

# Morfologia del narrare tragico nelle *Novelle* di Matteo Bandello

*Elisabetta Menetti*

## 1. Narrare tragico e morale

Le *Novelle* di Matteo Bandello contengono il racconto di fatti vituperosi, enormi, strani, spaventosi e disonestissimi: questi gli aggettivi che lo scrittore usa per definire le sue «istorie»<sup>1</sup>.

Seguendo un ritmo rapsodico, fondato sull'episodio mirabile, il narrare tragico bandelliano si rivela, al suo punto più alto e drammatico, come eccesso, come momento terribile e fuori dall'ordinario di una vita umana perduta, lacerata, malata.

L'eccesso è l'ultimo grado espressivo del tragico sperimentato da Bandello. Nell'ampia gamma stilistica delle *Novelle* l'abnorme si rivela come una funzione critica rilevante e, a volte, diventa il fulcro stesso dell'invenzione.

Il mondo tragico bandelliano è un mondo malato, popolato di donne crudeli, ossessive e assassine, di uomini folli, malinconici o «fantastici», violenti contro se stessi e contro il prossimo. Un mondo inquietante e inquieto, che viene catturato dallo scrittore in una rete narrativa diremmo noi oggi *noir*. Raccapriccianti visioni di corpi offesi e mutilati appaiono improvvisamente nella narrazione a testimoniare la *feritas* che travolge l'umanità. I cadaveri vengono descritti con cura medico-analitica e ad essi si sovrappongono immagini di suicidi, di torture, di scene violente, procurate da insensati seviziatori

<sup>1</sup> Su questo ed altri aspetti della narrativa bandelliana mi permetto di rinviare al mio: *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.

e anche seviziatrici. Fatti enormi e vituperosi, come li denuncia lo stesso Bandello, che tuttavia possono ancora corrispondere alle due finalità oraziane del racconto novellistico: *delectare* e *movere*<sup>2</sup>. Avvenimenti drammatici che stupiscono per l'inaspettato succedersi delle azioni e che, nello stesso tempo, destano pietà e terrore, secondo la formula aristotelica del tragico, ben nota a Bandello. D'altronde, la compassione del lettore è un effetto voluto e cercato con consapevolezza, come si legge nella dedica II, 24:

E chi dubita dubita che non sogliano mirabilmente restar ne la memoria fitti quei casi e accidenti che si leggono, quando hanno in loro qualche atto degno di *compassione e di ricordanza*? Chi non sa medesimamente che colui che gli ha letti, quantunque volte quelli va tra sé rammentando, tanto si sente di dentro muoversi, o a compassione se il caso n'è stato degno, od a lodar gli atti se ve ne sono meritevoli di lode, od a biasimargli se tali sono che di biasimo abbiano bisogno? [...] Da questo senza dubbio ne nasce che l'uomo, se si vede d'un difetto macchiato il quale senta dagli scrittori vituperare, con l'altrui lezione diventa a se stesso ottimo pedagogo e maestro, e di così fatta maniera se stesso corregge che in tutto, messa da parte la mala consuetudine che prima aveva d'andare ne l'operazioni sue morali di male in peggio, si sforza mettersi nel camino de la virtù, e tanto vi s'affatica che in poco di tempo egli si spoglia i tristi e cattivi costumi che aveva, e come il serpe ringiovenisce ne la buccia novella, così egli si rinnova ne la buona e costumata vita<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Per gli aspetti principali del racconto novellistico ricordo: *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, voll. II, Roma, Salerno Editrice, 1989; M. Guglielminetti: *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella, 1990; G. Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996; *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di G. M. Anselmi, Roma, Carocci, 1998; *Favole, parabole, storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa 26-28 ottobre 1998, a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000; R. Bragantini *Vie del racconto. Dal Decameron al Brancaleone*, Napoli, Liguori, 2000; N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2001.

<sup>3</sup> Le citazioni saranno tratte d'ora in avanti dall'edizione curata da D. Maestri: M. Bandello, *La prima parte de le novelle*, a c. di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992; sempre a cura dello stesso: *La seconda parte de le novelle*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 1993; *La terza parte de le novelle*, Alessandria,

Con le sue novelle, che custodiscono «mirabilmente» memoria di «casi» e «accidenti», Bandello desidera attivare in chi legge una tensione morale. La necessità di commuovere i lettori con eventi «strani» e «vituperosi», nasce anche da una più antica finalità narrativa, propria della tradizione omiletica medievale, che, all'altezza del nostro scrittore, si incontra con la nuova esigenza, tutta umanistica, di raccontare avvenimenti a fondo storico e moraleggiante<sup>4</sup>.

La tradizione narrativa della letteratura esemplare si somma alle riscritture ed alle prove narrative quattrocentesche, secondo un percorso sapienziale, colto e pedagogico, che è alla base del principale processo di metamorfosi della originale novella boccacciana<sup>5</sup>. Queste due forze incidono in maniera considerevole sulla trasmissione quattrocentesca e cinquecentesca delle novelle decameroniane e sono presenti nella prosa bandelliana fin dai primi esordi.

Edizioni dell'Orso, 1995; *La quarta parte de le novelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996. Per la citazione nel testo (corsivi nostri): Ed. Maestri, 2, p. 183.

<sup>4</sup> Sulle tangenze tra la novellistica e la prosa sermoneale è di riferimento: *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, a cura di G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno, Firenze, Olschki, 2003. Si veda anche di B. Rima: *La novella in pulpito. Tre exempla di Matteo Bandello*, «Filologia e Critica», XXIV, 1999, 2, pp. 186-236.

<sup>5</sup> Per quanto riguarda il complicato destino del genere novellistico nella trasformazione dei generi e dei modi narrativi si veda, in particolare, di D. Pirovano l'ampio e approfondito studio sul *Novellino* di Masuccio: *Modi narrativi e stile del «Novellino» di Masuccio Salernitano*, Firenze, La Nuova Italia, 1996; inoltre dello stesso studioso per un utile confronto con le novelle bandelliane: Id. *Riscritture bandelliane. I rapporti tra le «Novelle» e l'«Historia de duobus amantibus» di Enea Silvia Piccolimini*, in «Filologia & Critica», XXVII, 2002, pp. 3-43. Si vedano ancora: G. M. Anselmi, *La codificazione dei generi letterari: un problematico campo di tensioni*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea. I Dalle origini al Don Chisciotte*, a cura di G. M. Anselmi, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 307-314; A. Mauriello: *Dalla novella "spicciolata" al "romanzo". I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001. Si veda di P. Cherchi: *Funzione del paratesto nelle Epistole di Guevara e nelle Novelle di Bandello*, in «Paratesto. Rivista internazionale», I, 2004, pp. 41-54. Recente l'importante contributo di D. Maestri, che ripercorre le principali raccolte novellistiche del Cinquecento: *Lineamenti di novellistica italiana del Cinquecento* in «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», n. 1 giugno, 2005, pp. 31-64.

