

# I colori del racconto

a cura di  
Luca Sacchi  
Cristina Zampese

© 2020 Ledizioni LediPublishing  
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto: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](http://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.

## IL ROSSO E IL NERO. I COLORI DEL TRAGICO NEGLI *ECATOMMITI*

**I**l corposo novelliere di Giraldi Cinzio, stampato a Mondovì nel 1565, è comunemente indicato dalla tradizione critica come un eloquente prodotto della cultura controriformistica.<sup>1</sup>

L'autore stesso nella *Professione di fede* anteposta al complesso dell'opera dichiara che con i suoi *Ecatommiti* ha inteso *vitia damnare, vitae ac moribus consulere*.<sup>2</sup> La formula è topica e nel secondo Cinquecento diviene irrinunciabile per la narrazione novellistica, costretta a difendersi dal sospetto di gratuita piacevolezza.

L'obiettivo morale è perseguito negli *Ecatommiti* con strategie diverse, che si intrecciano in un'opera complessa, non riducibile a una silloge di novelle. Innanzi tutto, a orientare l'interpretazione è sempre la brigata, sotto la vigile sorveglianza dell'autorevole Fabio.<sup>3</sup> Inoltre, nei tre trattati inclusi tra la quinta e la sesta deca il genere stesso inclina più scoper-

<sup>1</sup> Nella *Storia della Letteratura italiana* di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (Cecchi-Sapegno 1966: 331-2), per esempio, si legge, proprio a esordio del capitolo su Giraldi: «Ma il novelliere nel quale più espliciti si manifestano i segni d'una nuova temperie morale ed intellettuale è sembrato agli storici della letteratura Giovan Battista Giraldi Cintio» e, poco più avanti, «Forse, se ben si considerano le sue insufficienze di artista, si fa troppo onore al Giraldi riconoscendo in lui lo scrittore che inaugura la novellistica dell'età della Controriforma; più giusto concludere che il libro [...] resta l'indice più vistoso della dissoluzione della novella come genere che, nato nel Medioevo romanzo, aveva trovato il suo geniale maestro nel Boccaccio». Più sottile è il giudizio che si legge nella *Letteratura italiana* di Salvatore Battaglia e Giancarlo Mazzacurati (Battaglia-Mazzacurati 1974: 180), dove si parla di «traslazione del retaggio boccaccesco in chiave controriformistica e parenetica», riconoscendo a Giraldi consapevolezza letteraria e raffinatezza stilistica. Bruno Porcelli (1973: 124) definisce invece gli *Ecatommiti* il frutto più «mostruoso» del gusto controriformistico per la costruzione di organismi «complessi e spesso addirittura elefantiaci», quali sono giudicati i libri di novelle su modello boccacciano nel XVI secolo. Per una sintesi delle recenti prospettive di ricerca intorno a Giraldi, cf. Molinari-Villari 2015 e Romera Pintor 2015.

<sup>2</sup> Giraldi Cinzio, *Ecatommiti* (Villari): 3. Per un'interpretazione di questa *Professione di fede* cf. Rozzo 1991.

<sup>3</sup> Sul rapporto fra le intenzioni morali e la rappresentazione della brigata, ma anche più in generale sulla funzione etica e il suo rapporto con la storia nel novelliere di Giraldi, cf. Bragantini 2013.

tamente verso il didascalico. Nello spazio della narrazione vera e propria – le centodieci novelle – devono essere tracciati casi esemplari tali da imprimersi nella mente del lettore in modo da assolvere adeguatamente alla finalità morale che l'opera si propone. In effetti, le più note trame giraldiriane non mancano di colpire per il parossismo dei caratteri e per l'efferatezza delle vicende. Valga come esempio la più celebre tra le novelle, quella del Moro di Venezia (III 7): la purezza incondizionata di Disdemona contrasta con la meschinità del suo accusatore e con la brutalità della morte e da questa drammatica contrapposizione scaturisce la memorabilità della novella.<sup>4</sup>

La funzionalità del tragico all'esito didascalico induce a ipotizzare che gli *Ecatommisti* siano connotati da spietate rappresentazioni della violenza, ovvero del sangue sparso a compimento di una tragica catena di eventi scatenata da un vizio: tipicamente l'avidità o la lussuria.

Ma già la più nota novella giraldiriana dimostra che, forse contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, il sangue versato sulla scena è decisamente poco. L'eroina qui muore di una morte orribilmente penosa destituita della nobiltà dell'arma bianca: è picchiata fino all'estremo dall'alfiere con una calza riempita di sabbia che non lascia ferite sul corpo. Curiosamente, in una novella in cui tre dei cinque personaggi sono uccisi, il solo caso in cui si menziona il sangue riguarda il sopravvissuto. Il caposquadra è «avezzo nel sangue e nelle morti»,<sup>5</sup> perciò riesce a riparare alla propria morte, rimanendo comunque mutilato. La scena dell'aggressione al caposquadra da parte dell'alfiere è la sola che potrebbe suggerire l'immagine di sangue effuso. Ma, come si vede, il termine «sangue» non ricorre qui propriamente a tratteggiare l'orrido esito dell'agguato.

La novella è paradigmatica, inoltre, delle scelte cromatiche che contraddistinguono l'opera.<sup>6</sup> Innanzi tutto, *in absentia*: il primo dato che

<sup>4</sup> Su Disdemona, cf. Menetti 2019 e più estesamente sulle figure tragiche femminili nelle novelle di Giraldiriane, cf. Romera Pintor 2019 e Villari 2019.

<sup>5</sup> Giraldiriane Cinzio, *Ecatommisti* (Villari): 622-3.

<sup>6</sup> La riflessione cinquecentesca intorno ai colori è molto ricca e spazia dalle considerazioni più tecniche, correlate allo straordinario sviluppo delle arti, alla disquisizione di taglio antropologico e filosofico. Lo straordinario numero delle edizioni dell'opera (più di venti in meno di settant'anni) *Del significato de' colori e de' mazzuoli* del letterato mantovano Fulvio Pellegrino Morato, la cui *princeps* è del 1535 (Morato 1535), prova la fortuna del tema. Una sintesi della questione è in Quondam 2007 (in particolare 89-92) dove sono illustrate le interpretazioni di ciascun colore come figurano nel

colpisce infatti è la scarsa presenza di riferimenti ai colori anche nelle occasioni in cui sembrano esserci le condizioni per definire il dettaglio cromatico. È il caso del malaugurato pannicello, il fazzoletto di Disdemona, dono di nozze, sottratto dall'alfiere come prova del tradimento di lei. Uno snodo narrativo cruciale si articola appunto intorno a questo oggetto, secondo un procedimento ricorrente nel novelliere e non privo di efficacia. Il fazzoletto lavorato alla moresca è di fatto la causa di tutti i delitti e le esecuzioni che seguiranno: compare o è evocato a più riprese. Se immaginassimo una trasposizione cinematografica di questa novella (anche senza ricorrere alla versione shakespeariana) la macchina da presa senz'altro si soffermerebbe su quest'oggetto carico di conseguenze narrative. Eppure è detto solo che esso ha ricami alla moresca; l'autore non ritiene necessario assegnargli un colore. Oggetti di analogo pregnanza sono presenti anche in altre novelle, e, come in questo caso, mai descritti.

Dunque la novella III 7, con la sua quasi mancanza di menzioni di colori, rispecchia la tendenza riscontrabile nelle altre 109.<sup>7</sup> Analogamente, si inscrivono in continuità con il *corpus* degli *Ecatommiti* le uniche due notazioni di carattere cromatico. Compare infatti il colore che è di gran lunga il più presente nel novelliere: il rosso. Si tratta del rossore di Disdemona alla richiesta del marito di darle il fazzoletto, che la donna sa di avere smarrito.<sup>8</sup> Non è chiaro a quale sentimento sia da imputare la causa di questo rossore, giacché la sposa non ha nulla di cui vergognarsi. Forse nella purezza immacolata di Disdemona l'imbarazzo deriva dalla coscienza della colpa non tanto di avere smarrito il fazzoletto, quanto di averne taciuto al marito la scomparsa. Negli altri casi, gli arrossamenti sono più facilmente imputabili a vergogna; pure a fronte di cause diverse, comune è la frequenza del rossore nei personaggi del novelliere.

