

Italiani di Milano

Studi in onore di Silvia Morgana

a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da
Giuseppe Lozza

8

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Guglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi

Comitato promotore del volume *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*

Maurizio Vitale, Iaria Bonomi, Gabriella Cartago, Fabrizio Conca, Alfonso D'Agostino, Mario Piotti, Giuseppe Polimeni, Marzio Porro, Massimo Prada, Giuseppe Sergio

ISBN 978-88-6705-672-9

© 2017

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

INDICE

<i>Saluto</i> di Maurizio Vitale	9
<i>Premessa</i> di Massimo Prada e Giuseppe Sergio	11
<i>Tabula gratulatoria</i>	13
1. MAURIZIO VITALE, Ermes Visconti e la questione della lingua italiana	21
2. VITTORIO SPINAZZOLA, La trilogia della gioventù milanese	27
3. FABRIZIO CONCA, Gli amori di Briseida, dall'Occidente a Bisanzio	33
4. CARLA CASTELLI, Porfirio in Ambrosiana. Due note sulla <i>Lettera a Marcella</i>	47
5. MASSIMO VAI, Il clitico <i>a</i> nella storia del milanese	59
6. BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, Il <i>De agricola desperato</i> di Bonvesin da la Riva	79
7. MARIA LUISA MENEGHETTI - ROBERTO TAGLIANI, Francesco Novati e il codice Saibante-Hamilton 390	91
8. LUCA SACCHI, Barlumi infernali nelle carte di Uguçon da Laodho	117
9. ARMANDO ANTONELLI - PAOLO BORSA, Tra latino e volgare. Un'ignota grammatica bilingue del Trecento conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano	131
10. CLAUDIA BERRA, L'approdo a Milano: strategie macrotestuali nei libri XV e XVI delle <i>familiare</i> s petrarchesche	147

11. LAURA BIONDI, Ortografia e lessicografia del latino nella Milano sforzesca: note preliminari al <i>De ratione scribendi</i> di Giorgio Valla	167
12. GUGLIELMO BARUCCI, Un cinquecentesco lamento “milanese” per l’Italia	189
13. FRANCESCO SPERA, Due novelle comiche di Matteo Bandello	201
14. ANNA MARIA CABRINI, «Qui in Milano». Aspetti e strategie del narrare bandelliano	213
15. EDOARDO BURONI, «Consonanze» e «discordanze» linguistiche tra Milano e Firenze negli scritti musicali di Federico Borromeo	225
16. ROSA ARGENZIANO, Sulle tracce dell’italiano oltre confine: tre lettere di Jan Brueghel il Giovane al cardinale Federico Borromeo	243
17. GIUSEPPE SERGIO, «E mille cose e mille»: moda e lingua della moda nel <i>Giorno</i> di Giuseppe Parini	255
18. PAOLO BARTESAGHI, Giuseppe Parini nei <i>Diari</i> e nelle <i>Raccolte</i> di Giambattista Borroni	287
19. CRISTINA ZAMPESE, <i>Aminta</i> a Milano	299
20. MARIA POLITA, «Ò scritt giò quater penser». Scrittura femminile nel Settecento tra bosinate e devozioni	317
21. ILARIA BONOMI, Note sul lessico musicale nei periodici milanesi della prima metà dell’Ottocento	327
22. ALBERTO CADIOLI, Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione	341
23. MAURO NOVELLI, Il lamento del Pepp	353
24. WILLIAM SPAGGIARI, Milano 1816: la polemica classico-romantica e un «jeune libéral, rempli d’esprit»	371
25. MASSIMO PRADA, La grammaticografia preunitaria per la scuola elementare in un testo dalla tradizione bipartita: l’ <i>Introduzione alla grammatica italiana</i> di Giovanni Gherardini	381
26. GIUSEPPE POLIMENI, «Un gran passo verso il consenso». Appunti sulla dialettica scritte/discorso nelle minute della lettera di Manzoni al padre Cesari	417