Bandello, come è noto, è un frate predicatore e la cultura domenicana di cui è nutrito, resta impressa nelle *Novelle* come segno permanente e tangibile della sua formazione<sup>6</sup>. Difatti non stupisce che la prima *historia* del giovane Bandello sia la riscrittura in latino di una novella decameroniana (X, 8), che racconta di una nobile e morale amicizia: è la *Titi Romani Aegesippique amicorum historia* del 1509. Peraltro la formulazione teorica di questo primo esercizio narrativo discende, secondo le esplicite dichiarazioni dell'autore, dagli esempi di Francesco Petrarca (per il *De insigni obedientia et fide uxoria*) e di Leonardo Bruni<sup>7</sup>. In particolare gli intrecci testuali tra il *corpus* narrativo attribuito a Leonardo Bruni (che contiene una lettera proemiale, una traduzione della novella decameroniana di Tancredi e Ghismonda e una novella in volgare, il *Seleuco, Antioco e Stratonica*), e, successivamente, l'eco del *Seleuco* nella novella 55 della Seconda parte, l'integrazione, infine, tra il proemio della novella bruniana e la dedica bandelliana delle *Novelle* testimoniano dell'ampio lavoro di assemblaggio di materiali narrativi umanistici, che lo scrittore ha integrato nell'organismo delle sue novelle<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Per la formazione dello scrittore è sempre di imprescindibile riferimento: A. Ch. Fiorato, *Bandello entre l'Histoire e l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979. Si vedano, oltre agli studi già citati: *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del convegno internazionale di studi, 7-9 novembre 1980, a cura di U. Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982; *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*. II Convegno internazionale di studi Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scivria 8-11 novembre 1984, a cura di U. Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1985; G. Patrizi, *Le «Novelle» di Matteo Bandello*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. II. *Dal Cinquecento al Seicento*, Einaudi, Torino 1993, pp. 517-540.

<sup>7</sup> Per la presenza della fonte bruniana in Bandello: L. Bartoli, *Note filologiche sulle novelle "spicciolate" del Quattrocento* in «Filologia e Critica», XX 1985, in particolare p. 40. Per il plagio tra la lettera proemiale al Sauli di Bandello e le due senili (XVII 3 e 4) di Petrarca, che contengono la riscrittura in latino della novella boccacciana di Griselda (*De insigni obedientia et fide uxoria*): G. Albanese, *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizioni di testi e problemi critici in La novellistica volgare e latina fra Trecento e Cinquecento. Risultati e prospettive di una ricerca interuniversitaria*, in «Medioevo e Rinascimento», XII, n. s. IX 1998, p. 16. Per l'insieme dei prelievi bandelliani nella fondazione del dittico narrativo e per un'analisi più dettagliata di questi testi e di altri della tradizione novellistica quattrocentesca qui solo brevemente ricordati: Menetti, *Enormi e disoneste*, cit., pp. 71-84.

<sup>8</sup> Per la varia e complessa circolazione di questi manoscritti e per la controversa attribu-

Questo insieme di testi hanno contribuito a creare l'impianto generale dell'opera e, insieme ad altre opere narrative certamente non meno importanti (come le novelle di Masuccio Salernitano, o la tragica vicenda dell'*Historia* del Piccolomini o, ancora, le novelle del Grazzini o del Firenzuola) rappresentano il canone narrativo, umanistico e sapienziale, con il quale Bandello si confronta<sup>9</sup>. A tutto questo ovviamente non è estranea l'elaborazione del tragico.

Rileggere le novelle nel tentativo di capire origini e finalità del racconto tragico, consente di vedere un aspetto irrisolto e contraddittorio della narrazione bandelliana. Difatti, l'impostazione pedagogica e moralistica delle dediche, che può sconfinare anche nei preamboli dei narratori (come avviene nel caso già ricordato di Giulio Cesare Scaligero del dittico II, 24), a volte può

zione bruniana della novella in volgare sono fondamentali gli studi di M. Martelli: *Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata* in *La Novella italiana*, cit., pp. 215-244 e Id., *Il 'Seleuco', attribuito a Leonardo Bruni, fra storia ed elegia*, in *Favole, parabole, storie*, cit. pp. 231-255. Sulla novella umanistica si vedano inoltre: R. Bessi, *La 'Griselda' del Petrarca* in *La novella italiana*, cit., pp. 83-102; Ead., *Il modello boccacciano nella spicciolata toscana tra fine Trecento e tardo Quattrocento*, in *Dal primato allo scacco*, cit., pp. 107-123; Ead., *'Bonaccorso di Lapo Giovanni': novella o pamphlet?* in *Favole, parabole...*, cit. pp. 163-187. Gli studi di Rossella Bessi sono stati recentemente ripubblicati: R. Bessi, *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004. Cfr. anche G. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole, parabole, storie*, cit. pp. 257-308. Sulla complessità, inoltre, della ricezione del *Decameron* si veda di Luca Marcozzi: *La novellistica del Quattrocento: orientamenti di ricerca (1996-2003)*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n. s., anno I, 2004, pp. 135-161. Si vedano, infine, i due puntuali studi sulla fortuna della spicciolata del *Decameron* di Michela Parma: *Fortuna spicciolata del "Decameron" fra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari*, in «Studi sul Boccaccio», vol. XXXI, 2003, pp. 203-270 e *Fortuna spicciolata del "Decameron" fra Tre e Cinquecento. II. Tendenze e caratteristiche delle rielaborazioni*, in «Studi sul Boccaccio», vol. XXXIII, 2005, pp. 299-364.

