

I novellieri
italiani
e la loro presenza
nella cultura
europea:
rizomi
e palinsesti
rinascimentali

a cura di
Guillermo Carrascón
e
Chiara Simbolotti

aAccademia
university
press



NOVELLIERI ITALIANI IN EUROPA
testi e studi

ISSN 2421-2040

collana diretta da

Aldo Ruffinatto, Guillermo Carrascón

comitato scientifico

**Pierangela Adinolfi, Erminia Ardissino, Daniela Capra,
Davide Dalmas, Marina Giaveri, José Manuel
Martín Morán, Consolata Pangallo, Monica Pavesio,
Patrizia Pellizzari, Laura Rescia, Roberto Rosselli del Turco,
Iole Scamuzzi, Chiara Simbolotti, Carla Vaglio**

**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura
europea: rizomi
e palinsesti
rinascimentali**

**a cura di
Guillermo Carrascón
e
Chiara Simbolotti**

aA

**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura europea:
rizomi e palinsesti
rinascimentali**

Questa miscellanea di studi si colloca tra i risultati del Progetto di Ricerca “Italian Novellieri and Their Influence on Renaissance and Baroque European Literature: Editions, Translations, Adaptations” dei **Dipartimenti di Studi Umanistici** e di **Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne** dell’**Università degli Studi di Torino**, finanziato dalla **Compagnia di San Paolo** attraverso l’accordo con l’Università per lo sviluppo della ricerca scientifica.

The articles included in this volume had been selected by means of a peer review process.

IV

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell’Università degli Studi di Torino

aA

© 2015
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione dicembre 2015
isbn 978-88-99200-65-7
edizioni digitali www.aAccademia.it/novellieri4

book design boffetta.com
stampa Digitalandcopy, Segrate (MI)

I novellieri italiani nella letteratura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali

Francia e Germania

Perrault et Basile:

Les Fées est-il un palimpseste? Patricia Eiche-Lojkine 5

La «*Vie désordonnée*» di Bianca Maria di Challant:
dalla IV novella di Bandello all'*histoire tragique*
di Belleforest

Monica Pavesio 28

L'Amour en son throne: appunti su una traduzione francese
secentesca delle *Novelle Amoroze*
di Giovan Francesco Loredano

Laura Rescia 40

La storia di Donna Francesca che umilia i suoi spasimanti
(*Dec. IX, 1*) nelle versioni tedesche
di Arigo e Hans Sachs

Maria Grazia Cammarota 56

Ammonire divertendo: Sachs, Boccaccio e un *Decameron*
(apparentemente) moralizzato

Raffaele Cioffi 74

The King and the Countess, or:
Bandello at the Baltic Coast

Manfred Pfister 87

La ricezione delle novelle del Boccaccio in Germania
nella seconda metà del XV secolo

Maria Grazia Saibene 110

Il Calandrino tedesco di Arigo

Chiara Simbolotti 126

Inghilterra

Ricezione europea del *Cunto de li Cunti* di Basile:
la traduzione inglese di John Edward Taylor

Angela Albanese 143

«Fu già in Venezia un moro molto valoroso».
Giraldi Cinzio e Shakespeare

Massimo Colella 158

«This noble and godlye woman»:

Caterina d'Aragona e *The Historie of Grisilde the Seconde*
di William Forrest

Omar Khalaf 173

Boccaccio e Shakespeare. La IV giornata del *Decameron*,
l'amore e il tragico sulla scena

Chiara Lombardi 188

Barnabe Riche e la novella italiana. Traduzione e reinvenzione
nel *Farewell to Military Profession*

Luigi Marfè 204

**'Scenari' europei del Rinascimento italiano:
dagl'inganni di Nicuola (già Lelia) a Viola
ne *La dodicesima notte*** Eva Marinai 217

***La moral filosofia* di Doni:
l'iconografia della traduzione inglese** Patrizia Pellizzari 234

Italia

***La Posilecheata, una still life* fiabesca** Clara Allasia 255

***Iter gratia itineris: il valore delle peripezie mediterranee
nel Decameron*** Marcello Bolpagni 268

**Dalla novella alle scene: Giletta di Narbona
nella *Virginia* di Bernardo Accolti** Matteo Bosio 285

**La transmisión de motivos novelescos a través
de la comedia nueva: *Don Gastone di Moncada*
de Giacinto Andrea Cicognini** Guillermo Carrascón 298

**La funzione Alatiel. False vergini
in Pietro Fortini** Nicolò M. Fracasso 312

**La raccolta delle *Cento novelle amoroze
de' Signori Accademici Incogniti*** Tiziana Giuggia 324

**Indicazioni per curare la malinconia nella novellistica italiana.
Lezioni per il «ben vivere»** Béatrice Jakobs 339

**Riscrivere e rileggere Bandello.
Il destino del paratesto tra *Histoires tragiques* (1559)
ed edizione milanese (1560)** Nicola Ignazio Loi 350