27. LUCA DANZI, Manzoniana: tre lettere inedite	445
28. GABRIELLA CARTAGO, «Era così compagnevole che conversava persino coi libri che leggeva»	453
29. TERESA POGGI SALANI, Tracce di settentrionalità nella grammatica dei <i>Promessi sposi</i>	471
30. GIULIANA NUVOLI, La paura e il coraggio: due passioni nella notte dell'Innominato	485
31. MARIA GABRIELLA RICCOBONO, Le similitudini nei <i>Promessi sposi</i> (Quarantana). Regesto (XIII-XXXVIII)	513
32. MARZIO PORRO, Ancora di scritto e di parlato. Tra <i>Relazione</i> e <i>Proemio</i>	539
33. MARIA PATRIZIA BOLOGNA – FRANCESCO DEDÈ, Il <i>background</i> glottologico e orientalistico di un latinista dell'Accademia scientifico-letteraria: note sull'opera di Carlo Giussani	561
34. GIOVANNA ROSA, Bazzero, il «deserto» scapigliato	587
35. MICHELA DOTA, “Capitan cortese” e la scapigliatura milanese. Note sulla collaborazione di De Amicis alla <i>Rivista minima</i>	607
36. MARTINO MARAZZI, Cinque Giornate entusiasmanti. La letteratura rivoluzionaria milanese fra rispecchiamento e manierismo	619
37. LUCA CLERICI, Luigi Mangiagalli e la nascita della Città degli Studi di Milano	639
38. BRUNO PISCHEDDA, Scerbanenco e l'appendicismo <i>hardboiled</i> . Saggio su <i>Venere privata</i>	647
39. ALFONSO D'AGOSTINO – DARIO MANTOVANI, «Questa nobile città che è Milano». Da Scerbanenco a Tessari	667
40. BRUNO FALCETTO, Sviluppare la sensibilità. Mario Soldati sui giornali milanesi degli anni '50	697
41. MARIO PIOTTI, Lingue provinciali e manierismi nel <i>Ponte della Ghisolfia</i>	709
42. LUCA DAINO, I <i>segreti</i> del cuore nella Milano di Giovanni Testori	729

43. EDOARDO ESPOSITO, Il silenzio della poesia	747
44. STEFANO GHIDINELLI, Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico	757
45. ELISABETTA MAURONI, Andrea De Carlo, <i>Uccelli da gabbia e da voliera</i> : qualche appunto di tecnica narrativa e qualche <i>refrain</i> linguistico	769
46. GIANNI TURCHETTA, L'esordio romanzesco di Vincenzo Consolo, siciliano milanese	779
47. ANDREA SCALA, I numerali da 1 a 10 in sinto lombardo	789
48. MONICA BARSÌ - MARIA CECILIA RIZZARDI, "In linea" con Milano. Il master Promoitals per formarsi e informare sull'italiano per stranieri	799
49. FRANCA BOSCH, «Quando l'acqua è in subbuglio scuio le patate». Sinofoni erranti a Stranimedia	811
50. ANDREA GROPPALDI, I nuovi milanesi nell'ipertesto digitale: il caso <i>El Ghibli</i>	829

Due novelle comiche di Matteo Bandello

Francesco Spera

All'interno del grande novelliere di Matteo Bandello si incontra un numeroso gruppo di testi di carattere comico. Dal *Decameron* in poi era usuale trovare nelle raccolte di narrazioni brevi una fortissima presenza del comico, declinato in vari modi: dalla comicità di situazione a quella di parola, dalla beffa alla satira. Del resto, per una letteratura che nei confronti del lettore poneva il diletto come obiettivo prioritario, l'autore doveva necessariamente inserire una cospicua se non maggioritaria sezione di novelle comiche. Bandello, che pure si distacca dal modello archetipico boccacciano per rilevanti aspetti, non può certo derogare dalla legge fondamentale del genere novellistico e quindi ben volentieri accumula nelle quattro parti della sua opera una notevole quantità di racconti comici di vario genere secondo il principio dominante della sua scrittura, cioè di rappresentare la molteplicità e multiformità del mondo sia nel genere tragico sia nel genere comico.

E nel genere comico Bandello lascia la sua impronta originale, come è possibile verificare anche soltanto da qualche breve sondaggio, ad esempio dall'analisi comparativa di due novelle: l'undicesima della seconda parte e la ventiseiesima della quarta parte, scelte volutamente anche per la differenza di ambiente sociale rappresentato: nel primo caso personaggi di basso ceto e nel secondo invece personaggi di una corte, e per di più di una corte prestigiosa come quella di Ferrara. La lettera dedicatoria della prima novella ha come destinatario Emilio degli Emili, cioè un letterato bresciano di un certo valore. E la scelta del letterato si spiega sì per l'ambiente bresciano della novella ma anche per le questioni che l'autore affronta nel testo iniziale. Al destinatario viene raccontata la triste esperienza dell'autore derubato dei suoi libri e dei suoi scritti, cioè di quanto più prezioso potesse egli avere. Ci si imbatte nell'importante citazione di Aldo Manuzio, celebrato per le sue preziose opere a stampa e compianto per la sua morte, proprio per ribadire l'importanza della civiltà letteraria di fronte a tanta degradazione dei tempi. L'episodio personale rimanda al tormentato quadro contemporaneo tra guerre, saccheggi, fughe, ma permette ancora all'autore di giustificare il flusso non strutturato delle novelle: «Ora avendo io recuperati alcuni fragmenti [...] de le

novelle, mi son messo a trascrivere esse novelle ed anco – secondo che di nuovo alcuna n'intendo – scriver e come le mani mi vengono a metterle insieme, non mi curando dar loro ordine alcuno». Bandello insomma, come è stato più volte sottolineato dai critici, non mira a costruire una raccolta ben strutturata, con tanto di cornice, ma raccoglie le narrazioni all'insegna della varietà.¹