<sup>9</sup> Gian Mario Anselmi ha messo in evidenza l'aspetto sapienziale della letteratura narrativa bandelliana: secondo Anselmi la ricerca di Bandello nasce anche da una «*curiositas* letteraria» che si avvale di una «enciclopedia sapienziale» che «rappresenta però sempre un'aspirazione alla "tassonomia del mondo", al viaggio del sapiente verso la verità»: G. M. Anselmi, *La saggezza della letteratura. Una nuova cronologia per la letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 86-88.

apparire forzata e gratuita. Esiste nelle *Novelle* un punto di rottura che rivela lo spaesamento e l'inquietudine dello scrittore nei confronti di un'umanità sorda ai saggi consigli di predicatori e moralisti. Il gioco narrativo, mirabile e mondano, della brigata cortigiana, talvolta si blocca e gli ingranaggi tra dedica e novella non coincidono più. In questo sfasamento tra ciò che si predica e ciò che si narra, si percepisce meglio la funzione del tragico bandelliano ed emergono gli aspetti abnormi, irreali, orrorosi, che rappresentano la ferita profonda e aperta del novelliere.

## 2. La molteplicità del tragico

La violenza che nelle *Novelle* esplode in una molteplicità di azioni delittuose, tradiscono quello che Benjamin, ragionando per altre vie sulla critica della violenza, aveva definito come «il dogma della sacertà della vita». Nelle *Novelle* però non è solo il quinto comandamento ad essere tradito e non è solo il brutale assassinio al centro del tragico bandelliano. Se il tragico come eccesso è il grado più alto della violenza umana raccontata da Bandello, la dimensione tragica dell'esistenza acquista nel novelliere varie forme nella relazione contraddittoria e ambivalente con la complessità del reale.

Prima ancora di argomentare la mia ipotesi anticipo brevemente una sorta di elenco delle diverse sfumature del tragico bandelliano entro cui si dispone l'azione narrativa e la dimensione metanarrativa.

Innanzitutto emerge come aspetto caratterizzante il tragico patologico, individuato da Adelin Ch. Fiorato<sup>10</sup>: le follie, le malinconie e, insieme la folle gelosia (si vedano, come esempi tra i tanti, Francesco Totto I, 43 o il Cavaliere Spada I, 51 e tante altre occasioni tragiche, registrate nella terza e nella quarta parte). Ma anche il tragico macabro-orroroso<sup>11</sup>: ossia i cadaveri, le torture, il sangue. (si vedano le novelle storiche, fra tutte quelle del turco Maometto

<sup>10</sup> A. Ch. Fiorato, *Scrittura narrativa e patologia nelle Novelle del Bandello*, in *Gli uomini le città...*, cit., pp. 301 ss.

<sup>11</sup> Nella sfumatura dell'irrazionalità è centrale: M. Santoro, *L'irrazionale nel territorio dell'umano. Bandello in Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Liguori, Napoli 1967.

II; o Violante, la torturatrice della I, 42; o Pandora e il violento aborto III, 52 e moltissime altre come la madama di Cabrio o Cabris o la donna murata viva dal marito II, 12). Vi è, poi, il tragico sentimentale: i monologhi dei personaggi (fra tutte la novella di Romeo e Giulietta II, 29, ma anche la novella francese della dama di Vergy; la delicata Giulia da Gazuolo (I, 8) o la triste vicenda di Giovanni Ventimiglia ed Eleonora (II, 22). Il tragico mirabile, inoltre, si esplica nel racconto degli avvenimenti stupefacenti di personalità di eccezionale malvagità o perversione morale, tuttavia senza la presenza del macabro orroroso (il racconto giallo della contessa di Challant (I, 4); o Pia de' Tolomei (I, 12); oppure il navarrese incestuoso (II, 35) o il vizioso Pietro (III, 4). Sono anche avvenimenti mirabili e inaspettati, sulla scorta del modello decameroniano: la morte per improvvisa folgorazione dei due innamorati (I, 14); o la morte contemporanea di gioia e di dolore (I, 33); l'esempio di Camilla Scarampa (I, 13); la morte apparente della II, 41 e molte altre di 'cronaca nera'. Ma una certa importanza viene assunta anche dal tragico morale. Sia nelle dediche sia nelle novelle si possono leggere lunghe digressioni moralistiche dall'impianto teorico trattatistico, dove si sommano diverse fonti: la tradizione esemplare medievale, il magistero umanistico, la teoria medica dei temperamenti, le finalità didattiche e moraleggianti proprie della storiografia umanistica (molti sono gli esempi e mi limito ai più evidenti e fondativi come i dittici II, 24 e II, 40).

Ovviamente non basta fare un semplice elenco di funzioni narrative e metanarrative del tragico. Perché, per sostenerlo, occorre studiare la natura profonda del narrare tragico bandelliano a partire dall'analisi delle sue caratteristiche morfologiche: in altre parole può essere utile mettere in evidenza le rilevanze del tragico bandelliano a partire dalla struttura del racconto, dai temi ricorrenti, dalla retorica impiegata.

Credo che sia utile, quindi, gettare uno sguardo all'intero sistema dell'organismo narrativo, perché le "istorie" tragiche si possono leggere e rileggere entro una complessa rete di rimandi macrostrutturali e microstrutturali, costituita dalle 214 dediche e dalle 214 novelle.

Come si sa, la macrostruttura dell'intero novelliere, nata dalla disgregazione della cornice decameroniana, si regge sulla successione dei 214 dittici narrativi (singolarmente formati da una lettera e da una novella), mentre la microstruttura (il singolo dittico narrativo) riproduce in modo regolare le due fasi della narrazione, dalla lettera (che contiene in sé la rielaborazione in chia-

ve moderna del gioco letterario decameroniano della brigata di narratori) alla novella vera e propria<sup>12</sup>. Tra macrotesto e microtesto prende forma l'organismo novellistico, la cui natura proteiforme e molteplice (Giancarlo Mazzacurati ha detto anche policentrica), si dispone a rivelare un mondo vasto e contraddittorio.

Credo, dunque, che sia utile compiere una sorta di analisi di sistema, per studiare le relazioni tra le novelle tragiche e il resto dell'immaginario narrativo bandelliano. E non è forse azzardato ipotizzare che in virtù di queste relazioni intratestuali possa emergere una complessità della dimensione tragica, che non resta limitata al fatto di sangue o all'evento lacrimevole ma che, invece, abbia diverse nature sia per quanto riguarda la forma narrativa assunta sia per quanto riguarda l'inventario delle componenti contenutistiche.

