incidenza ai fini dell'analisi qui svolta. Differenze significative, anche sul piano strutturale, ha invece il ms. di Amiens, per il quale si rimanda, oltre che alla già citata edizione di Diller (Froissart, *Chroniques* [Diller]), a Diller 1984 (cf. *ibid.* anche per quanto riguarda quella che si ritiene la terza redazione della *Chronique*, nella quale l'intera vicenda dell'innamoramento è del tutto assente).

Nel seguito Bandello, oltre ad articolare piú ampiamente le parti diegetiche che introducono i discorsi diretti tra il re e la contessa e ad introdurre considerazioni sugli effetti e potenza di amore e riflessioni piú o meno moralistiche sui comportamenti degli innamorati, sceneggia per cosí dire la situazione rappresentata: gli occhi del re sono «colmi di lacrime» (poi «lagrimette»); egli sospira; le sue parole sono meno immediate e dirette;³¹ viene creato un effetto di sospensione prima che a Aelips, ancora inconsapevole, venga rivolta una chiara dichiarazione amorosa. Quest'ultima inoltre è molto amplificata da Bandello, cui la falsariga tratta da Froissart serve solo come spunto per innestare la retorica amorosa del re. Ciò vale anche per la risposta e repulsa della donna, che invita in conclusione il re a vincere e soggiogare se stesso.

Nella rappresentazione invece relativa agli inconsapevoli spettatori del dialogo e stupiti osservatori del contegno turbato del re, Bandello di nuovo riprende piú da vicino, con inserti letterali, Froissart, mentre riduce radicalmente l'ampio passo dedicato dalla fonte alla battaglia interiore tra amore e onore nell'animo del re,³² per virare poi sul tema delle accuse di crudeltà fatte dagli innamorati alle donne virtuose che loro resistono e concludere cosí questa parte della vicenda:

Cotal era il re Odoardo, il quale, veggendo che la donna perseverava nel suo proposito ferma, e punto a le di lui preghiere non si piegava, ma assai piú ritrosa si discopriva, quella diceva esser una fiera tigre, una donna intrattabile e crudelissima. E non havendo tempo di far dimora a Salberí per altri affari che occorreivano, sperando ricoverar miglior occasione per dar compimento al fatto suo, il dí seguente, per tempissimo levato si partí, e, prendendo congedo da la dama, pianamente le disse, pregandola, che meglio volesse pensar a i casi suoi e di

³¹ Viene qui collocata la ripresa della risposta del re nel su citato passo di Froissart: «Io ho un ardentissimo pensiero che fieramente mi molesta, né è possibile che di cor me lo levi, e mi v'è nato dapoi che io son giunto qui, e non mi so risolvere» (Godi 1985: 494).

³² Bandello ne aveva in parte tratto spunto per i moniti e le sollecitazioni della donna, nella ripulsa sopra citata. Piú esplicito è il narratore anche nell'esprimere il desiderio del re: «Stette quel giorno il re a Salberí, e considerò le batterie fatte dagli Scocesi et con i suoi lungamente ne ragionò, havendo di continovo l'animo a le sagge risposte de la dama, le quali quanto piú vere e piú honeste le stimava, tanto piú s'affliggeva e si disperava di poter conseguir l'intento suo, che tutto era fitto in questo: di prender amorosamente piacer con lei» (*ibid.*: 496).

lui haver pietá. Ella riverentemente gli rispose che pregava Dio che gli levasse quella fantasia di capo, e gli desse vettoria contra i suoi nemici.³³

Dalla scena del congedo del re, che parte dal castello di Salisbury, il racconto del Bandello comincia a prendere un'altra piega rispetto a quello di Froissart: dalla fonte trae, sommariamente, gli eventi bellici narrati dopo quanto citato, ma volutamente ignora che il marito della contessa, uscito dalla prigionia e tornato appunto nel frattempo dalla Francia, continua ad essere ben vivo e vegeto (muore due anni dopo, nel 1344). Bandello invece lo fa morire perché per il seguito della sua storia ha bisogno che Aelips sia vedova (e lo stesso vale per il re: mentre, stando alla realtà storica, la regina morì nel 1369).

Che Bandello avesse ben noto quanto in proposito scrive il Froissart risulta proprio dal fatto che il nome della donna – Aelips, appunto –³⁴ compare nella *Cronique* nel capitolo in cui Froissart parla della grande festa data a Londra dal re: festa alla quale Edoardo aveva invitato tantissimi ospiti e, con particolare insistenza, il conte di Salisbury.³⁵ Bandello cassa

³³ *Ibi*: 497. Cf. Froissart, *Le premier volume*: 55v: «Ainsi se debatoit le roy a luy mesmes tout ce jour et toute la nuyt. Au matin se leva et fist tout son ost deslogier et tirer après les Escocoys pour le chasser hors de son royaume. Puis print congé de la dame en disant: “Ma chiere dame, à Dieu vous commandz jusques au revenir et vous prie que vous vueissiez adviser, et autrement estre conseillée que vous ne m'avéz dit.” “Chiers sire,” dist la dame, “Dieu le Pere Glorieux vous vueille conduire et oster de villaine pensee, car je suis et seray tous jours appareillée de vous servir à vostre honneur et au mien.” Atant se partit le roy tout esbahy [...]».

³⁴ Froissart, *Le premier volume*: 62v.

³⁵ Tra il congedo del re alla donna a Salisbury e la festa di Londra intercorrono molti capitoli; nel precedente a quello della festa Froissart, ponendo un'esplicita transizione, dichiara di staccarsi dalle vicende che stava narrando, relative alla contessa di Montfort (la vera donna forte contro il nemico i cui tratti il Bandello aveva messo in conto a Aelips, al momento della presentazione), per tornare a parlare della passione amorosa che continuava a sollecitare giorno e notte il re Edoardo, ripresentando sempre alla sua mente l'immagine della bella e nobile Aelips. Per il desiderio di rivederla e senza avere riguardo del fatto che il conte di Salisbury fosse il piú stretto dei suoi consiglieri e uno di quelli che in Inghilterra piú lealmente l'avevano servito, il re aveva appositamente organizzato la festa, comandando appunto pressantemente al conte di parteciparvi e condurvi la moglie e le sue damigelle. Il marito, ignaro, è lieto di obbedire, mentre la donna è riluttante e preoccupata, ma non osa rivelargli la situazione. A differenza delle altre donne, molto riccamente abbigliate, Aelips aveva allora deciso di vestirsi nel modo piú semplice possibile, perché il re non fosse indotto a guardarla, dal momento che non intendeva né voleva obbedire al re in nessun caso oltraggioso che potesse recare disonore a lei e al marito. Ma prima che la festa finisse il re aveva dovuto mettere da parte tutte le altre

ogni riferimento alla festa e attribuisce la venuta di Aelips a Londra al fatto che, rimasta vedova, era tornata nella dimora londinese del padre. Siamo ormai per entrare – naturalmente senza esserne in alcun modo avvertiti, dato che i personaggi bandelliani continuano ad essere Edoardo III ed Aelips – nella parallela storia della passione di Edoardo IV per la bella vedova Elisabeth di Woodville. Il punto di sutura è dato, oltre che dalla collocazione londinese, dal tentativo della donna amata dal re di sottrarsi ai suoi sguardi e alle sue attenzioni.³⁶

Un altro gioco di scambi illusionistico messo in atto da Bandello riguarda il padre attribuito alla donna, Ricciardo di Varveccia, che altro non è che Richard conte di Warwick:³⁷ colui che, secondo i dati storici, non solo non era il padre di Elisabeth, ma voleva stipulare un matrimonio francese per Edoardo IV: cosa mandata a monte dalla passione amorosa di Edoardo per la Woodville e dalle loro nozze. Una situazione che avrebbe poi avuto dopo la morte di Edoardo drammatiche conseguenze nella successione dinastica, con la dichiarata illegittimità dei figli – poi trucidati – e l’ascesa al trono del fratello Riccardo III.

Della storia di Edoardo IV e del suo matrimonio con Elisabeth si hanno resoconti di vario genere, ma l’unico che – a quanto mi risulta – può essere utilmente confrontato con la narrazione bandelliana è quello svolto nel *De admirandis mulieribus* da Antonio Cornazzano, in 229 versi in terzine, di cui Conor Fahy – come già sopra ho ricordato – curò l’edizione

occupazioni per le notizie di rischi di guerra da più parti e inoltre dello scarso rispetto che gli scozzesi mostravano della tregua stipulata (Froissart, *Le premier volume*: 62v-63r).

³⁶ Cf. il passo di Froissart, sull’abbigliamento dimesso di Aelips, così ripreso e diversamente adattato da Bandello: «Ma che? Il re, quanto più ella schifevole si dimostrava, tanto più s’accendeva, e con più aperte dimostrazioni ed atti amorosi, sforzavasi farle chiaro ciò che appo lei era chiarissimo. Onde la saggia e leggiadra Aelips, poi che vide il male del re farsi maggiore e andar di mal in peggio, per non dargli occasione di far cosa che a lei potesse biasimo recare, non avendo pur un minimo pensieruzzo di compiacergli, deliberò levar via tutte le vie che il re ad amarla potessero indurre. Cominciò adunque di rado uscir di casa, e raro a la finestra anco si lasciava vedere, e quando andar fuori le bisognava, si vestiva molto bassamente [...]. Ella, come s’è detto, vestiva panni grossi, e, lasciati i soliti abbigliamenti, più de la monaca teneva che di donna secolare; ma già la piaga era nel petto del re tanto a dentro profundata, che per allentare che la donna facesse, nulla di profitto al re si recava, perciò che – come veramente il nostro gentilissimo Petrarca dice – “Piaga per allentar d’arco non s<an>a”. Poi tanta era la nativa bellezza di Aelips che, se bene si fosse vestita il più ruvido panno e vile del mondo, ella sempre bellissima si vedeva» (Godi 1985: 500-1).

³⁷ Godi 1985: 500 dà un’altra identificazione, che non ritengo persuasiva.

nel 1960. Fahy, pur rilevando una sostanziale somiglianza nella struttura narrativa tra il testo di Cornazzano e quello della novella bandelliana (Fahy 1960: 168), si dichiarò restio a concludere che il Bandello se ne fosse avvalso, dato che ci è pervenuto in un codice unico (appartenente alla biblioteca estense di Modena)³⁸ e si tratta di un'opera che per più ragioni si mostra non conclusa, presumibilmente per la sopravvenuta morte della dedicataria, Bianca Maria Visconti, moglie di Francesco Sforza. Pur condividendo la necessaria cautela, il fatto che la destinazione fosse milanese e che l'autore avesse vissuto a lungo nell'ambito delle corti milanese e ferrarese (dove morì, nel 1483) potrebbero non far escludere che in tali ambienti, più tardi assiduamente frequentati anche da Bandello, ci fosse stata un'eventuale circolazione o conoscenza dell'opera, o di alcuni dei ritratti in questa contenuti: e quello della regina d'Inghilterra era il più attuale.

Anche se non si può escludere che vi siano stati altri tramiti (Fahy 1960: 169), le corrispondenze che dal confronto emergono in più tratti, a partire dalla struttura della vicenda e dal succedersi delle sequenze – come già sinteticamente indicato da Fahy –³⁹ e che sembrano poi confermate da qualche coincidenza testuale sono tali da rendere comunque significativo, anche se in linea ipotetica, il confronto tra la novella bandelliana e questa parte dell'opera del Cornazzano, già dotata di una pretesa traduzione letteraria degli eventi, per quanto molto modesta.

Dato che anche il Cornazzano mirava a delineare il ritratto di un'eroina esemplare, la sua versione appare visibilmente romanzata, ma a confronto con quella, molto ampia e articolata, di Bandello niente più che un abbozzo. Se ne darà qualche esempio, scegliendo alcuni passi rappresentativi e funzionali a un confronto, a partire dalla parte iniziale del racconto di Cornazzano.

Dopo il preambolo introduttivo, intonato alla lode dell'onestà e all'intento di narrarne «qualche atto audito, /amica di virtù vera, e non ficta»,⁴⁰ Cornazzano introduce la figura del re colpito d'amore per una donna vedova, bella e onesta,⁴¹ che gli si presenta in «rimessi panni», cerca di sottrarsi ai suoi sguardi e poco ascolta le sue ambasciate. Il tempo passa

³⁸ Per la descrizione cf. anche Zancani e Bruni 1988: 249-50.

³⁹ Cf. Fahy 1960: 168. Fahy così conclude: «Bandello's account is much more elaborated [...]. But there can no doubt about the general identity of their stories».

⁴⁰ Cito da Fahy 1960: 170.

⁴¹ Cornazzano non indica i nomi dei personaggi, ritenendoli evidentemente riconoscibili dall'intitolazione relativa alla donna: *La regina d'Inghilterra*.

e il re ancora piú s'accende d'amore e d'ira, pensando che la colpa del mancato contraccambio del suo amore sia del padre di lei, presso il quale la donna dimorava. Cerca in primo luogo di fare pressione sul padre con grandi promesse: «El padre, ben che sian strane dimande, / considerato assai, la figlia prega, / ma quanto allei si dice in mar si spande» (Fahy 1960: 171). La decisa repulsa della figlia, che antepone alla vita il proprio onore e l'immacolata virtù, è svolta in tre terzine, nelle quali si incorniciano alcuni versi in discorso diretto, in cui fermamente la donna esprime la sua volontà. Il padre dunque, sentita la «risposta degna» fatta dalla «magnanima figliola», non dà risposta al re «ch'el non si sdegna» e lascia la città con tutti i figli, abbandonando la figlia con la sola madre. L'atteggiamento del padre non è privo di ambiguità: non vuole «romper» la «invicta onestade» della figlia; ma al tempo stesso «al re per piú ragioni/ mostrò partendo dar comoditate». Le due terzine successive, prima che il re si rivolga alla madre di lei, mostrano la consapevolezza da parte di tutti i cortigiani della passione del re e della ripulsa della donna e il comune giudizio sulla responsabilità di quest'ultima per il perdurare di questo stato di cose, contrario al «regale impero».

Quello che il Cornazzano ha fin qui raccontato in poco piú di un centinaio di versi è oggetto di un nutrito numero di pagine nella narrazione di *Bandello*, che oltre ad introdurre ancora digressioni – sulla necessità di segretezza in amore, da confidare solo a un fidatissimo compagno (Godi 1985: 498-500): qui un cameriere, che portava le ambasciate del re, e che, richiesto, cercava di dare, inascoltato, consigli al suo signore, accecato dalla passione – e a delineare compiutamente i personaggi,⁴² conferisce un ampio andamento oratorio allo scambio di discorsi in forma diretta tra il re e il padre della donna (che è qui sempre Aelips)⁴³ e poi tra padre e figlia. *Bandello* crea una sorta di sceneggiatura teatrale, nell'ambito della quale il re – anche qui convinto che il padre fosse causa della durezza della figlia e intenzionato ad usare profferte e promesse, «deliberando riserbar la forza da sezzo» – prima si profonde nell'espressione del dolore causatogli

⁴² Non solo il re ed Aelips, ma anche la figura del padre, il conte Ricciardo, che viene nobilitato, e quella della madre, di cui invece vengono ulteriormente sottolineati i tratti moralmente disdicevoli.

⁴³ L'effetto di sovrapposizione tra le due diverse vicende – qui unificate dallo stesso nome dell'amata – risalta ulteriormente anche dalla commistione anacronistica dei riferimenti sia a personaggi storici del tempo di Edoardo IV (come lo stesso conte Ricciardo e il «duca di Lancastro») e la rievocazione, nel discorso del conte, di eventi di guerra del tempo di Edoardo III.

dalla passione fino al rischio di morirne,⁴⁴ senza rivelarne la causa, «con gravi singhiozzi». Poi, una volta ottenuta da Ricciardo, «da grandissima pietà commosso», «sí larga profferta di se stesso, dei figliuoli e d'ogni suo havere [...] che far la maggiore era impossibile» (Godi 1985: 505), chiede, offrendogli carta bianca per tutti i beni e possedimenti da lui desiderati, che si adoperi perché Aelips ricambi il suo amore.

Lo stupore e lo sdegno del padre, «intesa l'incivile e dishonesta domanda del suo signore» (*ibi*: 506), si articolano a loro volta, dopo il gesto immediato di rifiuto della carta bianca con il sigillo reale, in un ampio e argomentato discorso, deprecatorio e con intento suasorio, che per qualche aspetto ricorda le parole del duca di Monforte a re Carlo in *Decameron* X 6 per invitarlo a vincere se stesso e ad abbandonare la passione amorosa e i disonesti propositi. L'esito non è però lo stesso di quello della novella boccacciana e il re, pur lungamente e variamente combattuto tra amore e onore, non riesce a desistere dalla sua travolgente passione e decide di attendere quello che la figlia risponderà al padre. Questi, legato per onore alla parola e alle profferte date al re quando ancora era inconsapevole delle sue intenzioni, va dunque a parlare con la figlia e a pregarla, in nome della parola data e dell'incauta promessa. Si conferma ulteriormente la piega oratoria che assume la novella bandelliana, che si dilata in modo non felicissimo, indugiando in larghe volute, con un procedere sentenzioso,⁴⁵ e una concentrazione di riprese – per altro disparate – da Dante, Petrarca e altri autori,⁴⁶ connotate in più luoghi da una riconoscibilità tale da non sembrare casuale,⁴⁷ presumibilmente anche in relazione all'alto dedicatario. Lo stesso vale per la risposta della figlia, tutta orchestrata, dopo l'iniziale moto di meraviglia, sul tema dell'onestà e dello sdegno. Il

⁴⁴ Bandello attribuisce al re la piena consapevolezza del proprio stato (qui presentato come quello di un uomo «anchor giovine e vedovo», altra trasgressione alla realtà storica per quanto riguarda sia Edoardo III, la cui moglie morì molti anni dopo l'incontro del re con la contessa di Salisbury, sia Edoardo IV, che ancora non era sposato) e dell'incapacità di vincere la passione: come, tra gli altri richiami intertestuali, attesta l'allusione ai versi finali della canzone 264 del *Canzoniere* di Petrarca (e, dunque, in controllo ad Ovidio): «quantunque io veggia il meglio, al peggiore non di meno m'appiglio» (Godi 1985: 504). Anche se la sostanza non cambia, questo conferisce al personaggio un maggiore spessore.

⁴⁵ Non manca neppure una sorta di breve intermezzo sul principe, che sarà poi più ampiamente sviluppato nel seguito.

⁴⁶ Cf. le note di Godi 1985 (ma altre se ne potrebbero aggiungere): 512-3.

⁴⁷ Cf. per es. la ripresa dantesca (da *If.* XXVI, vv. 65-66) «onde ti prego e vaglia il prego mille» (*ibi*: 513).

discorso, dopo la rievocazione dei fatti precedenti, al tempo dell'incontro del re a Salberí (tentativo ulteriore di 'fondere' le due storie, di Edoardo III e di Edoardo IV), ruota sull'onore, a cui la vita stessa va sacrificata se necessario,⁴⁸ e così si conclude, dopo una lezione al padre sul tema della parola data (per cui «de le cose malamente promesse la pattuita fede si deve rompere»; Godi 1985: 516):

E, se per forza il re vorrà di me prendersi amorosamente trastullo, io farò bene che le sue e tutte l'altrui forze vane saranno, tenendo sempre ne la memoria che un bel morire tutta la passata vita honora.⁴⁹

La novella bandelliana assume uno sviluppo di notevole ampiezza anche nel seguito,⁵⁰ prima di approdare, come nei vv. 106-108 del

⁴⁸ «Hor, perché egli è ostinato, et io mai non sono per far volontariamente cosa che gli piaccia, che dishonesta sia, a ciò che sforzatamente, che Dio non lo permetta, di me non faccia il suo volere, io seguirò il vostro consiglio, e di dui mali il minore eleggerò, me stessa prima occidendo, che soffrir mai che sí gran macchia e tal vituperio d'honor mio sia veduto, e per le strade sia, come putta del re, mostrata a dito. Mille volte ho sentito dire, e voi pur mo' me lo diceste, che vie piú de la vita deve l'honore esser stimato. E certo la vita senza honore è come una vituperosa et infame morte. Tolga Iddio che io mai divenga bagascia di qualunque huomo al mondo sia, e che cosa in segreto faccia, che, in publico poi manifestata, sia cagione di farmi cangiar di colore». Per l'espressione «putta del re» cf. il Cornazzano, nella risposta della figlia al padre, «puttana da corte» (Fahy 1960: 171). Nella novella bandelliana la donna insiste, variandola, sulla definizione vergognosa: oltre che nel passo qui citato dove a «putta» segue «bagascia», cf. nel seguito: «femmina di chiazzo» (Godi 1985: 515).

⁴⁹ *Ibi*: 517. Altra citazione petrarchesca, dalla canzone 207, vv. 63-65: «Tu ài li strali et l'arco:/fa' di tua man, non pur bramand'io mora,/ch'un bel morir tutta la vita honora» (Petrarca, *Canzoniere* [Santagata]: 877).

⁵⁰ Il racconto si sofferma ancora sul padre («Conobbe il padre, per la saggia e magnanima risposta de la figliuola, il valore e la grandezza de l'animo che in lei erano», cf. Cornazzano, ai già citati vv. 91-92: «audita la risposta degna/facta dalla magnanima figliola»). Questi ritorna dal re a dargli la risposta della figlia; poi, come nei versi del Cornazzano, va in villa con tutti i figli e lascia in città solo la figlia con la madre. Per il prosieguo della storia era certo necessario che il padre uscisse di scena, però nel racconto bandelliano non c'è ambiguità: si attribuisce al conte Ricciardo la convinzione che il re non vorrà usare violenza e che la figlia sappia difendersi con la propria invitta onestà. La narrazione poi si sofferma nuovamente sul contrasto interiore del sovrano e sulla patologia d'amore che tanto lo pervade da farlo venir meno ai suoi compiti di sovrano e anche – si potrebbe aggiungere – alle norme dell'amor cortese: non sa piú infatti celare il suo amore e le spiacevoli conseguenze che il rifiuto della donna gli causano, così a tutti diviene manifesto, tanto da spingere il popolo intero a biasimare e condannare la donna, tacciandola di crudeltà. Già piú volte ella e la madre erano state sollecitate da

Cornazzano (Fahy 1960: 171-2), all'intervento minaccioso del re nei confronti della madre dell'amata e al tentativo di quest'ultima di persuadere la figlia.

Anche il dialogo tra madre e figlia è largamente sceneggiato dal Bandello, addirittura con un doppio e melodrammatico svenimento della madre. Tutti gli argomenti addotti dalla madre piangente nei versi di Cornazzano – la durezza della figlia che mette a rischio che la casata tutta si disfaccia; la volontà dei signori ai cui desideri non si può opporre diniego; la responsabilità della condizione della famiglia che tutta ricade sulla figlia, di cui, gridando, si finisce per deprecare persino il giorno della nascita – sono presenti, sviluppati e potenziati, nel testo bandelliano, in cui molto si insiste sul contrasto pieghevolezza-durezza e sul tema della crudeltà e ingratitudine della figlia.⁵¹

messi, tanto che Aelips, temendo un atto di violenza, si era procurata un coltello e l'aveva nascosto sotto le vesti («con animo, veggendosi far forza, prima che esser violata, ancider se stessa», Godi 1985: 520); mentre la madre aveva dato ascolto alle promesse e già inutilmente aveva sollecitato la figlia. Il comportamento dei cortigiani, che non solo non intervenivano per distogliere il re da questa incontrollata passione, ma addirittura per la maggior parte lo istigavano ad usare la forza e la prevaricazione, dà spazio ad una dichiarata digressione sui buoni e cattivi cortigiani, non priva di spunti di carattere trattatistico (sui veri cortigiani, contro gli adulatori e sul dire la verità al principe) che richiamano, ancora una volta, il *Cortegiano*. Dell'ampiezza di tale digressione prende nota anche il narratore, Giulio Basso: «ma io son troppo vagato, perciò che da fanciullo fin hora avendo praticato in molte corti, assai ben so come il far il piú delle volte si suole» (*ibi*: 523). Il racconto torna dunque agli adulatori e agli uomini di pessimo giudizio e di cattiva natura che circondavano il re. Anche la figura di quest'ultimo non ne esce bene: prima voleva ancora tentare l'animo della madre, ma riservava alla fine la forza; mandò dunque un cameriere fidato con forti minacce: se non avessero acconsentito, invece che segretamente tutto sarebbe comunque accaduto pubblicamente, ed Aelips sarebbe stata portata via di casa a mano armata, con disonore suo e dell'intera famiglia.

⁵¹ Si veda il crescendo a conclusione del discorso: «Quanto era meglio per noi che il primo dí, che in vita ti pose, fosse anco stato l'ultimo, o vero che io di parto fossi morta, per non vedermi a questa hora in tanti travagli. Deh, perché quando il conte di Salberí, uscito di prigione, morí, non fosti tu quella che in vece sua morisse? Io prego il nostro signor Iddio che di tanti affanni e travagli mi cavi, poi che tu disposta sei di perseverare in tanta durezza, e de la rovina di tutto il sangue tuo punto non ti cale. Non credi tu che io m'avvegga che tu brami la morte mia, figliuola crudele et ingrata, e molto poco cortese et amorevole verso i tuoi parenti? E certamente io adesso morirei piú che volentieri, conoscendo che minor pena mi saria morire che restar in questi penaci cordogli, i quali di continovo sento, che il core con fierissime punture mi trafiggono» (*ibi*: 525-6). Dopo queste parole «piú morta che viva rassembrando cadette in grembo d'Aelips» (il riferimento al «grembo») è anche in Cornazzano, diversamente svolto e senza svenimenti:

Aelips a «così pietoso caso» della madre è «vinta da interna compassione» e si dice «disposta e presta» ad andare con lei dal re.⁵²

Bandello conferisce alla vicenda un tocco religioso, opponendo alla consideratezza della madre – che divenuta gioiosa ringrazia assurdamente Dio –⁵³ la devozione e la preghiera della figlia alla Madonna, prima di avviarsi portando con sé il suo tagliente coltello: quasi una martire, disposta alla morte, «piena di fiducia e di costanza» (Godi 1985: 528).