Non si devono trascurare altre due dichiarazioni di poetica contenute in questo testo, che si rivela dunque una delle dedicatorie più significative. Lo scrittore riporta infatti due obiezioni che gli sono state rivolte: la prima di non avere «stile», la seconda verte sulla morale, sul fatto cioè che le sue novelle non sono «oneste». Non è mia intenzione soffermarmi su tali pur essenziali affermazioni, che rimandano da un lato alla rivendicazione da parte di Bandello di un suo stile autonomo, di scrittore lombardo che si distacca dalla classica regola toscana, dall'altro alla sua difesa di fronte all'oggettiva oscenità di certe narrazioni (e questo succedeva anche al *Decameron* di Boccaccio, indotto anch'egli a intervenire in prima persona nel testo per difendersi). Sono questioni più volte studiate, ma secondo la prospettiva qui adottata stanno a confermare il valore della novella che sta per iniziare. Piuttosto va rilevato che mentre al problema linguistico vengono dedicate poche righe, ben più estesa è la riflessione sulle azioni disoneste rappresentate. Bandello ripete un concetto frequente, cioè che le novelle «non sono favole ma vere istorie»: la critica va rivolta quindi a coloro che compiono le azioni disoneste non a coloro che le riportano: «Biasimar si deveno e mostrar col dito infame coloro che fanno questi errori, non chi gli scrive».

In effetti la novella seconda della seconda parte contiene una comicità abbastanza «disonesta», imperniata sul comportamento molto lussurioso di una donna che si prende piacere con una gran quantità di uomini ingannando un marito sciocco, come di solito accade in queste situazioni. Appare quindi vistoso il salto dalle questioni letterarie della dedicatoria a questo ambiente e a queste azioni così vili. La novella inizia proprio con la descrizione del marito che viene introdotto con una definizione destinata a marcarlo subito negativamente: «un bresciano, di poca levatura». Si comprende insomma che il personaggio dovrà subire una serie di dure batoste e ridicoli tradimenti, in primo luogo sul piano economico, visto che s'imbarca nell'acquisto di un gran possedimento di terra senza riuscire a ricavarne guadagno, anzi arrivando a perdere tutto. Ma l'autore con una veloce virata punta sull'obiettivo principale che è la moglie: «Egli aveva a Vinegia presa questa sua moglie fuor del chiazza, essendosi di quella innamorato, la quale per un marchetto la volta dava da beccar a chi ne voleva. Ella era assai appariscente, con un viso

1. Si cita da Bandello, *Novelle 2011*. Per il quadro critico complessivo si rimanda all'introduzione della curatrice E. Menetti, in particolare al capitolo *La sovversione del comico*. Si ricordi anche la sua esauriente monografia: Menetti 2005.

molto lieto e proprio da donna allevata tra meretrici». Se il marito era stato caratterizzato così duramente, con una presentazione che lo condanna per sempre come il tipico marito sciocco, fatalmente costretto a subire ogni beffa, alla donna viene concessa qualche riga in più di descrizione, di grande efficacia. Dapprima la si raffigura per quello che è e sempre sarà, cioè una prostituta di basso conio che il matrimonio non può aver mutato; poi si aggiunge la nota essenziale di un fisico appariscente, con in più, con molto realismo, un viso particolarmente sorridente, tipico appunto delle «meretrici» che lanciano sguardi allusivi e invitanti.

