

I colori del racconto

a cura di
Luca Sacchi
Cristina Zampese

© 2020 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

I colori del racconto
a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese

Prima edizione: novembre 2020
ISBN cartaceo 978-88-5526-338-2

In copertina: Bibliothèque nationale de France, ms. Français 12420, f. 86r

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

TUTTI I COLORI DI BANDELLO

Ai «candidi e umani lettori»¹ delle novelle di Bandello è offerto uno scenario non solo animato e multiforme per «mistura di accidenti»,² 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,³ intorno al quale – ivi compresi i superlativi bianchissimo, candido, candidissimo e i più rari sostantivi candidezza e bianchezza –⁴ 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),⁵ superiore al centinaio, a cui si possono sommare anche gli aggettivi pallido, con superlativo,

¹ Bandello, *La prima parte de le novelle* (Maestri 1992), I, dedicatoria: 1. Tutte le citazioni sono tratte dalla seguente edizione in quattro volumi: *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 in numeri romani ciascuna delle parti e il volume ad esse corrispondente, in numeri arabi le novelle e le pagine; quando in più citazioni riportate di seguito la pagina è la medesima l'indicazione non viene ripetuta. 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). Per gli studi sulle novelle di Bandello: cf. *Bibliografia* 2005: 85-227; Carapezza 2012: 287-92 e Carapezza 2017: 190-4; 202-5.

² III: 7.

³ 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.

⁴ 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.

⁵ 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».

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)⁶, a vermiglio, scarlatto, «carmesino» (cremisi), fino a minio e porporino.⁷ 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»,⁸ ma riferita come per la Belcolore alla moglie di un contadino concupita da un prete, con esito nel *Bandello* non comico ma tragico.⁹ Se all'ambito del nero si connette anche il lemma oscuro-oscurità le occorrenze si moltiplicano. Seguono a distanza, con poco meno di una ventina, il verde¹⁰ e poi con sei il giallo.¹¹

Tre sole occorrenze si riscontrano nell'ambito cromatico dell'azzurro, raro d'altra parte anche nella restante tradizione novellistica: l'«azzurro ultramarino» 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 luce delle stelle o della luna e lo sfondo del cielo (non solo in senso proprio, ma anche in funzione comparativa).

⁶ Boccaccio, *Decameron* (Branca), V 10: 694. Cfr. *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.

⁷ 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).

⁸ Boccaccio, *Decameron* (Branca), VIII, 2: 896.

⁹ III 20.

¹⁰ Tolle anche qui le ricorrenze del proverbiale «ridotto al verde».

¹¹ 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.

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 –,¹² 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.¹³ Ancora in una dedicatoria, una sola volta ricorre, in chiave per così dire di attualità, in riferimento al «colore delle carni» degli abitanti delle isole di «quel paese nuovo» dove si stava espandendo l'impero portoghese, l'aggettivo «olivastro».¹⁴

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».¹⁵

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.¹⁶

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 tristaniana 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 bellis-

¹² Assenti anche il superlativo verdissimi (*Intr.* III e *Concl.* VI) e il verbo verdeggiare (*Intr.* I), presenti nel *Decameron*.

¹³ III 55. Cfr. Verg. *Ecl.* V 16: «Lenta salix quantum pallenti cedit olivæ».

¹⁴ I 34: 316.

¹⁵ 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.

¹⁶ I 27: 259.

sima 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 di estenderne ulteriormente lo scandaglio. Un altro aspetto che va tenuto presente è la diffrazione tra un uso pervasivo in più novelle di un colorismo esplicito – ambito entro il quale ho qui privilegiato la scelta degli esempi – e quello invece affidato a una o più suggestioni semantiche: *in primis* il sangue, soprattutto nelle novelle più violente e tragiche,¹⁷ 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,¹⁸ 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, più volte anche nell'accezione di eleganza e maestria retorica;¹⁹ ma la

¹⁷ Cfr. Fiorato 1985: 301-20; Menetti 2005 e Menetti 2007: 71-90; Cabrini 2019: 111-23. Ma lo stesso può valere anche per una novella a sfondo comico come quella citata nella nota 14.