Da qui ha inizio una parte più sciolta della narrazione, nello spostamento in barchetta, nell'ora di meriggio di quel giorno di giugno,⁵⁴ sul Tamigi e la raffigurazione dei luoghi, dall'orto della casa del conte Ricciardo al giardino del re. Non priva di efficacia è anche la strategia narrativa che prepara l'incontro, contrassegnata da un periodare più breve e discorsi di poche battute, che si inquadrano tra l'arrivo, la rappresentazione dello stato d'animo del re – immerso nei suoi pensieri e poi sorpreso dalla visita improvvisa delle donne, in contrappunto con l'atteggiamento di Aelips – e il percorso nel cammino segreto verso la camera reale. Quando i due sono soli tornano di nuovo ad infittirsi i riscontri con il Cornazzano (Fahy 1960: 172-4), nell'immediato inginocchiarsi della donna senza lasciare spazio alla violenza, nelle parole di lei (che dice di volersi «chiarire» – «certificare» in Bandello – dell'amore del re e chiede una grazia: una solenne promessa di cui non enuncia l'oggetto)⁵⁵ e poi nella felice risoluzione della vicenda, a cui il re non può e non vuole sottrarsi. Di fronte all'esibito coltello e alla ferma richiesta della donna – in ottemperanza della promessa – di non farle violenza o di darle la morte,⁵⁶ il re

«la figlia, non facendo altra risposta,/ s'ascose in grembo el suo bel viso adorno», Fahy 1960: 172).

⁵² Godi 1985: 527. Così il Cornazzano: «[...] a vostra posta/[...] far ciò che piace al re mi son disposta» (Fahy 1960: 172).

⁵³ «come se Iddio fosse spiratore d'adulterii, e fornicationi. O quanto sciocchi sono assai spesso i miseri et ignoranti mortali, che, dove pianger dovrebbero, ridono, e, dove allegarsi, s'attristano! Così faceva questa buona donna, che, divenendo ruffa de la figliuola, si pensava di far un sacrificio a Dio» (Godi 1985: 527).

⁵⁴ La scelta del tempo è della madre e l'aggiunta che a quell'ora per il caldo molti sono soliti dormire sottolinea presumibilmente l'accortezza nel voler mantenere celata l'azione, secondo quanto ella si prefigurava, disonorevole.

⁵⁵ Notevoli sono invece le differenze sul piano stilistico e tonale: si veda per es. il verso 167, relativo alla richiesta che il re più solennemente giuri: «Non mi vender, signor, frasche o viole!» (Fahy 1960: 173).

⁵⁶ Nella narrazione bandelliana Aelips si presenta come una novella Lucrezia (cf. il richiamo alle parole di Bruto dopo lo stupro, nel racconto liviano): «solo il corpo mio

riconosce la costanza e il valore di lei, si piega alla sua volontà e decide *ipso facto* di sposarla: dandole subito l'anello e chiamando Dio a testimone nei versi del Cornazzano (*ibi*: 174); in modo non solo meno sbrigativo, ma ampiamente articolato nella novella bandelliana, con una privata cerimonia nuziale, officiata dall'arcivescovo eboracense, alla presenza di due tra i primi della corte, oltre che della madre di Aelips.⁵⁷

Diverge ulteriormente il seguito del racconto, anche in relazione alle pubbliche nozze: senza alcuna descrizione e rimandate al momento in cui la donna fu gravida nei versi del Cornazzano (*ibi*: 174), celebrate con magnifica pompa «il dí delle calende di luglio» (cioè nel mese successivo) nel racconto di Bandello, che poi si conclude – come già accennato – non solo nell'esaltazione di Aelips, venuta: «in poco di tempo in tanta grazia del popolo e baroni, che ciascuno sommamente lodava il re, che sí buona eletione di moglie havesse fatta» (Godi 1985: 537), ma anche e non meno in lode del re:

Né meno merita esser lodato il magnanimo e virtuoso re in questo caso, il quale, operando del modo che fece, mostrò sé esser vero re e non tiranno. E certo egli è degno, in ciò che con Aelips fece, d'ogni bella lode, la cui gloriosa di sé medesimo vittoria i suoi sudditi amorrevoli ed ubidientissimi gli rese, et ad altri diede esempio di bene operare, insegnando a tutti che le fame immortali così s'acquistano. Et io per me credo, e porto ferma openione, che non minor gloria dar se gli debbia, che egli sapesse sí bene i suoi disordinati appetiti regolare, e sovrastare a le sue amorse passioni, di quella che se gli á di tante e sí famose vittorie che per via de l'armi hebbe (*ibi*: 538).

Riscattata così pienamente – e inopinatamente rispetto alle premesse – la figura del re, il narratore Giulio Basso pone fine al suo racconto, in cui bene si mostra fino a che punto la storia possa assumere nel Novelliere i contorni e lo spessore della finzione, come se si trattasse di due facce della stessa medaglia.

haverete in balia, e non l'animo né la volontà mia», Godi 1985: 532); ma, a differenza dell'eroina romana, senza essere violata: se il re non l'avesse uccisa lei si sarebbe suicidata piuttosto che cedergli. D'altra parte Edoardo non è Sesto Tarquinio: Bandello intende riscattarne l'onore, mostrandolo vinto dalla fermezza della donna e da «vero amore».

⁵⁷ Godi 1985: 536. Il racconto del Bandello corrisponde qui nella sostanza con quanto narrato da Robert Fabyan, *The New Chronicles of England and France*, in un passo citato da Kettle 2005: 1. Il cronista per altro parla genericamente di un prete e non dell'arcivescovo di York.

Non si tratta certo di un esito episodico o marginale. Anzi, nella multiforme varietà del narrare bandelliano la non trascurabile presenza di novelle “storiche” conferisce alla raccolta un tratto peculiare entro i molti casi che occorrono alla giornata e contribuisce anche per questa via a suggellare con il candido lettore il patto che accoglie le «favole» per «vere istorie».⁵⁸

⁵⁸ Cf. la dedicatoria ad Emilio degli Emili in II, 11: «E queste mie novelle, s'ingannato non sono da chi le recita, non sono favole, ma vere istorie» (Bandello, *La seconda parte* [Maestri 1993]).

«UNA GABBIA DI PAZZI».
DELIRI D'AMORE E ALTRA FOLLIA NELLE
NOVELLE DI MATTEO BANDELLO

Nella varietà della scelta di «accidenti che a la giornata accadeno» (I, 1: 2) – sentiti raccontare in diversi luoghi, secondo la finzione narrativa che presiede alle quattro parti della raccolta bandelliana – la presenza della pazzia, a livello tematico e semantico, ha uno spazio rilevante e significativo.

È un aspetto, questo, che certo si coniuga sia con le riflessioni sull'umana follia e le sue rappresentazioni cinquecentesche – da Erasmo ad Ariosto, solo per citare due poli essenziali anche dal punto di vista letterario – sia con un acuirsi di quella coscienza dei limiti o del rischio di uno scacco della ragione di fronte al dilagare dell'irrazionalità che, con una crescente inquietudine, aveva ormai acquisito, in modi e forme diverse, un ruolo di rilievo nella cultura italiana rinascimentale: tanto più segnata, negli anni di scrittura e stampa delle novelle,¹ dall'aggravarsi della crisi storico-politica e sociale che aveva investito l'Italia e frantumato quel mondo di corti piccole e grandi a cui il Bandello, toccato non superficialmente nella sua stessa esperienza biografica da quegli anni burrascosi, tanto era stato, anche idealmente, legato.²

Nelle interne tensioni che, come già da più parti notato, agitano l'opera bandelliana, un ruolo per così dire di ordine e di controllo, sia pure parzialmente – dato il loro carattere di cornice disseminata, secondo una felice definizione di Mazzacurati –³ è esercitato dalle dedicatorie, mediante la voce dell'autore e quella della scelta schiera dei presenti ivi raffigurati, tra i quali una posizione privilegiata, che può estendersi in forma commentante anche all'interno delle novelle, è data ai narratori di secondo grado. È in tali ambiti del testo che si insiste sull'importanza della ragione,

¹ Come è noto, le prime tre parti furono pubblicate nel 1554, mentre la quarta uscì postuma nel 1573. Per le ipotesi relative alla genesi, tempi di scrittura e di revisione cf. in particolare Fiorato 2008: 103-30. L'opera di Bandello è oggetto di un'ampia messe di studi: cf. *Bibliografia* 2005: 85-227, ordinata per autori, argomenti, cronologia; per ulteriori aggiornamenti, Carapezza 2012: 287-92 e Carapezza 2017: 190-4; 202-5.

² Sulla vita di Bandello è sempre fondamentale la monografia di Fiorato 1979.

³ Mazzacurati 1996: 196.

dell'equilibrio, del controllo dell'«appetito concupiscibile» e del mal regolato amore così come degli impulsi sconsiderati e delle parole non vagliate dalla riflessione. Ma al tempo stesso si registra la consapevolezza che tale griglia etico-pedagogica – appannaggio degli eletti interlocutori – non risulti ormai che un fragile e spesso inutile argine di fronte alla forza travolgente dell'irrazionalità: ed è la rappresentazione di questa, appunto, che irrompe nel mondo delle novelle bandelliane e lo domina per larga parte.⁴ Già il Battaglia, nel mettere a fuoco secondo questa prospettiva, in brevi ma dense pagine, la ormai grande distanza del Bandello da Boccaccio, sottolineava, non senza qualche esagerazione, che le migliori novelle di Bandello «mettono sulla scena ipocondriaci, dementi, introversi, maniaci, dissociati, irresponsabili».⁵

È d'altronde nota la predilezione, quasi la fascinazione nel Bandello per la rappresentazione dell'abnorme, dell'eccesso, degli «strabocchevoli casi», ma anche dell'impensato, dell'inopinabile, dello strano, dello stupefacente.⁶

Il mondo è «una gabbia di pazzi»: questa affermazione proverbiale ricorre più di una volta in Bandello. Egli intende appunto – come presunto «cronista» – darne, nella programmatica «mistura d'accidenti diversi» che costituisce la sua opera,⁷ l'intera declinazione: dalla follia furiosa e funesta alla stolta e sciocca dissennatezza, con esiti che variano dal tragico e orrendo al grottesco, al ridicolo, al comico, con una prevalenza dei casi esecrabili, pietosi e stupefacenti e delle morti, anche a catena, inferte da altri o per suicidio.

Anche sul piano linguistico il campo semantico della pazzia, se lo consideriamo in tutta la sua possibile estensione, dal massimo grado della follia conclamata al vario repertorio delle alterazioni mentali, ha non solo una ricorrenza cospicua, ma anche un'ampia gamma di variazioni lessicali. Non tutte hanno lo stesso rilievo e peso, a volte si tratta di espressioni iperboliche o di semplici epiteti; conta poi anche la distribuzione e di particolare interesse sono le concentrazioni in una singola novella di un alto numero di occorrenze e, per così dire, le costellazioni e associazioni di più termini.

⁴ Cf. Santoro 1978: 435-87.

⁵ Battaglia 1966: 126. Sulla rappresentazione delle patologie dell'animo e del comportamento umano nella scrittura del Bandello cf. in particolare Fiorato 1985: 301-20.

⁶ Cf. Menetti 2005; sul «meraviglioso», in rapporto con il «verosimile», nella scrittura narrativa bandelliana, 107-15 e, sulle «storie mirabili, enormi e disoneste», 155-91. Cf. inoltre, sul versante tragico, Menetti 2007: 71-90.

⁷ Dedicata ai «candidi e umanissimi lettori», III: 7.

L'assoluta prevalenza – condivisa, come da un rapido esame ho verificato, anche da altre raccolte novellistiche cinquecentesche, ma qui di numerosità significativamente superiore (più di 200) – è data dalle forme che fanno capo all'intera famiglia lemmatica relativa alla parola pazzia: con la maggiore frequenza di sostantivi e aggettivi, nella maggior parte dei casi sostantivati.⁸ È la più connotata, anche sul piano stilistico: oltre che dalla presenza di alterati (in un unico caso «pazziole», qualche volta il più comune «pazzarello/a»; una quindicina «pazzarone»), dall'aggiunta di aggettivi: pazzia *manifesta, estrema, espressa, espressissima, solenne e nefandissima, solennissima* ecc.; da sintagmi proverbiali o modi di dire, come «pazza da catena» o «su 'l cavallo de le pazzie», o dittologie, come «pazzia e furore».⁹

Meno frequenti (una trentina di casi in tutto) sono le ricorrenze relative a *folia* (nella forma di sostantivo, aggettivo e avverbio), sia con una valenza specifica («folle pensiero», «folle amore») in vicende relative ad amor cortese sia come intensificazione o variazione rispetto a pazzia, quando i due lemmi sono entrambi presenti nello stesso contesto. Scarsa (meno di una decina) la presenza di *matto/a*: come agg. o agg. sostantivato (anche come definizione identificativa, nella fattispecie quella del buffone).

Vi è poi la ricorrenza, in alcuni casi ripetuta in altri saltuaria, di tutta una serie di espressioni che rimandano a loro volta, con diversi gradi e sfumature, all'area semantica qui in oggetto: per es. *insensato, forsennato, fuor di sé o fuor di ragione, inconsideratamente, farneticare, entrare nel farnetico* e simili, fino al minore grado di «smemorato»¹⁰ e, nell'ambito della plateale sciocchezza, di «scemonnito».¹¹

⁸ Inferiore quella dei verbi: una ventina di occorrenze (non presenti invece nella *Quarta parte*); occasionale la presenza del participio passato («impazzito», quattro volte) e dell'avverbio («pazzamento»: due sole volte).

⁹ Non privo di significato, anche se ricorre una sola volta, è il riferimento allo «spedale di pazzi», nella dedicatoria a III 64: 288 «Ché in vero quella casa ove il marito non sa usare prudenza e la moglie è poco paziente, non è abitacolo di maritati ma uno spedale di pazzi [...]. Consideri ogni marito se la moglie è saggia o pazza. Se per disgrazia ella è pazza, pensi pure di non la poter governare d'altra sorte che con la prigione onesta d'una camera».

¹⁰ Quando ricorre nel gioco illusionistico dello scambio vero/ falso proprio della novella di beffa, l'espressione in *Bandello* ha il significato di una temporanea alterazione e falsificazione nella percezione della realtà da parte di uno o più soggetti, con effetti di sconcerto e confusione. Un breve esempio di immediata comicità è la novelletta inserita nella dedicatoria di IV, 2, tutta giocata sul *topos* teatrale del doppio e dello scambio di persona (un sarto alle prese con due gemelli).

¹¹ L'epiteto non a caso qualifica Calandrino, «sempliciotto» e «scemonnito pittore»,

Se risulta dunque evidente, anche sotto il profilo linguistico e stilistico, l'intento da parte del Bandello di farsi narratore dell'«infinita qualità di pazzie» (per citare la dedicatoria a III, 29: 143) che travagliano gli uomini, va d'altra parte notato come la ricorrenza esplicita e dichiarata del lessico relativo al campo semantico della pazzia non si estenda a tutta l'ampia gamma dell'abnorme, dell'estremo, dell'eccesso che supera ogni limite, anche qualora travalichi in una progettualità stravolta e criminale. Non è ad esempio presente nel racconto del massacro orrendo e dettagliatamente descritto fatto subire da Violante a Didaco Centiglia con l'aiuto della serva, cui segue l'allegro affrontare la morte per decapitazione da parte delle due donne. Questa novella è infatti catalogata dall'autore-narratore nella dedicatoria entro il tema della straordinaria vendetta, «un meraviglioso accidente» (I, 42: 389), che dimostra come di una piccola vendetta non si accontentino le donne, beffate, ingannate e tradite dall'uomo amato. Indicativa a questo proposito è anche la parte finale della novella sia nel giudizio del viceré, e dei signori che lo accompagnavano, di fronte al puntuale resoconto delle ragioni e dei modi dell'omicidio, sia nella conclusione relativa alla decapitazione delle colpevoli:

«Io, signor viceré, questa notte passata, con l'aiuto di questa schiava che meco è, da la ricevuta ingiuria stimolata, quella vendetta ho preso che m'è paruta convenevole a l'ingiuria che egli fuor d'ogni ragione, non l'avendo io offeso, m'ha fatta, e con queste mani da quello scelerato corpo ho la vituperosa anima cacciata. Egli l'onore tolto m'aveva ed io a lui ho la vita levata. Ma quanto più si debbia l'onore che la vita apprezzare è troppo manifesto». E quivi puntalmente il modo, che tenuto aveva in ammazzarlo e come voleva far fuggir la schiava, narrò. Rimasero udendo questa tragedia tutti quei signori fuor di loro, e giudicarono la donna esser di più grand'animo che a femina non apparteneva. Fu mandato a tôrre il miserando corpo del cavaliere che a tutti diede un orrendo spettacolo. Furono esaminati la madre, i fratelli e il servidore, e si trovò che in effetto egli non poteva di ragione sposar la seconda moglie. E sopra la morte del cavaliere fatta inquisizione diligentissima, altri non si trovarono colpevoli che Violante e Giannica, le quali pubblicamente furono decapitate, e andarono tutte e due così

in II, 10: 90 ed è riferito in II, 3: 23 anche ad un altro noto personaggio boccacciano, Riccardo di Chinzica (*Decameron* II 10: 303) Per una più ampia rassegna, da «pazzaroni e di rintuzzato ingegno» a «scemonniti» e a quegli «animali» da tutti «beffati e scherniti» (perché svillaneggiano gli altri per quei gravissimi difetti che sono loro stessi ad avere), «in questa vita, che, come si dice, è una gabbia di pazzi», cf. la dedicatoria a I, 54: 491.

allegremente a la morte come se fossero andate a la festa e, per quanto s'intese, la schiava nulla di se stessa curando, solamente essortava la padrona a sopportar in pace la morte, poi che cosí altamente s'era vendicata. (I, 42: 397-8)

La compensazione si attua dunque, per Violante, tramite la vendetta, non solo premeditata e attuata, ma anche per precisa volontà dichiarata, esposta e rivendicata pubblicamente: in tale modo la donna ottiene anche l'ammirazione per la propria grandezza d'animo e il riconoscimento dell'illegittimità dell'operato di Didaco, che risarciscono il disonorevole abbandono subito e, se certo non la sottraggono alla pena dovuta per il suo efferato delitto, hanno come suggello il modo in cui lei e la sua serva affrontano «allegremente» la morte.

Se consideriamo la ferocia una grave patologia dell'animo umano questa senz'altro lo è: ma a differenza che per altri casi per l'autore non si tratta di follia.¹² Nell'analisi che qui svolgo non è d'altra parte mia intenzione entrare nel merito di uno studio complessivo del patologico nel narrare bandelliano;¹³ ma, tenendo distinti i piani, privilegerò il "punto di vista" e le espressioni usate dai narratori, di primo e secondo grado, e la chiave di lettura (su cui incidono anche il costume, la cultura, i valori e i disvalori della società del tempo) che in tale modo l'autore propone.¹⁴

Tra le «pazzie» un posto di assoluto rilievo hanno quelle causate dalla passione amorosa:¹⁵ o, meglio, dall'«appetito concupiscibile» e mal regolato, che molti, impropriamente e ingannandosi, chiamano amore, mentre dovrebbe chiamarsi piuttosto pazzia o furore o accecamento. Su questo più volte ritorna l'autore nelle dedicatorie, sottolineando quanti e quali «strabocchevoli casi» per il disordinato amore «occorreno», e tutte le «trascurate pazzie» che gli innamorati fanno.¹⁶ Si va dal singolo gesto sconsiderato e a rischio o esito mortale alla follia amorosa che investe con una

¹² Cf. Fiorato 1985: 303.

¹³ Sull'argomento cf. il già citato Fiorato 1985 e, per le connessioni con il tema della follia (di cui andrebbero per altro indagati in modo più stringente gli estremi), vd. anche Fissore 2012: 99-127.

¹⁴ Lo stesso vale per il versante comico-grottesco delle alterazioni mentali, a proposito delle quali è interessante osservare come non di rado Bandello proprio in esse moltiplichi e concentri le espressioni di stigma: cf. ad es. infra I, 34.

¹⁵ Che il nesso tra amore e follia appartenga alla tradizione letteraria e filosofica, dal mondo classico in poi, è ben noto. L'originalità del Bandello sta nei modi, nella varietà, nella quantità e nell'esorbitanza con cui ne tratta.

¹⁶ Cf. ad es. I, 33: 311.

rete inestricabile un personaggio, determinandone da quel momento le azioni e la vita.

Per quanto riguarda il lanciarsi d'impulso in un grande pericolo particolarmente significativa anche sul piano narrativo è la novella I, 47. Paradigma dei «troppo meravigliosi effetti [...] che ogni giorno si veggiono nascer per cagione di Amore» (I, 47: 438)¹⁷ è il «folle ardire» (I, 47: 444)¹⁸ – qui a lieto fine – del cavaliere Costantino Boccali che a Verona, tutto armato, si getta a cavallo nell'Adige, provocato dalle parole della donna da lui amata, la quale, respingendolo, lo aveva invitato a spegnere le fiamme del suo presunto amore nell'acqua ghiacciata del fiume. Il prendere alla lettera le parole della donna – elemento ricorrente in altre novelle legate all'argomento qui in esame – si innesta, con una paradossale sfida, sulla concretizzazione di metafore e antitesi proprie del linguaggio lirico- amoroso:

«Io ardo per voi, io mi struggo e sensibilmente mi consumo; e il fuoco del vostro amore ove mi abbruscio è fatto sí penace, sí grande e tale, che tutta l'acqua de l'Adige che sotto questo ponte corre nol potrebbe scemare non che ammorzare». «Provate» rispose la fiera donna «a saltar nel fiume e forse vi troverete piú freddo che ghiaccio». Era circa la fine del mese d'ottobre che già hanno i freddi cominciato a pigliar forza, e allora perché la tramontana soffiava il freddo era grande. Come l'amante udí la sua crudel donna dire che si gettasse ne l'acque, tratto da giovanile e mal pensato pensiero e ceco dal soverchio e irregolato appetito di compiacerle, alzando la destra mano le rispose: «Eccomi, eccomi pronto ad ubidirvi, se cosa grata vi faccio a saltar nel fiume». «Ben sai» disse ella «che cosa che mi sarà di piacere farete. Che tardate voi? Vedi mo che uomo è questo!». Quasi che volesse inferire: «Io so bene che voi non sarete cosí trascurato né pazzo da catena, che commettiate simil errore». Ma il fervente amante oltra piú non pensando né altra cosa attendendo, dato degli sproni nei fianchi ad un caval turco che sotto aveva, nel corrente e vorticoso fiume dal ponte il costrinse per viva forza a saltare. (I, 47: 442).

Da qui la rappresentazione – mediante un'accorta strategia sintattica che presiede a tutto il passo – prende movimento e si traduce in una

¹⁷ L' aggettivo «meraviglioso» torna piú volte, sia nella dedicatoria sia nella novella che narra questo «caso [...] molto mirabile».

¹⁸ Il giudizio sul cavaliere è qui attribuito alla protagonista femminile; ma cf. anche nel passo citato *infra* il commento esplicativo del narratore di secondo grado.

efficace e viva descrizione,¹⁹ in cui si alternano le focalizzazioni dal giovane «di così animoso e audace cor» nei pericolosissimi vortici del fiume – nella dinamica dei tentativi suoi e del cavallo di contrastare l'impeto delle acque – al muto sbigottimento («stavano come insensati») di coloro che erano sul ponte, al pianto delle donne che «piangendo e di paura tremando, gridavano misericordia e stavano tutte spaventate aspettando il fine di così temerario e periglioso atto» (I, 47: 443): finché il cavaliere, sbalzato da cavallo e visto che anche la donna amata trepidava per lui, trovato nuotando con destrezza e ardimento un guado, era riuscito ad uscire, tutto fradicio nel freddo autunnale, dal fiume. Conquistato con «così folle ardire» l'amore della donna (I, 47: 444),²⁰ nel seguito della vicenda per l'eccessiva reazione causatagli dal dolore di un'imprevista *défaillance* erotica rischia una seconda volta la morte, tentando il suicidio, ma infine tutto si risolve lietamente.²¹

¹⁹ Cf. anche il commento di Maestri 1984: 193 «Intorno all'incontro fra l'innamorato e l'amata Bandello costruisce una narrazione ad ampie prospettive, a mosse scene corali, tutta drammaticamente plastica e visiva, un vero modello di questa sua maniera spettacolare».

²⁰ Fiorato 1980: 261 ironicamente osserva: «Le ridicule objective de la situation ne paraît pas troubler le narrateur qui semble traiter cet exploit chevaleresque moderne avec un grand sérieux». Lo studioso fa anche notare la contraddizione tra quanto sostenuto all'inizio della novella dal narratore (il conte Giulio di san Bonifacio) sull'inopportunità per un capitano in armi, al servizio dell'imperatore, di cedere alle lusinghe e lascivie poco virili della passione amorosa – e il modo in cui poi presenta gli sviluppi della storia relativa alla *liaison* tra i due amanti.