L'altro colore citato nella novella ricorre nelle battute introduttive, in rapporto al caso generale, non direttamente riferito alla vicenda di Disdemona. È il colore bianco, o meglio il «candido». Le donne devono

trattato di Lodovico Dolce (1565). Il *Dialogo* di Dolce riprende il *Libellus de coloribus* di Antonio Telesio (1528).

<sup>7</sup> L'assenza di notazioni di ordine descrittivo è particolarmente evidente dal confronto con l'*Otello* shakespeariano, dove invece lo scrittore non risparmia particolari sui personaggi: lo dimostra, a proposito del Moro, Paolo Caponi (2008: 135). Nel saggio si ragiona anche sulla questione della nerezza del personaggio.

<sup>8</sup> Giraldi Cinzio, *Ecatommiti* (Villari): 621.

osservare la pudicizia come un candido ermellino, senza punto di macchia.<sup>9</sup> L'aggettivo, che nel testo qualifica l'animale puro per eccellenza, si riverbera sull'eroina della storia, senz'altro definibile come candida. Il candido, come il bianco, hanno un'accezione positiva nel novelliere.<sup>10</sup>

La novella III 7 permette una prima campionatura sull'argomento, ma converrà ora tornare al *corpus* delle novelle per valutare quali colori compaiono nel novelliere giraldiano e di quali funzioni sono incaricati.<sup>11</sup> Prendo in esame soltanto le narrazioni vere e proprie, tralasciando gli scritti introduttivi, i trattati e le parti di raccordo, salvo qualche sporadica incursione nello spazio della brigata, quando vi si presentino casi significativi.

Mentre alle soglie dei racconti si collocano i quadri dell'aurora, disegnati con vivaci pennellate di colore,<sup>12</sup> quando si entra nelle novelle non solo i richiami ai colori sono pochi, ma anche la scala cromatica è estremamente ristretta: rosso (con diverse varietà), bianco, oro, nero e un generico colore scuro o bigio. Un *unicum* è il verde, che a ben vedere non ricorre in una novella ma nella transizione tra due racconti, cioè nello spazio della cosiddetta cornice, abitato dai nobili narratori, prima della quinta novella dell'*Introduzione*, e inoltre è un prelievo esplicito del *Decameron*. Fabio, tacciato d'esser vecchio (cioè di avere i capelli bianchi) replica di avere qualcosa di verde: «se bene ho il capo bianco, potrei

<sup>9</sup> *Ibi*: 612.

<sup>10</sup> La polarizzazione bianco/nero attraversa la cultura occidentale e trova testimonianza anche nei modi di dire: passare dal bianco al nero per indicare il totale rovesciamento è espressione che ricorre anche nelle novelle di Giraldo, es. Giraldo Cinzio, *Ecatommiti* (Villari): 910 (V 9): «non voglio che mi sia venduto il nero per lo bianco», e *ibi*: 1639 (IX 9).

<sup>11</sup> Mi limito a segnalare che il colore è presente negli *Ecatommiti* anche con il significato di pretesto, in espressioni variamente declinate nella forma: «adombrati colori di virtù» (*ibi*: 170, *Introduzione* 7); «con questo colore» (*ibi*: 199, *Introduzione* 9); «colorata cagione» (*ibi*: 345, I 9; 424, II 4; 495, II 9; 559, III 2); «colorate ragioni» (*ibi*: 896, V, 8) e «colorate cagioni» (*ibi*: 1604, IX, 7); «colorata finzione» (*ibi*: 546, III 2); «color di giustizia» (*ibi*: 549, III 2); «sotto colore» (*ibi*: 720, IV 4); «dar colore» (*ibi*: 815, V 1); «onesto colore» (*ibi*: 1312, VI 7).

<sup>12</sup> Scelgo soltanto due esempi tra i molti. L'inizio della terza deca: «Aveva la vegnente Aurora già sparso il canestro de' gigli e delle rose, colle candide mani, ne' sereni del cielo e fuggate tutte le stelle del nostro emisferio» (*ibi*: 528); l'inizio dell'ottava deca: «Aveva l'Aurora, colla candida e lucente faccia, scacciato il nero e l'oscuro della notte, e veniva il Sole a gran camino doppio lei, cinto di chiarissimi raggi, per dare a tutte le cose il lor colore» (*ibi*: 1422).

avere qualche cosa di verde»,<sup>13</sup> con allusione erotica piú sfumata del precedente decameroniano: «E quelli che contro alla mia età parlando vanno, mostra mal che conoscano che, perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde».<sup>14</sup>

Per il resto dalla lettura del novelliere – in assenza di un'edizione digitale attendibile non è possibile avvalersi degli strumenti informatici per la ricerca nell'intera opera – non emergono altri colori, a parte forse il viola evocato dall'omonimo fiore, comunque citato come fiore, non come colore (I 1). Non c'è nessuna apertura sullo spazio celeste, né sulle distese di campagna. La narrazione novellistica appare chiusa entro le precise coordinate spaziali in cui la vicenda si svolge. Interessa il caso singolo al quale si fa sacrificio di una prospettiva che abbracci gratuitamente i contorni esterni al fatto narrato. Lo sguardo rimane concentrato, non si allarga. L'assenza dei toni del celeste si può spiegare dunque almeno parzialmente con l'esclusione dalle novelle di tutto ciò che non è essenziale allo sviluppo narrativo o alla enfaticizzazione del valore morale del racconto. La novella, anche quando narra di peripezie per mare, impone una serrata concentrazione sui fatti e si nega la possibilità di estendere la visione all'orizzonte, al quale invece si guarda con regolarità ogni giorno prima di avviare la narrazione. Le aurore che topicamente scandiscono le giornate della brigata permettono quasi di respirare, di ricordare la vicenda cornice con il mondo circostante e di proiettarla entro la ciclicità del tempo. Ma dopo questa premessa, che a suo modo ammonisce anch'essa perché ricorda la validità universale degli *exempla* che seguiranno, si sprofonda nelle singole storie, esperienze evenemenziali al tempo stesso inscritte implicitamente entro il ripetersi costante del tempo ma anche sottratte, con un taglio al di sotto della volta celeste che si manifesta anche nell'assenza di notazioni cromatiche relative al cielo. Mai l'orizzonte è celeste, raramente si specifica che è oscuro e solo nei casi in cui l'ambientazione notturna è essenziale allo sviluppo della vicenda.

Vorrei procedere a una sintetica rassegna delle pur limitate occorrenze dei termini afferenti al dominio del colore all'interno delle novel-

<sup>13</sup> *Ibi*: 152.

<sup>14</sup> Boccaccio (*Quondam et alii*): 694, IV *Introduzione* 33. Lodovico Dolce a proposito del colore verde, dice che la varietà celebrata dai poeti è il «prasino», che dai tintori è chiamato «porro verde». (Dolce 1565: 16r e *Quondam* 2007: 92).

le, e poi soffermarsi su alcuni racconti in cui l'elemento cromatico gioca un ruolo importante.

Premetto che, in ragione della scarsa presenza delle notazioni cromatiche vere e proprie, ho ampliato la considerazione a pochi termini che pur non qualificandosi esattamente come colore comprendono in sé immediatamente una suggestione cromatica inequivocabile e prioritaria nella fenomenologia del termine. Si tratta dell'oro e di alcuni fiori (le già citate viole, i garofani e le rose). Un discorso a parte invece vale per il sangue, su cui mi soffermerò maggiormente. Poco c'è da dire sulle pietre preziose, che apparentemente avrebbero potuto guarnire con più densità il tessuto delle novelle, ma sono invece raramente presentate in termini specifici: la sola menzione riguarda il rubino.

L'oro è ovviamente il colore di ciò che è prezioso. Sulla facile equazione oro-ricco si articola in alcuni casi la rappresentazione della condanna dell'avidità, giacché la patina luccicante è sufficiente a ingannare l'avidio, che dunque si trova alla fine punito per la sua brama ottusa. Capita a una cortigiana beffata da un ascolano con monete di rame dipinte del colore dell'oro (*Introduzione 6*).