¹⁸ 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», cfr. Quondam 2007.

¹⁹ 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).

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 tipico 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, più 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; anche declinato con sfumature diverse,²⁰ 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,²¹ il nero, come ebano, delle «stellanti ciglia».²² 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,²³ o anche dall'apparato sontuoso 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 più casi gli interni. Cito, tra i più indicativi, due diversi esempi, in ordine inverso rispetto alla collocazione nella raccolta.

²⁰ Più volte ricorre anche l'aggettivo «eburneo».

²¹ 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».

²² Il riferimento è ancora a Ginevra, I 27: 261. Per altri esempi, cfr. 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, più scoriato, ma in movimento della bella giovinetta insidiata dall'abate Gesualdo (II 7).

²³ Nel citato esempio di Ginevra, «la vesta era di zendado bianco, tutta maestrevolmente frastagliata, sotto a cui tela d'oro gaiamente riluceva».

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 apparata»²⁴ 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 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 sopra 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 maestrevolmente 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 luoco essere una de le prime gentildonne di Milano».²⁵

Su questo fondale, quasi una scena di teatro,²⁶ avviene l'ingresso della vedova, che risalta sullo sfondo «in una giubba di damasco morel-

²⁴ IV 26: 171.

²⁵ IV 26: 172.

²⁶ 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 sopra 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' aned-

lo, 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 dell'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 dello stesso modello da parte dello Straparola (II, 2).²⁷ Svolgo dunque in merito solo qualche considerazione sulla funzione dei colori,²⁸ 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 ri-

doto, narrato da Diogene Laerzio e da lui attribuito a Diogene o a Aristippo, e per la sua diffusione e riattualizzazione cfr. Di Francia 1922: 64-65.

²⁷ Bragantini 1987: 73-94.

²⁸ Pressoché assenti invece nella novella dello Straparola, tranne che per l'accento al candore delle membra femminili, paragonate alla neve.

schioso 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 evidente richiamo alla camera di madonna Iancofiore nella novella decameroniana di Salabaetto;²⁹ 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 lì 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,³⁰ pur con differente

²⁹ I 3: 38 «e profumata la camera di legno aloè, d'augelletti cipriani, di temperati muschi e di altri odori»; Boccaccio, *Decameron* (Branca), VIII 10: 1014 «Poi, nella camera entratisene, sentì quivi maraviglioso odore di legno aloè e d'uccelletti cipriani [...]».

³⁰ 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

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 so-de che parevano formate d'alabastro, se non che, tremando ella, vi si vedeva un certo ondeggiamento, che mirabil gioia rendeva».³¹ 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 lì a poco traghettata dal narratore – inopinatamente per i leggenti – verso una conclusione che appare esemplata su quella decameroniana della novella di Ricciardo e Catella.

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:

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».

³¹ I 3: 39.

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 soleva 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.³²

Invece che per la festa è la «mostra» per la morte, la tragica ed indefettibile 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 liviane³³.

Una sola notazione («man bianca, lunghetta e morbida molto; ancor che ella tutto il dí lavorasse»)³⁴ 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:

³² I 8: 86.

³³ Liv. I 58: «ceterum corpus est tantum violatum, animus insons; mors testis erit». Sulla novella cfr. anche Cabrini 2012: 207-9.

³⁴ I 8: 84.

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 piú a fiero mostro che a femina morta rassembrava, 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 piú 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 cosí 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 piú 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.³⁵

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, cosí 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 [...].³⁶

³⁵ II 24: 200-201. Sulla novella, anche in relazione a questa descrizione, cfr. in particolare Lucas Fiorato 2007: 200-2.

³⁶ Alberti, *De pictura* (Redazione volgare, Bertolini 2012): 271-2.

Varrebbe la pena, credo, scandagliare ulteriormente l'opera bandelliana anche in relazione alle arti figurative e ai relativi trattati e storie,³⁷ 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.³⁸

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, parrocchiani della parrocchia di San Simpliciano»,³⁹ erano sempre insieme e vestivano secondo un'uguale foggia, vantandosi 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:

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 zaccherosi dagli schizzi della percossa acqua e delle mesture che dentro vi erano.