### 3. Il tragico e il suo rovesciamento.

La istoria tragica si accompagna e si oppone al suo rovesciamento. E, così, se il tragico è anche eccesso, enormità inaudita e spaventosa, il suo con-

<sup>12</sup> Sul problema della cornice nella novellistica rinascimentale oltre agli studi già citati si vedano: L. Graedel, *La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del 'Decameron'*, Firenze, Stamperia "Il Cenacolo", 1959; H. H. Wetzel, *Elements socio-historiques d'un genre littéraire: l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantes*, in *La nouvelle française à la Renaissance*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, pp. 41-78; M. Guglielminetti, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984; Id., *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, in *La novella italiana*, cit., t. 1, pp. 83-102; M. Plaisance, *Funzione e tipologia della cornice*, in *La novella italiana*, cit., t. 1, pp. 103-118; D. Maestri, *La tradizione delle cornici e l'"ordine" delle novelle bandelliane*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, cit., pp. 95-101; R. Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987; B. Laroche, *L'espace de la cornice du decameron aux Cene in L'Après Boccace. La nouvelle italienne aux XV et XVI siècles*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1994, pp. 11-41; R. Bragantini, *Avvio minimo all'analisi di una riscrittura narrativa: Bandello e Centorio in Feconde venner le carte. Studi in onore d Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, con una bibliografia degli scritti a cura di C. Caruso, Casagrande, Bellinzona 1997, p. 209; L. Badini Confalonieri, *Il cammino di Madonna Oretta. Studi di letteratura italiana dal Due al Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.



trario è un comico grottesco, eccessivo e scandaloso nelle molte manifestazioni basso-corporee. In altre parole nell'eterogeneità dei temi trattati nel *corpus* novellistico bandelliano la polarità tragico/comico è importante per comprendere l'evoluzione del narrare tragico. Questo tipo di narrare tragico può anche essere interpretato tenendo presente anche l'effetto speculare delle riflessioni metanarrative, contenute nelle lettere di dedica.

Nella tensione tra due opposte enormità mirabili (il comico grottesco e il tragico orroroso e patologico) si crea un campo magnetico comune. È la categoria narrativa dell'abnorme, dello straordinario, del fatto enorme e fuori dall'ordinario e tuttavia possibile, verosimile, forse anche vero ma al contempo mirabile.

Il tragico bandelliano si può comprendere, collocandolo anche nel lato più provocatorio e stupefacente. Nelle intenzioni dello scrittore, come si è visto, le storie vere e mirabili – anche tragiche ma non solo – devono stupire e far riflettere chi legge. Entra in gioco, così, un aspetto sostanziale della morfologia del narrare tragico bandelliano: ed è quello dell'ambivalenza tra l'*ethos* narrativo, ripetuto soprattutto nella zona riflessiva della dedica – e a volte anche nel proemio della novella con inserzioni e digressioni quasi trattatistiche – e la rappresentazione di storie enormi e disoneste, mirabili ma vere.

In questa rete di rimandi, dunque, il tragico assume una nuova connotazione, peraltro subito recepita dal primo traduttore francese, che ricorda come certe grandi trasgressioni e certi enormi peccati possano servire da monito per i giovani:

C'est pourquoy j'ay choisi ces histoires, à fin que la jeunesse voye que ceux que suyvent le chemin damnable d'iniquité, ne faillent guere après les grandes transgressions et l'execution *des pechez plus enormes* (...) <sup>13</sup>.

La ricezione francese della categoria dell'abnorme – seppure limitata al tragico secondo la ristretta scelta tematica delle *histoires tragiques* che tanta fortuna hanno avuto in Europa – viene ritenuta come sostanziale nella morfologia del narrare tragico bandelliano.

<sup>13</sup> *The french Bandello, a selection. The original text of Four of Belleforest's Histoires tragiques*, translated by Geoffrey Fenton and William Painter Anno 1567. Edited with an introduction by Frank S. Hook, University of Missouri, Columbia, 1948, p. 155

Tuttavia in questa chiara e diretta trasmissione di una categoria narrativa strutturante si nota nel francese un maggior impegno pedagogico e moralistico<sup>14</sup>. Impegno pedagogico che, presente nel dettato bandelliano, non impedisce al narratore di raccontare l'estremo, anche nei dettagli più raccapriccianti.

Nel contrappunto comico/tragico e nella varietà dei fatti mirabili raccolti dallo scrittore – secondo, peraltro, lo schema tradizionale decameroniano – le lettere di dedica mettono ordine, svolgono un ruolo di selezione tematica, di riflessione cortigiana e filosofico-moralistica: sono un punto di raccolta di questioni proprie della poetica del narrare.

Nelle lettere di dedica lo scrittore svolge un ragionamento, lungo ma frammentato e ripetuto per sezioni, che offre una chiave di lettura della società contemporanea, e per quanto riguarda il nostro caso, anche della sua dimensione più tragica. Si delinea così una poetica del mirabile verosimile entro cui si muove l'estrema categoria dell'abnorme, dove il tema del tragico assume – in dialogo con il suo contrario – l'eccesso e la deriva patologica e irrazionale come misura della parte più oscura e misteriosa dell'animo umano.

Un mirabile verosimile che punta, infine, sulla forza esemplare dei casi più «strani» per organizzare la memoria plurima dell'intero novelliere<sup>15</sup>.

Nel dittico II, 24, più volte ricordato, si trova questo duplice aspetto. Nell'insieme di dedica e novella si ritrova il carattere fondativo della prosa bandelliana e della sua declinazione tragica. Nella dedica abbiamo già letto la vocazione pedagogica ricordata dallo scrittore. Nella novella, poi, Giulio Cesare Scaligero racconta una storia tragica già narrata da Margherita di Navarra e, introducendo il racconto, rivendica il valore pedagogico del

<sup>14</sup> Si veda per la dimensione europea: A. Ch. Fiorato, *Oltralpe et Outre-Monts. Regards croisés et l'Europe à la Renaissance*, Supplemento al n. 139 di «Studi francesi», gennaio-aprile 2003, Torino, Rosenberg & Sellier, 2003. Per la moralizzazione francese delle novelle bandelliane: Id., *Le «Bandel» ou la moralisation d'un conteur de la Renaissance italienne en France*, in *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France. Actes du Colloque de Caen, 25-26 mars 1994*, a c. di M. Colin, Centre de Recherche en langues romanes Universités de Caen, 1995.