Oro desublimato è anche quello della coppa in cui una meretrice invia i propri capelli all'amato (*Introduzione 3*).<sup>15</sup> Lo svilimento dell'oggetto è reso evidente dalla precisazione intorno alla sua origine: è infatti il dono, o meglio il pagamento, di un ricco che qualche giorno prima si è giaciuto con lei. Ma oltre a ciò, la degradazione della coppa d'oro è connessa con la sua funzione: al tipico tributo del cuore nella coppa d'oro subentra qui il simbolo della lussuria, a indizio della ben poco eroica statura del personaggio, incapace di fare vero sacrificio di sé come vorrebbe il codice cortese. La meretrice è costretta entro il limite di una degradante, ma a ben vedere quasi indolore, mutilazione. O piuttosto, il suo sacrificio passa al piano più borghesemente economico, dal momento che la cortigiana donando la propria chioma all'amato si priva di un'importante fonte di guadagno. Il suo capitale è nella sua persona e ora consapevolmente la donna rinuncia alla ricchezza, perché senza ca-

<sup>15</sup> Di questa donna, Nina, si dice all'inizio della novella che è bionda: la precisazione si chiarisce appunto nello sviluppo della vicenda, in cui i capelli hanno una funzione importante. Per questo motivo di lei ci è dato sapere che è bionda, a differenza di quanto accade per la maggior parte dei personaggi giraladiani, di cui in genere non conosciamo nessun dettaglio fisico.



PELLI non avrà amanti. Dunque di fatto la portata del gesto è notevole, ma valutabile in una logica economica. L'amore di questa meretrice infatti si trasforma alla fine, quando è corrisposto, in fastidio e l'amante finalmente conquistato sarà trattato da lei come un servo.

L'oro è strumento di inganno anche in un'altra novella (VIII 1) in cui non è questione di gioielli ma proprio di un colore oro, un drappo d'oro, che non inganna per contraffazione del materiale ma perché artatamente posto nella mercanzia di un onesto uomo dall'ingrato giovane che egli ha allevato come un figlio. Il caso merita menzione perché dimostra come la presenza della qualità distintiva del panno (panno d'oro) non è puramente descrittiva, ma, secondo lo stile narrativo di Giraldi, è motivata sul piano del racconto: è necessario dire che il panno è d'oro perché su di esso si fonda l'accusa contro il mercante.

Il valore dell'oro non è solo economico, ma anche simbolico. Quando non è implicato in trame di inganni, nelle menzioni esplicite all'interno degli *Ecatommiti* l'oro è prerogativa del re. Non è un caso allora che un'usurpatrice, che ha causato la morte della legittima regina, dopo essere stata scoperta, negli ultimi istanti prima di essere decapitata, faccia ammenda delle proprie colpe (VIII 4). Il pentimento è rappresentato con un gesto simbolico: sveste la cuffia d'oro, che riconosce di avere indebitamente indossato, sostituendola con una di tela, adatta al proprio ruolo. Anche in questo caso l'oro vale come emblema della nobiltà, non per permettere al lettore di figurarsi con precisione quest'altro oggetto simbolo che è la cuffia della pretesa regina; e infatti a proposito della nuova cuffia, quella confacente alla superba donna, non si dice altro se non che è di tela, senza orientare la rappresentazione che il lettore potrebbe farsene.

Quasi alla fine del novelliere, nella decima deca (X 8), che annovera gli atti di cavalleria, si sancisce definitivamente il valore simbolico dell'oro, come figura della massima virtù che è l'onore. Perciò gli speroni d'oro sono il riconoscimento accordato al miglior cavaliere, non a caso conferito da un re, a conferma del nesso che lega i sovrani all'oro anche nelle poche occorrenze degli *Ecatommiti*. Un'ulteriore sanzione è la novella VI 9, su cui tornerò più avanti: il re di Francia dona una marca d'oro.

La simbologia cromatica giraldiana, come si può già intendere dal primo caso esaminato, è piuttosto semplice: l'oro indica la ricchezza o la nobiltà, il bianco indica la purezza, il nero ha connotazione negativa. Ci sono delle eccezioni, naturalmente, ma la tendenza generale è questa.

Come il candore dell'ermellino è correlativo dell'onestà di Disdemona, così in linea generale nel novelliere bianco significa puro, onesto, e il superlativo (che ha almeno quattro occorrenze) porta all'estremo l'idea di virtù sincera e disinteressata. Alla virtù rimandano i capelli e la barba bianchi, tradizionale corredo iconografico del saggio. Nella brigata in più occasioni si fa cenno ai capelli bianchi del più anziano, Fabio, talvolta per alludere alla saggezza talvolta motteggiando. Fra i personaggi delle novelle invece il più compiuto ritratto di saggio catoniano con barba lunga e canuta corrisponde a un truffatore, che nasconde sotto la canuta rispettabilità un'indole avara (IV 1). Il bianco quindi in questo caso è solo apparentemente di segno positivo. Altri uomini canuti rispondono invece al tipo canonico del vecchio dispensatore di utili e retti consigli. Così è per esempio in X 7, dove l'epifania di uomo canuto risolve un duello insolubile per ristabilire la verità, proponendo di sottoporre il caso a un idolo che rivela le menzogne.

Il bianco è anche nel volto, sia come marca di bellezza, sia come manifestazione improvvisa di uno sconvolgimento interiore. Il primo caso ha una sola rappresentazione nel novelliere, dove appunto poco spazio è lasciato alla descrizione, anche a quella della bellezza. I personaggi delle novelle spesso sono distinti per la loro prestanza e formosità, ma semplicemente attraverso l'annotazione di questa qualità, senza ulteriori concessioni alla rappresentazione esteriore. Anche in questo la novella di Disdemona è paradigmatica: donna bellissima, lei, ma senza che sia detto null'altro, nemmeno se sia bionda o mora; bello l'alfiere ma meschino, ché la sola bellezza non è garanzia di virtù – mentre invece molto spesso la bruttezza dichiarata assicura spregevolezza di costumi.

Il bianco come colore della bellezza ricorre in un contesto in cui l'insistenza sul bell'aspetto della donna si giustifica con ragioni narrative. La moglie di un sarto condannato all'impiccagione si presenta al podestà per ottemperare all'ultimo desiderio del marito (V 6): «pareano le sue guancie vermiglie rose e bianchi gigli che fossero dalla natura con maestra mano insieme congiunti, alle quali aggiungeano meravigliosa bellezza due labbra, che pareano di corallo»,<sup>16</sup> secondo il modello della più scontata convenzionalità. In questa stessa novella il bianco ricorre in un'espressione in cui assume un valore ambiguo: le donne sono indicate

<sup>16</sup> Giraldis Cinzio, *Ecatommitti* (Villari): 871.

come «diavoli bianchi». Se il sostantivo è ampiamente sfruttato dalla secolare tradizione misogina, piú curioso è in Giraldi l'aggettivo, che vale a distinguerle dai diavoli in sé, neri per eccellenza, rispondendo forse allo stesso carattere di apparenza ingannatrice che hanno la barba e la capigliatura bianca del vecchio avaro di cui si è parlato.<sup>17</sup>

Il bianco e il rosso sono inoltre i colori di cui si dipinge il volto umano nel caso di particolari emozioni. I personaggi del novelliere arrossiscono piú spesso di quanto impallidiscano. Se rapportato all'alto tasso di intensità emozionale degli eventi (figli strappati alle madri, riconoscimenti dopo decennali separazioni, quotidiane torture...) il pallore è davvero poco frequente nelle novelle. Impallidisce la giovane Nepa quando il medico che l'ha aiutata a partorire rivela la sua gravidanza di fronte alla regina e la regina, per parte sua, arrossisce all'imbarazzante notizia della compromissione di una delle sue dame (IV 5). Il pallore dà la misura della gravità dell'accusa per la giovane, acuita dal fatto che essa giunge proprio dalla persona che l'ha soccorsa nella disgrazia. Nella novella successiva nuovamente il pallore si associa a una gravidanza colpevole: Licina (IV 6) sta male e diventa pallida, ma il suo malessere e il conseguente pallore derivano in verità dal fatto che è incinta.