²¹ Come già segnalato da Di Francia 1922: 57-8, che ha sottolineato anche alcune riprese lessicali, questo racconto si rifà a un esempio del *De fortitudine* di Pontano (*Qui ob amorem pugnent fortes non esse*): ma oltre alla riattualizzazione (con un altro protagonista, nel tempo storico della conquista imperiale della Verona cinquecentesca) e alla rilevante riscrittura e amplificazione, si nota un'evidente differenza di taglio, anche nella ripetuta presenza dell'area semantica legata all'audacia. In Pontano invece l'intento del breve racconto, incorniciato tra un cappello introduttivo e un più ampio commento retorico-morale, è quello di dimostrare l'assunto del capitolo: che coloro che mettono a rischio la vita o compiono cose turpi per passione amorosa non sono forti né meritano di essere lodati come tali. Non è dunque per l'umanista da ascrivere in alcun modo a *fortitudo* ma, al contrario, a *levitas* e *stoliditas* l'immediato e improvviso salto a cavallo, nel fiume Ticino a Pavia, del cavaliere, Galeatius Mantuanus, a seguito di giocose parole («per blandam aliquam iocandi speciem») della *puella* da lui amata: «“Quin” inquit “bellissime amator qui tantum tibi armatus in acie places, e ponte in amnem amoris gratia desilis?”». (Pontano, *De fortitudine*, 1514, l. I, s.n.c.). “Follia” e ardimento – entrambi qui ispirati dal prevaricare della passione amorosa – sono invece legati in modo stringente nel racconto bandelliano.

Un esito opposto, causato dall'improvviso insorgere di un gesto subitaneo ed estremo, si verifica in piú di un caso nelle novelle tragiche, in cui di frequente domina una dimensione stravolta e patologica, spesso divorata dalla gelosia: «un pestifero verme», se «gelosia per ciò questa si può dire e non piú tosto pazzia e furore». Sono le parole conclusive di Benedetto da Corte, il narratore della novella I 20 (187). Il giovane protagonista, Galeazzo, gentile, e magnanimo, ben costumato, innamoratosi di una bella fanciulla, con il suo consenso l'aveva rapita senza che nulla trapelasse e aveva felicemente trascorso di nascosto tre anni con lei, finché la madre di lui, che voleva dargli moglie, scoperta la cosa, con uno stratagemma gliela aveva sottratta. Vista la reazione del figlio, chiuso in camera disperato e piangente, senza piú volersi cibare, la donna acconsente a restituirgli l'amata. Ma la gioia dell'incontro non sopisce in Galeazzo il dolore del distacco e i dubbi della gelosia, espressi in un'incalzante apostrofe alla fanciulla, aperta da una serie di angosciose domande e scandita dall'alternarsi tanto di pronomi e aggettivi di prima e seconda persona, quanto dalla continua riproposizione della coppia antitetica vita/morte fino alla *climax* del tragico proposito, immediatamente attuato, dell'omicidio-suicidio:

«Anima mia dolce, come sei stata senza me? Che vita è stata la tua? Non t'è egli fieramente rincresciuto non mi aver in questo tempo veduto? Certamente io mi sono pensato di morire, né so bene come io mi viva. Oimè, vita mia, chi m'assicura che altri, in questo tempo che da me sei stata lontana, non abbia godute queste tue bellezze? Io mi sento di gelosia morire e il core in corpo mi si schianta. Il perché, cor del corpo mio, per non morir se non una volta sola e uscir di questo gravissimo affanno, sarà assai meglio che moriamo insieme e in un punto diamo fine a questi nostri sospetti». E dicendo queste parole, prese un pugnale che a lato aveva e percosse la giovane nel petto per iscontro al core, la quale subito cadde boccone in terra morta; poi a sé stesso rivoltato il sanguinolente ferro,²² se lo cacciò in mezzo il petto e sovra la morta Lucrezia s'abbandonò. Il romore ne la casa si levò grandissimo con uno acerbissimo pianto.

²² L'aggettivo potrebbe anche rimandare, per quanto non letteralmente, al *manante cruore* del *cultrum* usato per uccidersi dalla Lucrezia liviana (Liv. I, 58; «sanguinolente coltello» è detto appunto quello estratto dalla ferita mortale di Lucrezia nel racconto ad essa dedicato da Bandello, II, 21: 160). In I, 20, invece, la donna di nome Lucrezia è la vittima dell'omicida-suicida Galeazzo.

In questa novella il fulcro del racconto è appunto posto nell'improvviso e inaspettato precipitare della situazione in apparenza felicemente risolta, ma tragicamente rovesciata dall'esplosione irrazionale della gelosia.

In un'altra novella esemplare, la 51 della *Prima parte*, la gelosia viene rappresentata come un'infermità e abominevole morbo, che si insinua nel protagonista, l'albanese cavalier Spada,²³ subito dopo il matrimonio, spingendolo senza ragione ad assillare la moglie, una bellissima greca, e aumenta sempre di più, in modo ossessivo, nonostante tutti i tentativi della donna di rassicurarlo. A tale alterazione mentale che lo consuma si aggiunge un dolore tanto profondo per la morte del suo signore, Giangiacomo Trivulzio, da renderlo succube di una «subita e aspra malinconia» (I, 51: 473), di un umore fantastico tale da indurlo a volere la morte. In un crescendo sempre più inquietante la rappresentazione dei tortuosi e fieri farnetichi dello Spada –²⁴ che vuole a tutti i costi morire, ma troppo si duole al pensiero che altri abbia la moglie – si alterna con le affettuose affermazioni della «semplice e buona donna», che per levargli questa fantasia gli dice e gli ripete che non vorrebbe sopravvivergli e che anzi preferirebbe morir prima lei. Alla fine

di nuovo la moglie attendeva a confortarlo; e replicando egli le parole che di già dette le aveva, e ridicendogli ella che dopo lui viver non potrebbe, e egli avendole due e tre le medesime parole fatto replicare, il crudele e inumano albanese, preso un pugnale bolognese che nel letto aveva recato quando di camera uscì, diede a la donna su la testa una

²³ La dedicatoria di questa novella, a Sigismondo Fanzino da la Torre, introduce il tema, più volte evocato da Bandello, dei casi «mirabili» che, «fuor de l'ordinario corso del nostro modo di vivere a la giornata accadeno» e che per questo suscitano meraviglia e scetticismo sulla effettiva corrispondenza del racconto alla verità dei fatti. Rivendicando dunque «la santità de l'istoria che deve esser con verità scritta», l'autore-narratore affida la sua novella – come più volte accade – alla protezione del dedicatario: «Vi piacerà adunque, essendo alcuno che dicesse non esser così, con l'autorità vostra far a la mia scrittura scudo» (I, 51: 471).

²⁴ Fiorato 1985: 309, dopo aver rilevato tutti i «sintomi della psicosi» dai quali è connotato il personaggio, mette in rilievo «la gratuità del comportamento del forsennato, sottolineato dallo stile mimetico della narrazione, con le sue ricorrenze ossessive, intente a ritrarre il disordine mentale del protagonista». Lo studioso pone inoltre in evidenza l'andamento fitto di «iterazioni e rotture» che «esprimono il disturbo psichico del malinconico, perfino nel commento morale del narratore, tutto intessuto di termini nosologici quali *furore*, *rabbia*, *pazzia*, *bestialità*, *infermità*, *morbo*, *peste*, *morte*: una saturazione linguistica del testo [...] una specie di «écritures en folie» (almeno in sede lessicale), adeguata al profilo di un personaggio malato» (*ibid.*).

pugnalata e in quello stesso instante un'altra a sé nel petto e così or sé or la moglie ferendo, la poverella e mal avventurosa moglie con bassa e interrotta voce disse: –Oimè, io son morta, non piú. – Allora il fiero moglicida dandosi del pugnale nel mezzo del core cacciò la brutta e sceleratissima anima a casa di cento milia diavoli, e la misera e disgraziata donna restò piú morta che viva. (I, 51: 474)

Sarebbe poi morta un paio di giorni dopo, piamente e perdonando lo Spada. Su di lui, al pari delle donne mantovane nei confronti del suo cadavere, infierisce in un crescendo di asprezza verbale il narratore di secondo grado: lo Spada, non uomo ma fiero mostro; il suo non era amore, ma furore e rabbia strana e barbara; la sua fu una solenne e nefandissima follia, accecato da fiera gelosia. L'intemerata su siffatte gelosie che alla fine riescono in estreme pazzie ha come lapidaria conclusione il credere «che solamente la morte sia la vera medicina del geloso» (I, 51: 475).

Lo stravolgimento folle e irrazionale portato dalla gelosia viene ripreso e variamente modulato in piú novelle, con la prevalenza di un analogo esito tragico e distruttivo. Oppure, nella combinatoria di variazioni propria dei «casi» bandelliani, il tentativo è sventato, ma solo *in extremis*: come accade nel «mirabile accidente» narrato nella novella di Pandolfo Del Nero,²⁵ indotto con l'inganno dalla donna amata – prossima alla morte – a chiudersi in un forziere per nascondersi nel momento dell'imprevisto arrivo del marito, invece di allontanarsi dalla stanza, come fatto altre volte.²⁶ Per volontà ultima di lei – comunicata al consorte in quegli stessi frangenti e ascoltata dall'amante atterrito – il forziere, con dentro il vivo

²⁵ III, 1: 9. La straordinarietà del caso che riempì di «ammirazione grandissima» gli ascoltatori della nobile brigata raccolta alla presenza di Margherita Pio Sanseverino è ripetutamente ribadita nella dedicatoria (in cui l'aggettivo «mirabile» ricorre tre volte).

²⁶ Così il narratore di secondo grado (Girolamo Bandello, cugino di Matteo) interviene nel racconto commentando gli eventi che sembrano ormai volgersi ad esito funesto per il malcapitato: «Io, signori miei, ho piú volte su questo caso pensato, e tra me ho concluso che la Francesca, essendo cascata in umore malinconico di voler che il suo amante seco fosse seppellito, facesse questo pensiero di farlo entrar ne la cassa, parendole che se egli cosa alcuna non diceva sarebbe con lei seppellito, e se voleva far movimento alcuno, che non poteva scampare, perciò che il marito e i suoi l'averebbero crudelissimamente ammazzato. O il misero amante ne la cassa si soffocasse o fosse da nemici morto, la Francesca aveva l'intento suo, parendole morir contenta pure che Pandolfo dopo lei in vita non restasse. Guardi Iddio tutti gli uomini da le mani di simili pazze femine!» (III, 1: 15).

Pandolfo, dopo la morte pressoché immediata della donna,²⁷ viene fatto portare dal marito ignaro al luogo della sepoltura perché sia calato a fianco del cadavere nel sepolcro. In questo caso, con una ripresa di spunti anche dalla novella boccacciana di Andreuccio, Pandolfo, ormai «mezzo soffocato», all'ultimo si salva.²⁸

Anche quando la gelosia è motivata, se si cede a questo «pestifero morbo» e non la si sa bene governare le pazzie che ne derivano possono avere terribili e inopinate conseguenze: come nel «pietoso accidente» di I 59: 519, in cui il marito, avendo colto sul fatto moglie e amante, allontanatosi per prendere la spada non si avvede della fuga dei due e, menando furiosamente fendenti sul letto senza ricordare, nella sua ira funesta, che ivi dormiva la figliolina, uccide la sventurata bimba credendo di colpire i due amanti.²⁹

²⁷ «Ora avendo la donna avuta la fede del marito e tenendo per fermo che l'amante sarebbe seco seppellito, deliberò non voler più restar in vita, e ristretti in sé quei pochi e deboli spiriti che rimasi le erano, tenendo il fiato quanto più poteva e non rispondendo a cosa che le dicesse il marito, se ne morì» (III, 1: 16).

²⁸ La novella è interessante anche in relazione al racconto, da parte del narratore onnisciente, del punto di vista e degli stati psicologici di Pandolfo all'interno del forziere, da quando ascolta le funeste parole della donna al momento del trasporto funebre e alla posa della cassa nella sepoltura al suono dei canti funebri e infine al silenzio e alla puzza che lo avvolgono, fino al sopraggiungere e alla messa in fuga dei ladri che volevano impadronirsi dei preziosi gioielli, riposti nel forziere. La passione amorosa che l'aveva travolto sembra lasciare a fatica Pandolfo: tanto che, uscito dal sepolcro e afferrato un lume, «rientrò dentro, e volle veder la sua donna morta». Presi poi i gioielli e richiuso tutto come prima, tornò a casa, ma la pur favorevole risoluzione degli eventi non attinge al liberatorio e compensativo lieto fine della disavventura di Andreuccio. Il personaggio rimane segnato dalla terribile esperienza: «a casa se n'andò, ove molti di senza lasciarsi vedere stette, parendogli d'esser tuttavia seppellito». La lezione della novella è tratta dal narratore di secondo grado, il quale si dichiara convinto che Pandolfo, se mai in seguito di nuovo si fosse innamorato, sarebbe divenuto saggio in modo da guardarsi dal sottoporsi a simili rischi, così concludendo: «e si deve guardar ciascuno d'amar donne che più amino gli appetiti loro disordinati che la vita degli amanti».

²⁹ Anche in altre novelle l'ira unita al desiderio di vendetta fa compiere e dire pazzie. Altrove invece il farneticare è l'espressione, oltre che della rabbia, della frustrazione e della mortificazione dell'amor proprio: come accade in I, 21, per i due baroni ungheresi che per scommessa e sfida volevano sedurre la moglie del cavaliere boemo e che erano stati ridotti da quest'ultima in prigionia, costretti a filare, se non volevano digiunare a pane e acqua. Si veda la rappresentazione dello smaniare del primo che cade nella rete, efficacemente reso dalla sequenza di gerundi: «A la fine, pure veggendo e per fermo tenendo che come augello in gabbia egli era in prigionia, di sdegno e di rabbia pensò morirsi e impazzire, e lungamente tra sé come forsennato farneticando né sapendo che

Altrove viene illustrato come, senza giungere all'estremo dell'omicidio, il «frigido veleno» della gelosia (I, 43: 401), nato da un ferventissimo amore, può indurre chi è entrato nel labirinto d'amore al suicidio: è il caso di Francesco Totto a Modena, un fatto di cronaca la cui veridicità è attestata – per voce del narratore di secondo grado che sostiene di averne parlato a lungo di persona – dall'intervento del Guicciardini, allora governatore per conto di Leone X e «diligentissimo inquisitore» di giustizia (I, 43: 405).³⁰ La novella ruota su di un reiterato scambio di battute tra il geloso e la donna da lui amata, che cerca anche qui di rassicurarlo, ma poi quando l'amante torna continuamente sul suo chiodo fisso allora infastidita da tutte le sue recriminazioni e i sospetti di gelosia gli dice e gli ripete di andarsi ad impiccare («Andatevi ad impiccare, e uscirete di questi vostri chimerici affanni», I, 43: 403).³¹ Ed è quello che fa il Totto, ritiratosi nella stanza accanto e trovato poi impiccato tra lo sgomento generale e lo sconforto doloroso della donna che non aveva certo voluto che mettesse in pratica le sue parole. Esaminata la cosa con scrupolosa istruttoria dal Guicciardini – che era appunto allora il governatore di Modena – non emersero responsabilità, «onde fu giudicato che il povero giovine s'era molto scioccamente lasciato dominare da l'umor malinconico» (I, 43: 404). E «cotal fine adunque ebbe il misero Francesco Totto del suo poco regolato amore» (I, 43: 405).

si fare, passò tutto il rimanente del giorno passeggiando per la camera, vaneggiando, sospirando, bravando, bestemmiano e maledicendo l'ora e il dí ch'in sí fatto farnetico era entrato di voler espugnare l'onestà de l'altrui moglie» (I, 21:199).

³⁰ Il narratore a cui è attribuito il racconto e il giudizio su riportato sul Guicciardini è Gianfrancesco Furnio (su cui cf. Godi 1996: 327-41). Nella lettera dedicatoria – la cui cronologia interna fa riferimento al 1526, al tempo della lega di Cognac – il Bandello afferma di aver sentito da lui narrare questa storia anni prima e di averla a seguito di ciò scritta, ma di volerla dedicare ora a Claudio Rangone (capitano nell'esercito pontificio di cui il luogotenente generale era Guicciardini). Ricorda infatti che mentre pochi giorni prima si trovava al campo, nel padiglione del Rangone, tra piacevoli e letterari conversari, un servitore di quest'ultimo si era messo a raccontare brevemente la storia del Totti e il Rangone, saputo che già Bandello l'aveva scritta, gliela aveva chiesta (I, 43: 399-400). Il congegno narrativo qui messo in atto duplica dunque, nella finzione, l'atto del narrare a viva voce, ma anche ne sottolinea le differenze, tra il dire «assai brevemente del servitore» e il passato «recitare» del «dotto giovine messer Francesco Furnio», al tempo stesso certificando il perdurare nel tempo della notorietà dell'evento.

³¹ In relazione all'area semantica qui in oggetto cf. le seguenti espressioni: «farnetico di gelosia, «diveniva quasi forsennato», «quel pazzo» (detto dalla donna, ancora ignara dell'esito tragico della vicenda).

Sull' «umor malinconico» e i suoi effetti il Bandello si sofferma più volte nelle *Novelle*, non solo in relazione alla gelosia ma anche alla passione amorosa dell'innamorato respinto o separato e lontano: lo spazio riservato ai «malinconici» e «saturnini» nella dedicatoria di II, 47 – che è una sorta di trattatello sulla varietà degli effetti d'amore –, come è stato già più volte giustamente rilevato, mostra una conoscenza non solo medico-fisiologica dei fondamenti della dottrina degli umori, ma anche di testi scientifici e filosofici,³² tra cui in particolare il *De subtilitate* di Girolamo Cardano e, in ambito neoplatonico, *Il libro dell'amore* di Marsilio Ficino.³³

Più volte Bandello mostra come in coloro che, soprattutto se giovani, sono di animo gentile e predisposti alla malinconia possano essere devastanti gli effetti dell'amore, tanto più gravoso quanto più è celato e, se rivelato, non corrisposto. Nella novella di Teodoro (III, 37) è il «folle amore» – per la bellissima e onestissima Cassandra moglie del suo più caro amico – che, celato, macera il gentile e discreto innamorato e lo consuma: «Egli, perdutone il dormire, il mangiare e il bere, divenne magro, malinconico e quasi come una fantasima» (III, 37: 172).³⁴ Decisosi infine,

³² Cf. Santoro 1978: 474-9.

³³ Menetti 2005: 168-9.

³⁴ La canonica sintomatologia degli effetti fisici e psichici dell'innamoramento, tanto più se infelice, ritorna più volte, con espressioni analoghe, nell'opera. Nella varia casistica degli «accidenti» narrati da Bandello, in due ampi racconti esemplarmente il sorgere e gli effetti di tale sintomatologia si associano a tematiche, motivi e *topoi* della tradizione cavalleresca e cortese. Nel primo, I 27: 258-79, la malinconia amorosa per la repulsa e l'ingiusto sdegno della bionda e bellissima Ginevra – nome fatale, ma di una donna dura e crudele – conduce il cavaliere don Diego, di nobilissimo animo, totalmente votato a questo amore, a ritirarsi in una selva, in cui vive in condizioni di vita selvatica dentro una grotta, finché dopo tanta sua sofferenza e ostinazione e rifiuto da parte della donna amata la novella si apre in modo quasi inaspettato, *in extremis* ed entro un contesto ormai potenzialmente drammatico, al lieto fine. Nel secondo racconto, I, 45: 414-31, fitto di richiami intertestuali petrarcheschi e boccacciani e arricchito da un vero e proprio inserto poetico (un componimento in terzine di Niccolò Amanio), viene rappresentato l'amore impossibile, ardentissimo e fuor di misura – con i già citati effetti, ma tutto declinato sui canoni dell'amor cortese, con tratti stilnovistici – del cremonese messer Filippo de' Nicuoli di alto e valente animo, ma di basso lignaggio, per la regina Anna d'Ungheria: una nobilissima, ma rischiosa e assorbente passione, «folle pensiero» da cui non può e non vuole distaccarsi, pur riconoscendo i limiti oltre i quali si tradurrebbe in «estrema pazzia». Anche in questo caso la novella ruota su due opposti poli: lo «sfrenato disio» che conduce l'innamorato quasi fuor di sé e la sensibilità e la capacità di elevarsi ad «un'alta e onorata impresa» da parte di un animo d'eccezione, il cui «guiderdone» sarà infine il meritato riconoscimento della propria nobiltà e valore. Più complesso, sia per la particolare costruzione della «storia» sia per l'intrecciarsi di più tematiche e sviluppi, è il caso

prima di morire, a rivelare il suo segreto all'amata, dopo averla due volte supplicata, minacciando di uccidersi, ed essere stato rimproverato e fermamente invitato a non andare piú dietro a queste sue pazzie, Teodoro tenta di fronte a lei una prima volta il suicidio, colpendosi con il pugnale.³⁵ Poi, salvato dall'intervento della donna e riconfortato da lei, quando, guarito, ritorna e capisce che Cassandra aveva mostrato di intenerirsi solo per pietà, ma intendeva rimanere fedele al marito e non aveva alcuna intenzione di corrispondere al suo amore, porta a compimento la sua «estrema pazzia» e con lo stesso pugnale si trafigge nuovamente e muore.

Il motivo del suicidio o della violenza su di sé per amore ha una varia declinazione nelle novelle, e anche in questo ambito si rileva come una delle caratteristiche di Bandello sia la ripresa e variazione, a distanza breve o ampia, nella stessa parte dell'opera o in altre parti, di intrecci e motivi analoghi in diversi contesti e tipologie di personaggi. Tale è appunto il gesto estremo – come quello già visto del Totto e in altro modo di Teodoro – di chi si suicida in una sorta di folle e malintesa ubbidienza agli inviti di togliersi di torno da parte della donna che amano, non riamati, o da cui sono stati lasciati; in un minor numero di casi, a parti invertite, l'attante è femminile.³⁶

Se l'esito è quasi sempre tragico, non manca neppure la conclusione pazza e grottesca, come in III, 61, una «novelletta» che l'autore dichiara narrata a Bassens da uno dei nobili convenuti e così commenta nella dedicatoria: «E cosí, essendo tutti assisi sotto un pergolato, egli narrò una novella che pur assai ci fece ridere e meravigliarsi tutta la compagnia. E certo a me parve una cosa molto strana» (III, 61: 282).

dell'ampia novella II, 37, sull'amore «folle e vano» del re Edoardo III di Inghilterra per la bella Aelips, in conclusione felicemente risoltosi con il matrimonio: cf. Cabrini 2019a, ora in questo volume: 125-48.

³⁵ Frequente strumento di omicidio e suicidio nelle novelle bandelliane (cf. *supra* Galeazzo e lo Spada); in questa novella il tentativo di suicidio è messo in atto due volte, sempre con il pugnale: la seconda volta con esito mortale.

³⁶ Uno dei piú interessanti, sia nell'ottica della ripresa-variazione di uno stesso motivo sia per efficacia narrativa, è I 50 su cui si veda Santoro 1978: 479-81. Su di un altro versante, sempre in relazione al tema amoroso, l'intento da parte di una donna innamorata di darsi la morte a causa dell'abbandono dell'amante può anche avere una connotazione imprevista e paradossale: è il caso – potenzialmente tragico, ma risoltosi con un lieto fine – di II, 40, in cui l'innocente Cinzia, a torto accusata di aver trescato con un amico dell'amante, pensando di mettere in atto la «crudel pazzia» del suicidio, come annunciato nella rubrica «s'avvelena, secondo il parer suo, bevendo un'acqua non velenosa».

Si tratta di un frate che in preda all'appetito amoroso, divenutogli insopportabile, assedia continuamente con le sue richieste una monaca di alto lignaggio, finché

sentendo queste pappolate, la monaca quasi mezzo adirata gli disse:
«Fra Filippo, se voi non lo potete sofferire, vostro sia il danno: andate e tagliatevelo via, e sarete libero dal tormento che dite che vi dà.» (III, 61: 283).

Il frate allora, tornato in convento, dà mano all'opera e si castra. Segue una pantomima tra i frati del convento di fra Filippo e le monache, con i primi che mettono a romore il monastero per narrare il fatto e di fronte all'incredulità delle monache ne portano loro la testimonianza, adornata di fiori «come una reliquia di san Brancaccio», a cui, con il biasimo e l'interessato rimpianto delle monache per la commessa pazzia, viene data sepoltura. E fra Filippo, come fu guarito, non potendo sopportar la baia che le monache e i suoi compagni tutto il dí gli davano, avuta la dispensa dal sommo pontefice, si fece monaco di san Benedetto.³⁷

Come nell'ultima novella citata, il divertimento della brigata degli ascoltatori nelle relative lettere dedicatorie e il riso costituiscono un altro significativo filone legato al tema della pazzia: il mondo «gabbia di pazzi» si mostra come una piacevole gabbia, che fornisce materia di conoscenza e distaccato giudizio sull'umana stolidità e risulta oggetto di complice diletto tra gli intendenti.

Come non di rado accade nell'ambito novellistico, uno stesso argomento può avere un potenziale sviluppo in vicende ed esiti opposti. È questo ad esempio il caso del ben noto e tipico motivo del vecchio innamorato e /o del vecchio che vuole sposare una moglie giovane, che subito

³⁷ Tra i casi mirabili e degni per la loro stranezza di memoria, con un esito certo grottesco e paradossale, si potrebbe citare anche I, 37, in cui – sulla falsariga della follia erotica dell'incontinenza femminile – si narra di una moglie che, congiuntasi più volte con un lebbroso, spaventata e piangente lo confessa al marito, e questi, nonostante fosse prima stato molto geloso, lungi dal punirla e dall'adontarsi, si reca a Parigi a consulto dai più celebri medici e accoglie, senza batter ciglio, il rimedio risolutivo: farla accoppiare per tre o quattro mesi, per più volte al giorno, con quanti più uomini possibile. Non è un caso di ordinaria sciocchezza, come si potrebbe pensare, anche per alcuni degli epiteti riferiti al marito («ser capocchio», messer caprone») ma la dimostrazione di quanto «il troppo amore gli aveva accecato gli occhi e adombrato l'animo»; così infatti il narratore giudica l'uomo alla fine del racconto: «né crediate ch'egli fosse scemmonito o pazzo, ch'era nel resto avveduto e faceva i fatti suoi benissimo» (I, 37: 353).

poi lo tradisce, accorgendosi egli o no: di tutte le pazzie questa è definita la maggiore ed è presente con un aggiornato catalogo di casi dal tragico e truculento al ben piú frequente comico e derisorio.