³⁷ Per riferimenti ai criteri cinquecenteschi del naturalismo nelle arti figurative cfr. Lucas Fiorato 2007: 202-3 e relative note.

³⁸ Cfr. De Marchi 2007: 177-92.

³⁹ III 11: 60.

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.⁴⁰ 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».⁴¹ 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 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,⁴² 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.

⁴⁰ «polvere di gualdo che s'adopera a far i panni neri». Per l'uso del gualdo o gualdo, 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 cfr. Pastoureau 2008: 76.

⁴¹ III 43: 198. Cfr. 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.

⁴² 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.

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 piú impegnati narratori, Raimondo della Torre, in una sede programmatica tra le piú 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 Cariatì 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 occorre, senza fuoco d'eloquenza e senza altrimenti con ampliazioni e colori retorici polirlo.⁴³

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.

Anna Maria Cabrini
(Università degli Studi di Milano)

⁴³ II 10: 91.

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.
- Ariosto, *Satire* (Russo)= Ludovico Ariosto, *Satire*, a c. di Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.
- Bandello, *La prima parte de le novelle* (Maestri)= Matteo Bandello, *La prima parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992.
- Bandello, *La seconda parte de le novelle* (Maestri)= Matteo Bandello, *La seconda parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.
- Bandello, *La terza parte de le novelle* (Maestri) = Matteo Bandello, *La terza parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995.
- Bandello, *La quarta parte de le novelle* (Maestri)= Matteo Bandello, *La quarta parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca)= Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 2007¹³.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bibliografia* 2005= *Bibliografia* in «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», a c. di D. Maestri e A. Vecchi, I (2005): 85-227.
- Bragantini 1987= Renzo Bragantini, *La magia e la regola*, in Id., *Sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olsckhi 1987: 73-94.
- Cabrini 2007: 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 e Elisabetta Menetti, Bologna, Il Mulino, 2012: 45-73.
- Cabrini 2019: 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 e Alfonso D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2019: 109-32.
- Carapezza 2012= Sandra Carapezza, *Appendice bibliografica 2005-2011*, in *Storie mirabili. Studi sulle novelle di Matteo Bandello*, a c. di Gian Mario Anselmi e 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.

- De Marchi 2007= P. De Marchi, *Leonardo da Vinci narratore, o la libertà dell'artista. Su una novella di Matteo Bandello (I, 58)*, «Strumenti critici» 22 (2007): 177-92.
- Di Francia 1922= Letterio Di Francia, *Alla scoperta del vero Bandello*, «Giornale storico della letteratura italiana», 80 (1922): 1-94.
- Fiorato 1985= Adelin Ch. Fiorato, *Scrittura narrativa e patologia nelle «Novelle» del Bandello*, in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello. II Convegno Internazionale di Studi* (Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scrvia, 8- 11 novembre 1984), a c. di Ugo Rozzo Tortona, Cassa di Risparmio, 1985: 301-20.
- Lucas Fiorato 2007= Corinne Lucas Fiorato, *«Vera tragedia» e corporeità in alcune novelle di Bandello*, in «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», a c. di D. Maestri e Ludmilla Pradi, II (2007): 189-212.
- Menetti 2005= Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste. Le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.
- Menetti 2007 = Elisabetta Menetti, *Morfologia del narrare tragico*, in «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», a c. di D. Maestri e Ludmilla Pradi, II (2007): 71-90.
- Pastoureau 2002-2019= Michel Pastoureau, *Blu. Storia di un colore*, trad. di F. Ascari, Milano, Ponte alle Grazie, 2002; Id., *Nero. Storia di un colore*, trad. di M. Fiorini, Milano, Ponte alle Grazie, 2008; Id., *Verde. Storia di un colore*, trad. di Guido Calza, Milano, Ponte alle Grazie, 2013; Id., *Rosso. Storia di un colore*, trad. di Guido Calza, Milano, Ponte alle Grazie, 2016; Id., *Giallo. Storia di un colore*, traduzione di Guido Calza, Milano, Ponte alle Grazie, 2019.
- Quondam 2007= Amedeo Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Vicenza, Colla, 2007.