In linea con la tradizione anche decameroniana, il colore bianco simboleggia la virtù della cortesia. Lo prova la novella VI 9 che ho già avuto occasione di citare perché appunto vi si concentrano molteplici spunti interessanti per il discorso che sto conducendo. Come in *Decameron* VI 2 (la novella di Cisti fornaio) nel racconto in esame si dà una asimmetria tra chi compie l'atto cortese e chi lo riceve: un umile fa prova di animo nobile di fronte a un potente. In Giraldi, secondo la tendenza all'exasperazione del modello che si ravvisa generalmente nella novellistica cinquecentesca rispetto all'archetipo boccacciano, il divario è amplificato: non un fornaio, ma un contadino; non un nobile fiorentino ma il re di Francia. Come nel caso di Cisti, la cortesia nei confronti del signore è prima di tutto pulizia (probabilmente non scontata né entro le coordinate della finzione novellistica né tanto meno nella percezione che di esse poteva avere il lettore). Nel *Decameron* si legge del faretto «bianchissimo» di Cisti,<sup>18</sup> come la tovaglia alla tavola del contadino

<sup>17</sup> L'espressione è il titolo di una tragedia di John Webster (*The White Devil*, pubblicata nel 1612) di soggetto italiano: è la storia del duca di Bracciano, Paolo Orsini, e Vittoria Accoramboni.

<sup>18</sup> Boccaccio (*Quondam et alii*): 987, VI 2, 11.

è «bianchissima», di bucato, e bianche sono le lenzuola nel letto che preparano per lui le sue povere ospiti. Infine anche il dono è offerto in un bianchissimo sacco.<sup>19</sup> La triplice ripresa del riferimento cromatico acquista tanto più rilievo in considerazione della scarsità di osservazioni di questo genere nell'opera.

A corroborare il patente legame tra il colore bianco e le virtù positive aggiungo solo altri due esempi: una donna bellissima appare ancora più bella perché vestita di un bianchissimo drappo (VI 3),<sup>20</sup> mosso da gratitudine, per rendere manifesta a tutti la grandezza d'animo di una madre che ha salvato la vita all'assassino del suo unico e amatissimo figlio, il giovane graziato da lei alla sua morte le fa erigere un sepolcro di bianchissimo marmo (VI 6). Qui inoltre il candore e forse anche la resistenza del marmo si contrappongono al «panno negro» con cui la madre aveva ricoperto il corpo del figlio ucciso.<sup>21</sup>

Il nero è il colore di segno negativo, associato tanto al lutto quanto alla malvagità. Affini sono gli altri toni dello scuro: le vesti bigie – per quanto il bigio sia un colore tra il bianco e il nero, che spesso rimanda all'umiltà (*Introduzione* 1) – connotano almeno apparentemente la vita dimessa, nella preghiera e nella rinuncia (ma nel caso in questione si tratta di una finzione, nata dalla necessità anagrafica per la meretrice di darsi un nuovo volto pubblico, appunto quello della vecchia devota). I panni bruni si indossano alla morte di un familiare (I 5); Arrenopia veste di nero (III 3); Epizia (VIII 5) si vede recapitare a casa la bara coperta di panno nero, dove è il corpo del fratello giustiziato.<sup>22</sup> Nella novella IX 2, quello che viene presentato dal narratore come «il caso più degno

<sup>19</sup> Si noti che nel trattato sui colori Dolce dedica una sezione specifica al dono, indizio del legame con il valore cromatico (Dolce 1565: 37v-63v).

<sup>20</sup> Non annovero tra gli esempi la veste bianca di Dorotea in V 2 perché qui il colore della veste non è tanto lo specchio della bellezza e della virtù dell'eroina, quanto – ancora una volta – la giustificazione narrativa (ovvero l'oggetto chiave a cui sono affidate le svolte cruciali della vicenda) che genera l'ennesima avventura della coppia protagonista: l'amato vede il corpo letteralmente fatto a pezzi della donna e appunto dalla veste bianca riconosce in lei la sua Dorotea; non si tratta di Dorotea: la veste bianca genera l'equivoco.

<sup>21</sup> Giraldi Cinzio, *Ecatommiti* (Villari): 1307.

<sup>22</sup> In III 6 si parla, come del resto nell'introduzione al *Decameron*, di «abito lugubre»: l'aggettivo non implica in sé una connotazione cromatica univoca, essendo come è noto il colore del lutto socialmente connotato.

di compassione che altro alcuno che si udisse giamai»<sup>23</sup> si ricorre anche all'impressione suscitata dal colore nero per accentuare l'effetto patetico. Secondo un procedimento di amplificazione del particolare simbolico comune al gusto geraldiano, il contrassegno iconico del lutto viene esteso dai singoli personaggi all'intero spazio centrale della città, la piazza in cui avviene la condanna a morte. La novella, secondo l'annotazione già di Letterio Di Francia, trasferisce a un immaginario re Tideo quanto la tradizione (rappresentata dal *Compendio* di Collenuccio) racconta a proposito della morte di Corradino di Svevia.<sup>24</sup> Giraldi si appropria di una memoria filoimperiale, in cui è posta in rilievo la crudele pubblica esecuzione del giovane erede di Federico II, per trasformarla in un paradigma della spietatezza del Turco, responsabile appunto della misera morte del re di Corinto Tideo. Se l'intreccio, come segnala Susanna Villari,<sup>25</sup> non si scosta dal *Compendio* di Collenuccio, uno scarto, significativo in questo discorso, si rileva proprio in materia cromatica. Il re dei Turchi ha catturato Tideo; desidera allora che la condanna a morte sia eseguita entro un vero e proprio scenario teatrale, che in verità nella declinazione di Giraldi contribuisce più a intensificare la compassione per la vittima che a celebrare il trionfo del vincitore. Si dispone di fare coprire una grande piazza «tutta di velluto nero»,<sup>26</sup> e così anche i muri circostanti, e farvi introdurre il condannato perché sia decapitato. Prima di morire Tideo pronuncia un patetico discorso e infine, con un gesto platealmente teatrale – esemplato anch'esso sul precedente di Corradino – getta dietro di sé i guanti come simbolo del suo regno, consegnato in eredità a chi li raccoglierà, contro l'usurpatore che lo sta uccidendo. Il drappeggio di velluto nero costituisce quindi l'appropriato fondale per la scena pietosa di cui il re sconfitto è l'assoluto protagonista. Ciò spiega la scelta del colore di morte, che sostituisce qui il «cremisino» della fonte,<sup>27</sup> forse con qualche svantaggio per la coerenza narrativa, dato che il re nemico sembra volere costruire la scena per il trionfo

<sup>23</sup> Giraldi Cinzio, *Ecatommiti* (Villari): 1564.

<sup>24</sup> Di Francia 1925: 82. Il *Compendio dell'Historia del Regno di Napoli* di Pandolfo Collenuccio è pubblicato postumo nel 1539 e conosce varie edizioni nel XVI secolo, fra le quali si segnala quella curata da Girolamo Ruscelli, con rimaneggiamento anche linguistico del testo originale. Per il passo in questione, Collenuccio 1539: 120v (ma segnata 118).

<sup>25</sup> Giraldi Cinzio, *Ecatommiti* (Villari): 1564, n. 1.

<sup>26</sup> *Ibi*: 1566.

<sup>27</sup> Pandolfo Collenuccio: 120v (ma segnata 118).

tragico dell'avversario. Piuttosto che esaltare la vittoria, questa funebre tappezzeria nera dà l'impressione di voler destare il pianto per il morto, benché derivi dall'assassino, e da un assassino che non si distingue per il rispetto dell'avversario.

Un episodio offre un saggio del modo in cui il colore è adoperato dal Giraldis narratore di novelle, con interesse esclusivo per la sua portata simbolica immediata e senza riguardi invece per i principi dell'*enargeia*. Nella novella V 7, una sposa separata dal marito a causa dei soliti convenzionali accidenti avventurosi (guerre, pirati, corteggiatori importuni), appresa la notizia che lo sposo creduto morto è sano e salvo e si trova a Roma, lo raggiunge e si trova a un convito vestita di un abito scuro. Naturalmente al banchetto è presente anche il marito. Allora la donna sveste l'abito scuro e si presenta, nella stessa serata allo stesso banchetto, in «abito allegro»<sup>28</sup> e così è finalmente riconosciuta: una sanzione fin troppo scoperta del lieto fine.

Per sineddoche il confronto tra due mani rende il divario che separa due personaggi: un castaldo con la sua mano nera e ruvida stringe la mano della moglie del suo signore, molle e candida, in chiasmica contrapposizione (I 2).