Piú interessante è il combinarsi del tema della pazzia, sempre indotta dalla gelosia, ma con esito comico e grottesco, con quello della stolidità presuntuosa e ambiziosa in un «pazzerone» che, da tutti deriso, crede – proprio lui che era uno «scemonnito» – di essere degno dei piú elevati onori cortigiani,³⁸ cosí come la giovane e superba moglie che a sua sola insaputa lo tradisce pressoché scopertamente. È una novella per piú versi esemplare anche in relazione alla rappresentazione critica di una piccola, ma non insignificante corte lombarda, quella di Gibello dei Pallavicini, mal governata, per la troppa bontà della signora Clarice.³⁹ Il protagonista è il bergamasco Gandino (I, 34), di estrazione umile e popolare, già dall'origine e dai suoi tratti disgustosi – come il gran puzzo che proveniva dal naso – e rozzissimi modi messo alla berlina dal narratore Tommaso Castellano.

È una delle novelle della *Prima parte* in cui piú alto ed enfatico è il tasso di presenze e concentrazione della serie lemmatica della pazzia e di altre varie voci appartenenti all'ambito semantico di questa, dalle molteplici e solennissime pazzie fatte appunto per gelosia, ai farnetichi, al comportamento forsennato, all'essere fuor di cervello.⁴⁰ Tra le solennissime pazzie di questo «matto spacciato», «notabile e solenne pazzo», «da solennemente canonizzare per il piú eccellente pazzo», certo la piú singolare è il prendere parte alla confessione che la moglie incinta, timorosa di morire per il parto, aveva in animo di fare: le scrive lui la lista dei peccati – o, meglio, peccatucci – che dice di ben conoscere piú di lei e le ordina di darla al frate senza dire altro e per di piú sta sulla porta della stanza per ascoltare. E cosí la moglie «fece parte della confessione di ser Ciappelletto» e si guardò bene dal dire che era divenuta l'amante del maestro di liuto, come tutti per altro – tranne Gandino – sapevano (I, 34: 334-5).⁴¹

³⁸ Non privo di interesse a questo proposito è anche il paragone che fa riferimento ad un altro personaggio novellistico, Trionfo da Camerino, protagonista della prima novella delle *Porretane* di Sabadino degli Arienti.

³⁹ Cf. Cabrini 2012b: 59-61; ora in questo volume: 62-3.

⁴⁰ Cf. Santoro 1978: 467 «un “caso” patologico che si rivela in tanti atteggiamenti assurdi, come in tante prove, concorrenti ad offrire una sperimentazione della “pazzia” della natura umana».

⁴¹ Sulla confessione cf. Santoro 1978: 468-70.

Nella conclusione della novella il narratore Tommaso Castellano torna circolarmente alle parole iniziali sul mondo «gabbia di pazzi» e introduce un'ulteriore considerazione, tutt'altro che priva di significato, sulla disponibilità del tema trattato ad essere oggetto di discorso di genere satirico: evocando non solo il Pistoia e il Berni, ma le stesse “maschere” di Pasquino e Marforio.⁴²

La ricchezza del catalogo delle rappresentazioni della “pazzia” con esito comico, ridicolo, grottesco, stralunato – in parole e in azioni – annovera racconti di inganni e di stoltezze, di sbeffeggiamenti e autosuggestioni, di astuzie fortunate e di stolide presunzioni e trova luogo a volte anche nelle dedicatorie. In quella relativa alla novella I, 48 si legge ad esempio il raccontino del comico scontro, fisico e verbale, «da un gran pazzarone a un gran sempliciotto», tra il «cavalier Soardo» e il «medico Calandrino [...] non forse più saggio di Calandrino del Boccaccio».⁴³ La funzione qui, oltre che di indurre riso e diletto, è quella di introdurre il tema dei motti, che

talor si fanno, ora da uomini pazzi che dicono tutto quello che lor viene a bocca e ora da prudenti che hanno certi motti arguti, mordaci, salsi e che molto spesso contengano in loro duo significati che, in qualunque modo s'intendino, danno piacere a chi gli ascolta.

Il dire senza pensare costituisce, in più luoghi del Novelliere, il discrimine tra il «pazzo» e il savio, ma il ridicolo e il riso non colpiscono solo colui che parla. Ancor peggio accade a chi si ritiene savio se vuol asservire ai propri scopi un «pazzo»: come in III, 49 che ha come protagonisti «un

⁴² «Adunque, come diceva il Montachino, questo mondo è una gabbia piena d'infinita e varie specie di pazzeroni, e che molti di coloro i quali si pensano esser i più saggi sono i più pazzi, come a le opere loro senza altri testimonii chiaramente si vede. Sí che, monsignor mio molto riverendo, non vi meravigliate se al nome di questo così notabile e solenne pazzo, e per aggiunta fieramente ingelosito, questa bella e nobilissima compagnia sí saporitamente rise, non ci essendo nessun di loro, credo io, che meglio di me non conosca tutte le sue taccherelle e tutti i suoi fecciosi modi, degni de le festevoli muse del Pistoia o de le piacevoli del Bernia, che ora vive. Ché io per me sarei, se stile avessi, sforzato a farvi suso una *Iliade* e mandarla a Roma ché fosse consacrata a messer Pasquino o al gran barone ser Marforio. Ma questo è far satire e non novellare» (I, 34: 337).

⁴³ «“Cavaliero, date luogo a tanta scienza come è in me”, e con le mani volle spingerlo verso il fango. Il cavaliere allora senza pensarvi su, alzato la mano gli diede un gran mostaccione dicendo: “E tu, che ti venga il cancaro, da' luogo a tanta pazzia come io ho”. E non contento d'averlo battuto, gli diede anco un gran punzone e gettollo in mezzo del fango» (I, 48: 446).

pazzo in Viterbo, per tutta la città notissimo per le sue pazzie che faceva, che tutte erano in far ridere chi le vedeva, e da tutti si chiamava Marcone», e un predicatore. Come recita la rubrica, costui «ammaestra un pazzo che quando sarà richiesto gridi: “Pace, pace!”, e chiamato, gridò che voleva metter il diavolo in inferno» (III, 49: 225). La novella si conclude dunque con il finale fallimento e scorno del predicatore: «Il che mosse tutto il popolo a ridere, e fu necessario che il buon frate di pergamo senza far frutto smontasse e imparasse un'altra volta a non far fondamento su parole di pazzi» (III, 49: 227).

Il riso, nel cui cerchio è confinato il «pazzo» o colui che compie o dice pazzie e chi si fa coinvolgere nelle sue azioni e parole, non è la sola sanzione sociale rappresentata nelle novelle. Si veda ad esempio, tra le più interessanti anche sul piano del costume, una novella di punizione e vendetta, resa memorabile e pubblica dai frati che l'avevano messa in atto (IV, 7: *Bella vendetta fatta da' frati minori contro li mugnai di Parigi, che gli aveano sforzati a ballare*).⁴⁴ Come accade anche in altre novelle qui la causa delle «pazzie» è il vino bevuto in eccesso, che in questa «ridicola istorietta» trae «fora di sentimento» e rende dissennati i mugnai in festa: «Dopo cena, adunque, tutti si trovarono sovra il ponte ove sono li molini ne la Senna; e quivi danzando tra loro, saltando e come pazzi da catena imperversando, pareva a punto che celebrassero li baccanali» (IV, 7: 78). Insomma una sorta di festa e danza dei folli,⁴⁵ che prende appunto a bersaglio due ecclesiastici, nella fattispecie frati minori, che stanno passando sopra il ponte, e li costringono a ballare e bere gran tazze di vino. I mugnai successivamente – attirati in una trappola nel camerone del convento – sarebbero poi stati a loro volta costretti a «ballare» nudi sotto i colpi dei «noderosi cordoni» dei frati (IV, 7: 80), dunque flagellati a sangue e, divulgata la cosa, derisi e dileggiati per tutta Parigi.

Gode invece di uno statuto, sociale e rappresentativo, particolare il «pazzo» – da tutti riconosciuto come tale e l'unico ad essere connotato come del tutto dissociato e alienato dalla realtà – che condivide il ruolo di protagonista con l'amante della nobile moglie di suo fratello, barone in

⁴⁴ Rubrica di IV, 7: 76.

⁴⁵ Sull'intrecciarsi dei due temi, anche sul versante iconografico, cf. Foucault 2001:75.

Guascogna, nella novella II 32 (*Varii accidenti avvenuti ad un giovane in amore. E d'un pazzo*),⁴⁶ tra le piú felici e “leggere” dell’opera.⁴⁷

La rappresentazione delle condizioni del pazzo possono sembrare, all’inizio, drammatiche. Si dice infatti che la sua vita si svolgeva tra i boschi, dove «il piú de le volte albergava», e il palazzo baronale, nel quale «secondo che il grillo gli montava, se ne veniva talora da mezza notte a casa», non tollerando in alcun modo che a qualsiasi ora volesse gli fosse chiuso, né che una volta dentro non gli fosse aperto per uscire. In caso contrario si scatenava con una furia incontenibile, contro gli altri, se tenuto fuori, contro sé stesso, se chiuso dentro.

Tale premessa vale però soprattutto a chiarire le cause e le condizioni di assoluta libertà lasciata al pazzo, che può scambiare il dentro e il fuori, il giorno e la notte come piú gli piace, impegnato in «scaramucce» contro la sua immagine dissociata in una figurazione quasi surreale:

Il giorno al sole e la notte al lume de la luna combatteva con la sua ombra, facendo le piú belle scaramucce del mondo, e assai volte a l’ombra istessa dava bere, e veggendo che l’ombra non beveva ma si moveva secondo i movimenti che egli faceva, le gittava il vino a dosso a poi si metteva smascellatamente a ridere e far cotali sue sciochezze, che davano gran piacere a chi vedeva quegli atti. Il giorno, se non era molestato, non dava molestia né impaccio a nessuno; ma la notte con tutti che incontrava menava le mani e dava di matte bastonate, e anco ne riceveva. (II, 32: 263).

La dissociazione della personalità del pazzo si attua anche nello sdoppiamento del suo agire – pacifico o violento – tra il giorno e la notte, di cui il Bandello non sembra per altro interessato ad approfondire le dinamiche né mentali né simboliche. Oltre che il rilievo degli effetti paradossali e comici di questa conclamata pazzia, ciò che piú sembra importare al narratore è l’intreccio che si viene a creare tra l’agire del pazzo e l’occasione che questo offre a Gian Cornelio, l’amante della nobildonna, per entrare indisturbato nel palazzo del marito di quest’ultima. Il travestimento di Gian Cornelio, che si fa fare vesti uguali a quelle del pazzo, ne duplica l’immagine – essendone quasi pari di grandezza ed aspetto – dando apparentemente corpo all’ombra con cui il pazzo era uso a combattere:

⁴⁶ Rubrica di II, 32: 262. La vicenda si svolge in Guascogna: «non molto lontano da questo luogo», cioè dal castello di Bassens dove è ambientata la dedicatoria.

⁴⁷ Per una diversa interpretazione della novella cf. Fissore 2012: 99-108.

Ora andando esso Gian Cornelio la notte a torno, s'incontrava bene spesso nel pazzo e bisognava, come s'incontravano, venir a la mischia e menar le mani. Il pazzo era gagliardo, ma senza arte combatteva e dava mazzate da orbo. Gian Cornelio era prode molto de la persona, di forte nerbo e ne l'arme longamente essercitato: e' giocava di piatto per non ferir il pazzo, attendendo per lo piú a schermirsi e riparar i colpi del pazzarone; pur talvolta gli dava qualche ferita, perché le bôte non si ponno cosí dar a misura. Domandato poi il pazzo con chi aveva combattuto, rispondeva che seco stesso, parendogli che fosse colui per la simiglianza de le vesti: diceva di gran pappolate, ridendo senza fine, quando contava che aveva fatto fuggir la sua ombra. (II, 32: 264).

La breve vicenda che si dipana da questo antefatto mette in scena un'in-diavolata «mischia» tra il falconiere del barone e il pazzo che si vuol mangiare l'astore, dopo averlo infilzato nello schidione. Ne segue la messa a rumore della casa e il rapido allontanamento, dalla camera della nobildonna, dell'amante, che nella fretta dimentica la veste uguale a quella del suo finto *alter ego*, rischiando che l'inganno venga scoperto. Il ritrovamento della veste da parte del pazzo, entrato furiosamente nella camera della cognata all'inseguimento del falconiere, ne placa l'impeto («pensando che fosse la sua, senza dir altro se la prese e di camera uscí») e risolve felicemente e con loro reciproco divertimento la vicenda dei due amanti, favoriti anche dal falconiere che, trovata la vera veste del pazzo, pur meravigliandosi e non sapendosene dar ragione, se ne appropria, con l'intento di farla tingere di nero. Con ciò, si potrebbe dire, facendo sparire il segno tangibile del «doppio»; mentre al pazzo rimane indosso il segno del travestimento:

di modo che mai alcuno non se n'accorse se non Gian Cornelio, che sapeva certamente aver lasciata la sua in camera di madama e a certo segno de la fodra la conobbe indosso al pazzo, e piú volte con la sua innamorata ne rise, con la quale fin che dimorò in Guascogna si diede buon tempo ogni volta che vi fu la comodità. (II, 32: 265).

Al contrario dello Straparola nelle *Piacevoli notti*, Bandello non si fa narratore – se non per rapidi cenni – delle parole della pazzia, ma piuttosto dei gesti e delle azioni, in una rappresentazione che penso non sarebbe dispiaciuta, per certi versi, a Calvino.

TUTTI I COLORI DI BANDELLO

Ai «candidi e umani lettori» (I, Dedicatoria:1)¹ delle novelle di Bandello è offerto uno scenario non solo animato e multiforme per «mistura di accidenti», tipologie di personaggi e ambienti diversi ma anche connotato da una significativa presenza e varietà cromatica, di cui colpiscono in primo luogo l'ampiezza delle ricorrenze, di diverso numero e grado, la ripetizione o combinazione o opposizione dei colori e la gamma di sfumature.

Il catalogo dei colori si apre innanzitutto con il *bianco*,² intorno al quale – ivi compresi i superlativi *bianchissimo*, *candido*, *candidissimo* e i più rari sostantivi *candidezza* e *bianchezza* –³ si concentra il numero maggiore di occorrenze: per dare un'idea (cassando naturalmente, qui e altrove, tutti i nomi propri e i modi di dire),⁴ superiore al centinaio, a cui si possono sommare anche gli aggettivi *pallido*, con superlativo, l'alterato *pallidetto* e il sostantivo *pallidezza*. Segue a distanza, a poco meno della metà, la gamma del rosso, che è la più ricca di sfumature: dal semplice *rosso* (tra cui più volte ripetuta la ripresa da Boccaccio «di pel rosso», in particolare per donne presentate appunto alla stregua della moglie di Pietro Vinciolo)⁵, a

¹ L'accezione di «candido» è qui ovviamente figurata, con valore etico. La stessa espressione è ripresa, di poco variata, nella dedicatoria della *Terza parte* (due volte: 8, ancora nell'apostrofe dell'intitolazione e nel testo, «ai candidi e umanissimi lettori», «candidi miei lettori») e della *Quarta* («a li candidi lettori»: 7).

² A questo proposito è evidente che, al contrario di quanto già affermato dall'Alberti nel primo libro del *De pictura*, Bandello tratta il bianco, come anche il nero, come «vero colore». Lo stesso Leonardo, pur citando l'opinione contraria dei filosofi, mette il bianco e il nero tra i colori semplici (il bianco per primo, il nero per sesto) dato che i pittori non ne possono fare a meno.

³ Una sola volta ricorre il verbo «biancheggiare» in I 41: 387, detto del sorgere dell'alba tragica in cui Massinissa soverchiato dal dolore, per non consegnare l'amata Sofonisba in servitù dei Romani, le invia il veleno mortale nella coppa d'oro.

⁴ Tra cui ad esempio «vedere il pelo nel bianco dell'ovo»; «fare del bianco nero e del nero bianco», più volte ricorrente, con variazione e inversione nell'ordine dei due termini; o ancora «non convenendo il nero corbo con il candidissimo cigno».

⁵ *Decameron* V 10: 694. Cf. Bandello, I 11; III 46, III 51; III 57 (in quest'ultima novella, come nella precedente 46, è in coppia con «compressa», come nel passo citato di Boccaccio). In altre novelle bandelliane l'espressione è riferita a personaggi maschili, sempre con riferimento alle loro brame erotiche.

vermiglio, *scarlatta*, «carmesino» (cremisi), fino a *minio* e *porporino*.⁶ Poi viene il *nero*, con una trentina di occorrenze, a cui si aggiungono *morello* ed *ebano*. Al nero si potrebbero accostare i colori *bigio* e *bruno*, con gli alterati «brunetto» e «brunotta»: quest'ultima variante meno espressionistica del boccacciano «brunazza»,⁷ ma riferita come per la Belcolore alla moglie di un contadino concupita da un prete, con esito nel Bandello non comico ma tragico (III 2). Se all'ambito del nero si connette anche il lemma *oscuro-oscuroità* le occorrenze si moltiplicano. Seguono a distanza, con poco meno di una ventina, il *verde*⁸ e poi con sei il *giallo*.⁹

Tre sole occorrenze si riscontrano nell'ambito cromatico dell'azzurro, raro d'altra parte anche nella restante tradizione novellistica: l'«azzurro oltramarino» di una cornice, termine specifico che può suggerire una certa competenza coloristica da parte di Bandello (come potrebbe indicare anche la varietà dei rossi), il panno «turchino» e l'aggettivo «zaffirino» riferito al cielo, di probabile ascendenza dantesca; le occorrenze aumentano invece se si attribuisce cromatismo all'aggettivo «sereno» per connotare il cielo, tanto più quando vi è un ricercato contrasto tra la luce delle stelle o della luna e lo sfondo del cielo (non solo in senso proprio, ma anche in funzione comparativa).

Si rileva inoltre, nell'aggettivazione relativa ad ambienti naturali e al paesaggio – scarsa di colori, priva di quella di fiori e con poche notazioni di verde, per erbe o fronde –,¹⁰ un prezioso latinismo, di ascendenza virgiliana: «pallenti» olivi, che spicca come unica nota cromatica esplicita in una dedicatoria in cui si evocano i bellissimi giardini di aranci e limoni sul lago di Garda (III 55).¹¹ Ancora in una dedicatoria, una sola volta ricorre, in chiave per così dire di attualità, in riferimento al «colore delle carni»

⁶ Sono presenti anche le tinte più chiare e attenuate rispetto al rosso, come il rosa e il rosato. Una sola volta ricorre il «color sanguigno», di cui si tingono le natiche candide di «Isabella Luna meretrice» per i cinquanta colpi di staffile inflittile come punizione per la sua disubbidienza al governatore di Roma (IV 17: 129).

⁷ *Decameron* VIII 2: 896.

⁸ Tolle anche qui le ricorrenze del proverbiale «ridotto al verde».

⁹ Tre ricorrono nella stessa novella I 21 ad indicare il variare del colore della immagine magica che il barone ungherese aveva portato con sé come prova della fedeltà della moglie, per placare timori e gelosie causate dalla sua lontananza: il giallo era il colore della tentazione da lei subita, il nero del tradimento. Le altre occorrenze del colore riguardano ornamenti o parte di un abbigliamento.

¹⁰ Assenti anche il superlativo verdissimi (*Intr.* III e *Concl.* VI) e il verbo verdeggiare (*Intr.* I), presenti nel *Decameron*.

¹¹ Cf. Verg. *Ecl.* V 16: «Lenta salix quantum pallenti cedit olivae».

degli abitanti delle isole di «quel paese nuovo» dove si stava espandendo l'impero portoghese, l'aggettivo «olivastro» (I 34: 31).

Da segnalare anche, tra i meno classificabili in modo univoco, il colore «livido», già latinismo dantesco, che nella novella III 16 è associato al «color di morto».¹²

Su di un altro piano, da non dimenticare e tutt'altro che trascurabile anche per gli effetti cromatici, è anche la ricorrente presenza dell'*oro*, di altri metalli e di pietre preziose. Al colore dell'oro anche rimanda – con evidente richiamo a Petrarca e al petrarchismo – il colore biondo dei capelli, una delle note connotative della bellezza femminile, che contrassegna in particolare la protagonista della novella I, 27 chiamata Ginevra la Bionda:

La fanciulla si chiamava da tutti Ginevra la bionda, perciò che aveva i suoi capelli in modo biondi che parevano fila d'oro ben brunito e terso. (I 27: 259).

Si tratta di una novella di carattere cortese, nella quale il nome della giovane donna (sistematicamente ripetuto in un numero martellante di occorrenze, una cinquantina) sembra esemplato *ad hoc* sulla tristiana Isotta la Bionda. È presumibile che il Bandello abbia avuto anche in mente la coppia di bellissime fanciulle della novella sesta della X giornata del *Decameron*, Ginevra la Bella e Isotta la Bionda, per così dire traslando anche l'antonomastico soprannome della sorella sulla sua bellissima Ginevra, in evidente antifrasi con la durezza e ostinata crudeltà di lei, risolta in lieto fine solo in conclusione.

Tornando al catalogo dei colori, se questo può fornire sul piano generale un quadro sia della persistenza e diffusione della dimensione cromatica nel Novelliere bandelliano (amplificata non solo rispetto al *Decameron* ma anche in confronto ad altre raccolte quattro-cinquecentesche) sia delle tendenze e del gusto coloristico dell'autore, solo entrando nel merito di un'analisi specifica si può cercare di mettere a fuoco peso, significato e funzioni dei colori nel narrare bandelliano sia singolarmente sia soprattutto nei rapporti di combinazione o opposizione.

L'indagine che ho svolto non vuole certo pretendere di avere un esito compiuto, data anche l'ampiezza della raccolta bandelliana e la necessità

¹² Si tratta in questo caso di una beffa al suo signore da parte di un buffone, che con una abile messa in scena e una serie di simulazioni recita la parte di un grave ferimento – come se fosse stato calpestato dal cavallo – e infine della sua stessa morte.

di estenderne ulteriormente lo scandaglio. Un altro aspetto che va tenuto presente è la diffrazione tra un uso pervasivo in piú novelle di un colorismo esplicito – ambito entro il quale ho qui privilegiato la scelta degli esempi – e quello invece affidato a una o piú suggestioni semantiche: *in primis* il sangue, soprattutto nelle novelle piú violente e tragiche,¹³ senza aggettivi che lo connotino pur in un contesto ricco di particolari ad effetto, o il fuoco della passione.

Premetto anche che non mi sembra – anche se il discorso dovrebbe essere approfondito – che la griglia di un’analisi simbolica e storico-antropologica, pur preziosa,¹⁴ possa offrire specifici lumi sulle scelte cromatiche bandelliane, che assumono o possono assumere valenza diversa a seconda del contesto, dell’oggetto o del personaggio. Fa solo parziale eccezione il bianco, in relazione al quale è preponderante l’associazione a purezza, sul piano etico, e bellezza su quello estetico, piú volte anche nell’accezione di eleganza e maestria retorica;¹⁵ ma la semplicità di cui il bianco pure è espressione può virare, come vedremo, anche ad un significato comico e parodico.

Il bianco in tutti i suoi gradi è attributo frequente e topico e colore prevalente nelle descrizioni relative alla bellezza femminile, che ricorrono in modo sistematico, da una breve a una massima estensione (come ad esempio nel già citato caso di Ginevra la Bionda, la cui straordinaria bellezza, come in altre novelle, è motore e funzione – in positivo e negativo – del racconto), con riprese di cui il lettore può misurare tanto la persistenza di un modello (che in larga misura mi sembra esemplato, piú che su esempi cinquecenteschi, sulle descrizioni femminili del Boccaccio della *Comedia delle ninfe fiorentine*), quanto le strategie di variazione. Il bianco qualifica in particolare le mani, le braccia, i piedi, la gola, il collo, il petto;

¹³ Cf. Fiorato 1985: 301-20; Menetti 2005 e Menetti 2007: 71-90; Cabrini 2019b: 111-23, ora in questo volume: 149-68. Ma lo stesso può valere anche per una novella a sfondo comico come quella citata nella nota 12.

¹⁴ Per un inquadramento complessivo e su di un piano generale, non riguardando in modo determinato i tempi e l’ambito entro cui si situa la scrittura di Bandello: mi riferisco in particolare alle famose storie dei colori di Pastoureau 2002-2019 (date delle edizioni in traduzione italiana: *Blu; Nero; Verde; Rosso; Giallo*). In relazione al nero, nella «moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento», cf. Quondam 2007.

¹⁵ Nell’ambito delle dedicatorie, in elogi ai componimenti di illustri dedicatari o in riferimento all’eloquenza (ad es. di Cicerone, III 2) e allo stile (come quello «alto» e «candidissimo» dei sonetti di Petrarca, in I 41: 378).

anche declinato con sfumature diverse,¹⁶ mediante associazioni o paragoni: dalla neve, al marmo, alla perla. L'effetto cromatico che Bandello persegue, secondo il canone ben collaudato della *descriptio mulieris*, ma con una ricchezza esornativa e spicco di *colores* anche retorici, è a contrasto con le sfumature del rosso e del rosato (boccuccia e labbra di rubino o di corallo, guance e bocca rosate), il biondo oro dei capelli,¹⁷ il nero, come ebano, delle «stellanti ciglia».¹⁸ Colori con i quali si combinano gli effetti di luce, sia naturali, come quello dei «lucidissimi occhi», sia aggiunti dalla preziosità dei gioielli indossati o dagli abiti,¹⁹ o anche dall'apparato son tuoso delle stanze.