***Griselda, tragicommedia* del bali Galeotto Oddi,
un manoscritto torinese del sec. XVII** Jean-Luc Nardone 364

**«Bisogna scriver de' romanzi, chi vuol encomi»:
Francesco Pona e la costruzione
della «macchina meravigliosa»** Laura Nay 381

***La Griselda: recreaciones musicales de un argumento
boccacciano en el siglo XVIII*** Juan José Pastor Comín 395

Spagna

**Palabras en fuga o silencios en la *Primera parte
de las novelas* de Giraldi Cinzio** Mireia Aldomà García 413

**Bandello y Cervantes. *Novelle, Histoires tragiques,
Historias trágicas exemplares: hacia La fuerza de la sangre*
de Miguel de Cervantes** Luana Bermúdez 432

Educare e divertire: <i>La Zucca del Doni en Español</i> e la creazione di un nuovo destinatario	Daniela Capra	444
Lorenzo Selva en el origen del <i>Para algunos</i> de Matías de los Reyes	Alba Gómez Moral	459
<i>Materias deshonestas y de mal ejemplo:</i> programa ideológico y diseño retórico en la narrativa italiana del siglo XVI en España	David González Ramírez	473
El motivo del marido celoso: de la <i>novella</i> italiana a la novela corta española del siglo XVII. Imitación y reescritura en Cervantes, Castillo Solórzano y Juan de Piña	Christelle Grouzis Demory	491
Teoria e pratica dell'utilità della novella. Bonciani, Bargagli, Sansovino e Cervantes	José Manuel Martín Morán	506
La teatralización del mito de Griselda en <i>El ejemplo</i> <i>de casadas y prueba de la paciencia: a propósito</i> de los personajes	María Muñoz Benítez	522
La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el <i>Decamerón</i> de Lope de Vega	Juan Ramón Muñoz Sánchez	539
De Italia a España: la búsqueda y la creación del marco en <i>Los cigarrales de Toledo</i> , de Tirso de Molina	Manuel Piqueras Flores	556
Política de la amistad en <i>De la juventud</i> , de Francisco de Lugo y Dávila	Carmen Rabell	569
Bandello frente a la comedia del Siglo de Oro: el caso de <i>Linajes</i> <i>hace el amor</i>	Ilaria Resta	585
La tradición griseldiana y las innovaciones en la segunda <i>patraña</i> de Timoneda	Francisco José Rodríguez Mesa	604
<i>El Fabulario</i> de Mey y los <i>novellieri</i> italianos	Maria Rosso	619
Los <i>novellieri</i> en Mateo Alemán: las novelas en el <i>Guzmán de Alfarache</i> (1599-1604)	Marcial Rubio Árbuez	633
Le novelle 'italiane' del <i>Guzmán de Alfarache</i>	Edoardo Ventura	646
Europa		
Del <i>exemplum</i> a la <i>novella</i>	Carlos Alvar	657
Masuccio Salernitano en Europa	Diana Berruezo	674
Sulla presenza del <i>Decameron</i> nella letteratura polacca: la novella di Zinevra (II, 9) nella anonima traduzione cinquecentesca	Anna Gallewicz	689

Indice

Le rôle du <i>Décameron</i> dans l'épanouissement de la nouvelle roumaine	Eleonora Hotineanu	705
Dalla prosa alla poesia. Le prime traduzioni ungheresi del <i>Decameron</i>	Norbert Mátyus	717
La novella italiana in Europa tra Bandello, Yver e Cervantes	Elisabetta Menetti	726

**'Scenari' europei del Rinascimento italiano:
dagl'inganni di Nicuola (già Lelia) a Viola ne
La dodicesima notte**

Eva Marinai
Università di Torino

aA

FESTE: Nothing that is so, is so¹.

217

Il 12 febbraio dell'anno 1532², durante la notte magica dell'Epifania, nella Sala Grande del Consiglio del Palazzo Comunale di Siena, l'Accademia degli Intronati presenta una commedia dal titolo *Gl'ingannati*, ambientata a Modena, in cui la protagonista, Lelia, assume per amore un'identità sessuale opposta alla propria, facendosi chiamare Fabio, attraverso un travestimento da paggio, che si pone come mascheramento di secondo livello, quello intradiegetico – o meglio intramimetico – rispetto al travestimento numero uno, che è quello dell'attore (maschio come tutti gli altri interpreti) nelle vesti del personaggio femminile³. Tra l'altro, ad amplificare l'e-

1. W. SHAKESPEARE, *Twelfth Night or What You Will*, E. Story Donno (a c. di), Cambridge University press, Cambridge 1985, iv, i, 8.

2. Le stampe cinquecentesche datano la commedia al 1531 e molti testi critici recenti erroneamente indicano tale data; essa è però da intendersi come 1532, poiché il computo del calendario *ab incarnatione*, allora vigente, faceva iniziare l'anno il 25 marzo, data dell'Annunciazione, e non il 1 gennaio. La commedia fu stampata a Venezia nel 1538.