Merita segnalazione però un caso che sfugge alla generale identità tra scuro e male. L'anomalia è posta in evidenza dal narratore con un'avversativa: la principessa di Satalia (in Asia Minore) è di piacevole aspetto e modi cortesi «ancora che alquanto fosca» (V 10).<sup>29</sup> L'aspetto fosco peraltro adombra tutto il racconto, in cui si toccano punte di orrido estremo (all'apice l'epilogo. Tornerò su questa novella e si avrà chiaro allora il colmo d'orrido che vi si raggiunge). A differenza del più noto moro (il marito di Disdemonia), qui la fosca principessa non ha nessuna connotazione negativa, ma la precisazione intorno al suo aspetto, contrario all'archetipo donnesco prevalente, serve a proiettare con più efficacia la novella nello spazio dell'esotico, a cui appunto – nell'immaginario cinquecentesco – si attagliano perfettamente i toni di ferinità esasperata che distinguono questo racconto. Anche se tangenziale, il particolare dell'aspetto fosco, presentato nelle prime righe della storia, contribuisce a ispessire il tono cupo di questo racconto.

<sup>28</sup> Giraldis Cinzio, *Ecatommisti* (Villari): 922.

<sup>29</sup> Del resto l'espressione ha il precedente illustre della bibbia: *Nigra sum sed formosa filiae Hierusalem* (Ct 1,4).

La congiunzione avversativa del caso appena esaminato («ancora che alquanto fosca fosse») rivela che di norma, nel sistema giraldiano, vale l'assunto che l'aspetto cupo coincide con la bruttezza. Per la verità, nelle novelle in un solo caso le due qualità (scuro e brutto) si trovano esplicitamente congiunte. Ribadisco che la scarsa frequenza di questo abbinamento può non essere molto significativa perché si inquadra in una generale propensione a omettere le descrizioni. Ritengo però che abbia un certo interesse porre in evidenza come Giraldis tenda a ricorrere alla simbologia più immediata a proposito dei colori (bianco = puro, nero = male), ma innesti in questo sistema convenzionale anche degli inattesi rovesciamenti. Si è visto il caso della canizie che occulta un animo spregevole, anziché contrassegnare la prevedibile saggezza. Così anche un grottesco cortigiano brutto e nero, con tutti i crismi di una bruttezza sulla cui descrizione insolitamente si insiste piuttosto a lungo,<sup>30</sup> si riscatta dal giudizio negativo che grava su di lui all'inizio del racconto, in ragione del suo aspetto meschino. È la storia di Tolmero, bersaglio della fortuna fin dalla nascita, che dalla lezione di una sorte spietata ha appreso ad affrontare tutto con ardore e si guadagna quindi con il suo comportamento temerario la simpatia del signore e dei lettori.

Chiudo il repertorio degli usi del colore nero nelle novelle con l'ultima occorrenza, che si iscrive pienamente nel quadro delle connotazioni tradizionali del nero, in termini tanto espliciti da valere quasi da paradigma. A Corinto (curiosamente la stessa città che era stata parata di nero alla condanna di Tideo), c'è un idolo della verità (X 7) che diventa nero se ascolta una menzogna, mentre emana luce per approvare le rivelazioni vere. La menzogna peraltro è un motivo molto frequente nel novelliere, spesso intrecciato con la critica contro il duello: l'accusa di menzogna infatti è condizione sufficiente ma anche necessaria per la sfida a duello. Chi la riceve, indipendentemente dai meriti veri e propri di tale accusa, è costretto a provare con le armi la sua causa. Su questo si riflette in termini teorici, con richiami alla legislazione in vigore, e si costruiscono trame narrative, per dimostrare infine l'insensatezza della pratica del duello. La menzogna emerge dal novelliere come uno dei vizi più riprovevoli, in totale antitesi con la morale del nobiluomo per le

<sup>30</sup> Giraldis Cinzio, *Ecatommiti* (Villari): 1653, IX 10: «egli era picciolo come un nano, col capo acuto, di pel nero, torto, di viso ricagnato e con occhi stralunati, balbettante e, per dir breve, sí mal fatto che pareva un Isopo».

sue conseguenze sociali disforiche. Il colore che la distingue è dunque il nero.

Il colore piú diffuso nel novelliere giraldiano è il rosso, che ricorre in contesti diversi. Il caso senz'altro piú frequente riguarda il rossore di cui si tinge il volto per vergogna. La centralità del tema dell'onore, anche nella declinazione femminile di onestà e pudore, trova conferma nella netta prevalenza dell'arrossamento all'interno delle occorrenze cromatiche. Non a caso, non c'è rossore nelle novelle dell'*Introduzione*, che hanno per protagoniste le meretrici, sottratte alla possibilità di provare vergogna, nella moralistica prospettiva del novelliere (che comunque, pur nel quadro generale di condanna, non esclude la possibilità di comportamenti sinceri e virtuosi anche per questa categoria di donne).

L'arrossamento per vergogna si lega all'ambito erotico, come pudica forma di preterizione, se non di respingimento, di ciò che a quest'ambito pertiene. La questione nel novelliere giraldiano è cruciale su piú livelli. Innanzi tutto, sul piano morale, secondo la formula di introduzione, il libro si assume la responsabilità di guidare alla virtù e rimuovere dal vizio, attraverso la narrazione di casi esemplari. Tale responsabilità, nel genere novellistico, è tanto piú necessaria e gravosa perché esercitata nei confronti di un pubblico medio, stando alla collocazione del genere nella gerarchia letteraria. Da Boccaccio in poi vale il tipico orientamento femminile, che se non va preso alla lettera, rimane comunque indicativo della apertura della narrazione alle lettrici (o ascoltatrici), confermata dalle brigate delle dedicatorie bandelliane per esempio. Sul piano letterario, poi, il confronto con il tema dell'onestà muliebre impone un inevitabile ribaltamento del *Decameron*. Lo scrittore si trova quindi a dovere risolvere il rapporto con quello che continua a essere un modello per il genere novellistico, ma evidentemente un modello non piú attuale sul piano morale.

Anche l'arrossamento fornisce un piccolo tassello nel ben piú complesso intarsio dei rapporti con Boccaccio. Una rapida incursione nello spazio della brigata rivela che, come i giovani decameroniani, anche i nobili viaggiatori di Giraldo battibeccano intorno alla questione femminile e talvolta arrossiscono.<sup>31</sup> Certo le loro dispute sono piú convenzio-

<sup>31</sup> Cf. Giraldo Cinzio, *Ecatommitti* (Villari): 269, I 3, dove non si arrossisce, ma si scongiura il rischio: «non voglio farvi arrossire»; e *ibi*: 756, IV 7: Flaminio arrossisce



nali e meno licenziose di quelle del modello trecentesco, ma va comunque rilevata la loro presenza, che garantisce sia un tono più vivace alla narrazione nel suo complesso, sia un residuo di contrattualità nella definizione della morale, smussando l'assolutezza che deriverebbe da un giudizio unanime. Sia pure raramente, ma capita che i narratori si mettano in imbarazzo reciprocamente: sopravvive questa possibilità anche se le novelle devono essere morali.

Nelle novelle, contrariamente da quanto ci si potrebbe attendere, non c'è perfetta coincidenza tra rossore e vergogna femminile, anzi quasi la metà dei casi riguarda uomini. Quando ad arrossire sono le donne, si tratta di segnali visibili del loro straordinario pudore: valga tra gli altri il caso di Filotima (V 3) paradigma di fedeltà coniugale che arrossisce quando si accorge che rischia di cedere all'amore di un giovane amico del marito e finisce poi per morire per la pena di questo amore, che persino il marito la invita a soddisfare, in un finale di straziante patetismo.<sup>32</sup>

Oppure il rossore può essere indizio di un amore segreto, accolto nonostante le opposizioni dei familiari o altri impedimenti della sorte, a volte esplicitamente condotto fino al rapporto fisico.<sup>33</sup>

In un solo caso il rossore femminile non deriva da questioni amoroze: è l'umiliazione per una falsa accusa, a cui la vittima non ha strumenti né intellettuali né fisici per replicare in altro modo (I, 9). La frustrazione la induce alla vergogna pure a fronte di una perfetta integrità morale. Donna, povera e vecchia non ha nessun mezzo per reagire al sopruso, se non il rossore che rivela in sé la rettitudine, nascendo dal solo sospetto di una colpa. Però concretamente il rossore non è sufficiente a giovarle. Spetta al giusto signore ristabilire l'ordine morale, pu-

per la battuta di Fulvia. Fulvia e Flaminio sono i due campioni dell'uno e dell'altro sesso le cui schermaglie si ripetono con una certa costanza all'inizio delle novelle.