La donna non resiste alla tentazione di sedurre gli uomini: comincia con un servitore e prosegue con il suo padrone. Del servitore non si racconta nulla perché evidentemente risulta un personaggio di livello troppo basso, ma pure si mostra tipo abbastanza sveglio da capire subito: «conobbe la volontà sua e [...] cominciò a scoterle stranamente il pellicione». Superfluo rilevare come l'espressione metaforica che rimanda al rapporto sessuale sia di chiara derivazione boccacciana. E si deve anche constatare che, ritornando molte analoghe occasioni, l'autore si sforza di variare le sue scelte, pescando dal ricco patrimonio del lessico metaforico riguardante il mondo erotico. Alla fine della novella si potrà verificare, come in altre novelle di questo tipo, una non trascurabile somma di soluzioni molto espressive che arricchisce considerevolmente la qualità linguistica della narrazione. Invece la scena col padrone di questo servo viene succintamente narrata: «Il giovine non diede indugio al fatto, ma trovatala tutta sola dentro a l'orto che raccoglieva erbe per cena, se l'accostò e dopo averla salutata e dettòle dieci parole amoroze, la richiese apertamente d'amore. La donna anzi cattiva femina che a tutti che la ricercavano diceva di sì, non volse al padrone dire di no, ma tutta ridente se gli si offerse sempre pronta a fargli piacere ogni volta che la comodità ci fosse [...] e più e più volte a quello si sottomise, e si riputava un gran favore che uno dei padroni seco si giacesse». Si noti come l'autore si limiti a poche essenziali notizie, come tutto si riduca a un esiguo rituale di seduzione (bastano infatti soltanto «dieci parole»). La donna si concede subito, anzi si sente onorata di avere destato l'attenzione di un personaggio di rango sociale superiore. E qui scatta la presa di distanza dell'autore che si sente obbligato a esprimere una valutazione morale negativa, anche senza spendere molte parole («la donna anzi cattiva femina»).

Bandello sta portando avanti la prima operazione del racconto che consiste nell'amplificazione del desiderio sessuale della donna, dipinta come un'incarnazione del coito facile. Si precisa, come spesso accade nella novellistica, che anche il marito ha le sue colpe, essendo un «dormiglione» che non corrisponde alle esigenze fisiche della moglie. Si può quindi concordare con i critici che hanno visto un legame tra questa novella e una del *Decameron*, la sesta della settima giornata, ma il fine maggiore dello scrittore appare una raffigurazione iperbolica di questo singolare

soggetto, segnato da una libidine infinita. Tant'è che durante un'assenza del suo amante signore, riprende a «trescar» di nuovo con i servi. Di questi vari personaggi, che sono come automi sessuali, nulla ci viene detto, neppure il nome, bensì soltanto l'origine (bresciano, lodigiano, milanese). Conta di più la loro caratteristica sostanziale, cioè essere giovani e spesso anche «gagliardi», requisito molto apprezzato per il piacere della donna. Il fatto di avere definito la protagonista «cattiva femina» lascia libero il narratore di eccedere nel descrivere la fame di questa «lupa insaziabile», un po' come quella dantesca che «e dopo 'l pasto ha più fame che pria» (anche se nel poema l'oggetto della fame era diverso) e un po' anticipatrice della *Lupa* verghiana (e per questa invece la fame è la stessa).

A suggellare ed esaltare la serie degli amanti il narratore include anche un prete: «di pel rosso, giovine e nei servigi de le femine gagliardo». È probabile che il tratto fisico dei capelli rossi rimandi alla fama che uomini e donne di tal genere fossero particolarmente portati per il sesso (e infatti è anch'egli «gagliardo»). Inoltre l'anonimo prete appartiene come il precedente padrone a un rango superiore e quindi anche per questo viene preferito dalla protagonista. Infatti, secondo una classica situazione drammatica, quando il marito si allontana di sera per andare per affari a Milano, la donna fa avvertire proprio il prete. E anche qui seguendo una trama canonica, la donna offre i resti abbondanti di un banchetto che il marito aveva organizzato in precedenza (a conferma del forte legame che si riscontra in questa novellistica tra cibo e sesso) e ci fa aggiungere di nuovo anche una «buona torta». Ma quando il prete, ancor prima di mangiare, vuole soddisfare le sue pulsioni, ecco che, non avendo ancora terminato il rapporto, arriva l'amante milanese. E allora secondo una soluzione prevedibile, la donna nasconde il prete in cantina dietro una botte e comincia disinvoltamente a divertirsi col nuovo arrivato. La tecnica narrativa della novella prevede appunto la dilatazione del racconto grazie al ripetersi di queste situazioni. Quindi arriva il lodigiano e si rinnova la scena precedente: il milanese viene nascosto nel gabinetto (è meno importante del prete, portato nella cantina) e la donna si dà a godere con l'ultimo arrivato.