Infatti mentre i luoghi esterni non sono oggetto, se non raramente e in modo parco, di descrizioni cromatiche, una rilevante ricchezza coloristica contrassegna in piú casi gli interni. Cito, tra i piú indicativi, due diversi esempi, in ordine inverso rispetto alla collocazione nella raccolta.

In una tra le ultime novelle, la ventiseiesima della *Quarta parte* (pubblicata, come è noto, postuma), il narratore si sofferma – in una parte strategica del racconto – sulla copiosa descrizione della «camera terrena ricchissimamente apparsa» (IV 26: 1) di una gentildonna milanese, vedova, che, non volendosi rimaritare ma dopo due anni di castità sollecitata dagli stimoli amorosi, nei giorni di carnevale, con il tramite di un servitore, invita presso di sé come amante un giovane di cui era segretamente innamorata, con il patto che acconsenta ad essere condotto alla sua casa, con un cappuccio in capo, senza avere alcuna informazione né di lei né del luogo. La descrizione è introdotta al momento culminante dell'attesa – inquietante e al tempo stesso seducente – in cui è lasciato il giovane uomo ed è il preludio della comparsa della bellissima e misteriosa donna. Centrali e in primo piano sono dunque il letto e i suoi ornamenti, in cui

¹⁶ Piú volte ricorre anche l'aggettivo «eburneo».

¹⁷ Con studiati dettagli, come, oltre a quanto già notato, le due «ciocchette crespe» che ondeggiavano intorno al volto di Ginevra la bionda o, per fare un altro esempio, le petrarchesche «chiome inanellate e sparte» della bellissima Fenicia, I 22, «che sopra la pura e spaziosa fronte scherzanti parevano proprio fila di terso e biondo oro» e, con tocco erotico, che sembravano girarsi «al dolce soffiare d'una picciola aura lascivamente».

¹⁸ Il riferimento è ancora a Ginevra, I 27: 261. Per altri esempi, cf. una analoga descrizione tutta fondata su contrasti cromatici, ad iniziare da «l'aurea testa, quella serena fronte di pura neve, le nere e arcate ciglia» ecc. relativa all'evocazione di Lionora fatta dall'innamorato Ventimiglia (II 22: 164). Da segnalare anche il ritratto, piú scorciato, ma in movimento della bella giovinetta insidiata dall'abate Gesualdo (II 7).

¹⁹ Nel citato esempio di Ginevra, «la vesta era di zendado bianco, tutta maestrevolmente frastagliata, sotto a cui tela d'oro gaiamente riluceva».

spiccano sul piano cromatico due bellissimi cuscini «di seta porporina e di fila d'oro trapunti»; l'oro è cifra ricorrente, anche nell'apparato delle pareti: «In luoco di razzi eranvi fornimenti di panni di oro, rizzi sovra rizzi [...]».

Fanno da contrappunto la luce del fuoco che ardeva nella camera e quella di un «torchietto acceso di cera candidissima» in un candeliere di argento e i pettini di avorio e di ebano, in «bellissimo ordine», su un drappo di varii colori intessuto e maestrevolemente di oro e seta a la alessandrina ornato». Non mi soffermo su altri aspetti della descrizione, che solo dopo essere stata presentata al lettore è oggetto dello sguardo del giovane, quando gli viene tolto il cappuccio, riempiendolo di meraviglia, traendolo quasi fuori di sé, e inducendolo a giudicare – come di fatto era – «la padrona del luogo essere una de le prime gentildonne di Milano» (IV 26: 172).

Su questo fondale, quasi una scena di teatro,²⁰ avviene l'ingresso della vedova, che risalta sullo sfondo «in una giubba di damasco morello, fregiata in gran parte con cordoni piccioli di fino oro e seta cremesina, e sotto aveva una sottana di tela d'oro, tutta recamata di bellissimi lavori» e con una maschera sul volto, che ella si toglierà solo una volta coperto il fuoco e spento il torchietto. Ma prima che questo avvenga e si dia luogo all'incontro amoroso – dopo la promessa di segretezza e il consenso a nulla chiedere e voler sapere da parte del giovane (quasi in una ripresa, a parti rovesciate e in altro stile della favola di Amore e Psiche, ma senza dramma se non quello della morte di lui, ma dopo ben sette anni di felici incontri amorosi) – è il bellissimo corpo nudo della donna, contemplato dall'amante, a rifulgere nel contrasto tra il candidissimo petto e le «belle e morbide carni da minio nativo colorite».

Molto più complessa e significativa è la novella terza della *Prima parte*, la novella di Pompeo ed Eleonora, già acutamente analizzata da Renzo Bragantini a confronto sia con il modello boccacciano, relativo alla beffa e controbeffa dello scolare e della vedova, sia con un'analogia ripresa

²⁰ Nella breve novella III 42, invece, la ricca ed elegante bellezza del camerino – a sua volta adornato di paramenti fatti di «drappi d'oro riccio sovra riccio» e dove spicca la già citata «cornice tutta messa a oro ed azzurro oltramarino» – nel quale la cortigiana Imperia riceveva, quando era da qualche gran personaggio visitata, funge da spazio rappresentativo di una lezione paradossale: «che un atto incivile, secondo che si fa, merta talora commendazione». Si tratta dello sputo dell'ambasciatore del re di Spagna in faccia al servo, per non sporcare la magnificenza del luogo: per l'origine dell'aneddoto, narrato da Diogene Laerzio e da lui attribuito a Diogene o a Aristippo, e per la sua diffusione e riattualizzazione cf. Di Francia 1922: 64-65.

dello stesso modello da parte dello Straparola (II, 2).²¹ Svolgo dunque in merito solo qualche considerazione sulla funzione dei colori,²² sia per quanto concerne il contrappasso della controbeffa sia per la realizzazione di questa. La beffa di Eleonora – che teneva un comportamento seduttivo nei confronti degli uomini solo per compiacersene e aveva con ciò suscitato una passione amorosa in Pompeo – aveva avuto come fine quello di prendersi gioco di lui e spaventare a morte l'incauto e temerario innamorato che, approfittando dell'assenza del marito, le era piombato in casa. In quel mentre, dato che il marito stava rientrando, la donna aveva fatto nascondere Pompeo facendolo sdraiare su una cassa su cui aveva posto diversi suoi preziosi abiti e, vedendo il marito che le mostrava con orgoglio una nuova spada da lui acquistata, aveva deciso di mettere in scena un gioco provocatorio. Ironizzando sulle capacità dell'uomo e fingendo di volerlo invitare a dare prova di sé nel tagliare uno di quei vestiti, un abito di «velluto carmesino» sotto cui era nascosto Pompeo, aveva cominciato a spostare via via la mano dalle gambe alle cosce, al petto dell'amante nascosto, finché giunta al collo, nel punto in cui sul vestito era un nastro giallo, aveva interrotto il rischioso gioco allontanando con una scusa il marito, per congedare poi il digraziato innamorato, ancora tremante per il mortale pericolo corso, convinta di avergli dato una punizione risolutiva. La controbeffa di Pompeo è durissima: attirata con un tranello mediante la complicità della sorella la donna a casa sua, prima la costringe a sottoporsi due volte forzatamente ai suoi voleri, poi fattala sdraiare su di un letto in una camera riccamente addobbata le fa sperimentare la paura di una irrimediabile vergogna. Come messo ben in evidenza da Bragantini, è il corrispettivo del subire un rischio di morte, non fisica ma sociale, come può essere simbolicamente rappresentato dal lenzuolo bianco che copre il corpo della donna esposto poi progressivamente agli sguardi di venticinque gentiluomini giovani, tra i primi della città, allo scopo invitati; a questo si potrebbe aggiungere anche il velo con cui le viene coperto il viso. L'effetto però è soprattutto quello di una rappresentazione tra il pittorico e il teatrale, a cui assiste appunto un pubblico sollecitato sul piano erotico dalle progressive nudità scoperte, ma in parte tenute celate, con sapiente mano da Pompeo. L'esibizione avviene in una splendida camera, molto riccamente addobbata e profumata, con qualche

²¹ Bragantini 1987: 73-94.

²² Pressoché assenti invece nella novella dello Straparola, tranne che per l'accenno al candore delle membra femminili, paragonate alla neve.

evidente richiamo alla camera di madonna Iancofiore nella novella decameroniana di Salabaetto;²³ ma qui interamente «vestita» – invece che con arazzi – di «velluto carmesino»: lo stesso tessuto e colore dell'abito il cui taglio avrebbe potuto essere fatale a Pompeo; cremisi sono anche le cortine del letto di «tocca d'oro» – altra preziosità che cromaticamente (sostituto lucente del nastro giallo sull'abito) si combina con la tonalità del rosso – e di «velluto carmesino» anche «quattro catedre» che lí erano. La corrispondenza studiata con i tratti della beffa compone, nell'insieme, un dipinto, che ingloba – come ulteriore nota di valore, ma anche per così dire meta-rappresentativa – «alcuni quadri di mano di mastro Lionardo da Vinci» che «il luogo mirabilmente adornavano». Se non è certo Leonardo il pittore di questa scena bandelliana, *mutatis mutandis* per quanto riguarda l'immagine della donna per certi tratti può venire in mente il Tiziano della Venere di Urbino,²⁴ pur con differente sfumatura di rosso, qui cremisi: sul cui sfondo risalta nella novella il corpo vivente della donna nuda completamente sdraiata e della quale il colore progressivamente mostrato a partire dai piedi è bianchissimo e il petto candidissimo fino alla gola scoperto «con due poppe ritonde e sode che parevano formate d'alabastro, se non che, tremando ella, vi si vedeva un certo ondeggiamento, che mirabil gioia rendeva» (I 3: 39). Ai riguardanti, beninteso non certo alla malcapitata, alla quale è risparmiata solo la gogna del riconoscimento, dato che «l'angelico viso» che gli astanti tutti aspettavano di vedere rimane celato. Pompeo infatti disattende le attese e con un'ultima mossa teatrale, giunto a compimento il contrappasso della controbeffa, «in un tratto le scoperte membra ricoperse», facendo uscire dalla stanza gli ospiti e ponendo fine allo spettacolo. Anche la donna, piangendo e richiedendo i panni, esce dal quadro di cui suo malgrado era stata protagonista, per essere di lí a poco traghettata dal narratore – inopinatamente per i leggenti – verso una conclusione che appare esemplata su quella decameroniana della novella di Ricciardo e Catella.

²³ «e profumata la camera di legno aloè, d'augelletti cipriani, di temperati muschi e di altri odori» (I 3: 38); «Poi, nella camera entratisene, sentí quivi meraviglioso odore di legno aloè e d'uccelletti cipriani [...]» (*Decameron* VIII 10: 1014).

²⁴ Se, come fa Bragantini 1987: 93, si considera l'insieme della scena, la donna nuda esposta agli sguardi dei gentiluomini che si intuiscono vestiti crea un «contrasto a forte gradiente erotico» che secondo lo studioso ha «il suo riscontro figurativo» in altri dipinti di Tiziano, come «la serie di Venere con organista del Prado e di Berlino, o ancora di Venere e il suonatore di liuto di Cambridge e di New York».

In questa novella rispetto ad altre la strategia della descrizione, fitta di ripetizioni, parallelismi e sempre orientata all'amplificazione – cifra retorica e stilistica del narrare bandelliano – giunge a risultati di maggior respiro ed efficacia rappresentativa, in cui anche gli aspetti cromatici assumono una propria, dinamica e più originale funzione, conferendo ulteriore senso.

Altrove, nella parte finale della novella tragica di Giulia di Gazuolo, I 8, la contadinella che dopo esser stata stuprata si suicida affogandosi nel fiume Oglio, l'insistenza sulla nota dominante del bianco nelle vesti scelte e indossate dalla giovinetta per darsi la morte assume una duplice valenza: allusivamente simbolica della purezza incontaminata dell'animo, ma anche della dignità ed onore verso la propria persona violata, da rivendicare attraverso il massimo della pulizia e del decoro esteriore, manifestato dagli abiti della festa di contado, in cui al bianco si aggiunge la nota cromatica delle scarpette rosse e delle filze di ambra gialla al collo:

Giunta che fu Giulia in casa, ella aperse un suo forsiere, ove teneva le sue cosette. Dapoi, dispogliatasi tutti quei vestimenti che indosso aveva, prese una camicia di bucato e se la mise. Poi si vestì il suo valescio di boccaccino bianco come neve ed una gorgiera di velo candido lavorato, con uno grembiale di vel bianco, che ella solamente solea portar le feste. Così anco si messe un paio di calzette di saia bianca e di scarpette rosse. Conciossi poi la testa più vagamente che puoté, ed al collo si avvolse una filza d'ambre gialle. Insomma ella s'adornò con le più belle cosette che si ritrovò avere, come se fosse voluta ire a far la mostra su la più solenne festa di Gazuolo (I 8: 86).

Invece che per la festa è la «mostra» per la morte, la tragica ed indeflettibile testimonianza che, come dice Giulia alla vicina a cui affida le sue ultime parole: «farà a tutto il mondo manifesto e darà certissima fede che, se il corpo mi fu per forza violato, che sempre l'animo mi restò libero».

Un'eroina dei tempi moderni, paragonata, anzi anteposta dal narratore (sia lo stesso Bandello nella dedicatoria sia il narratore di secondo grado Gian Matteo Olivo) alla Lucrezia romana, di cui si rinnovano, attribuite alla contadinella, liberamente citate le famose parole liviane.²⁵

²⁵ Liv. I 58: «ceterum corpus est tantum violatum, animus insons; mors testis erit». Sulla novella cf. anche Cabrini 2012a: 207-9, ora in questo volume: 67-8.

Una sola notazione («man bianca, lunghetta e morbida molto; ancorche ella tutto il dì lavorasse», I 8: 84) contrassegna, nell'antefatto della novella, la vaga bellezza di Giulia; nessuna altra descrizione le è riservata e lo stesso vale per il suo morto corpo fatto ripescare dal fiume dal vescovo di Mantova Lodovico Gonzaga e dalla madre dei signori di Gazuolo, Antonia Bauzia.

In altre novelle invece proprio sul corpo morto si catalizza l'attenzione. Parlavo prima di descrizioni relative alla bellezza femminile, ma non meno interessante – anche come ulteriore dimostrazione degli estremi secondo i quali si può declinare il gusto bandelliano per l'eccesso e per l'abnorme – è il modo in cui il narratore rende sensibile sul piano cromatico oltre che semantico la trasformazione dalla bellezza all'orrore dello sfigurato nella descrizione in II 24 del cadavere di una donna, anche questa suicida, perché – ingannata da un frate – si era impiccata, dando inizio a una tragica e spaventosa catena di morti violente:

Pensate poi che cosa era a veder la miseranda donna tutta nel viso livida gonfia e come una biscia sparsa e picchiata di varie macchie, che oramai più a fiero mostro che a femina morta rassembra, con quegli occhi tumidi torbidi e stravolti i quali, secondo che prima erano il dolce e vero albergo del piacere e sommo diletto, allora erano oscuri, orrendi e spaventevoli, e fatti nido di sozza ed orribil apparenza, e pareva a punto che guardassero stralunatamente in traverso con fiera e minacciosa vista chiunque ardiva di guatargli. Quella bocca che quando s'apriva mostrava la pompa ricca e meravigliosa de le perle orientali e dei più fini coralli e preziosi rubini che si possano vedere, e che era la stanza de la pura e candida eloquenza, allora spaventava senza fine ciascuno, né v'era chi ardisse fisamente mirar così orribile ed oltra misura sfigurata sembianza. Ella pareva proprio che come un can alano digrignasse i denti, che cominciavano a diventar qual osso fracido e corrotto, essendo quelle già rosate labra alquanto enfiate e in su rivolte. Le mani, prima schiette di pura neve e d'avorio, ove non appariva nodo né vena soperchiava, erano d'oscura pallidezza tinte e di maniera dal corrotto sangue infette, e l'unghie divenute lividissime, che non erano più morbide né da esser basciate né tócce. Quella gola, innanzi di marmo e latte, che pareva una preziosa ed amabil colonna d'avorio, era allora oltra misura dai lacci del lenzuolo di modo segnata e guasta che non era possibile senza lagrime mirarla. Ma che vado io d'una in una raccontando quelle parti che già furono bellissime ed ai riguardanti oltra modo dilettevoli, se allora si miravano laide, sozze e spiacevoli

e quasi fetide? Nondimeno con tutto ciò che fossero noiose, guaste e molto spaventevoli, tenevano tuttavia un certo non so che tutto pieno di pietá, tutto pieno di compassione, che mirabilmente moveva i riguardanti ad estrema pietá. (II 24: 200-20)²⁶

In questa dettagliatissima descrizione c'è un particolare, di indubbio nonché orroroso realismo, relativo alle «unghie divenute lividissime» che ha un singolare riscontro – a prescindere dallo stile, del tutto diverso – in un passo del II libro del *De pictura* volgare dell'Alberti, opera piú volte stampata nella prima metà del Cinquecento, in cui l'umanista dopo aver ricordato le lodi attribuite ad un'antica figurazione di Meleagro morto nella quale tutto contribuiva ad esprimerne l'aspetto privo di vita, così conclude:

Cosí adunque in ogni pittura si osservi che ciascuno membro cosí faccia il suo officio che niuno per minimo articolo che sia resti ozioso, e sieno le membra de' morti sino a l'unghie morte [...].²⁷

Varrebbe la pena, credo, scandagliare ulteriormente l'opera bandelliana anche in relazione alle arti figurative e ai relativi trattati e storie,²⁸ al di là dei già ben noti riferimenti come quelli a Leonardo nella dedicatoria di I 58 e, nella relativa novella, al Vasari per quanto riguarda Filippo Lippi.²⁹

Nella sperimentazione bandelliana non mancano anche novelle in cui i colori fanno da perno all'intero, sia pur breve racconto, come nelle novelle 11 e 43 della *Terza parte*.

La prima ha come protagonisti due giovani vestiti di bianco e un altro giovane che li beffa. I primi due, definiti ironicamente, «come si costuma dire a Milano, parrochiani della parrocchia di San Simpliciano» (III 11: 60), erano sempre insieme e vestivano secondo un'uguale foggia, vantandosene e lodandosi continuamente. Oggetto della beffa è il ricco abbigliamento tutto bianco, indossato «essendo d'estate»: l'aggettivo «bianco», posposto, scandisce come in una cantilena – viste anche le assonanze – il periodo:

²⁶ Sulla novella, anche in relazione a questa descrizione, cf. in particolare Lucas Fiorato 2007: 200-2.

²⁷ Alberti, *De pictura* (Redazione volgare, Bertolini 2012): 271-2.

²⁸ Per riferimenti ai criteri cinquecenteschi del naturalismo nelle arti figurative cf. Lucas Fiorato 2007: 202-3 e relative note.

²⁹ Cf. De Marchi 2007: 177-92.

si vestirono di zendado bianco, cioè il giuppone e il robone; le calze erano di panno bianco e le scarpe e la berretta pur bianche, di velluto, con pennacchini bianchi ne le berette. Con questo abito comparsero in publico e come pavoni andavano facendo la ruota.

Il vestire di bianco – che già sembra singolare per la foggia di due gentiluomini milanesi, tanto più in coppia conforme – non è altro che l'estrinsecazione della loro sciocchezza, unita ad intollerabile affettazione, dato che di altro non parlavano se non dell'eleganza di tutti i particolari del loro vestire, divenuti uggiosi per questo e fuggiti da tutti. La beffa è, specularmente, studiata e artificiosa, fintamente casuale e su misura per i due «pavoni bianchi» che ne escono – secondo quanto corrisponde nell'esito all'orizzonte d'attesa del lettore – imbrattati d'acqua

stemperata con inchiostro e fango, di tal sorte che quelli, che erano prima bianchi come armellini, allora parevano pantere, così erano zacherosi dagli schizzi della percossa acqua e delle mesture che dentro vi erano.

Meno innocuo anche nell'esito punitivo gravido di conseguenze lo scorno fatto subire, in III 43, da un tintore di Como a due preti che, ciascuno all'insaputa dell'altro, insidiavano l'onesta moglie.

La novella è interessante anche nella dinamica dei tempi e nella dislocazione dei luoghi; per quanto riguarda i colori, in questo caso si tratta di vere e proprie polveri ad uso dei tintori per tingere i panni, l'una di verde, l'altra di nero.³⁰ I due malcapitati preti, credendo di recarsi, a due ore di distanza l'uno dall'altro, ad un incontro amoroso con la donna, sono da questa fatti nascondere nudi in una botte, rispettivamente quella del verde e quella del nero, dove sono costretti a rimanere tutta la notte, con le polveri che rodevano loro la pelle e gli occhi divenuti rossi «come un gambaro cotto» (III 43: 198).³¹ La mattina il tintore fa rotolare le botti in piazza, da cui trae fuori esponendoli al pubblico ludibrio e ad altro ancora i due malcapitati, dipinti, «l'uno di nero e l'altro di verde, che pareva un ramarro»: messi in fuga dalla folla, che in un primo tempo non li aveva

³⁰ «polvere di gualdo che s'adopera a far i panni neri». Per l'uso del gualdo o guado, colorante vegetale che tinge i tessuti di blu, ma utilizzato dai tintori per dare un colore scuro di fondo nella tecnica della tintura in nero cf. Pastoureau 2008: 76.

³¹ Cf. i. vv. 61-62 della II satira di Ariosto («più di uno/gambaro cotto rosso»), in Ariosto, *Satire* (Russo): 76-77 e la nota di commento di Giuseppe Crimi: 77.

riconosciuti, «che parevano due diavoli, essendo dalle polveri mascherati», immagini viventi della loro colpa sotto la finzione di simulata santità, rivelati dal beffardo tintore con i colori, strumenti della sua arte.

Una diversa tintura – l'inchiostro scambiato al buio per la boccetta dell'acqua rosata – è a sua volta in II 48 il motivo dominante del racconto di una beffa non voluta, nella quale il motore dell'azione, sempre più incalzante fino a un fuggi fuggi generale, è il nero dell'inchiostro che trasforma nell'apparenza di un diavolo,³² agli occhi di un frate e poi di tutto il convento, una meretrice, da lui segretamente tenuta nella sua cella. Le grida della donna che a gran voce rivela l'arcano pongono fine alla comica metamorfosi e un energico lavaggio la restituisce al suo bianco colore d'origine.

In molte altre novelle le note cromatiche emergono soprattutto in particolari descrittivi e tratti di costume.

Concludo con un'ultima osservazione, che ci porta sul piano dei colori del racconto assunti nel significato retorico del termine. Bandello mostra di volersi esprimere in proposito tramite uno dei suoi più impegnati narratori, Raimondo della Torre, in una sede programmatica tra le più interessanti del Novelliere: la decima novella della *Seconda parte*. All'inizio del suo discorso il narratore parla del *Decameron* a proposito delle beffe di Bruno e Buffalmacco a Calandrino e Maestro Simone, di cui svilisce la portata per quanto riguarda i fatti narrati, la facilità dell'inganno e l'intreccio e rivendica la superiorità e la maggiore arguzia dei beffatori del proprio tempo, annunciando che racconterà delle ben riuscite beffe del pittore Girolamo da Verona al conte di Cariati e a raffinati intellettuali come Pietro Bembo, il Navagero e il Fracastoro:

e se il facondissimo Boccaccio avesse avuto questo soggetto, io mi fo a credere che ne avrebbe composta una o due bellissime novelle ed ampliatele e polite con quella sua larga e profluente vena di dire. Ma io dirò semplicemente il caso come occorse, senza fuco d'eloquenza e senza altrimenti con ampliazioni e colori retorici polirlo. (II 10: 91).

³² Ritorno, in chiave farsesca, di un topos della tradizione ascetica e agiografica (già magistralmente parodiata da Boccaccio). La donna è qui una prostituta e l'ingannevole concretizzarsi nella creduta «apparizione» diabolica del peccato del frate si conclude in gloria, con risa e godimento amoroso, suo e degli altri frati, una volta scoperto l'equivoco.