<sup>32</sup> Casi analoghi in I, 5: una figlia arrossisce quando il padre latitante tenta di persuadere la madre a consegnarlo alla giustizia per ricevere la taglia con cui poterla onestamente sposare; e IV 5 (di cui si è già detto sopra): la regina arrossisce ad ascoltare la denuncia della colpa di una sua dama.

<sup>33</sup> Cf. II 7: arrossisce una giovane innamorata ricevendo una lettera dell'amato, di fronte a sua madre; II 10: la donna arrossisce a una dichiarazione d'amore. Mentre con più marcata connotazione sessuale: III 8, con tutt'altro tono la fante arrossisce alle *avances* del padrone, che però è ben lontana da respingere; IV6, Licinia incinta arrossisce alla prospettiva di una visita medica.

nendo l'impostore e ricompensando l'onesta prima di tutto con la pubblica smentita della falsa accusa.

Non sempre dunque la donna che arrossisce nelle novelle di Giraldi ha connotazione positiva, giacché la vergogna può essere meritata, come nel caso della fante o di Licinia. Ciò è tanto più vero per gli uomini. Sull'arrossire del nobiluomo Giraldi ragiona, sempre per il tramite della brigata, nel *Secondo dialogo della vita civile* sulla scorta delle *auctoritates* classiche. Il giovane nobile ideale deve astenersi da qualsiasi comportamento che possa procurargli vergogna, sottraendosi in tal modo al pericolo di arrossire per la coscienza della colpa commessa. Ma arrossire in sé, aggiunge Giraldi adducendo Senofonte (*Cyr.* VIII 1, 31), non è negativo, perché è segno di temperanza piuttosto che di vergogna. Si discute allora dell'opportunità di vergognarsi in età senile, concludendo che l'uomo anziano non dovrebbe mai avere motivo di vergognarsi. Ma, dal momento che l'uomo può commettere errori a qualsiasi età, nel caso in cui l'anziano cada in una colpa, è meglio che ne faccia ammenda riconoscendola e vergognandosene piuttosto che la ignori. Nel *Dialogo* a questo punto si conversa sul concetto di vergogna vagliando i pareri degli antichi in merito. I colori, risparmiati nelle novelle, qui in poche pagine di infittiscono: ci sono il rosso della vergogna, il bianco della canizie dei savi, il verde della giovinezza; al linguaggio cromatico ricorre Fabio, a proposito del rossore: «sempre mi voglio io studiare di essere tale, che questa compagna della modestia e dell'onestà non mi abbia a tingere del suo colore».<sup>34</sup>

I dialoghi si collocano tra quinta e sesta deca. Prima della riflessione teorica sull'arrossire, nelle novelle si afferma che questa reazione è disdicevole per un vecchio, senza le attenuanti che invece si leggono nel *Dialogo*; nella novella III 2 un podestà per due volte nel racconto si tinge di rossore: dapprima quando la moglie afferma di essere al corrente dei suoi tradimenti, poi quando un giovane gli rinfaccia di avere fatto ricorso a una meretrice per oltraggiarlo e lo minaccia di denunciarlo al signore. Il suo arrossire è inequivocabilmente prova di un atteggiamento vizioso e fornisce lo spunto per la condanna del vizio, tanto più dura quando a cadervi sono i vecchi. Analogamente è senza appello la riprovazione contro un altro personaggio che arrossisce (I 4): Giacomino impietosamente truffato per il concorso in lui di due vizi letali: l'avidità e la stupidità. Nella novella III 9, breve ma ricca di riferimenti cromati-

<sup>34</sup> Giraldi Cinzio, *Ecatommisti* (Villari): 1090.

ci, il dottore diventa piú vermiglio dello scarlatto della sua veste quando la moglie scopre la sua infedeltà.

Ci sono casi in cui la compunzione svelata dal rossore non ha giudizio tanto palesemente negativo; capita nei contesti piú propriamente cavallereschi, cioè quando c'è il confronto in armi tra due parti, una delle quali si segnala per l'eccezionale magnanimità, oltre che per la superiore prodezza militare: un fiero signore risparmia i suoi nemici, congelandoli con una moralistica orazione che li induce a provare vergogna e quindi arrossire per le proprie azioni (I 7); Ercole d'Este – in una delle molte occasioni encomiastiche del novelliere – disarmava un avversario che arrossisce per la vergogna e ancora a distanza di tempo avvampa al pensiero di quel duello (VI 1); Luigi IX ricompensa un cavaliere che si riteneva offeso da lui donandogli la ricca contea del Rossiglione ed egli arrossisce per avere pensato di essere stato trattato ingiustamente dal re (X 8).

In un caso il rossore maschile equivale a quello della vecchia ingiustamente accusata: è la storia dell'ingratitude di un padre avaro (VIII 8). Il figlio ha fatto voto di due talenti al tempio per la guarigione del padre molto malato ma, alla guarigione di lui, è severamente sgridato per questo spreco di denaro e ne arrossisce, di un rossore che evidentemente non corrisponde a nessuna colpa propria, ma deriva sia dalla vergogna per la reazione paterna sia dall'imbarazzo per un rimprovero immeritato.

Oltre al viso, il rossore può connotare altri aspetti del corpo umano, sebbene in pochi casi all'interno delle novelle. Le guance vermiglie come già si è detto distinguono topicamente la bellezza femminile;<sup>35</sup> altrettanto convenzionale, ma di altro registro, è il nesso tra il rosso e la lussuria: stupisce che un marito «di pel rosso» si dimostri un amante poco prestante.<sup>36</sup> Infine una «gran macchia vermiglia»<sup>37</sup> è il contrassegno che permette il riconoscimento tra figlio e madre: uno dei vari espedienti nel procedimento dell'agnizione, assai frequente nella novellistica. Qui il dettaglio interessante è la condivisione del particolare fisico tra i due personaggi: non è il segno che identifica uno dei due, ma il tratto comune che ne sancisce il legame di sangue, sul quale infatti si insiste nella novella.

<sup>35</sup> Giraldi Cinzio, *Ecatommiti* (Villari): 871, V 6.

<sup>36</sup> *Ibi*: 1581, IX 4.

<sup>37</sup> *Ibi*: 247, I 1.

Il rosso ricorre come colore di tessuti distinti per il loro ricco valore, al punto che diviene distintivo di alcune professioni. Non solo nelle novelle di Giral di il «cappello rosso» è immediatamente identificabile con il rango cardinalizio (VI 8) e la veste scarlatta distingue il dottore in legge (III 9). L'abito rosso (porpora: il piú prezioso)<sup>38</sup> permette di riconoscere nel mezzo della battaglia che Fabrizio Colonna è un romano illustre (VI 2). Come in quest'ultimo caso, anche in altre novelle accade che il colore rosso sia sfruttato come marchio di nobiltà ma al tempo stesso anche come segnale che conduce all'identificazione, alla stregua della macchia vermiglia che connota madre e figlio. Si tratta però di identificazioni frustrate: nella novella VIII 9 lo stesso giovane ingrato di cui si è parlato a proposito del panno d'oro sottrae al fondaco della seta carmisina per accusare ingiustamente il suo benefattore, ma la truffa non funziona. Nella pietosa storia di Cicilia (II 5) la giovane vittima di un padre feroce indossa una veste di zendado carmisino di cui, dopo varie avventure, è derubata da alcuni malandrini. Costoro sono catturati e la veste è venduta; l'amato la vede e ricava la conclusione che Cicilia sia morta; usa proprio la veste come prova per svelare il presunto omicidio commissionato dal padre di lei.

La veste è di zendado rosso: su questo stesso tessuto Giral di torna in piú novelle, conferendogli un certo risalto. Nella tragica storia di Orbecche (II 2) lo zendado carmisino copre i bacini d'argento in cui Sulfone mette la testa del marito Oronte e i corpi dei due bambini di Orbecche e cosí glieli consegna, sollevando poi lui stesso lo zendado sull'orrido spettacolo.

Un rovesciamento in positivo dell'involto di zendado carmisino si ha nella novella VI 9, dove lo stesso panno avvolge i doni piú preziosi che il re Francesco di Valois conserva: cioè, in questo caso, una rapa donatagli di cuore dalla povera famiglia di contadini. Il prezioso pacco viene dato come ricompensa a un avido cavaliere, che, giudicando dallo zendado che lo avvolge ritiene che contenga un dono di grande valore. Quando, alla fine della novella, il cavaliere capisce la lezione che il re ha voluto dargli, per educarlo a scansare l'avidità, egli riceve lo stesso zendado carmisino, che stavolta però contiene una marca d'oro, il cui valore non è solo simbolico, come era per la rapa.