<sup>15</sup> Sull'analisi di questo aspetto mi permetto di rinviare ancora al mio: *Enormi e disonesti*, cit., pp. 93-121.

*Decameron* a partire dall'esempio offerto dalla novella del re Agilulfo, ingannato dal suo palafraniere (*Decameron* III, 2)<sup>16</sup>.

Per il dotto Scaligero, umanista d'eccezione, la mancata riflessione su questa novella decameroniana contribuisce a creare un vuoto morale, nel quale può agire senza controllo la parte ferina dell'umanità. L'ignoranza può indurre a compiere errori, tragedie, fatti orribili, spaventosi e raccapriccianti («orrendo, terribile, compassionevole e fierissimo spettacolo»). La forza magnanima del re Agilulfo nell'affrontare l'adulterio della regina è un esempio morale e può insegnare il dominio delle passioni («concupiscibili passioni e tanto sfrenate») e degli istinti feroci e ossessivi («mille disordini» che «avviluppano il cervello»). Sempre in questa novella, inoltre, si trova una delle descrizioni più feroci di un corpo violato: la rappresentazione minuziosa del cadavere della donna suicida<sup>17</sup>.

Una novella boccacciana, dunque, che è sostanzialmente comica e di argomento erotico, viene così prelevata dall'archetipo decameroniano per un riuso morale e per introdurre un tema tragico (l'irrazionalità delle passioni) che scade nell'abnorme e nell'orroroso (lo strazio del cadavere femminile)<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> «Egli è pur forza, graziosissime donne, che io dica un motto ad escusazione di tutti noi che qui siamo, così uomini come donne, contra alcuni che vogliono esser tenuti santi, e Iddio sa che vita fanno, i quali se per aventura vedeno in mano a chi si sia il *Decamerone* del facondissimo e da non esser mai senza prefazione d'onore nomato messer Giovanni Boccaccio ed altri libri volgari e in rima, entrano in còlera grandissima e sgridano fieramente chi quelli legge, dicendo I cattivi e mali costumi da si fatte lezioni appararsi e le donne divenirne meno oneste. E qui dicono le maggior pappolate del mondo. Io sempre fui di questo parere, che il saper male non sia male, ma il farlo sì, anzi credo che sia cagione molte fiata di schifar mille inconvenienti. Ed a ciò che non andiamo troppo lontano a pigliar testimonii, eccovi: se questo barone e la donna sua avessero letta e udita la novella d'Agiluffo, certamente non incorrevano in tanti inconvenienti come fecero, perchè si sarebbero d'un'altra maniera governati. Ma l'ignoranza che non fu mai buona – ed ogni ignorante sempre è tristo – fu cagione che il povero cavaliere in tal disordine cadde». Ed. Maestri, 2 p. 195 sgg.

<sup>17</sup> Per un'analisi del passo rimando ancora al mio: *Enormi e disoneste*, cit, pp. 162-163.

<sup>18</sup> Per le riprese decameroniane nelle *Novelle* mi sono soffermata in *Il Decameron e le Novelle di Bandello: riusi e variazioni* in «Studi sul Boccaccio», vol XXXIV, 2006.

#### 4. La moralità del tragico

All'esame della macrostruttura dell'opera e dell'impianto teorico narrativo, entro cui si incardinano le novelle tragiche nella loro diversità, è necessario aggiungere ora anche qualche valutazione che riguarda la veste retorica dell'argomentare tragico del nostro scrittore.

Come abbiamo visto nell'esame del dittico II, 24, lunghe riflessioni moraleggianti, a volte anticipate brevemente anche nella lettera di dedica, interrompono il ritmo dell'azione drammatica novellistica, imponendo una sospensione, che è anche un cambiamento di registro.

In queste epifanie argomentative la *brevitas* – primo statuto del racconto novellistico – viene annullata con l'inserimento di una prosa dotta, umanistica e trattatistica. In queste sospensioni riflessive della narrazione Bandello ritrova il lessico e il repertorio argomentativo da mondo dei predicatori. Alla sentenza morale, commentata nella dedica, lo scrittore aggiunge, nello spazio della novella altre considerazioni, che risentono fortemente dell'influenza della letteratura esemplare e, in seconda istanza, della trattatistica umanistica. Non c'è dubbio che nella ricerca sperimentale di nuove forme narrative e moderne Bandello tragga buona parte del suo impianto da entrambe le tradizioni. Nelle zone tragiche del novelliere, dove la violenza, il crimine e l'orrore rendono più cupo il mondo narrato, emergono con più evidenza l'intenzione classificatoria dello storico (proveniente dalla storiografia umanistica), la volontà pedagogica del predicatore (ma anche dell'umanista), e infine l'inclinazione del narratore a dare ampio spazio agli avvenimenti stupefacenti, mirabili e strani.

In questa ampia gamma del tragico dall'avvenimento inaspettato, alla storia sentimentale, alla novella filosofico-morale, all'esempio macabro-orroroso Bandello coglie la drammatica inquietudine e le deboli certezze della sua epoca.

E se nel tragico mirabile l'evento imprevedibile colpisce i protagonisti senza una ragione, in modo tale che l'evento straniante in sé e per sé costituisce il cuore della novella, nel tragico morale e sentimentale, con la deriva macabra e patologica, resta vitale il tema della virtù. Il tema della virtù è, dunque, centrale nella rilettura della dimensione tragica dell'esistenza; tuttavia al contempo, si intravede, il disegno di un immaginario narrativo più contorto,

più confuso, più ambiguo delle dichiarazioni profuse nelle lettere di dedica: nelle *Novelle* la realtà si specchia nella sua ineludibile ambiguità.

Un altro esempio che aiuta a comprendere le ragioni poetiche che presidono il racconto tragico bandelliano è il dittico II, 40.

Scrivere significa conservare la memoria di certi eventi ed è un modo per «ammaestrare». Il lettore è invitato a trarre utilità dagli esempi, positivi e negativi, che ogni scrittore può raccogliere e conservare. Si può leggere per fuggire il male, per trovare il modo di «operare bene e virtuosamente». Per questo motivo la passione amorosa è al centro della ragionamento bandelliano, ma al plurale: oggetto della narrazione sono *gli amori*, innumerevoli quanti sono gli uomini con le loro «differenze» e con i loro «temperamenti».