Quando ormai nella casa sono presenti ben tre amanti e la «femina» ha potuto provarli tutti, ecco arrivare il marito, altro colpo di scena ampiamente prevedibile in queste narrazioni. La differenza dalle altre novelle è dunque l'amplificazione della situazione drammatica. In genere tutto si svolge all'interno di un terzetto: il marito, la moglie e l'amante nascosto, mentre qui gli amanti sono tre (l'ultimo, il lodigiano, nascosto addirittura soltanto sotto il tavolo, coperto da un largo tappeto). Se gli attori da tre diventano cinque, si possono moltiplicare le scene in un crescendo di comicità, dove la donna è sempre protagonista con la sua scaltrezza nel gestire la situazione e nel soddisfare la sua irrefrenabile pulsione sessuale. Interrogata dal marito, prima ammette di aver sentito arrivare qualcuno, poi riduce la luce per poter

spostare come pedine i diversi amanti e infine chiude a chiave lo stesso marito nella camera soprastante, scatenando le sue proteste. Gli amanti devono comunque anch'essi subire qualcosa, pagare un pedaggio: il marito prima va nel gabinetto e al buio orina in volto al milanese, poi volendo dare un calcio alla moglie in realtà colpisce il lodigiano sotto il tavolo. Siamo ormai a un livello di comicità sempre più facile e bassa, dove il marito fa la parte del peggior stupido cornuto (definito «bestione», «castronaccio»...) e la moglie appare sempre più perversamente attiva e sordidamente lussuriosa, visto che non perde tempo per accoppiarsi anche con il milanese pur puzzolente perché inaffiato malamente dal marito. Ci si dovrebbe domandare se sia presente una componente teatrale in questa narrazione, tanto più che il lodigiano, fingendo di essere appena giunto casualmente e stupito per l'alterco tra moglie e marito, arriva a dire: «E che vuol dire questa commedia [...] E' mi par proprio veder un atto di commedia». Si potrebbe anche interpretare la doppia presenza di questo termine come un'inserzione metaletteraria: è possibile evidenziare in effetti una costruzione teatrale per la sequenza degli inganni, il gioco dei nascondimenti, l'assommarsi delle menzogne, con in più una successione di battute talora molto vivaci. Ma in realtà bisogna riconoscere che si tratta di una commedia parecchio squilibrata, tutta incentrata com'è nell'esposizione dello straordinario comportamento della donna, perché la narrazione ormai si dipana sulla sua parossistica coazione a ripetere l'atto sessuale.

Se ne ha un'ultima conferma quando il marito, placatosi, le ordina di andare a prendere in cantina una bottiglia di vino. Qui è ancora nascosto il prete, che prima deve esercitare il suo lavoro di maschio e poi viene istruito sulla scena da recitare. I due si inventano una ben debole scusa per giustificare questa presenza in cantina, ma tanto il marito non può che credere ormai a tutto. Certo colpisce che il narratore ponga in bocca alla donna il nome di Morgante come ipotetico assalitore prima del prete e poi di lei stessa, mentre il prete allude a un'altra non identificata figura. Tuttavia conta qui la citazione di un personaggio celebre della tradizione letteraria comica e realistica, cui la narrazione potrebbe richiamarsi. Giustamente il personaggio di Morgante non può essere presente perché appartiene a un poema di ben altro livello e non a questa comicità volutamente triviale. La novella si conclude con un banchetto, dove spadroneggia ancora la figura della donna: «ella mangiò molto bene e bevette secondo l'usanza sua meglio». Insomma si ubriaca perché poco prima l'autore aveva precisato che: «Aveva una virtù la donna oltra l'essere puttanissima, che assai spesso s'inebriava». Bandello raggiunge così lo scopo di aggiungere da un lato un altro tassello peggiorativo al ritratto iperbolico della donna, cioè la sua propensione al bere, e dall'altro di ribadire il giudizio morale con tanto di superlativo (appunto «puttanissima»). Ma le due definizioni di «cattiva

femina» e «puttanissima» sono ben poca cosa di fronte al succedersi ininterrotto di impudicizia e lascivia così conclamate e ripetutamente riportate.

Nelle ultime righe si riassume l'eccezionale risultato ottenuto dalla protagonista in grado di potersi godere tranquillamente i tre amanti, che accettano la situazione e si alternano in accordo «amorevolmente». Che il marito sappia o non sappia passa in secondo piano. Ma non si è giunti a una vera conclusione perché anche i tre amanti devono subire che altri uomini possano godere del corpo della donna, che vive in un perenne stato di desiderio di conquiste sempre varie e maggiori. La novella non può neppure pervenire a uno stato permanente, in cui la donna si accontenti di rimanere soddisfatta dell'alternarsi dei molteplici amanti. Infatti si riferisce che ormai vive a Verona, comportandosi sempre alla stessa maniera. Non c'è alcuna possibilità di cambiamento: «Ma non è meraviglia, perché allevata e nutrita in chiazzo, credo io che dentro vi voglia viver e morire». La novella si chiude ripetendo quanto si era detto all'inizio, cioè che il suo essere «donna allevata tra meretrici», condiziona pesantemente il personaggio visto come una specie di essere abnorme che nella propria esistenza ha l'unica soddisfazione di concedersi a tutti.