Mentre rivendica nei confronti del grande e certo incomparabile modello la superiorità del soggetto, come se fosse un portato oggettivo della storia del proprio tempo, tramite la voce del suo narratore di secondo grado Bandello nega, nella presunta aderenza al narrare gli accadimenti, quella dimensione retorica ed espressiva su cui pur così spesso «con ampliazioni e colori retorici» mostra di volersi cimentare, come chiaramente appare in questa gustosa novella in cui si prende gioco a tutto campo del Bembo fautore del modello della prosa boccacciana.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Alberti, *De pictura* (Redazione volgare, Bertolini) = Leon Battista Alberti, *De pictura* (Redazione volgare), a c. di Lucia Bertolini, Firenze, Polistampa, 2012.
- Anonimo Fiorentino, *Cronica volgare* (Bellondi) = Anonimo Fiorentino, *Cronica volgare dall'anno 1385 al 1409*, già attribuita a Piero di Giovanni Minerbetti, a c. di Elina Bellondi, RR. *It. SS.*, XXVII, II, Città di Castello-Bologna, Lapi, 1918.
- Ariosto, *Satire* (Russo) = Ludovico Ariosto, *Satire*, a c. di Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.
- Bandello, *Le Novelle* (Brognoligo) = Matteo Bandello, *Le Novelle*, a c. di Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza, 1910-1912, 5 voll.
- Bandello, *La prima parte* (Maestri 1992) = Matteo Bandello, *La prima parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992.
- Bandello, *La seconda parte* (Maestri 1993) = Matteo Bandello, *La seconda parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.
- Bandello, *La terza parte* (Maestri 1995) = Matteo Bandello, *La terza parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995.
- Bandello, *La quarta parte* (Maestri 1997) = Matteo Bandello, *La quarta parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.
- Bandello, *Tutte le opere* (Flora) = Matteo Bandello, *Tutte le opere*, a c. di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1935.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 2007¹³.
- Boccaccio, *De mulieribus claris* (Zaccaria) = Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, a c. di Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori, 1970.
- Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, in Id., *Tutte le opere*, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965.
- Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio) = Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, in Id., *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1967.
- Bordon 2000 = Benedetto Bordone, *Isolario*, préface d'Umberto Eco, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

- Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (Maier) = Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a c. di Bruno Maier, Torino, 1981³.
- Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (Quondam) = Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a c. di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2016.
- Castiglione, *La seconda redazione del «Cortegiano»* (Ghinassi) = Baldassarre Castiglione, *La seconda redazione del «Cortegiano»*, a c. di Ghino Ghinassi, Firenze, 1968.
- Dante, *Commedia* = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno; Purgatorio; Paradiso*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1997.
- Evangelia apocrypha* (Tischendorf) = *Evangelia apocrypha*, adhibitis plurimis codicibus Graecis et Latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus, collegit atque recensuit Constantinus de Tischendorf, Hildesheim, Olms, 1966.
- Froissart, *Le premier volume* = Jean Froissart, *Le premier volume des croniques de France, d'Angleterre, d'Escoce, d'Espaigne, de Bretagne, de Gascongne, de Flandres et lieux circumvoisins*, Paris, pour Guillaume Eustace, 1514 (copia digitalizzata della Médiathèque Équinoxe Châteauroux).
- Froissart, *Chroniques* (Diller) = Jean Froissart, *Chroniques. Livre I. Le Manuscrit d'Amiens*, éd. par George T. Diller, voll. I-II, Genève, Droz, 1991-1992.
- Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti* (Wesselofsky) = Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo*, a c. di Alessandro Wesselofsky, Bologna, Romagnoli, 1867 (rist. Bologna, Forni, 1968).
- Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti* (Lanza) = Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a c. di Antonio Lanza, Roma, Salerno, 1975.
- Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti* (Garilli) = Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti (con appendici d'altri autografi)*, a c. di Francesco Garilli, Palermo, Libreria Athena, 1976.
- Jacopo da Varazze, *Legenda aurea* (Maggioni) = Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a c. di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 1998².
- La novella del Grasso legnaiuolo* (Procaccioli) = *La novella del Grasso legnaiuolo*. Introduzione di Paolo Procaccioli, prefazione di Giorgio Manganelli, Milano, Garzanti, 1998.
- Lirici del Quattrocento* (Lanza) = *Lirici del Quattrocento*, a c. di Antonio Lanza, Roma, Bulzoni, 1973, 2 voll.
- Machiavelli, *Istorie* (Varotti–Montevecchi) = Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine*, in Id., *Opere storiche*, a c. di Carlo Varotti, Alessandro Montevecchi, vol. I, Roma, Salerno, 2010.

- Machiavelli, *Mandragola* (Stoppelli) = Niccolò Machiavelli, *Mandragola*, a c. di Pasquale Stoppelli, Milano, Mondadori, 2006.
- Marchionne di Coppo Stefani (Rodolico) = Marchionne di Coppo Stefani [Baldassarre Bonaiuti], *Cronaca Fiorentina*, a c. di Niccolò Rodolico, *RR. It. SS.*, XXX, 1, Città di Castello, Lapi, 1903.
- Novellino (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte, Roma, Salerno, 2001.
- Patrologia latina* (Migne) = *Patrologia latina*, éd. par Jacques-Paul Migne, 1844-1855, electronic version (*Patrologia latina database*, 1996-2017 ProQuest LLC).
- Petrarca, *Canzoniere* (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- Pontano, *De fortitudine* 1514 = Ioannis Ioviani Pontani *De fortitudine libri duo* in Id. *Opera*, Lugduni, expensis Bartholomei Troth, 1514.
- Sabadino degli Arienti, *Le Porretane* (Basile) = Giovanni Sabadino degli Arienti, *Le Porretane*, a c. di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1981.
- Sacchetti, *Il Trecentonovelle* (Borlenghi) = Sacchetti, *Il Trecentonovelle* in *Opere*, a c. di Aldo Borlenghi, Milano 1957.
- Ser Giovanni, *Il Pecorone* (Esposito) = Ser Giovanni, *Il Pecorone*, a c. di Enzo Esposito, Ravenna, Longo, 1974.
- Sercambi, *Croniche* (Bongi) = Giovanni Sercambi, *Croniche*, a c. di Salvatore Bongi, Roma 1892 (parte prima: voll. I-II; parte seconda: vol. III).
- Sercambi, *Novelle* (Sinicropi) = Giovanni Sercambi, *Novelle*. Nuovo testo critico con studio introduttivo e note a c. di Giovanni Sinicropi, Firenze, Le Lettere, 1995.
- Sercambi, *Novelliere* (Rossi) = Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, a c. di Luciano Rossi, Roma, Salerno, 1974.
- Straparola, *Le piacevoli notti* (Pirovano) = Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2000.

LETTERATURA SECONDARIA

- Auerbach 1956 = Erich Auerbach, *Frate Alberto* in Id., *Mimesis. Il realismo nella cultura occidentale*, vol. I, Torino, Einaudi, 1967: 222-52.
- Avalle 1978 = D'Arco Silvio Avalle, *Tra mito e fiaba. L'ospite misterioso*, in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Mondadori, 1990: 163-73.
- Baldissone 1982 = Giusi Baldissone, *Matteo Bandello: un notes nelle corti*, in Rozzo 1982: 243-260.

- Bàrberi Squarotti 1982 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *La novella in corte*, in Rozzo 1982: 21-48.
- Bàrberi Squarotti 1985 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Poeti e letterati nelle novelle bandelliane*, in Rozzo 1985: 157-182.
- Barbieri 1962 = Gino Barbieri, *L'usuraio Tommaso Grassi*, in *Studi in onore di Amintore Fanfani*, Milano, Giuffrè, 1962: 21-88.
- Bartolini–Cardini 1991 = *Nel nome di Dio facemmo vela: viaggio in Oriente di un pellegrino medievale*, a c. di Gabriella Bartolini, Franco Cardini, Bari, Laterza, 1991.
- Battaglia 1966 = Salvatore Battaglia, *L'ingresso dell'irrazionale nelle novelle di Matteo Bandello*, in *Mitografia del personaggio*, Napoli, 1966: 121-128.
- Battaglia Ricci 1989 = Lucia Battaglia Ricci, *Leggere e scrivere novelle tra '200 e '300*, in *La novella italiana* 1989, vol. II: 629-655.
- Bausi 2000 = Francesco Bausi, voce *Gherardi, Giovanni* (Giovanni da Prato, Giovanni di Gherardo, Giovanni di Gherardo Gherardi, Johannes Gerardi, Johannes de Prato), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2000, vol. 53 (edizione online).
- Bellomo 1992 = Saverio Bellomo, *La caduta dell'agnolo Gabriello da Dante a Boccaccio*, in *L'angelo dell'immaginazione*, a c. di Fabio Rosa, Università degli studi di Trento, Trento, 1992: 195-214.
- Benedetto 1985 = Sonia Benedetto, *Livelli d'interferenza nelle "Novelle"*, in Rozzo 1985: 219-228.
- Besomi 1989 = Ottavio Besomi *Un cartone umanistico per Bandello (II, 21)*, in *La novella italiana* 1989, vol. II: 861-884.
- Bibliografia 2005 = Bibliografia, «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», a c. di Delmo Maestri e Anna Vecchi, I (2005): 85-227.
- Billanovich 1986 = Myriam Billanovich, *Matteo Bandello e Venezia*, in «Italia medioevale e umanistica», XXIX (1986): 299-310.
- Bisanti 2011 = Armando Bisanti, *Tradizioni retoriche e letterarie nelle "Facezie" di Poggio Bracciolini*, Cosenza, Falco, 2011.
- Borlenghi 1959 = Aldo Borlenghi, *La questione delle morali nel «Trecentonovelle»*, in *Studi di letteratura italiana dal Trecento al Cinquecento*, Milano-Varese, 1959.
- Borsellino 1982 = Nino Borsellino, *Schede per Bandello narratore: boccaccismi e machiavellismi*, in Rozzo 1982: 231-241.
- Bragantini 1987 = Renzo Bragantini, *La magia e la regola*, in Id., *Sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki 1987: 73-94.
- Bragantini 2005 = Renzo Bragantini, *Per il testo di una novella del Bandello (con restauri di un'altra)*, in *Studi sul Rinascimento italiano in memoria di Giovanni Aquilecchia*, a c. di Angelo Romano e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005: 232-262.

- Bragantini 2014 = Renzo Bragantini, *Restauri e recuperi per Bandello*, in Id., *Il governo del comico. Nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2014: 55-102.
- Branca 1986 = Vittore Branca, *Ironizzazione letteraria come rinnovamento di tradizioni*, in Id., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Firenze, Sansoni, 1986: 335-46.
- Branca 1987 = Vittore Branca, *L'exemplum, il «Decameron» e Jacopo da Varazze*, in *Jacopo da Varagine*. Atti del I Convegno di studi, Varazze, 13-14 aprile 1985, Cogoleto (GE) · Varazze (SA), a c. di Giovanni Farris, Benedetto Tino Delfino, Edizioni SMA · Centro Studi Jacopo da Varagine, 1987: 209- 22.
- Branca 1998 = Vittore Branca, *Consacrazioni e dissacrazioni dantesche nel «Decameron». Una lettera a Francesco Mazzoni (dopo 53 anni)*, in *«Sotto il segno di Dante». Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a c. di Leonella Coglievina, Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1998: 53-63.
- Bruscagli 1982 = Riccardo Bruscagli, *Mediazioni narrative nel novelliere del Bandello*, in *Rozzo* 1982: 61-94.
- Cabrini 1985 = Anna Maria Cabrini, *Per una valutazione delle «Storie fiorentine» del Machiavelli. Note sulle fonti del secondo libro*, Firenze, La Nuova Italia, 1985.
- Cabrini 1990a = Anna Maria Cabrini, *Le «Historiae» del Bruni: risultati e ipotesi di una ricerca sulle fonti*, in *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze*. Convegno di Studi (Firenze 27-29 ottobre 1987), a c. di Paolo Viti, Firenze, Olschki, 1990: 247-319.
- Cabrini 1990b = Anna Maria Cabrini, *I fatti della storia e la storia dei fatti: cronaca e novella nella Toscana del secondo Trecento*, in *La scrittura della storia*, a c. di Emanuela Scarano, Donatella Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1990: 171-185; ora in questo volume: 15-28.
- Cabrini 2010 = Anna Maria Cabrini, *Moderno e antico nel terzo libro del Cortegiano: gli esempi (III 19-52)*, in *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, a c. di Lucia Bertolini, Donatella Coppini, Firenze, 2010, 3 tomi, I: 195-255.
- Cabrini 2012a = Anna Maria Cabrini, *Bandello e gli «antichi»*, in *Meminisse iuvat. Studi in memoria di Violetta de Angelis*, a c. di Filippo Bognini, Pisa, ETS, 2012: 193-228; ora in questo volume: 73-120.
- Cabrini 2012b = Anna Maria Cabrini, *Letteratura e cultura di corte nel Novelliere bandelliano*, in *Storie mirabili: studi sulle novelle di Matteo Bandello*, a c. di Gian Mario Anselmi, Elisabetta Menetti, Bologna, il Mulino, 2012: 45-73; ora in questo volume: 51-72.
- Cabrini 2017 = Anna Maria Cabrini, *«Qui in Milano»: aspetti e strategie del narrare bandelliano*, in *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a c. di Massimo Prada, Giuseppe Sergio, Milano, Ledizioni, 2017: 213-24; ora in questo volume: 113-124

- Cabrini 2018 = Anna Maria Cabrini, *Piume d'angelo, penne di pappagallo*, in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a c. di Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2018: 179-195; ora in questo volume: 1-13.
- Cabrini 2019a = Anna Maria Cabrini, *Scritture e riscritture bandelliane*, in «Carte romanze» 7/1 (2019): 255-81; ora in questo volume: 125-148.
- Cabrini 2019b: Anna Maria Cabrini, «Una gabbia di pazzi». *Deliri d'amore e altra follia nelle novelle di Matteo Bandello*, in *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a c. di Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2019: 109-32; ora in questo volume: 149-168.
- Cabrini 2020 = Anna Maria Cabrini, *Tutti i colori di Bandello*, in *I colori del racconto*, a c. di Luca Sacchi, Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2020; ora in questo volume: 169-182.
- Cabrini 2022 = Anna Maria Cabrini, *Oltre i confini. Il "viaggio" nel «Paradiso degli Alberti»*, in *La novella in viaggio*, a c. di Luca Sacchi, Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2022: 123-147; ora in questo volume: 29-49.
- Carapezza 2011 = Sandra Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011.
- Carapezza 2012 = Sandra Carapezza, *Appendice bibliografica 2005-2011*, in *Storie mirabili: studi sulle novelle di Matteo Bandello*, a c. di Gian Mario Anselmi, Elisabetta Menetti, Bologna, il Mulino, 2012: 287-92.
- Carapezza 2017 = Sandra Carapezza, *Gli studi sulla novella del Cinquecento nel biennio 2015-2016*, «Archivio novellistico italiano» 2 (2017): 186-208.
- Caretti 1978 = Lanfranco Caretti, *Saggio sul Sacchetti*, Roma, Bulzoni, 1978²
- Carrai 1998 = Stefano Carrai, *Nicolò d'Arco personaggio di un'egloga ariostesca*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a c. di Stefano Carrai, Padova, Antenore, 1998: 293-305.
- Cazalé Bérard 1979 = Claude Cazalé Bérard, *Frédéric et les Trois Nécromants*, in *Formes Médiévales du Conte merveilleux. Textes traduits et présentés sous la direction de Jacques Berlioz, Claude Brémond et Catherine Velay-Vallantin*, Paris, Stock, 1989: 189-97.
- Cazalé Bérard 2003 = Claude Cazalé Bérard, *Il sogno dell'avventura, l'avventura del sogno. Exempla, novella, romanzo*, in *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*. Atti del convegno di Macerata (7-9 maggio 2002), a c. di Gabriele Cingolani, Marco Riccini, Firenze, Le Monnier, 2003: 7-20.
- Cerbo 1981 = Anna Cerbo, *Una novella in latino del Boccaccio*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza» 23 (1981): 561-606.
- Clubb 1960 = Louise George Clubb, *Boccaccio and the boundaries of love*, «Italica» 38 (1960): 188-96.

- Cortini 2014 = Maria Antonietta Cortini, "Risibilia" bandelliani: le novelle di motto, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature» 5 (2014), 2: 5-41.
- Cuomo 1979 = Luisa Cuomo, *La novella del tempo perduto*, in *Dal Novellino a Moravia. Problemi della narrativa*, a c. di Ezio Raimondi, Bruno Basile, Bologna, il Mulino, 1979: 23-47.
- D'Agostino 2013 = Alfonso D'Agostino, *Da cappa a cappa. L'autodistruzione di frate Alberto («Decameron» IV 2)*, «Critica del testo» 16 (2013): 241-72.
- Danzi 1985 = Massimo Danzi, *Appunti sulla cultura del Bandello lirico: l'influenza dei modelli neolatini*, in Rozzo 1985: 31-60.
- Delcorno 1985-1986 = Carlo Delcorno, *Studi sugli exempla e il «Decameron». II. Modelli esemplari in tre novelle (I 1, III 8, II 2)*, «Studi sul Boccaccio» 15 (1985): 189-214.
- Delcorno 2015 = Carlo Delcorno, *Boccaccio and the Literature of Friars*, in *Boccaccio 1313-2013*, a c. di Francesco Ciabattoni *et alii*, Ravenna, Longo, 2015: 161-85.
- De Marchi 2007 = Pietro De Marchi, *Leonardo da Vinci narratore, o la libertà dell'artista. Su una novella di Matteo Bandello (I, 58)*, «Strumenti critici» 22 (2007): 177-192.
- del Monte 1954 = Alberto del Monte, *La novella del tempo fallace*, «Giornale storico della letteratura italiana» 131 (1954): 448-52.
- Di Francia 1921 = Letterio Di Francia, *Alla scoperta del vero Bandello*, «Giornale storico della letteratura italiana» LXXVIII (1921): 290-324.
- Di Francia 1922 = Letterio Di Francia, *Alla scoperta del vero Bandello*, «Giornale storico della letteratura italiana» LXXX (1922): 55-56.
- Di Francia 1923 = Letterio Di Francia, *Alla scoperta del vero Bandello*, «Giornale storico della letteratura italiana» LXXXI (1923): 1-75.
- Diller 1984 = George T. Diller, *Attitudes chevaleresques et réalités politiques chez Froissart*, Genève, Droz, 1984.
- Dinucci 1931 = Alberto Guglielmo Dinucci, *Le novelle nelle «Croniche» di Giovanni Sercambi*, in *Miscellanea lucchese di studi storici e letterari in memoria di Salvatore Bonghi*, Lucca, 1931: 162-73
- Dionisotti 1952 = Carlo Dionisotti, recensione a Vittorio Cian, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento. Baldassar Castiglione*, in «Giornale storico della letteratura italiana» CXXIX (1952): 31-57.
- Dornetti 2000 = Vittorio Dornetti, *Matteo Bandello e le corti lombarde*, Crema, Arti grafiche, 2000.
- Erspamer 1982 = Francesco Erspamer, *Lectura Bandelli: microanalisi della novella di Giulia da Gazuolo*, in Rozzo 1982: 545-558.

- Eymerich 1578 = Nicolas Eymerich, *Directorium Inquisitorum*, Romae, in aedibus Populi Romani apud Georgium Ferrarium, 1578.
- Fahy 1960 = Conor Fahy, *The «De mulieribus claris» of Antonio Cornazzano*, «La Bibliofilia» 62 (1960): 144-74.
- Fahy 1961 = Conor Fahy, *The marriage of Edward IV and Elizabeth Woodville: a new Italian source*, «The English Historical Review» 76 (1961): 660-72.
- Falzone 2008 = Paolo Falzone, voce *Marsili, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto italiano dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2008, vol. 70 (edizione online)
- Fiorato 1967 = Adelin Ch. Fiorato, *Matteo Bandello et Jules César Scaliger, une amitié entre deux lettrés italiens émigrés en Aquitaine aux XVI^e siècle*, in «Revue des Études Italiennes», XIII, 1967: 371-393.
- Fiorato 1972 = Adelin Ch. Fiorato, *Le monde de la «beffa» chez Matteo Bandello*, in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance* (1^{ère} série). Études réunies par André Rochon, Paris, Centre de Recherche sur la Renaissance italienne, 1972: 121-165.
- Fiorato 1973 = Adelin Ch. Fiorato, *Bandello et le règne du père*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* (1^{ère} série). Études réunies par André Rochon, Paris, 1973: 77-154
- Fiorato 1976 = Adelin Ch. Fiorato, *Rustres et citadins dans les nouvelles de Bandello*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, I. *Le paysan travesti*. Études réunies par André Rochon, Paris, Centre de Recherche sur la Renaissance italienne, 1976: 77-138.
- Fiorato 1979 = Adelin Ch. Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture: la vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979.
- Fiorato 1980 = Adelin Ch. Fiorato, *L'image et la condition de la femme dans les Nouvelles de Matteo Bandello*, in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*. Études réunies par A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980: 167-86.
- Fiorato 1985 = Adelin Ch. Fiorato, *Scrittura narrativa e patologia nelle «Novelle» del Bandello*, in Rozzo 1985: 301-20.
- Fiorato 2008 = Adelin Ch. Fiorato, *Où, quand et comment Bandello a-t-il écrit ses Nouvelles? Essai de génétique narrative*, in *Maître et passeur. Per Marziano Guglielminetti dagli amici di Francia*, a c. di Claudio Sensi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008: 103-30.
- Fissore 2012 = Giorgia Fissore, *Un caso di follia: la novella II, 32 e altre follie*, in *Storie mirabili: studi sulle novelle di Matteo Bandello*, a c. di Gian Mario Anselmi, Elisabetta Menetti, Bologna, il Mulino, 2012: 99-127.

- Foucault 2011 = Michel Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, nuova ed. a c. di Mario Galzigna, Milano, Rizzoli, 2011.
- Gala Pellicer 2010 = Susana Gala Pellicer, *Las plumas del arcángel San Gabriel en el imaginario popular y literario de Italia y España. Del «Decameron» VI 10 al siglo XXI*, «Cuadernos de Filología Italiana» 17 (2010): 81-100.
- Gallina 2022 = Francesco Gallina, *«Speculando per sapienza». Vita, opere e poetica di Giovanni Gherardi da Prato*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022.
- Garilli 1972 = Francesco Garilli, *Cultura e pubblico nel «Paradiso degli Alberti»*, «Giornale storico della letteratura italiana» 149 (1972): 1-47.
- Giardini 1965 = Maria Pia Giardini, *Tradizioni popolari nel «Decameron»*, Firenze, Olschki, 1965.
- Godi 1984 = Carlo Godi, *Per il testo delle novelle di Matteo Bandello: la novella II, 37 (96) I. Il ms. Autografo di Tolosa*, «Aevum» 58 (1984): 499-515.
- Godi 1985 = Carlo Godi, *Per il testo delle novelle di Matteo Bandello: la novella II, 37 (96). II. Edizione critica e fonti*, «Aevum» 59 (1985): 482-538.
- Godi 1996 = Carlo Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle novelle*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Godi 2001 = Carlo Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della seconda parte delle novelle*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Graf 1892 = Arturo Graf, *Il rifiuto di Celestino V*, in Id., *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, Torino, Loescher, 1892, vol. I: 223-35.
- Graf 1893 = Arturo Graf, *La leggenda di un filosofo (Michele Scotto)*, in Id., *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino, Loescher, 1893, vol. II: 193-245.
- Gransden 1972 = Antonia Gransden, *The alleged rape by Edward III of the Countess of Salisbury*, «The English Historical Review» 87 (1972): 333-44.
- Guerrieri 2007 = Elisabetta Guerrieri, *Preliminari sul «Paradiso degli Alberti». Il genere, la struttura, le novelle*, «Interpres» 26 (2007): 40-76.
- Guerrieri 2017 = Elisabetta Guerrieri, *Il «Paradiso degli Alberti» di Giovanni Gherardi da Prato: il modello decameroniano e altri archetipi letterari*, «Heliotropia» 14 (2017) <http://www.heliotropia.org>
- Guglielminetti 1982 = Marziano Guglielminetti, *Bandello, i Goti e la Borgogna*, in Rozzo 1982: 343-363.
- Güntert 1986 = Georges Güntert, *Epitaffio urbinato per una contadinella: Bandello lettore del «Cortegiano»*, in *Federico di Montefeltro. I Lo stato. II Le arti. III La cultura*, a c. di Giorgio Cerboni Baiardi, Giorgio Chittolini, Piero Floriani, Roma, 1986, III: 349-355.
- Hollander 1997 = Robert Hollander, *Boccaccio's Dante and the shaping force of satire*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997.

- Inglese 2014 = Giorgio Inglese, voce *Alamanni, Lodovico*, in *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2014, I: 28-9.
- Jacomuzzi 1982 = Stefano Jacomuzzi, *Noterella sul nome di un'eroina del Bandello*, in *Rozzo 1982*: 289-292.
- Kettle 2005 = Andrew Kettle, *Parvenus in Politics: The Woodvilles, Edward IV and the Baronage 1464-1469*, «The Ricardian» 15 (2005): 1-20.
- Lanza 1994 = Antonio Lanza, *L'epopea della società tardogotica: il «Paradiso degli Alberti»* in Id., *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubeis, 1994: 839-65.
- Lanza 2002 = Antonio Lanza, *Comunanza di temi e diversità di moduli narrativi nel «Paradiso degli Alberti» di Giovanni Gherardi e nelle «Novelle» di Giovanni Sercambi*, in Id., *Freschi e minii del Due, Tre e Quattrocento: saggi di Letteratura italiana antica*, Fiesole, Cadmo, 2002: 167-80.
- Lippolis 2012 = Oreste Lippolis, *Ai confini della novellistica: «Il Paradiso degli Alberti» di Giovanni Gherardi da Prato*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, ADI XIV congresso nazionale (Genova, 15-18 settembre 2010), a c. di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, Università degli Studi di Genova, 2012 (Redazione elettronica).
- Lucas Fiorato 2007 = Corinne Lucas Fiorato, «*Vera tragedia*» e corporeità in alcune novelle di Bandello, «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», a c. di Delmo Maestri e Ludmilla Pradi, II (2007): 189-212.
- Maestri 1980 = Delmo Maestri, *Matteo Bandello e la «mistura d'accidenti» come significato dell'esistenza*, Alessandria s.d. (ma 1980).
- Maestri 1982 = Delmo Maestri, *La tradizione delle cornici e l'«ordine» delle novelle bandelliane*, in *Rozzo 1982*: 95-101.
- Maestri 1984 = Delmo Maestri, *Due questioni bandelliane: l'autenticità" delle dedicatorie e le "fonti" delle novelle*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984: 179-205.
- Maestri 1991 = Delmo Maestri, *Bandello e Machiavelli: interesse e riprovazione*, «Lettere italiane» 43 (1991), 3: 354-73.
- Malato 1989 = Enrico Malato, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana 1989*, vol. I: 3-45.
- Marcelli 2003 = Nicoletta Marcelli, *La "novella di Seleuco e Antioco". Introduzione, testo e commento*, «Interpres», XXII (2003): 124-141.
- Marietti 1994 = Marina Marietti, *Le marchand seigneur dans «Il Paradiso degli Alberti» di Giovanni Gherardi*, in *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XV^e et XVI^e siècles*. Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1994, vol. 21: 43-78.