Nella novella il narratore, Luca Valenziano affronta gli amori che finiscono in tragedia, gli avvelenamenti o i suicidi sono casi degni di pietà (più che di castigo). Ciascuno di noi, afferma il narratore, da questi «disperati accidenti» può «prendere esempio di governarsi saggiamente», per non lasciare senza governo i propri «appetiti».

Il Valenziano, poi, anticipa i caratteri e le azioni della novella, mediante l'impiego di una retorica persuasiva da predicatore. L'imitazione del discorso omiletico si rivela nella forte paratassi e nel richiamo a paragoni stupefacenti, nel reiterato impiego del verbo «vedere», nell'accumulazione, nell'impiego di immagini forti ed esemplari. È un chiaro richiamo a formule predicatorie, che si mescolano ad altre modalità narrative e si affiancano al racconto tragico.

Bandello ricorda, insomma, che la lettura è anche un esercizio ermeneutico, attraverso il quale si crea un nuovo spazio interiore. Tra dedica e novella, si incontra l'inquietudine umana, letteraria e morale di uno scrittore che su imitazione dell'archetipo decameroniano vuole descrivere l'universo umano, ma che, al contempo, tenta di conservare nelle sue «istorie» più cupe, misteriose, abnormi e tragiche uno dei valori fondamentali del pensiero rinascimentale: il senso della misura, che rappresenta il vero confine dell'*humanitas*.

Nella dedica, o nei preamboli di alcune novelle, lo scrittore tenta un'interpretazione morale delle azioni raccontate, mentre nelle novelle rivela una umanità triste e angosciata, a tratti perversa e irrazionale, colpita dal delitto, dalla ferocia, dalla follia e dalla violenza. Non esita a raccontare e a ricordare il carattere tragico, disonesto, orribile e patetico dell'esistenza

umana, che tra Masuccio Salernitano e Giraldi Cinzio aveva fatto la sua comparsa<sup>19</sup>.

Nel disegno complessivo dell'opera, quindi, le lettere di dedica svolgono il ruolo di guida morale e sono una sorta di decalogo, che accompagna il lettore nei tanti inferni terreni in cui i narratori calano le proprie «istorie».

Resta, però, stridente e non risolta, la contraddizione tra gli appelli alla moralità, espressi nelle dediche, e la ricerca per le novelle di soggetti *altri*, malvagi o lussuriosi, ma spesso estremi.

Questo antagonismo tra due diverse tensioni (raccontare il morale e raccontare il mirabile) si esercita in modo più evidente nei racconti tragici ed esplose nei casi più eclatanti e violenti. In altre parole lo scrittore tenta di stupire con la descrizione dell'indicibile, dell'incomprensibile e del male assoluto.

Il corpicino straziato di un bambino appena abortito (III, 52), il viso e il corpo di un cadavere femminile in decomposizione (II, 24), il racconto minuzioso della donna murata viva dal marito (II, 12), la tortura che Violante compie dell'amante (I, 42) o le «carni lacerate», i corpi «spolpati ed arsi» (I, 55) sono immagini che descrivono l'orrore e che trascendono l'intenzione moraleggiante. L'amplificazione del particolare sanguinoso, il racconto iperrealistico delle piaghe e del dolore fisico fanno parte della retorica della violenza e dell'abnorme che lo scrittore sperimenta in modo nuovo. Una retorica della violenza che può avere origine nella giustificazione esemplare e moraleggiante.

<sup>19</sup> Per il rapporto tra Boccaccio e Bandello nelle novelle di tortura: S. Blazina, *Novelle di supplizio e di tortura: Bandello e Boccaccio*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, cit., pp. 261-274. Per Masuccio Salernitano si vedano di M. Papio: *Keen and violent remedies: social satire and the grotesque in Masuccio Salernitano's «Novellino»*, Lang, New York 2000 e *Masuccio Salernitano's "gusto dell'orrido"*, in *The Italian Novella*, a c. di G. Allaire, Routledge, New York 2003, pp. 119-36. Sul ricorso al racconto tragico che suscita meraviglia si veda per quanto riguarda il teatro di Giraldi Cinzio: C. Lucas, *De l'horreur au "lieto fine". Le contrôle du discours tragiques dans le théâtre de Giraladi Cinzio*, Bonacci Editore, Roma 1984, in particolare a p. 60 dove la studiosa sottolinea come il Giraldi nel *Discorso* associ quasi sistematicamente le parole "pietà" e "terrore" a "meraviglia": «Giraldi donne tout de poids à la meraviglia qu'il conçoit la tragédie comme une succession d'événements inattendues, du premier au dernier acte».

giante della dedica, ma che in alcuni casi diventa un aspetto stilistico autonomo.

Il racconto tragico si trasforma in racconto orroroso, dove l'interesse per quel tipo di orrore supera il valore esemplare del dramma umano. Bandello, a volte, tende la sua prosa narrativa tra due estremi così lontani (l'enormità mirabile e il morale) da apparire inconciliabili. Il lungo racconto del cadavere in decomposizione, ad esempio, non si risolve nella sola intenzione moraleggiante<sup>20</sup>.

In questo caso, come negli altri citati, sembra che lo scrittore si misuri piuttosto con una dimensione *altra*, oscura, fantastico-orrifica della scrittura novellistica e che egli metta alla prova un nuovo genere nel tentativo di superamento della tragedia eroica classica: il genere del racconto terribile e spaventoso, che ha come protagonisti persone comuni, donne e uomini della società contemporanea che restano travolti da passioni, delitti ed efferatezze stupefacenti ma verosimili. Fatti «vituperosi» che attraggono lettori curiosi ma non necessariamente interessati alla propria educazione morale.