Questa è la novità fondamentale introdotta da Bandello. L'antenata di questa ninfomane potrebbe essere Peronella, protagonista della seconda novella della settima giornata del *Decameron*, che approfitta anche all'ultimo di godere sessualmente col suo amante che la cavalca, mentre lo stupido marito pulisce il grande «doglio», ma la donna di Boccaccio, pure lei di cetto umile, dimostra una furbizia concreta che certo la protagonista bandelliana non possiede. Peronella ricava anche qualche soldo che il suo amante è costretto a tirar fuori per comperare il doglio e sviare gli eventuali dubbi del marito, mentre la «puttanissima» di Bandello in realtà paradossalmente non parla mai di soldi. È soltanto un caso di vita vissuta all'insegna del sesso istintivo, senza secondo fini, per mero piacere e quindi non costruttivo né distruttivo, ma inesorabile nella sua spinta concreta a realizzarsi. E in questo sta la novità dell'operazione, al di là delle poche valutazioni moralistiche, pedaggio necessario per potersi inventare una figura del tutto priva di psicologia, ma brutalmente carnale, esempio di una pulsione inestirpabile, che, in quanto portata all'eccesso nella narrazione, si mostra un fenomeno stupefacente della multiforme tipologia umana.

Il novelliere di Bandello, come è noto, mira proprio a rappresentare questa inesauribile molteplicità dei comportamenti umani, spesso imprevedibili ed eccessivi. Certo, alcuni casi sono spinti fino a destare «meraviglia», come si dice nella novella appena analizzata, altri sono invece riconducibili a esiti meno esasperati. Nella novella ventiseiesima della quarta parte si inizia proprio alludendo «alla varietà de la natura», quindi al principio dominante delle vicende umane

secondo lo scrittore. Bisogna tuttavia aggiungere che l'ambiente della novella non è più così basso come nella precedente, ma siamo addirittura nella corte di Ferrara, quindi con una distanza sociale molto marcata. Il che ovviamente incide parecchio nello svolgimento della narrazione. Nella dedicatoria a Paolo Silvio si rievoca un incontro tra personaggi illustri coinvolti in un'impresa militare e decisi a trascorrere una pausa piacevole con un racconto che renda allegri e «faccia ridere». L'argomento scelto è una beffa che vede protagonista un buffone: ci troviamo nel solco della più usuale tradizione comica del Cinquecento (narrativa e teatrale) e in genere della tradizione novellistica della nostra storia letteraria.

L'autore prima ricorda i meccanismi fondamentali della beffa, sottolineando come si debba offendere qualcuno (il beffato) con un gioco ben organizzato: questo ottiene di suscitare diletto a chi assiste alla beffa o la sente raccontare. Più importante però appare la riflessione successiva, sul fatto che spesso i buffoni, registi delle beffe, talora fanno «brutti scherzi», tanto che definire il loro comportamento non è facile: «Ma io non so se li chiami urbani, faceti, lepidi, festivi, salsi, mordaci, sussurratori, simulatori e dissimulanti, perché tutti tengono uno poco degli atti loro di questa e quella parte». Ben nove aggettivi per cercare di classificare un tipo umano molto ambiguo, che pure spesso dimostra un'intelligenza e una scaltrezza così elevate da diventare celebre. È il caso del Gonnella, appunto il più celebre buffone della nostra letteratura, protagonista di questa novella (ma anche di altre del novelliere di Bandello e anche di altri autori).² Rimane nella memoria questa presentazione così amplificata, tanto da risultare quasi emblematica di uno stile di vita adatto a un'età tanto difficile e tormentata, quasi che l'autore voglia indicare nel buffone un tipico personaggio del suo tempo, vicino e sottomesso al vertice del potere ma pure in grado di difendersi e ricavare un proprio tornaconto.