<sup>38</sup> Dolce afferma che il colore della porpora è particolarmente gradevole (Dolce 1565: 14v e Quondam 2007: 91).

Il rosso riceve quindi una certa attenzione da parte dello scrittore, che vi ricorre con funzioni diverse, ma complessivamente accomunate dall'intenzione di nobilitare il contesto in cui il colore compare. A riprova dell'importanza assegnata a questo tono cromatico è anche la varietà dei termini che lo distinguono: cremisino, scarlatta, vermiglio, porpora, oltre che rosso vero e proprio.<sup>39</sup>

Chiudo il discorso sul rosso con l'immagine di potente impatto visivo che Giraldi ottiene sfruttando due macchie rosse: si tratta di due garofani vermigli che un innamorato ha posto in seno alla donna morta di peste (II 7). Un anno dopo la sepoltura, egli fa riesumare la cassa per porre il corpo di lei in un'arca di famiglia in cui predispose che sarà sepolto anche lui quando morirà. Si compie allora quella che la narratrice definisce una «cosa meravigliosa»: «i due garofani, ch'avea messi Delio nel seno della donna, tra la polve e l'ossa ch'egli trasse della cassa, erano così vivi e freschi come quando gli vi pose».<sup>40</sup> La freschezza e la vivacità del colore contrastano con il disfacimento della morte, tanto più se si ricorda che la donna si è spenta per la peste, consunta da una malattia estenuante. Chiare le suggestioni che il colore rosso porta con sé, con evidente richiamo alla passione invincibile dei due amanti contrastati. In questa stessa novella inoltre l'avvio di questo amore difficile era segnato dal dono di un mazzolino di rose damaschine, che appunto sembra trovare tragico adempimento in questi due miracolosi garofani vermigli.

A questo punto è necessario fare quale osservazione che non scaturisce direttamente da termini riferiti ai colori all'interno delle novelle, ma si connette con l'ambito cromatico perché riguarda un elemento di univoca e prioritaria riconoscibilità attraverso il colore: il sangue.

Le novelle giraldiane più famose hanno toni intensamente tragici e infatti spesso corrispondono a opere teatrali dello stesso autore, oltre al caso più eccezionale della ripresa shakespeariana. I critici hanno ben illustrato le scelte stilistiche di Giraldi tragico, inquadrandole entro precise ragioni di poetica. Anche nelle novelle gli antagonisti sono in preda a vere e proprie ossessioni di infierire contro le loro vittime, mentre alcu-

<sup>39</sup> Fin dall'epoca romana il rosso è il colore dei tessuti per eccellenza. Per tingere una stoffa si usava un tono del rosso, dall'ocra al granata, perché i materiali con cui tingere in rosso si fissano più in profondità nei tessuti, resistendo più a lungo. *Coloratus* è infatti sinonimo di *ruber*. Cf. Pastoureau 1987: 19; Luzzatto–Pompas 1988: 207. Sul colore rosso Pastoureau 2016.

<sup>40</sup> Giraldi Cinzio, *Ecatommiti* (Villari): 471.

ni degli intrecci si reggono su complicate peripezie e inverosimili agnizioni. Se l'exasperazione dell'orrido è innegabile (e se ne è dato qualche saggio anche a proposito dei richiami ai colori), va comunque notato che nel *corpus* degli *Ecatommiti* le novelle in cui è messo in scena un vero e proprio spargimento di sangue sono al massimo una quindicina.<sup>41</sup> Certo, le forme del tragico non possono essere limitate alla rappresentazione del sangue: il numero delle novelle in cui si assiste alla morte di qualche personaggio è senz'altro più alto, basti pensare alle molte esecuzioni, di cui si dà conto rapidamente, senza che si costruisca sulla scena l'immagine del sangue effuso.<sup>42</sup>

Accade spesso che lo spargimento di sangue sia solo minacciato: è emblematica a questo proposito la prima novella in cui si incontra un richiamo al sangue. Appartiene alle dieci introduttive, dunque incentrate sulle meretrici (*Introduzione* 4). Il narratore presenta una donna che recita a tutti gli effetti una scena straziante per riconciliare a sé l'amato che la respinge. È davvero la scena dell'eroina tragica: la donna fa appello alla forza d'amore, si snuda il petto implorando l'uomo di affondarvi il suo pugnale e al colmo dell'enfasi patetica minaccia di gettarsi sulla spada per tingerla del suo sangue. Ma è tutta una simulazione, come il narratore assicura. Il sangue minacciato non c'è davvero, e ciò capita anche in altre novelle: spesso si ricorre all'immagine del sangue come soluzione per lavare la macchia dell'onore, ma non sempre la minaccia si compie.<sup>43</sup> Il termine sangue non ha sempre una ricaduta tragica anche perché non raramente ricorre in senso metaforico per indicare la parentela.

Fra le storie di sangue meritano menzione almeno due, che offrono un saggio della varietà anche all'interno di un affine tono cupo.

<sup>41</sup> I casi in cui lo spargimento di sangue è messo in scena in termini espliciti, seppure non sempre con la stessa intensità tragica, sono i seguenti: I 6; II 2; II 4; III 1; IV 4; V 2; V 10; VI 1; VI 6; VIII 4; VIII 7; X 4; X 5; X 10. Nelle novelle VIII 4 e X 5 si tratta più che altro di una provocazione: schiaffi che fanno scaturire il sangue dal naso, con un danno più simbolico che effettivo per la vittima. Si possono aggiungere senz'altro altre novelle distinte da richiami alla violenza, ma con minore insistenza sull'effusione del sangue.

<sup>42</sup> È significativa in questo senso la scena della novella VIII 6 in cui proprio il nitore delle ossa spolpate, e quindi la mancanza persino del sangue, accentua la ferocia della morte: il guardiano dei leoni mostra a quello che egli ritiene essere l'emissario del re (e che in realtà avrebbe dovuto essere la vittima) i resti dell'uomo che egli ha fatto sbranare dalle sue bestie. Sono rimaste solo le nude ossa.

<sup>43</sup> La minaccia è nelle novelle II 3; III 4; IV 2; VIII 8; IX 3.

La novella I 6 non si segnala per particolare ingegnosità dell'intreccio, poiché consiste semplicemente in un atto di cortesia verso un nemico, motivo topico della novellistica. Conta invece la rappresentazione delle guerre di fazione che insanguinano le città italiane già nella letteratura medievale. I protagonisti sono due «capi di parte», secondo quella che la narratrice riporta come una moderna definizione.<sup>44</sup> La vicenda si svolge ad Ascoli, dove i due sono responsabili di molte crudelissime morti. L'uno, il vincitore (Galasso), in età senile muta vita e si ritira «dal sangue e dalle morti»<sup>45</sup> per darsi a una vita solitaria in preghiera; l'altro (Gianni) invece «aveva più sete di sangue che mai»,<sup>46</sup> ossessionato dalla brama di vendetta. Quest'ultimo ordisce quindi un agguato, pensando di potere uccidere il nemico con la stessa facilità con cui si uccide un coniglio, ma l'altro è avvisato e quindi è pronto a respingere l'aggressione. Lo scontro si avvia al grido topico «Carne! Carne! Amazza! Amazza»,<sup>47</sup> che enfatizza la brutalità della scena. Tutti gli aggressori rimangono «miseramente tagliati in pezzi»,<sup>48</sup> eccetto il loro capo, a cui infine il nemico risparmia la vita e che anzi diverrà poi suo sodale. La novella riporta dunque a un mondo di violenze cittadine quasi di dantesca memoria.

Ma se violenze di questo genere sono comunque condannate (esplicita è la critica della narratrice prima di introdurre la novella), esse rimangono entro termini di normalità, come a dire immaginabili, anche se riprovevoli, all'interno di una comunità civile. Esiste però nel novelliere una violenza più eccezionale, che sfugge anche alle logiche distorte delle faide locali. La novella V 10 è probabilmente quella in cui la disumanità dell'orrore raggiunge l'apice. Il responsabile è Riccio Lagno signore di Antiochia che si trova ad accogliere la principessa Modesta naufragata nel viaggio per raggiungere il marito a Cipro. Della donna si è già detto: bella seppure alquanto fosca. Egli tenta di ottenere l'amore di Modesta, che lo respinge paventando la macchia che comprometterebbe il proprio onore al punto da costringerla a lavarla con il proprio sangue: a nessuna condizione vuole dunque cedere. Quando il re tenta di prenderla con la forza, Modesta gli afferra la barba riccia, l'uomo la

<sup>44</sup> Giraldi Cinzio, *Ecatommiti* (Villari): 312.