<sup>20</sup> Nella II, 24: «Pensate poi che cosa era a veder la miseranda donna tutta nel viso livida, gonfia e come una biscia sparsa e picchiata di varie macchie, che oramai più a fiero mostro che a femina morta rassembrava, con quegli occhi tumidi, torbidi e stravolti, i quali, secondo che prima erano il dolce e vero albergo del piacere e sommo diletto, allora erano oscuri, orrendi e spaventevoli, e fatti nido di sozza ed orribil apparenza, e pareva a punto che guardassero stralunatamente in traverso con fiera e minacciosa vista chiunque ardiva di guatargli. Quella bocca che quando s'apriva mostrava la pompa ricca e meravigliosa de le perle orientali e dei più fini coralli e preziosi rubini che si possono vedere, e che era la stanza della pura e candida eloquenza, allora spaventava senza fine ciascun, né v'era chi ardisse fisamente mirar così orribile ed oltra misura trasfigurata sembianza. Ella pareva proprio che come un can alano digrignasse i denti, che cominciavano a diventar qual osso fracido e corrotto, essendo quelle già rosate labra alquanto enfiate e in su rivolte. Le mani, prima schiette di pura neve e d'avorio, ove non appariva nodo né vena soperchiava, erano d'oscura pallidezza tinte e di maniera del corrotto sangue infette, e l'unghie divenute lividissime, che non erano più morbide né ad esser basciate né tocche. Quella gola, innanzi di maro e latte, che pareva una preziosa ed amabil colonna d'avorio, era allora oltra misura dai lacci del lenzuolo di modo segnata e guasta che non era possibile senza lagrime mirarla.» Ed. Maestri, 2, p. 200

## 5. Il linguaggio della gelosia e la retorica del sentimentalismo

Nei dialoghi e nei monologhi tragici lo scrittore attribuisce ai suoi personaggi un linguaggio modulato sulla retorica del sentimentalismo. Una retorica del sentimentalismo che recupera dal lessico, dalle situazioni narrative e dai ragionamenti amorosi e filosofici della tradizione classica (Ovidio, tra i primi ma occorre pensare per altri versi anche al Seneca morale) e che si nutre soprattutto delle opere giovanili in prosa di Boccaccio: l'*Elegia di Madonna Fiammetta* e il *Filocolo*. Quando Fiammetta in preda al delirio amoroso invoca la morte, ricorda il dramma d'amore di Giulietta, che confessa a Romeo il tormento di una vita che sembra un continuo morire. Così piange Fiammetta: «(...) lasciami usare il mortale officio ora a ciò disposta con somma voglia; però che niuna cosa fa chi colui di morire impedisce che desidera di morire, se non che egli l'uccide: tu di me diventi micidiale, credendomi tòrre dalla morte, e come nemica tenti di prolungare la morte». E così si lamenta Giulietta: «(...) e se paresse altrui che io vivessi, quel vivere mi sarebbe un continovo e tormentoso morire» (II, 9).

Se la prosa boccacciana è il primo sostrato del linguaggio sentimentale del nostro scrittore, non c'è dubbio che all'origine di entrambi vi sia il repertorio tragico senecano, che sarà il principale veicolo di trasmissione delle storie tragiche boccacciane e bandelliane in Europa. Anche il *Filocolo* offre un ampio repertorio del tragico: per esempio nei lunghi monologhi dei personaggi, come la disperazione d'amore e di morte di Giulia, madre dell'eroina protagonista.

Il fulcro narrativo che mira a quei sentimenti di pietà e di terrore di marca aristotelica, risiede in primo luogo nell'analisi dei sentimenti di donne e di uomini comuni, accecati dall'odio, dal risentimento e travolti in un gorgo insanabile, che inghiotte la loro vita. Nella zona metanarrativa o di argomentazione morale Bandello fa ricorso, per quanto riguarda questo tema, ad un'interpretazione, se quasi "psicosomatica" degli eventi tragici, ricorrendo alle formule dell'antica dottrina medica degli umori, all'astrologia, al paradigma amoroso neoplatonico, ai trattati filosofici sull'amore di Mario Equicola e soprattutto a un testo di Marsilio Ficino: *El libro dell'Amore*. Bandello dialoga con tutti questi testi, che inserisce e ingloba nelle introduzioni alle novelle.



Nella dedica II, 47, ad esempio, lo scrittore riprende un intero passo ficiniano nella spiegazione di una corrispondenza tra la costituzione umorale del corpo e i comportamenti umani. La *colera negra* è un umore «infiammato» che genera guerra<sup>21</sup>. Se uno, poi, è di «complexione sanguigna» e «l'altro per gli occhi e per le nari e in ogni sua azione spira còlera», viene generato un amore contrastato, che oscilla dal piacere al dolore. Tra un malinconico e un sanguigno si genera a volte un legame indissolubile. Ma tra un temperamento collerico ed uno malinconico, invece, possono nascere solo conflitti.

In questo funesto incontro si trova il fulcro delle tragedie passionali, dei «mille mali» dell'umanità. Per il Ficino è una «pestilentia sopra tutte mortale» e per Bandello è una «perniziosissima peste».

Ora tra le distorsioni umorali più gravi e pericolose del sentimento d'amore è senz'altro la gelosia:

E che cosa è questa gelosia? Ella in vero è un gelato timore che i meriti e la virtù d'altri, che a noi par che sormonti e vinca il nostro valore, non ci levino fuor de l'animo de la donna amata, la quale noi come nostro ultimo fine bramiamo d'ottenere. Non sarà l'uomo geloso del suo rivale, se quello non crede e stima valer più di quello ch'egli vale. Il perché la gelosia ammazza quella poca speranza, tronca quei pochi ramuscelli che in noi germogliavano e disperge il fiore sovra cui noi ci fondavamo di venire al godimento della cosa amata, e porta ogni speme nel valore e beni del nostro concorrente o sia rivale, di tal maniera che a poco a poco quello che noi credevamo che fosse amore, come la speme è perduta, va in fumo come nebbia al vento, o vero che si converte in rabbia e furore e in sdegni, che non altrimenti ardeno e consumano quella benevolenza che a la cosa amata portavamo, che si faccia la devoratrice fiamma il cotone poi che l'oglio o la era che lo nodriva è mancato. Quindi procede che orta la speranza, muore 'l desiderio e con quello l'amore,

<sup>21</sup> Secondo Marsilio Ficino (*El libro dell'Amore, Oratione VI, IX, 22-25*) la collera è «calda e secca, la malinconia è secca e fredda: quella nel corpo tiene el luogo del fuoco e questa el luogo della terra (...). E collerici, per l'impeto dell'omere focoso, s'adventano nello amare come in uno precipitio; e malenconici, per la pigrizia dell'omere terrestro, sono allo amore più tardi, ma per la stabilità di decto omere, dato che hanno nelle reti, lunghissimo tempo vi si rinvolgono.» (M. Ficino, *El libro dell'Amore*, a cura di S. Niccoli, Olschki, Firenze, 1987, p. 137).

e niente altro questo veleno nei petti ove entra produce, se non che l'avvelenato tutto 'l dì vede che il suo rivale gli par molto più ornato di virtù, di costumi, di valore e d'ogni altra grazia che non è egli medesimo<sup>22</sup>.