L'antefatto della narrazione ci viene concisamente riferito subito: il Gonnella è appena tornato presso il marchese Nicolò Este essendo andato a Firenze per sposarsi. Ma la giovane «assai bella e costumata» era rimasta quasi segregata nella sua casa, senza essere condotta a corte (questo dimostra la lunga e premeditata preparazione della beffa). La marchesa si incuriosisce e chiede a Gonnella di fargliela conoscere. La beffa comincia il suo corso pubblico perché il Gonnella «che altro non aspettava che di essere richiesto di questa cosa, volendo rispondere alla marchesa, si lasciò pietosamente uscire un gran sospiro e disse, facendo quasi vista di lagrimare...». Il buffone sta qui recitando, incarnando il ruolo del simulatore, in quanto finge di essere addolorato: narra infatti che la moglie è molto sorda e bisogna urlare per farsi sentire da lei; e a sua volta in risposta «grida che pare

2. Si ricordi almeno la singolare novella della quarta parte (la diciassettesima), in cui il marchese personaggio anche di questa novella, volendo fare a sua volta una beffa al Gonnella, ne provoca involontariamente la morte.

forsennata». Insomma la regia è stata accuratamente preparata: prima l'assenza per suscitare curiosità e poi l'invenzione di una bugia che fa immaginare questa bella giovane non solo menomata da un grave difetto fisico ma anche quasi pazza. Ovviamente la marchesa cade nella trappola e insiste per conoscere lo stesso la nuova arrivata.

Così il Gonnella può raccontare alla moglie dell'invito ma con una reticenza e un'altra menzogna: non riporta naturalmente quanto ha detto alla marchesa, ma ribalta su questa lo stesso difetto fisico della sordità. Quindi istruisce a dovere l'ignara moglie, che si riduce a strumento della sua arte, precisando i gesti e le parole che dovrà pronunciare ad altissima voce. Insomma la commedia deve ancora cominciare, ma il lettore della novella già pregusta in questi non brevi passaggi quanto di comico si sta allestendo, vista l'abilità oratoria del buffone nel simulare e dissimulare. Inoltre il Gonnella, sempre nell'ottica della beffa, che deve avere degli spettatori come controfigure del lettore, avverte il marchese e il suo seguito «e tutti gli invitò a vedere la comedia». Volendo coinvolgere la Marchesa, diventava d'obbligo in effetti preavvertire il Marchese e farne non solo uno spettatore ma anche il testimone principale, con una prudente mossa tattica difensiva, per evitare il rischio di proteste e punizioni se la beffa non veniva accettata. Così accade che Marchese e cortigiani si affaccino da un finestrone (quasi un palco teatrale) e possano godersi la scena che avviene puntualmente come orchestrata dal Gonnella. La riuscita della beffa è dimostrata dalle risa di tutti, dal marchese ai cortigiani, che sentono le due donne gridare ad altissima voce.

Non bisogna però superare certi limiti e quindi è lo stesso buffone a dare il via alla progressiva interruzione del ridicolo dialogo, umiliante per entrambe le donne, irrompendo sulla scena, seguito dal marchese che spiega come il Gonnella avesse ordito lo scherzo. In realtà si tratta di una beffa abbastanza innocente, pur toccando un personaggio così alto come la moglie del principe. Così la marchesa finge di subire il gioco avvenuto alle sue spalle, ma nasconde la propria vera reazione perché «a dentro era tutta piena di veleno», ben decisa a vendicarsi. E poiché il marchese era stato preavvertito della precedente beffa, anche la moglie lo coinvolge nella sua. Il marchese non può tirarsi indietro, ma nello stesso tempo l'ammonisce invano sulle capacità di pronta reazione del buffone. Alla fine accetta l'incarico: dovrà chiamare il Gonnella e farlo segreto ambasciatore di un messaggio da recare alla moglie. Quando, obbedendo, il Gonnella si trova davanti alla marchesa e comincia a riferire questo falso messaggio, vede chiudere la stanza dietro di sé e sbucare un nugolo di damigelle munite di una bacchetta di duro legno. Damigelle e marchesa cominciano a minacciare la punizione che hanno intenzione di infliggergli, ma la sorpresa del Gonnella dura poco perché chiede che a cominciare a dargli i colpi siano le donne che hanno tradito il marito oppure, se non maritate, che si siano già

concesse ad amanti. La reazione stupita e incerta delle donne, poiché nessuna vuole iniziare a colpire e così «parere femina disonesta», consente al Gonnella di approfittare del momento di incertezza e di fuggire ponendosi in salvo. La beffa che poteva subire con tanto di severa punizione fisica si trasforma così in un trionfo per il buffone, che va subito a rivelare al marchese e a tutti come sia riuscito a sventare l'aggressione. Allora tutti lodano le sue riconfermate doti e persino la marchesa deve rassegnarsi visto che il buffone «tanto era scaltrito» e quindi inattaccabile. Il finale ricorda la novella precedente, dal momento che i personaggi rappresentati, lì la femmina cattiva, qui il buffone, non possono cambiare, ma sono per così dire tipi fissi destinati a confermare il loro essere al di là del bene e del male.