- Mazzacurati 1996 = Giancarlo Mazzacurati, *La narrativa policentrica di Matteo Bandello* (1985), in Id., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a c. di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996: 191-213.
- Menetti 2004 = Elisabetta Menetti, *Il caso di Nastagio degli Onesti nelle Novelle di Bandello*, in *Le forme del narrare*, Atti del VII Congresso Nazionale dell'Adi, Macerata 24-27 settembre 2003, a c. di Simona Costa, Marco Dondero, Laura Melosi, Macerata, 2004: 341-351.
- Menetti 2005 = Elisabetta Menetti, *Enormi e disonesti. Le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.
- Menetti 2006 = Elisabetta Menetti, *Il «Decameron» e le novelle di Matteo Bandello: riusi e variazioni*, in «Studi sul Boccaccio» XXXIV (2006): 245-271.
- Menetti 2007 = Elisabetta Menetti, *Morfologia del narrare tragico, «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale»*, a c. di Delmo Maestri e Ludmilla Pradi, II (2007): 71-90.
- Miglio 1989 = Massimo Miglio, *La novella come fonte storica. Cronaca e novella dal Compagni al «Pecorone»*, in *La novella italiana* 1989, vol. I: 173-90.
- Millicent 1979 = Joy Marcus Millicent, *Boccaccio's singular Cicero. The tale of frate Cipolla (VI 10)*, in Id., *An allegory of form. Literary Self-Consciousness in the «Decameron»*, Saratoga (California), Anma Libri, 1979: 64-78.
- Morpurgo 2005 = Pietro Morpurgo, voce *Michele Scoto*, in *Federiciana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2005 (edizione on line).
- Natfulin 1971 = Lawrence Natfulin, *A note on the iconography of the van der Paele Madonna*, «Oud Holland» 86 (1971): 3-8.
- Nigro 1982 = Salvatore S. Nigro, *Novella verso descrizione*, in Rozzo 1982: 123-157.
- La novella italiana* 1989 = *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno, 1989, 2 voll.
- Ossola 1980 = *La Corte e il «Cortegiano»: I, La scena del testo*, a c. di Carlo Ossola, Roma, Bulzoni, 1980.
- Padoan 1979 = Giorgio Padoan, *Sulla novella veneziana del «Decameron» (IV 2)*, in *Boccaccio, Venezia e il Veneto*, a c. di Vittore Branca, Giorgio Padoan, Firenze, Olschki, 1979: 17-46.
- Paravicini Bagliani 2016 = Agostino Paravicini Bagliani, *Il bestiario del papa*, Torino, Einaudi, 2016.
- Pastore Stocchi 1977-1978 = Manlio Pastore Stocchi, *Dioneo e l'orazione di Fra Cipolla*, «Studi sul Boccaccio» 10 (1977-1978): 201-15.
- Pastoureau 2002-2019 = Michel Pastoureau, *Blu. Storia di un colore*, trad. di Fabrizio Ascari, Milano, Ponte alle Grazie, 2002; *Nero. [...]*, trad. di Monica

- Fiorini, ivi, 2008; *Verde*. [...], trad. di Guido Calza, ivi, 2013; *Rossa*. [...], trad. di Guido Calza, ivi, 2016; *Giallo*. [...], trad. di Guido Calza, ivi, 2019.
- Patrizi 1985 = Giorgio Patrizi, *Bandello e Castiglione: codici e scrittura della corte*, in Rozzo 1985: 71-80.
- Patrizi 1993 = Giorgio Patrizi, *Novelle di Matteo Bandello*, in *Letteratura italiana. Le Opere. Dal Cinquecento al Settecento*. II, dir. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993: 517-540.
- Perelli Cippo 2007 = Claudia Perelli Cippo, *Nicolò Amanio da Crema, un «petrarista» tra Quattro e Cinquecento*, in «Insula Fulcheria» XXXVII (2007): 25-52.
- Perocco 1997 = Daria Perocco, *Burlare e raccontare: Bembo, Navagero ed altri in una novella di Bandello*, in *Ead., Viaggiare e raccontare. Narrazione di viaggio ed esperienza di racconto tra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997: 141-153.
- Perri 2008 = Rossana Perri, «*I vostri falsi concetti e illuse oppenioni*»: il viaggio fantastico di messer Olfo, «*Schede umanistiche*» 22 (2008): 17-37.
- Picone 1989 = Michelangelo Picone, *L'invenzione della novella italiana: tradizione e innovazione*, in *La novella italiana* 1989, vol. I: 119-154.
- Picone 2008 = Michelangelo Picone, *Dal Lai alla novella comica: frate Alberto (IV 2)*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a c. di Nicole Coderey, Claudia Genswein, Rosa Pittorino, Ravenna, Longo, 2008: 199-214.
- Pignatti 1997 = Franco Pignatti, *Pietro Gonnella, Storia di un buffone*, «*Giornale storico della letteratura italiana*», CLXXIV (1997): 59-97
- Pignatti 2001 = Franco Pignatti, voce *Giovanni Fiorentino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2001 (edizione online).
- Porcelli 1969 = Bruno Porcelli, *Novellieri italiani dal Sacchetti al Basile*, Ravenna, Longo, 1969: 87-145.
- Pozzi 1982 = Mario Pozzi, *La novella come «cronaca»: struttura e linguaggio delle novelle bandelliane*, in Rozzo 1982: 103-125.
- Pozzi 2000 = Mario Pozzi, *Novella trattato e cronaca in Matteo Bandello*, in «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, a c. di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2000: 85-101.
- Pozzi 2005 = Mario Pozzi, *Matteo Bandello, l'Italia e l'Europa*, «*Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*», a c. di Delmo Maestri e Anna Vecchi, I (2005): 13-22.
- Pozzi 2007 = Mario Pozzi, *Matteo Bandello e il senso rinascimentale del tragico*, «*Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*», a c. di Delmo Maestri e Ludmilla Pradi, II (2007): 29-32.

- Prosperi 1980 = Adriano Prosperi (a c. di), *La Corte e il «Cortegiano»: II, Un modello europeo*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Quondam 2000 = Amedeo Quondam, *«Questo povero Cortegiano». Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Quondam 2007 = Amedeo Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Vicenza, Colla, 2007.
- Raja 2003 = Maria Elisa Raja, *Percorsi e riscritture in alcuni novellieri (Novellino, Decameron, Trecentonovelle, Paradiso degli Alberti)*, «Acme» 56 (2003): 101-122.
- Rapisarda 2005 = Stefano Rapisarda, voce *Magia e divinazione*, in *Federiciana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2005 (edizione on line).
- Ross 1997 = Charles Ross, *Edward IV*, New Haven · London, Yale University Press, 1997.
- Rossi 1968 = Luciano Rossi, *Per il testo del "Novelliere" di Giovanni Sercambi*, III. *Le novelle nelle "Croniche"*, «Cultura neolatina», XXVIII (1968): 185-95.
- Rozzo 1982 = Matteo Bandello *novelliere europeo*, a c. di Ugo Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio, 1982.
- Rozzo 1985 = *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*. II Convegno internazionale di studi (Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scivria, 8-11 novembre 1984), a c. di Ugo Rozzo, Centro Studi "Matteo Bandello e la cultura rinascimentale", Tortona 1985.
- Rozzo 2005 = Ugo Rozzo, *Bandello, Lutero e la censura*, in Id., *La letteratura italiana negli 'Indici' del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005: 135-182.
- Russell 2012 = Sara Russell, *L'influenza di Graziano e Agostino in due novelle del Bandello*, in *Storie mirabili: studi sulle novelle di Matteo Bandello*, a c. di Gian Mario Anselmi, Elisabetta Menetti, Bologna, il Mulino, 2012: 237-254.
- Russo 1961 = Luigi Russo, *Bandello novellatore «cortegiano»*, in Id., *Ritratti e disegni storici*, Firenze, 1961, II serie: 161-182.
- Salwa 1989 = Piotr Salwa, *«Il Paradiso degli Alberti»: la novella impigliata*, in *La novella italiana* 1989, vol. II: 755-69.
- Salwa 2004 = Piotr Salwa, *Alla ricerca di un compromesso nel «Paradiso degli Alberti»*, in Id., *La narrativa tardogotica toscana*, Firenze, Cadmo, 2004: 67-105.
- Santoro 1978 = Mario Santoro, *L'irrazionale nel territorio dell'umano: Bandello*, in Id., *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1978²: 435-87.
- Schizzerotto 2000 = Giancarlo Schizzerotto, *Gonnella. Il mito del buffone*, Pisa, 2000.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Negromanzia e ingratitudine (Juan Manuel, il «Novellino», Ludovico Ariosto)*, in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966: 112-18.

- Segre 1989 = Cesare Segre, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana* 1989, vol. I: 47-57.
- Spampinato Beretta 1993 = Margherita Spampinato Beretta, *Dal «Novellino» al «Paradiso degli Alberti». Derivazioni e trasformazioni della novella «del tempo fallace», «Le Forme e la Storia», n. s. V (1993): 1-17.*
- Spera 2007 = Francesco Spera, *Modelli femminili nel tragico cinquecentesco*, «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», a c. di Delmo Maestri e Ludmilla Pradi, II (2007) : 51-69.
- Stoppelli 1977 = Pasquale Stoppelli, *Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del «Pecorone», «Filologia e critica» 2 (1977): 1-34.*
- Stassi 1982 = Gabriella Stassi, *Eroismo e tragedia nella novella di Giulia da Gazuolo*, in *Rozzo* 1982: 199-209.
- Terrusi 2000-2001 = Leonardo Terrusi, *La «Vita della beata Barbara di Lanzhuets» nel «Novellino» di Masuccio Salernitano*, «La Nuova Ricerca» 9-10 (2000-2001): 77-98.
- Testa 1991 = Enrico Testa, *Simulazione di parlato: fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- Tissoni Benvenuti 1985 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Milano sforzesca nei ricordi del Bandello: la corte e la città*, in *Rozzo* 1985: 123-137.
- Tufano 2022 = Ilaria Tufano, *Il viaggio all'oltremondo: dal «Novellino» a Giovanni Gherardi da Prato*, in *La novella in viaggio*, a c. di Luca Sacchi, Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2022: 149-167.
- Ugolini 2010 = Paola Ugolini, *L'adulterio e la rappresentazione della donna nelle Novelle del Bandello*, «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale» III (2010): 175-200.
- Usher 1993 = Jonathan Usher, *Frate Cipolla's Ars praedicandi or a "récit du discours" in Boccaccio*, «Modern Language Review» 88 (1993): 321-36.
- Varvaro 1989 = Alberto Varvaro, *Tra cronaca e novella*, in *La novella italiana* 1989, vol. I: 155-171.
- Velli 1995 = Giuseppe Velli, *Memoria*, in *Lessico critico decameroniano*, a c. di Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni, Milano, Bollati Boringhieri, 1995: 236-237.
- Zancani-Bruni 1988 = Diego Zancani, Roberto L. Bruni, *Antonio Cornazzano. La tradizione manoscritta*, «La Bibliofilia» 90 (1988): 217-67.

INDICE DEI NOMI

Sono esclusi i riferimenti a Giovanni Boccaccio e a Matteo Bandello, troppo numerosi.

| | |
|--|--|
| Abradata | 97 |
| Acciaioli, Donato | 129n. |
| Acquaviva, Francesco | 115n. |
| Aelips di Salberì (Salisbury) | 131-33, 137n., 138, 139 e n., 140 e n., 142 e n., 143, 145 e n., 146 e n., 147, 162 |
| Agilulf | 63 |
| Agnello (dell'), Giovanni | 21, 23 |
| Agostino di Ippona, Aurelio | 33 e n., 34 e n., 84 |
| Aieroldo, Girolamo | 117 |
| Alamanni, Lodovico | 113, 127-28, 191 |
| Alberti, Antonio degli | 44 |
| Alberti, famiglia | 29 e n., 30, 35, 44 |
| Alberti, Leandro | 121 |
| Alberti, Leon Battista | V, 16929 e n., 179 e n., 183 |
| Alberto Magno | 13n. |
| Albizzi (degli), Piero | 16 |
| Albizzi, famiglia | 26 |
| Alessandri (degli), Alessandro | 32 |
| Alessandro Magno | 83n., 88, 104 e n., |
| Alighieri, Dante | 2n., 7 e n., 8, 11-2, 13n., 16, 31 e n., 39, 114n., 128, 143, 183-84 |
| Amanio, Niccolò | 57 e n., 80-1, 82n., 83, 161n. |
| Amidei, famiglia | 128-29 |
| Andreuccio da Perugia | 1269n., 159 e n. |
| Angiò (d'), Carlo I | 143 |
| Anonimo Fiorentino (pseudo-Minerbetti) | 18n., 24-5, 183 |
| Anselmi, Gian Mario | 187-88, 190, 195 |
| Antioco | 75, 80, 81 e n., 82 e n., 83 |
| Antiquario, Iacopo | 95 e n., 99n. |
| Antonino Pio | 93n. |
| Apelle | 104 e n., 106n. |
| Appiano di Alessandria | 81, 82 e n., 83 e n. |
| Apuleio, Lucio | 32, 34n. |

| | |
|------------------------------------|--|
| Aragona (d'), Alfonso | 98, 107n. |
| Aragona (d'), Ferdinando | 105n. |
| Araspa | 97 e n., 98n. |
| Archinto, Girolamo | 116n. |
| Arco (d'), Nicolò | 51n., 63n., 69, 96 |
| Ariabarzane | 60, 74 |
| Arienti (degli), Giovanni Sabadino | 164n., 185 |
| Ariosto, Ludovico | V, 42n., 53, 57n., 149, 180n., 183 |
| Aristotimo | 96 |
| Armagnac (d'), Giorgio | 65n., 130-31 |
| Artaserse I | 74, 107-8 |
| Asburgo (d'), Massimiliano I | 106, 108 e n., 109 |
| Asburgo (d'), Massimiliano II | 106 |
| Ascarì, Fabrizio | 193 |
| Astemio, Lorenzo | 64n. |
| Atellani / Attellani, famiglia | 94 |
| Atellano / Attellano Carlo | 123 |
| Atellano/Attellano Lucio Scipione | 76, 115n., 116 |
| Auerbach, Erich | 6 e n., 185 |
| Avalle, D'Arco Silvio | 9n., 185 |
| Balbiano di Belgioso, Ludovico | 57n. |
| Baldissonè, Giusi | 51n., 185 |
| Baldo, famiglia | 57n. |
| Baldo, Filippo | 57n., 107n., 116-17, 124n. |
| Bandello, Girolamo | 158 |
| Barbara | 10 |
| Bàrberi Squarotti, Giorgio | 51n., 55n., 63n., 68n., 83n., 85n., 112n., 114n., 186 |
| Barbiano (da) Giovanni | 24-5 |
| Barbieri, Gino | 122n., 186 |
| Barca, Annibale | 40 e n., 88n., 112n. |
| Bartolini, Gabriella | 12n., 186 |
| Basile, Bruno | 185, 189 |
| Basso, Giulio | 131-2, 145n., 147 |
| Battaglia Ricci, Lucia | 15n., 186 |
| Battaglia, Salvatore | 54n., 150 e n., 186 |
| Battifolle (di), Carlo Guidi | 32, 33n. |
| Bausi, Francesco | 29n., 186 |

| | |
|---------------------------------------|---|
| Bauzia, Antonia (Antonina del Balzo) | 67, 178 |
| Beatrice | 63 |
| Belcolore | 4, 62n., 170 |
| Bellomo, Saverio | 2n., 7n., 9n., 186 |
| Bellondi, Elina | 18, 183 |
| Bembo, Pietro | 58 e n., 181-82 |
| Benedetto da Norcia | 3, 163 |
| Benedetto, Sonia | 83, 186 |
| Beniscelli, Alberto | 192 |
| Bentivoglio, Alessandro | 59, 70-1, 80, 126 |
| Bentivoglio, famiglia | VII, 89, 115, 126n., 128 |
| Bentivoglio, Ginevra | 22 |
| Bentivoglio, Violante | 57 |
| Berlioz, Jacques | 188 |
| Bernardino da Feltre | 121n. |
| Bernardino da Siena | 122n. |
| Berni, Francesco | 165 e n. |
| Bertolini, Lucia | 179n., 183, 187 |
| Besomi, Ottavio | 68n., 83 e n., 84n., 85, 86 e n., 87n., 186 |
| Betti, Andrea | 34 |
| Biga Maddalena | 90n. |
| Billanovich, Myriam | 102n., 103n., 186 |
| Bisanti, Armando | 48, 186 |
| Boccali Costantino | 154 |
| Bognini, Filippo | 187 |
| Bongi, Salvatore | 18n., 185 |
| Bonifacio VIII (Benedetto Caetani) | 5, 19 |
| Bordoni / Bordon / Bordone, Benedetto | 102n., 103n., 183 |
| Borlenghi, Aldo | 18n., 185-6 |
| Borra (da), Fornaino di Guido | 27 |
| Borsellino, Nino | 62n., 186 |
| Borsello (Girolamo Albertucci) | 121 |
| Bouchet, Jean | 118, 119n. |
| Braccio, Alessandro | 82n. |
| Bracciolini, Jacopo | 88n., 98n. |
| Bracciolini, Poggio | 48n., 88n., 98n. |
| Brachet de Marigny, Charles | 99n. |

| | |
|-----------------------------------|--|
| Bragantini, Renzo | 75n., 130n., 174, 175 e n., 166n., 186-87, 196 |
| Branca, Vittore | 2n., 7n., 12n., 79n., 183, 187, 193 |
| Brémond, Claude | 188 |
| Brognofigo, Gioachino | 65n., 183 |
| Brunelleschi, Filippo | 47n. |
| Bruni, Francesco | 194 |
| Bruni, Leonardo | V, 15-6, 49n., 57n., 81 e n., 82 e n., 129n. |
| Bruni, Roberto L. | 141n., 196 |
| Bruno | 36n., 181 |
| Bruscagli, Riccardo | 53n., 146n., 187 |
| Bruto, Lucio Giunio | 86n., 87n., 91 |
| Buffalmacco | 36n., 181 |
| Buondelmonti (de'), Buondelmonte | 15-7, 20, 49, 74, 114n., 127n., 128, 129 e n. |
| Buondelmonti, famiglia | 128-29 |
| Burcardo di Worms | 37n. |
| Burigozzo, Giovan Marco | 122n. |
| Cabrini, Anna Maria | V e n., VII, VIII, 10n., 67n., 84n., 90n., 116n., 125n., 128n., 129n., 162n., 164n., 172n., 177n., 187 |
| Calandrino | 1, 151n., 165, 181 |
| Calandrino, Tomaso | 165 |
| Calderón de la Barca, Pedro | 130n. |
| Calvino, Italo | 168 |
| Calza, Guido | 193 |
| Camerino (da), Ridolfo | 23 |
| Camma | 70n. |
| Capilupi, Benedetto | 68n. |
| Carapezza, Sandra | 125n., 149n., 188 |
| Cardano, Girolamo | 161 |
| Cardini, Franco | 12n., 186 |
| Caretti, Lanfranco | 18n., 188 |
| Carlo V | 106n. |
| Carrai, Stefano | 96n., 188 |
| Carrara (da), Marsilio il Vecchio | 44-46 |
| Cassandra | 161-62 |
| Castellano, Tommaso | 62, 164-65 |
| Castiglia (di), Isabella | 60 |

| | |
|----------------------------------|---|
| Castiglione, Baldassarre | V, 51, 52n., 53n., 54, 55 e n., 56, 58, 59 e n., 60 e n., 61, 63, 64 e n., 67 e n., 68 e n., 70 e n., 84 e n., 85, 87, 90 e n., 91 e n., 104n., 110n., 112n., 133 e n., 184 |
| Castiglione, Camillo | 55 |
| Catella | 176 |
| cavalier Soardo | 165 |
| cavalier Spada | 157-58, 162n. |
| Cazalé Bérard, Claude | 35n., 43n., 188 |
| Celestino V (Pietro del Morrone) | 5, 19 |
| Centiglia, Didaco | 152-53 |
| Cerbo, Anna | 6n., 9n., 188 |
| Cerboni Baiardi, Giorgio | 191 |
| Cesare, Caio Giulio | 88n., 92 |
| Chiavacci Leonardi, Anna Maria | 184 |
| Chittolini, Giorgio | 191 |
| Ciabattoni, Francesco | 189 |
| Gian, Vittorio | 52n., 189 |
| Ciappelletto | 164 |
| Cibo/ Cybo, Innocenzo | 126n. |
| Cicerone, Marco Tullio | 13, 106n., 172n. |
| Cingolani, Gabriele | 188 |
| Cinzia | 162n. |
| Circe | 32 |
| Cirene (di), Aristippo | 174n. |
| Ciro il Grande | 70, 97 e n., 98 e n. |
| Cittadino, Girolamo | 109 |
| Claudia | 68n. |
| Claudio Druso, Tiberio | 92 |
| Clemente V (Bertrand de Got) | 20 |
| Clemente VII (Giulio de' Medici) | 127 |
| Clubb, Louise George | 7, 188 |
| Coderey, Nicole | 194 |
| Coglievina, Leonella | 187 |
| Cognati, Imperia | 174n. |
| Collatino, Lucio Tarquinio | 86 e n. |
| Colonna, Marco Antonio | 118, 120 |
| Colonna, Prospero | 115n. |

| | |
|--------------------------------------|---|
| Commodo, Lucio Elio Aurelio | 92n., 93 e n. |
| Compagni, Dino | 15 |
| Conte, Alberto | 35n., 185 |
| Contessa di Challant, vd. Gaspardone | |
| Coppini, Donatella | 187 |
| Cornagliotti, Anna | VIII |
| Cornazzano, Antonio | 140, 141e n., 142, 144n., 145, 146 e n., 147 |
| Cornelia | 99 |
| Correggio (da), Manfredi | 95n. |
| Corte (da), Benedetto | 156 |
| Cortini, Maria Antonietta | 118n., 188 |
| Corvino, Mattia | 66 |
| Costa, Simona | 193 |
| Crimi, Giuseppe | 180n. |
| Crivelli, famiglia | 115 |
| Cuomo, Luisa | 35n., 36n., 41n., 189 |
| Curzio, Lancino | 66, 95, 97n., 122, 123n. |
| Cusano, Giovanni Antonio | 71n., 90n. |
| D'Agostino, Alfonso | V, VIII, 6 e n., 7n., 9 e n., 42n., 188-89 |
| Danzi, Massimo | 51, 189 |
| De Marchi, Pietro | 104n., 106n., 120n., 179n., 189 |
| De Robertis, Domenico | 187 |
| Decembrio, Pier Candido | 82 |
| del Monte, Alberto | 35n., 189 |
| Del Nero, Pandolfo | 158 |
| Delayto, Jacobo | 24 |
| Delcorno, Carlo | 3n., 7n., 189 |
| Delfino, Benedetto Tino | 187 |
| Demostene | 106 |
| Di Francia, Letterio | 64n., 82n., 92 e n., 93 e n., 99 e n., 102n., 104n., 107, 108n., 118n., 127n., 134n., 155n., 174n., 189 |
| Diamanti, Donatella | 187 |
| Diller, George T. | 135n., 137, 184, 189 |
| Dinucci, Alberto Guglielmo | 18n., 189 |
| Diodoro Siculo | 102n., 103 |
| Diogene di Sinope | 174n. |

| | |
|-------------------------------|---|
| Diogene Laerzio | 174n. |
| Dionisotti, Carlo | 52n., 189 |
| Dolcino, Stefano | 122 |
| Domenichi, Lodovico | 96n., 98n. |
| don Diego | 161n. |
| don Faustino | 55n. |
| Donati, famiglia | 128-29 |
| Dondero, Marco | 193 |
| Donoratico (di), Rinieri | 22 |
| Dornetti, Vittorio | 51n., 114n., 120n., 189 |
| Eco, Umberto | 183 |
| Edoardo III | 131-32, 134, 139n., 140, 142n., 143n., 144, 147n., 162n. |
| Edoardo IV | 131, 132n., 140, 142n., 143n., 144 |
| Egano | 63n. |
| Eleonora | 174-75 |
| Emili (degli), Emilio | Vn., 148n. |
| Enrico VIII | 130-31 |
| Epicuro | 31 |
| Equicola, Mario | 56 e n., 66 e n., 68n., 83 |
| Erasmus da Rotterdam | 149 |
| Erodoto | 98, 101 |
| Erspamer, Francesco | 67n., 90n., 189 |
| Esposito, Enzo | 18n., 185 |
| Este (d') Sanseverino, Bianca | 116n. |
| Este (d'), Alberto V | 24 |
| Este (d'), Azzo | 21, 24 |
| Este (d'), Isabella | 56, 67-8, 73, 75 e n., 83, 115, 117-18, 122 |
| Este (d'), Ugo | 55 |
| Eyck (van), Jan | 12 |
| Eymerich, Nicolas | 121n., 189 |
| Ezzelino (da), Romano | 40 |
| Fabio Massimo, Quinto | 88n. |
| Fabyan, Robert | 147n. |
| Fahy, Conor | 132, 140, 141 e n., 142, 144-145, 146 e n., 190 |
| Faità, Gian Paolo | 55 |
| Falzone, Paolo | 33n., 190 |