La gelosia è un «morbo pestifero», un «verme gelato» che avvelena la vita degli uomini. Fomenta odi, istiga violenze, distrugge e uccide. È un «furore» cieco, che chiama a sé le più oscure passioni: «collera», «stizza», «ira». È, infine, una forma di «pazzia», una manifestazione di «umor malinconico», che genera angoscia e solitudine. È una «micidiale peste che di modo ammorbata il petto di colui che s'appiglia che non solamente il geloso non ha mai bene, ma né anco lascia altrui riposare» (I, 34). Quando l'infido «verme gelato» si insinua nelle menti diventa una forza distruttiva.

La venticinquesima novella della seconda parte, ad esempio, è interamente dedicata a questo argomento. Nel preambolo della novella è presente un chiaro richiamo a un testo di Mario Equicola, che Bandello conosceva e frequentava<sup>23</sup>. La gelosia viene definita come un morbo che caccia ogni contentezza e introduce ogni male. Secondo il filosofo – e secondo Bandello – nonostante si pensi comunemente che l'amore non sia disgiunto dalla gelosia non vi è in questa convinzione errore più grande.

La gelosia è un veleno, che annienta ogni speranza e ogni sentimento d'amore. Il geloso si avvia verso un precipizio morale, viene assalito dal sospetto e dall'ira con desiderio di vendetta. L'amore, così, viene negato, soppresso e distrutto. D'altronde anche Boccaccio insiste sulla perdita di ogni speranza del geloso, che rimane preda del suo terrore: «il geloso ha l'animo pieno di infiniti sollecitudini, alle quali né speranza né altro diletto può porgere conforto, o alleviare la sua pena (...) Similmente s'imagina che ogni parola sia doppia e piena d'inganno» (*Filocolo*, 38). In altre parole la gelosia conduce l'uomo alla disperazione e alla perdita di sé.

A questa forza oscura, che risiede nel profondo di ogni animo, Bandello dedica ampio spazio nelle sue riflessioni: spesso la definisce come una forma

<sup>22</sup> Ed. Maestri 2, p. 204.

<sup>23</sup> M. Equicola, *De natura de amore libro quarto*, a cura di E. Musaccio e G. del Ciuco, Cappelli, Bologna 1989, p. 93. Si veda sempre A. Ch. Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, cit. p. 297, nota 20. Sui calchi da Ficino e da Equicola rinvio al mio: *Enormi e disoneste*, p. 166 sgg.

di follia, che sconvolge gli uomini e le donne, fino a costringerli a gesti sconsiderati e violentissimi, ai limiti del macabro e dell'orrore. Chi soffre resta imprigionato nel proprio dolore. La follia d'amore, cupa e sorda, possiede una forza che paralizza e annienta ogni volontà.

Il cavaliere Spada (I, 51) innamorato perduto della moglie, all'improvviso senza alcun motivo comincia a pensare che «ella ad ogni uomo piacesse, e ancora che così cercasse di piacer altrui come a lui faceva». È un pensiero ossessivo, malinconico, folle. È un «umor fantastico», che trascina l'uomo all'uxoricidio e al suicidio. Questa novella tragica non ha altre azioni al di fuori dell'improvviso e incomprensibile fatto di sangue.

La gelosia, inoltre, è una malattia che non può essere curata; neppure Galeno e Ippocrate vi hanno mai trovato rimedio (I, 51): l'unica medicina possibile è la morte. Così, in effetti, i gelosi di Bandello concludono la propria tragica vita: si suicidano o uccidono, ed è la morte a calmare per sempre il loro animo.

La gelosia è la prima causa del gesto criminoso ed è la protagonista delle novelle tragiche bandelliane. Nella dedica alla ventesima novella della prima parte Bandello scrive che se si ragionasse su questo triste argomento «per mille e mill'anni» non si riuscirebbe a rendere conto della complessità del fenomeno: «veggendosi tutto il dì la varietà di nuovi falli che quella genera». Dopo questa avvertenza, poi, viene raccontata l'improvvisa follia omicida del giovane Galeazzo che ammazza la donna amata: «prese un pugnale che a lato aveva e percosse la giovane nel petto per iscontro al core, la quale subito cadde boccone in terra morta; poi a se stesso rivoltato il sanguinolente ferro, se lo cacciò in mezzo il petto e sopra la morta Lucrezia s'abbandonò».

Il gesto improvviso, nasce da un sentimento estremo, irrazionale e incoercibile. E se Bandello nella dedica annuncia che il racconto riguarderà un'«enormità de la dannosa gelosia», collocando fuori dall'ordinario l'evento narrato, con il consueto gioco di rimandi interni al dittico, anche il narratore distingue: forse più che gelosia, bisognerebbe definirla pazzia e furore.

I fatti di sangue, scatenati da questo irrazionale sentimento sono per Bandello «pietosi accidenti», ma anche pazzie. In questi casi esercitare la virtù è prova assai ardua, ma anche in questi momenti l'uomo deve dimostrare di «governare con la ragione» questa forza autodistruttiva. E la ragione, secondo il decalogo bandelliano, deve sempre prendere il posto della violenza, dell'ira e del furore.

Nell'antologia dei casi del mondo, archivio della memoria del suo tempo, Bandello raccoglie l'eredità della cultura umanistica e rinascimentale che aveva immaginato per l'uomo una perfetto equilibrio di bellezza, grazia, ragione e virtù. Un ideale che lo scrittore fatica a riconoscere nel mondo quotidiano, irrazionale e ingovernabile che lo circonda. Nei disordinati frammenti narrativi delle *Novelle* emerge un'umanità livida, ossessiva, criminale, violenta; un'umanità che precipita nell'enormità delle azioni e che vive nei laceranti di vita, nelle zone oscure dell'animo, nei caratteri deboli, impauriti e follemente crudeli.