Nella parte finale della narrazione della seconda novella appaiono due riferimenti evangelici, uno espresso e uno occulto. Quando entrano di sorpresa le damigelle con le bacchette, il narratore fa un riferimento persino troppo alto rispetto alla situazione: «pareano proprio li farisei con la squadra de li soldati che volessero pigliare Cristo». Si tratta un riferimento puramente iconografico dal momento che i parallelismi, farisei-damigelle e Cristo-Gonnella, sono davvero improponibili e anzi dimostrano come certe situazioni analoghe possano e debbano avere valutazioni assolutamente diversificate, a conferma dell'ambiguità del multiforme agire umano. Poi nell'invenzione verbale di Gonnella che gli evita le dolorose battiture non si può non ricordare la famosa frase di Cristo nel vangelo di Giovanni che di fronte all'adultera esorta chi è senza peccato a scagliare la prima pietra, ottenendo così la salvezza della donna per l'imbarazzante esitazione proprio di coloro che avevano posto il drammatico problema. Ma anche nella battuta rivolta al marchese, dopo aver scampato il pericolo, il narratore mette in bocca al Gonnella un riferimento dotto, questa volta classico, quando si lamenta di essere stato «mandato al macello in mano di quelle arpie». Non c'è più quella abbondante successione di metafore basse riferite al rapporto sessuale della novella precedente, ma visto il contesto più raffinato e la mancanza di una trasgressione di azione e di linguaggio, si possono allora inserire anche riferimenti più culturali. Certo rimane l'audacia di colpire addirittura la moglie del principe e di sapersi difendere dal suo tentativo di rivalsa, ma il buffone è un personaggio unico e singolare, tanto che gli è permesso quanto ad altri sicuramente sarebbe vietato. Si assiste insomma a una specie di progressiva esibizione di intelligenza in un personaggio particolare, che però per statuto sociale costituisce un'eccezione in quanto buffone (e quindi di fatto non pericoloso). Le due novelle quindi presentano protagonisti molto diversi, ma entrambi caricati dall'autore come esempi sorprendenti e anomali nel vasto panorama del genere umano e tali da suscitare la reazione interessata del lettore, che

potrà ridere e insieme valutare i riflessi morali di tali vicende, in grado anche di rivelare aspetti nascosti e inattesi dell'esistenza.³

3. Bandello è stato un autore a lungo trascurato, ma negli ultimi decenni si è assistito a un progressivo risveglio d'interesse della critica nei confronti soprattutto della raccolta di novelle. In primo luogo si devono menzionare le pubblicazioni del "Centro studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale": Rozzo 1982; Maestri-Vecchi 2005; Maestri-Pradi 2007; Maestri-Pradi 2010; Anselmi-Menetti 2013. In questi volumi si segnalano in particolare gli interventi di G.M. Anselmi, G. Barberi Squarotti, N. Borsellino, A.M. Cabrini, S. Carapezza, A.Ch. Fiorato, M. Guglielminetti, F. Marengo, E. Mattioda, E. Menetti, M.P. Mussini Sacchi, P. Pellizzari, G. Polimeni, M. Pozzi, R. Scrivano, F. Spera, C. Varotti. Tra gli studi principali, oltre alla già citata monografia di E. Menetti, si ricordano: Fiorato 1979; Bragantini 1987; Rinaldi 2010; Menetti 2015.

Riferimenti bibliografici

Anselmi-Menetti 2013 = G. M. Anselmi-E. Menetti (a c. di), *Storie mirabili. Studi sulle novelle di Matteo Bandello*, Bologna, il Mulino, 2013.

Bandello, *Novelle 2011* = M. Bandello, *Novelle*, a c. di E. Menetti, Milano, Rizzoli, 2011.

Bragantini 1987 = R. Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.

Fiorato 1979 = A.Ch. Fiorato, *Bandello entre l'Histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979.

Maestri-Pradi 2007 = D. Maestri-L. Pradi (a c. di), *La novella come tragedia storica: Bandello – Margherita di Navarra – Shakespeare*. Atti del IV Convegno internazionale di studi, Castelnuovo Scivria e Tortona, 8-9 giugno 2006, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

Maestri-Pradi 2010 = D. Maestri-L. Pradi (a c. di), *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

Maestri-Vecchi 2005 = D. Maestri-A. Vecchi (a c. di), *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, Novi Ligure, Joker, 2005.

Menetti 2005 = E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.

Menetti 2015 = E. Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storie della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015.

Rinaldi 2010 = R. Rinaldi, *Controcanto. Per alcune citazioni esplicite nelle novelle di Matteo Bandello*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione» 2 (2010), 2, 3-25.

Rozzo 1982 = U. Rozzo (a c. di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Tortona, Cassa di Risparmio, 1982.