| | |
|--------------------------------------|---|
| Fanzino da la Torre, Sigismondo | 157n. |
| Farnese, Rinuccio | 76-7 |
| Farris, Giovanni | 187 |
| Faustina, Annia Galeria | 91, 92 e n., 93 e n., 94 e n. |
| Federico II Hohenstaufen | 35, 36n., 37n., 48 |
| Fiandra (di) Montfort (di), Giovanna | 139n. |
| Ficino, Marsilio | 161 |
| Fieramosca, Cesare | 115n. |
| Filopemene | 88n., 107 e n. |
| Fiorato, Adelin Charles | 51n., 52n., 53n., 57n., 58n., 60n., 62n., 64n., 65n., 67n., 73n., 114n., 120n., 130n., 149n., 150n., 153n., 155n., 157n., 172n., 190 |
| Fiorini, Monica | 193 |
| Fissore, Giorgia | 153n., 167n., 190 |
| Flora, Francesco | 91n., 183 |
| Floriani, Piero | 191 |
| Forni, Pier Massimo | 196 |
| Foucault, Michel | 166n., 190 |
| fra Filippo | 163 |
| Fracastoro, Girolamo | 181 |
| Francesca | 158 e n. |
| Francesco d'Assisi | 121 |
| frate Alberto | VI, 1-3, 6-10, 99n. |
| Fregoso, Antonio Fileremo | 96 |
| Fregoso, Battista | 111n. |
| Fregoso, Cesare | 65n., 116, 130 |
| Frescobaldi, Lionardo | 12n. |
| Frigio, Niccolò | 68 e n. |
| Froissart, Jean | 134, 135 e n., 137n., 138 e n., 139 e n., 140n., 184 e n. |
| Frontino, Sesto Giulio | 40 |
| Furnio, Gianfrancesco | 160n. |
| Gabrielli (de'), Cante | 27, 28 |
| Gala Pellicer, Susana | 11n., 191 |
| Galeatius Mantuanus | 155n. |
| Galeazzo | 156 e n., 162n. |
| Gallerani Bergamini, Cecilia | 71, 96n. |
| Gallina, Francesco | 29n., 30n., 35n., 36n., 191 |

| | |
|---|---|
| Galzigna, Mario | 190 |
| Gandino | 61-2, 164 |
| Garilli, Francesco | 29n., 30n., 184, 191 |
| Gaspardone Visconti di Challant, Bianca Maria | 115n., 141 |
| Gazuolo (di), Giulia | 64n., 67, 88, 89 e n., 90 e n., 91, 177, 178 |
| Genswein, Claudia | 194 |
| Gesualdo | 89n., 173n. |
| Gherardi da Prato, Giovanni (Giovanni da Prato) | 29, 31, 32 e n., 33, 42n., 45, 46n., 48n., 49, 122n., 184, 186 |
| Ghinassi, Ghino | 68n., 184 |
| Ghismonda | 79 e n., 81n. |
| Giachetto | 82n. |
| Gian Cornelio | 167-68 |
| Giannetta | 82n. |
| Giannica | 152 |
| Giardini, Maria Pia | 114, 191 |
| Gilino, Camillo | 111n. |
| Ginevra la Bella | 171 |
| Ginevra la Bionda | 161n., 171-172, 173n. |
| Giovanni Battista | 30 |
| Giovanni Fiorentino (Giovanni del Pecorone) | VI, 17, 18n., 19, 49, 185 |
| Girolamo | 85n. |
| Girolamo da Verona | 58, 181 |
| Giulia, figlia di Cesare | 91-2 |
| Giulia, nipote di Cesare | 91-2 |
| Giulio Capitolino | 92 |
| Giuseppe, Flavio | 9, 99 |
| Giustiniano, Niccolò | 111n. |
| Godi, Carlo | 54n., 57n., 76n., 91n., 95n., 99n., 101n., 102n., 104n., 105n., 109n., 114n., 130 e n., 131 e n., 132 e n., 133 e n., 135n., 137n., 138n., 140 e n., 142, 143 e n., 144 e n., 145n., 146 e n., 147 e n., 160n., 191 |
| Gonzaga Sanseverino, Barbara | 66n., 126 |
| Gonzaga, Antonia | 71n. |
| Gonzaga, Cesare | 55n., 67, 69 e n., 90n., 112n. |
| Gonzaga, famiglia | 90n. |

| | |
|--|--|
| Gonzaga, Federico II | 118n. |
| Gonzaga, Lodovico | 90n., 178 |
| Gonzaga, Lucrezia | 56, 73, 75 e n. |
| Gonzaga, Luigi | 57n. |
| Gonzaga, Pirro | 67, 88 |
| Gonzaga, Violante | 96n. |
| Graf, Arturo | 5 e n., 36n., 191 |
| Gransden, Antonia | 135n., 191 |
| Grasso legnaiuolo (Manetto Ammanatini) | 32 e n., 47 |
| Griffoni, Maffeo | 24 |
| Gualdrada | 118n. |
| Guerrieri, Elisabetta | 29n., 30n., 31n., 46n., 191 |
| Guglielminetti, Marziano | 64n., 191 |
| Guicciardini, Francesco | V e n., 160 e n. |
| Guidi (dei), Guido Novello | 129n. |
| Guido farsettaio | 27 |
| Guiscardo | 79 |
| Güntert, Georges | 67n., 84n., 89n., 90n., 191 |
| Gurcense / Gurgense (Mattia von Lang, vescovo di Gurk) | 104, 105n. |
| Hollander, Robert | 134, 191 |
| Iancofiore | 176 |
| Inglese, Giorgio | 127n., 191 |
| Isidoro di Siviglia | 12n., 13n. |
| Isotta la Bionda (<i>Decameron</i>) | 171 |
| Isotta la Bionda (<i>Tristan</i>) | 171 |
| Jacomuzzi, Stefano | 67n., 90n., 192 |
| Jacopo da Varazze | 44, 184 |
| Kettle, Andrew | 132n., 147n., 192 |
| Landino, Cristoforo | 109n. |
| Landriani, Lodovico | 71n. |
| Lanza, Antonio | 29n., 30n., 46n., 48n., 114n., 184, 192 |
| Lautrec (di) /Lautrecco, Odet de Foix | 118-20 |
| Le Bel, Jean | 134, 135n. |
| Lelio Sapiente, Gaio | 78 |
| Leonardo da Vinci | 103, 104 e n., 106n., 120, 169n., 176, 179 |
| Leone X (Giovanni de' Medici) | 126n., 160 |
| Lionata, Fenicia | 173n. |

| | |
|-----------------------------------|--|
| Lionora | 173n. |
| Lippi, Filippo | 105, 106n., 179 |
| Lippolis, Oreste | 35n., 192 |
| Luca (evangelista) | 3, 6 |
| Lucas Fiorato, Corinne | 179, 192 |
| Luce, Simeon | 137n. |
| Luceio | 110 |
| Lucrezia | 156 e n. |
| Lucrezia (matrona) | 56, 67, 68n., 73, 74, 83, 84 e n., 85n., 86 e n., 87 e n., 88 e n., 89 e n., 90n., 91 e n., 99, 133, 146n., 156n., 177 |
| Luigi XI | 118 e n. |
| Luna (de), Isabella | 170n. |
| Lutero, Martino | 121 |
| Machiavelli, Niccolò | V, 15-17, 47n., 53n., 58, 112n., 114n., 125, 127 e n., 128 e n., 129, 184-85 |
| madonna Ricciarda | 48 |
| Maestri, Delmo | V, 53n., 54n., 58n., 77n., 117n., 127n., 130n., 148n., 156n., 183, 186, 192-94, 196 |
| maestro Simone | 181 |
| Maggioni, Giovanni Paolo | 4n., 184 |
| Maier, Bruno | 60n., 68n., 184 |
| Maino, Tommaso | 94-5 |
| Malatesta d'Este Laura (Parisina) | 55 |
| Malato, Enrico | 15n., 192 |
| Malvolti (de'), Guarnieri | 23 |
| Manetti, Antonio di Tuccio | 32 |
| Manganelli, Giorgio | 184 |
| Mantegazza, Francesco | 121 |
| Manuzio, Aldo | 95 e n. |
| Maometto II | 112n. |
| Marcelli, Nicoletta | 81 e n., 192 |
| Marcello, Marco Claudio | 88n. |
| Marco Aurelio Antonino | 91, 92n., 93 e n. |
| Marcone | 166 |
| Margherita di Navarra | 53n., |
| Marietti, Marina | 30n., 45n., 46n., 192 |
| Marini, Quinto | 192 |

| | |
|---|---|
| Marsili, Luigi | VI, 33-4, 43, 49n. |
| Marziale, Marco Valerio | 12n. |
| Masinissa | 77n., 78n., 98 e n. |
| Masuccio Salernitano (Tommaso Guardati) | 10, 55n. |
| Matilde di Canossa | 20 |
| Mazzacurati, Giancarlo | 53n., 54n., 149 e n., 192 |
| Medici (de'), Giuliano | 60, 68 e n. |
| Medici (de'), Lorenzo | 105n. |
| Megistona | 69, 70n., 96 e n. |
| Meglio (di), Antonio | 111 |
| Meleagro | 179 |
| Melosi, Laura | 193 |
| Menetti, Elisabetta | 54n., 55n., 57n., 58n., 63n., 65n., 81 e n., 116n., 150n., 161n., 172n., 187-88, 190, 193 |
| Messalina | 92 |
| Micca | 69, 70n., 96 |
| Michele Scoto | VI, 35n., 36n., 37n. |
| Miglio, Massimo | 15n., 193 |
| Migne, Jacques-Paul | 3n., 12n., 185 |
| Milani, Matteo | VIII |
| Millicent, Joy Marcus | 13n., 193 |
| Minutolo, Filippo | 126n. |
| Mondo | 6, 9, 99, 100 e n., |
| Monsignore, Francesco | 112 |
| Montachino (da), Giovanni | 165n. |
| Montaguto di Salberì (Montague di Salisbury), Guglielmo | 132 |
| Montanerio, Arnaldo | 121 |
| Montanina | 126n. |
| Montevecchi, Alessandro | 128n., 184 |
| Montfort (di), Guido | 143 |
| Morone, Girolamo | 120n. |
| Morpurgo, Pietro | 36n., 193 |
| Natfulin, Lawrence | 12n., 193 |
| Navagero, Andrea | 58n., 181 |
| Nicuoli (de'), Filippo | 161n. |
| Nigro, Salvatore S. | 55n., 193 |

| | |
|--------------------------------|---|
| Odetto di Fois vd. Lautrec | |
| Olfo VI | 35-43 |
| Olivo, Gian Matteo | 67, 90n., 177 |
| Orazio Flacco, Quinto | 133n. |
| Oria (d') Fregoso, Argentina | 111n. |
| Ossola, Carlo | 52n., 193 |
| Ovidio Nasone, Publio | 79n., 143n. |
| Padoan, Giorgio | 5n., 6 e n., 7n., 183, 193 |
| Palagio (del), Guido | 33 e n., 54 |
| Paleotto, Camillo | 68n. |
| Pallavicini Malaspina, Clarice | 62, 164 |
| Pallavicino, Gaspare | 68, 69n. |
| Palumbo, Matteo | 193 |
| Pantea | 69-70, 97 e n., 98 e n. |
| Paolina | 6, 9, 10, 98, 99 e n., 100 e n. |
| Paolo di Tarso | 314 |
| Paravicini Bagliani, Agostino | 12n., 193 |
| Pastore Stocchi, Manlio | 11n., 12n., 193 |
| Pastoureau, Michel | 172n., 180n., 193 |
| Patrizi, Giorgio | 52n., 60n., 194 |
| Perelli Cippo, Claudia | 57n., 194 |
| Perocco, Daria | 58n., 194 |
| Perri, Rossana | 35n., 194 |
| Petrarca, Francesco | 33n., 57n., 62, 75, 76 e n., 77n., 79, 80-1, 83 e n., 91n., 140n., 143 e n., 144n., 171, 172n., 185 |
| Piccolomini, Alessandro | 62n. |
| Picone, Michelangelo | 6 e n., 74, 154, 194 |
| Pietrasanta (di), Ippolito | 91 |
| Pigli, Giovanni | 32n. |
| Pignatti, Franco | 49n., 64n., 194 |
| Pio Sanseverino, Margherita | 158n. |
| Pio, Emilia | 55 |
| Pio, Enea | 56 |
| Pirovano, Donato | 185 |
| Pirro, re d'Epiro | 88n. |
| Pistoia (Antonio Cammelli) | 165 e n. |
| Pittorino, Rosa | 194 |

| | |
|---|--|
| Plinio Secondo, Gaio (il Giovane) | 108n. |
| Plinio Secondo, Gaio (il Vecchio) | 102n., 103n., 104n. |
| Plutarco | 69, 70n., 81, 82n., 95 e n., 96, 101n., 107 e n., 108 e n. |
| Poliziano Angelo (Agnolo Ambrogini) | V |
| Pompeio | 174-76 |
| Pompeo Magno, Gneo | 88n., 102 e n., 103n. |
| Pontano, Giovanni Gioviano | 64, 82n., 107n., 155n., 185 |
| Porcelli, Bruno | 60n., 75n., 74n., 194 |
| Porcellio (Porcelio Pandone) | 120 |
| Porzia | 99 |
| Pozzi, Mario | 51n., 52n., 74n., 75n., 77n., 124n., 127n., 194 |
| Prada, Massimo | 187 |
| Pradi, Ludmilla | 192-94, 196 |
| Prierio (da), Salvestro (Silvestro Mazzolini) | 121 |
| Procaccioli, Paolo | 32n., 184, 186 |
| Properzio Sesto Aurelio | 106n. |
| Prosperi, Adriano | 52n., 195 |
| pseudo-Brunetto | 15 |
| pseudo-Esegippo | 6, 9 |
| pseudo-Matteo | 4 e n., 6n. |
| Quaglio, Antonio Enzo | 12n., 37n., 183 |
| Quintiliano, Marco Fabio | 13 e n. |
| Quondam, Amedeo | 52n., 133n., 172n., 184, 195 |
| Raimondi, Ezio | 189 |
| Raja, Maria Elisa | 36n., 195 |
| Rangone, Claudio | 160n. |
| Rangone, Costanza | 116, 130 |
| Rangone, Guido | 112n. |
| Rapisarda, Stefano | 37n., 195 |
| Retza (de), Franciscus | 12n. |
| Riccardo di Chinzica | 152n. |
| Riccardo III | 140 |
| Ricci (de'), Giovanni | 49n. |
| Ricci (de'), Ugucione | 26 |
| Ricciardo | 176 |

| | |
|---|---------------------------------------|
| Ricciardo di Varveccia (Richard of Warwick) | 140, 142n., 143n., 144n., 146 |
| Riccini, Marco | 188 |
| Rinuccini, Alamanno | 95 |
| Rochon, André | 32n., 190 |
| Rodolico, Niccolò | 18, 185 |
| Romano, Angelo | 186 |
| Rosa, Fabio | 186 |
| Rosmunda | 71n. |
| Ross, Charles | 132n., 195 |
| Rossi (de') Filippo di Fornaino | 27 |
| Rossi, Luciano | 18n., 48n., 185, 195 |
| Rozzo, Ugo | 121n., 185-87, 189-96 |
| Rozzone, Gian Stefano | 118 |
| Russell, Sara | 84n., 195 |
| Russo, Emilio | 180, 183 |
| Russo, Luigi | 64n., 195 |
| Sacchetti, Franco | VI, 17, 18n., 19, 23-5, 46, 185 |
| Sacchi, Luca | 186, 196 |
| Salabaetto | 176 |
| Salutati, Coluccio | V, 44, 49n., 83, 84n., 85, 87n. |
| Salvestra | 85n. |
| Salwa, Piotr | 30n., 195 |
| San Bonifacio (di), Giulio | 155n. |
| San Bonifazio (di), Bonifazio | 44-6 |
| San Bonifazio (di), conte | 39n. |
| San Celso (di), Caterina | 91 |
| Sanseverino Castiglione, Giovanna | 70 |
| Sanseverino, Galeazzo | 126n. |
| Sanseverino, Roberto | 126 e n. |
| Santa Croce, Giorgio | 76 |
| Santa Sofia (da), Marsilio | 44, 45 |
| Santagata, Marco | 91n., 144n., 185 |
| Santoro, Mario | 54n., 150n., 161n., 162n., 164n., 195 |
| Scaligero, Giulio Cesare | 51n. |
| Scarampi / Scalampi, famiglia | 115n. |
| Scarampi Guidobuoni, Camilla | 91n. |
| Scarano, Emanuella | 187 |

| | |
|------------------------------------|--|
| Scevola, Cervidio | 99n. |
| Schizzerotto, Giancarlo | 64n., 195 |
| Scipione Africano, Publio Cornelio | 68, 69e n., 78 e n., 105n., 110 e n., 111 e n., 112n. |
| Segre, Cesare | 15n., 42n., 195-96 |
| Seleuco | 57n., 75, 81-2, 82 e n. |
| Seneca, Lucio Anneo | 98n. |
| Senofonte | 70, 97, 98n., 101n., 108n. |
| Sensi, Claudio | 190 |
| Sercambi, Giovanni | VI, 17, 18n., 19-23, 26, 48 e n., 49, 185 |
| Sergio, Giuseppe | 187 |
| Sermini, Gentile | 126n. |
| Sernelli, Biagio | 32, 44 |
| Sesto (da), Giacomo | 120 |
| Sesto Pompeo Magno | 102 e n. |
| Sesto Tarquinio | 85 e n., 86n., 147n. |
| Sforza Bentivoglio, Ippolita | 53-4, 57n., 69, 91, 96, 113, 114 e n., 117, 126, 127n. |
| Sforza, Francesco | 68, 69n., 103-4, 109, 111 e n., 112n., 115n., 120, 141 |
| Sforza, Galeazzo | 115n. |
| Sforza, Ludovico il Moro | 103-4, 106n., 120, 122 |
| Sforza, Massimiliano | 114 n. |
| Shakespeare, William | 130n. |
| Siface | 78n. |
| Silva (da), Miguel | 59n. |
| Simonetta, Giovanni | 69n. |
| Sinicropi, Giovanni | 48n., 185 |
| Socrate | 99n. |
| Sofonisba | 75n., 76, 77 e n., 78 e n., 79 e n., 80 e n., 169 |
| Sonaglini, Bartolo | 46 |
| Spagnoli, Battista | 66n. |
| Spampinato Beretta, Margherita | 354, 196 |
| Spera, Francesco | 77n., 196 |
| Spinelli di Cariati, Gian Battista | 181 |
| Stanga, Luzia | 70-1 |
| Stassi, Gabriella | 67n., 90n., 196 |

| | |
|---|--|
| Stefani, Marchionne di Coppo (Baldassarre Bonaiuti) | VI, 17, 18n., 19, 23, 25-6, 185 |
| Stoppelli, Pasquale | 18n., 47n., 49n., 185, 196 |
| Strabone | 102n. |
| Straparola, Giovanni Francesco | 168, 175 e n., 185 |
| Strascino (Campana, Domenico) | 64n. |
| Stratonica | 57n., 75, 80, 82 |
| Surdich, Luigi | 192 |
| Taeggio, Paolo | 115n. |
| Tancredi | 79n. |
| Tebaldeo, Antonio | 58 |
| Teodoro | 161-62 |
| Terrusi, Leonardo | 10n., 196 |
| Testa, Enrico | 116n., 196 |
| Tiberio, Giulio Cesare Augusto | 98, 99, 100n., 101 |
| Tischendorf (de), Constantinus de | 4n., 5n., 184 |
| Tissoni Benvenuti, Antonia | 174n., 196 |
| Tito Livio | 40n., 68 e n., 77n., 78, 83, 86n., 87n., 110n., 156n., 177n. |
| Tizzone, Costantino | 101, 118n. |
| Tizzone, Lodovico | 102n. |
| Tizzone, Margherita | 94n. |
| Tommasono / Tomasone | 122n. |
| Torelli, Ippolita | 55 |
| Torre (della), Raimondo | 58, 181 |
| Toscano, Lorenzo | 69n., 110-11 |
| Totto, Francesco | 160, 162 |
| Trionfo da Camerino | 164n. |
| Trivulzio, Antonio | 123 |
| Trivulzio, Giangiacomo | 157 |
| Trotta da Casate, Isabella | 91 |
| Tufano, Ilaria | 35n., 196 |
| Turchi, Simone | 125n. |
| Tuzia | 68n. |
| Uberti (degli), Farinata | 31 |
| Uberti, famiglia | 128n., 129n. |
| Ugolini, Paola | 65n., 196 |
| Ungheria (d'), Anna | 57 |

| | |
|----------------------------------|--|
| Unico Aretino (Bernardo Accolti) | 61 e n. |
| Usher, Jonathan | 11n., 196 |
| Valerio Massimo | 81, 82 e n., 83n., 102n., 103n., 111n. |
| Valerio, Publio | 86e n. |
| Valle, Galeazzo | 102 e n., 103n. |
| Vannino | 126n. |
| Varotti, Carlo | 128n., 184 |
| Varvaro, Alberto | 15n., 196 |
| Vasari, Giorgio | 104 e n., 106n., 179 |
| Vecchi, Anna | 186, 194 |
| Vecellio, Tiziano | 176 e n. |
| Velay-Vallantin, Catherine | 188 |
| Velli, Giuseppe | 79n., 196 |
| Ventimiglia | 173n. |
| Villani, Giovanni | 15, 17, 19-20, 49 |
| Violante | 152-153 |
| Virginia | 68n., 133 |
| Visconti Sforza, Bianca Maria | 141 |
| Visconti, Ermes | 115n. |
| Visconti, Luchino | 21 |
| Viti, Paolo | 187 |
| Vivaldi, Luchino | 111 |
| Wesselofsky, Aleksandr | 29 e n., 30n., 46 e n., 184 |
| Woodville, Elisabeth | 132 e n., 140 |
| Zaccaria | 3-4, 6 |
| Zaccaria, Vittorio | 88n., 93n., 94n., 183 |
| Zagaglia capitano | 112 |
| Zampese, Cristina | VIII, 188, 196 |
| Zancani, Diego | 141n., 196 |
| Zanina | 62, 63 e n. |

INDICE GENERALE

| | |
|--|-----|
| Premessa, di Claudia Berra | III |
| Prefazione, di Cristina Zampese | V |
| Avvertenza | IX |
| Piume d'angelo, penne di pappagallo | 1 |
| I fatti della storia e la storia dei fatti: cronaca e novella nella Toscana del secondo trecento | 15 |
| Oltre i confini. Il “viaggio” nel <i>Paradiso degli Alberti</i> | 29 |
| Letteratura e cultura di corte nel Novelliere bandelliano | 51 |
| Bandello e gli “antichi” | 73 |
| «Qui in Milano». Aspetti e strategie del narrare bandelliano | 113 |
| Scritture e riscritture bandelliane | 125 |
| «Una gabbia di pazzi». Deliri d'amore e altra follia nelle novelle di Matteo Bandello | 149 |
| Tutti i colori di Bandello | 169 |
| Riferimenti bibliografici | 183 |
| Indice dei nomi | 197 |

BIBLIOTECA DI CARTE ROMANZE

Direzione

Anna Cornagliotti, Università degli studi di Torino, Italia
Alfonso D'Agostino, Università degli studi di Milano, Italia
Matteo Milani, Università degli studi di Torino, Italia

Comitato scientifico

Paola Bianchi De Vecchi, Università per stranieri di Perugia
Pietro Boitani, Sapienza Università di Roma
Maria Colombo Timelli, Università degli studi di Milano
Brigitte Horiot, Université de Lyon III
Pier Vincenzo Mengaldo, Università degli studi di Padova
† Max Pfister, Universität Romanistik Saarbrücken
† Francisco Rico Manrique, Real Academia Española, Madrid
Sandra Ripeanu Alteni, Universitatea Bucuresti
Elisabeth Schulze Busacker, Università degli studi di Pavia
† Cesare Segre, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma
Francesco Tateo, Università degli studi di Bari
† Maurizio Vitale, Università degli studi di Milano

Comitato di Direzione

Beatrice Barbiellini Amidei, Università degli studi di Milano
Luca Bellone, Università degli studi di Torino
Hugo Óscar Bizzarri, Université de Fribourg
Frédéric Duval, Université de Metz
Maria Grossmann, Università degli studi dell'Aquila
Pilar Lorenzo Gradín, Universitade de Santiago de Compostela
Simone Marcenaro, Università del Molise
Luca Sacchi, Università degli studi di Milano
Patrizia Serra, Università degli studi di Cagliari
Roberto Tagliani, Università degli studi di Milano
Riccardo Viel, Università degli studi di Bari

VOLUMI PUBBLICATI

1. *La guerra di Troia in ottava rima*. Edizione critica a cura di Dario Mantovani
2. *La virago evirata. La dame escoillee (NCRF, 83)*. Edizione critica a cura di Serena Lunardi
3. *Moralitas Sancti Heustacii. Mistero provenzale*. Edizione critica a cura di Luca Bellone
4. Antonio Montinaro, *La tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo*
5. *Il Lucidario bergamasco (Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. MA 188)*. Edizione critica a cura di Marco Robecchi
6. Diego Stefanelli, *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*
7. *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
8. Di donne e cavallier. *Intorno al primo Furioso*, a cura di Cristina Zampese
9. *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
10. *I colori del racconto*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese
11. «*E nadi contra suberna*». Essere «*trovatori*» oggi, a cura di Monica Longobardi e Estelle Ceccarini
12. *La Gloriosissimi Geminiani Vita di Giovanni Maria Parente* edizione critica a cura di Anna Spiazzi
13. *Fictio, falso, fake. Sul buon uso della filologia*, a cura di Antonella Negri e Roberto Tagliani
14. *I luoghi del racconto*, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei e Anna Maria Cabrini
15. *La novella in viaggio*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese
16. Calogero Giorgio Priolo, «*Che credono col suo intelletto potere misurare*»
17. Il volgarizzamento veneto della *Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris*, a cura di Anna Cornagliotti e Laura Parnigoni
18. *Façonner le texte et l'oeuvre : imprimeurs et hommes de l'ombre au XVIe siècle*, Études réunies par Laura-Maï Dourdy
19. *Il trovatore Blacasset*. Edizione critica a cura di Barbara Francioni
20. *Fernan Gonçalvez de Seabra: Cantigas*. Edizione critica a cura di Mariagrazia Staffieri