<sup>45</sup> *Ibid.*: 313.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*: 317; Villari (*ibid.*) nota che lo stesso grido è anche in Berni.

<sup>48</sup> *Ibid.*

minaccia con il pugnale e infine le trapassa la gola. Il corpo di lei a questo punto è «già tutto del sangue molle»,<sup>49</sup> ma lo spietato ne approfitta ugualmente, con un gusto necrofilo che anticipa il finale macabro della novella. Si apprende infatti che Lagnio ha costume di fare uccidere le donne che trova piú belle e conservarle, imbalsamate in una sala. Fra costoro è dunque posta Modesta, vestita di panno d'oro e incoronata in segno di elezione tra le altre. Il re crudele alla fine è scacciato da una rivolta popolare e scappa nella selvaggia Scizia dove finisce preda di una follia autodistruttiva dai toni infernali: «come rabbioso, si squarciava egli stesso co' denti la carne da dosso».<sup>50</sup> Il corpo insanguinato della principessa con cui l'assassino si congiunge nell'orrido amplesso è dunque la prima di almeno tre immagini di parossistica violenza in questa novella che non a caso ha un'ambientazione orientale.

Concludo questo percorso tra le suggestioni cromatiche nelle novelle di Giraldi abbandonando i toni del tragico, per riprendere invece una novellina comica a cui ho già fatto cenno (III 9), che merita attenzione perché i colori sono qui usati senza particolari implicazioni simboliche, ma proprio per la piú efficace rappresentazione della gustosa scenetta di beffa. A narrarla forse non casualmente è Celia, che già con il suo nome introduce al tono scherzoso del racconto, in contrapposizione al precedente, che aveva avuto momenti di intenso patetismo. La fonte è stata individuata in un testo delle *Cents nouvelles nouvelles* (17), con la differenza dell'ambientazione ferrarese. Il richiamo ai colori è già nel nome della protagonista femminile, l'unico nome proprio della storia: la fante Niggella, così detta perché brunneta. Il protagonista maschile è il dottore in legge,<sup>51</sup> forestiero impegnato presso lo studio cittadino, che cromaticamente è connotato con il rosso: lo scarlatto della veste professionale con il cappuccio e poi il vermiglio, piú forte dello scarlatto della veste, di cui egli si tinge al termine della novella. La veste non è un elemento esornativo, come ormai risulta chiaro secondo la tendenza stilistica di Giraldi. L'esito comico del racconto deriva proprio dall'abbigliamento del dottore: un giorno mentre sta per andare allo studio, con la veste indosso, egli sente che la fante è sola in un locale della casa ad abburat-

<sup>49</sup> *Ibi*: 926.

<sup>50</sup> *Ibi*: 930.

<sup>51</sup> Su questo dottore cf. *supra* dove si parla del colore rosso.



tare la farina, la raggiunge per approfittare di lei. La donna, decisa a rivelare le intenzioni del dottore a sua moglie, finge di volere controllare che la padrona sia impegnata e chiede quindi al dottore di abburattare la farina nel frattempo per non destare i sospetti di lei. Così facendo naturalmente la veste scarlatta del dottore si cosparge di farina, imbiancandosi come per la neve. In queste condizioni il dottore appare alla moglie, condotta lì dalla fante e ciò provoca la reazione di vergogna di cui si è detto. Il bianco della farina sul rosso prezioso della veste, che sarà poi pazientemente spazzolata dalla moglie, fa nascere la risata, per il contrasto tra l'attitudine intellettuale suggerita dalla divisa scarlatta e l'occupazione femminile e casalinga denunciata proprio dal colore che insolitamente macchia la veste.

Quest'ultimo caso, con la semplicità dell'espedito comico, conferma che il ridotto repertorio cromatico del novelliere giraldiano è sempre funzionale agli effetti narrativi, mai puramente decorativo. Talvolta non è neppure necessario pensare a valori simbolici – che comunque anche quando presenti sono sempre molto trasparenti – perché il dettaglio del colore conta soltanto per permettere lo sviluppo o la risoluzione della vicenda.

Sandra Carapezza  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Collenuccio 1539 = Pandolfo Collenuccio, *Compendio dell'Historia del Regno di Napoli*, Venezia, Michele Tramezzino, 1539.
- Dolce 1565 = Lodovico Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori*, Venezia, Sessa, 1565.
- Giraldi Cinzio, *Ecatommiti* (Villari) = Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, a c. di Susanna Villari, Roma, Salerno, 2012.
- Morato 1535 = Fulvio Pellegrino Morato, *Del significato de' colori*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabio, 1535.
- Telesio 1528 = Antonio Telesio, *Libellus de coloribus*, Venezia, Vitali, 1528.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Battaglia–Mazzacurati 1974 = Salvatore Battaglia, Giancarlo Mazzacurati, *La letteratura italiana*, t. II, *Rinascimento e Barocco*, parte prima *Il Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1974.
- Bragantini 2013 = Renzo Bragantini, *I conti con la storia. Giraldi e i narratori di metà secolo*, «Critica letteraria» 41/2-3 (2013): 427-41.
- Caponi 2008 = Paolo Caponi, *La novella del Moro. Cinthio e Shakespeare tra intertestualità e ideologia*, in Paolo Cherchi, Micaela Rinaldi, Mariangela Tempesta (a c. di), *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, Firenze, Olschki, 2008: 131-43.
- Cecchi–Sapegno 1966 = Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (dir.), *Storia della Letteratura Italiana*, vol. IV, *Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1966.
- Di Francia 1925 = Letterio Di Francia, *Novellistica*, vol. II, Milano, Vallardi, 1925.
- Luzzatto–Pompas 1988 = Lia Luzzatto, Renata Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano, Rusconi, 1988.
- Menetti 2019 = Elisabetta Menetti, *Giulietta e Desdemona. Eroine del nostro tempo*, in Sandra Clerc, Uberto Motta (a c. di), *Eroine tragiche del Rinascimento*, Bologna, I Libri di Emil, 2019: 141-58.
- Molinari–Villari 2015 = Carla Molinari, Susanna Villari, *Prospettive della ricerca giraldiana*, «Studi giraldiani» 1 (2015): 7-16 (online <http://www.studigiraldiani.it/>).
- Pastoureau 1987 = Michel Pastoureau, *L'uomo e il colore*, Firenze, Giunti, 1987.

- Pastoureau 2016 = Michel Pastoureau, *Rosso. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie, 2016.
- Porcelli 1973 = Bruno Porcelli, *La novella e la narrativa*, in Carlo Muscetta (dir.), *La letteratura italiana, Storia e testi*, vol. IV, *Il Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, t. II, Bari, Laterza, 1973: 119-223.
- Quondam 2007 = Amedeo Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura nell'Italia del Cinquecento*, Vicenza, Colla, 2007.
- Romera Pintor 2015 = Irene Romera Pintor, *Bibliografia giraladiana*, «Studi giraladiani» 1 (2015): 125-72 (online <http://www.studigiraldiani.it/>).
- Romera Pintor 2019 = Irene Romera Pintor, *Las heroínas trágicas del teatro de Giraldo Cinthio*, in Sandra Clerc, Uberto Motta (a c. di), *Eroine tragiche del Rinascimento*, Bologna, I Libri di Emil, 2019: 175-200.
- Rozzo 1991 = Ugo Rozzo, *Gli «Ecatommiti» all'Indice* in Riccardo Bruscelli, Ugo Rozzo (a c. di), *Atti delle giornate di studio dedicate a Giovan Battista Giraldo Cinzio*, Tortona, 27-29 aprile 1989, «Schifanoia» 13 (1991): 61-77.
- Villari 2019 = Susanna Villari, *Le eroine «tragiche» delle novelle giraladiane*, in Sandra Clerc, Uberto Motta (a c. di), *Eroine tragiche del Rinascimento*, Bologna, I Libri di Emil, 2019: 201-20.