3. Sul travestimento come motore degli equivoci e dei riconoscimenti nel teatro di Shakespeare cfr. F. MARENCO, *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, Einaudi, Torino 2000, e ID., *Sul travestimento*, in C. Vaglio Marengo, P. Bertinetti, G. Cortese (a c. di), *Le forme del comico*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1990, pp. 1-20.

quivoco causato dallo scambio di ruoli e generi contribuisce il fatto che tale attore recitava anche la parte di Fabrizio, il gemello di Lelia, di cui non si hanno notizie sino all'ultimo atto, moltiplicando a dismisura, anche in senso metateatrale, l'ambiguità identitaria e il fascino che ne consegue, fonte primaria del gioco erotico che punta essenzialmente sul travestitismo⁴ e sull'indistinguibilità tra figura femminile androgina e giovanetto efebico⁵. Motivo, questo, ripreso e dilatato da Shakespeare per le prime descrizioni dell'aspetto di Viola/Cesario in *Twelfth Night or What You Will*, ultimo sviluppo del percorso di *crossdressing* come fenomeno liminale⁶, di formazione e autoaffermazione dell'identità sessuale: da Lelia/Fabio a Nicuola/Romulo, sino a Viola/Cesario⁷:

ORSINO:

A te si addice rappresentare le mie pene: meglio la tua gioventù

che un messaggero di più grave aspetto.

[...]

Credilo, ragazzo caro. Mentirebbe

ai tuoi anni felici chi dicesse

che tu sei un uomo. Il labbro di Diana

non è più soffice e vermiglio del tuo.

4. Si tratta di un motivo ricorrente nella novellistica: per esempio nelle *Mille e una notte* e pure nelle novelle di Boccaccio, in particolare la terza e la nona della seconda giornata, si vedono fanciulle *en travesti*. Tale fenomeno si riscontra tuttavia anche nel teatro e nell'epica classici, dove sono numerosi i casi di donne travestite da uomo; basti pensare, solo per citare un paio di esempi, alle *Ecclesiazuse* di Aristofane o alla Camilla virgiliana dell'*Eneide*. Similmente poi se ne trovano casi anche nei romanzi cavallereschi: note sono le donne la cui identità si cela sotto spoglie di guerrieri nell'*Orlando Innamorato* di Boiardo, nel *Furioso* ariostesco o nella *Gerusalemme liberata* di Tasso. Nel teatro rinascimentale, poi, oltre ai citati *Ingannati*, spicca *La Calandria* di Bibbiena con i due gemelli di sesso diverso, Santilla e Lidio, che si scambiano d'identità attraverso gli abiti.

5. Cfr. ACCADEMIA DEGLI INTRONATI, *Gl'Ingannati*, M. Pieri (a c. di), Titivillus, Corazzano (Pisa) 2009, p. 50, nota 67.

6. Uso il termine nel significato delineato da Victor Turner. Inoltre il travestimento diventa «segno della funzione stessa del teatro e della letteratura», cfr. C. MUCCI, *Liminal personae. Marginalità e sovversione nel teatro elisabettiano e giacomiano*, ESI, Napoli 1999, p. 81.

7. Cfr. G.V. STANIVUKOVIĆ, *Masculine plots in Twelfth Night*, in J. Schiffer (a c. di), *Twelfth Night. New Critical Essays*, Routledge, New York 2011, pp. 114-130. Una delle più recenti messe in scena di ambedue le commedie, *Gl'Ingannati* e *La dodicesima notte*, in un unico percorso è ad opera di Carlo Cecchi. Il debutto è avvenuto al Teatro dei Rinnovati di Siena il 28 aprile del 1991, in occasione delle celebrazioni dei settecentocinquanta anni dell'Università di Siena. A differenza de *Gl'ingannati*, La com-media shakespeareiana è stata ripresa da Cecchi per la realizzazione di una nuova versione scenica nel 2015, con musiche di Nicola Piovani.

La tua piccola voce è come lo strumento
d'una fanciulla, limpido e squillante,
e ben reciteresti la parte di una donna.

OLIVIA:

Qual è il suo aspetto e quanti anni ha?

MALVOLIO:

Non è ancora abbastanza vecchio per essere un uomo, né abbastanza giovane per essere un ragazzo: come un baccello prima di diventare pisello, o una mela acerba prima di diventare matura. Sta nell'acqua stagnante tra il ragazzo e l'uomo. Ha un bell'aspetto e parla con molta insolenza. Si direbbe che abbia ancora addosso il latte materno⁸.

La drammaturgia degli Intronati, «fortemente performativa e poco letteraria»⁹, costituisce dunque il punto di partenza per la rielaborazione inventiva di genere narrativo messa in atto da Matteo Bandello. Il novelliere, infatti, attinge alla fonte drammatica sopracitata per scrivere il suo racconto trentaseiesimo (della parte seconda), edito a Lucca nel 1554: *Nicuala innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita da paggio e dopo molti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne*.

A sua volta, la traduzione francese di tale novella ad opera di François de Belleforest, che la incluse nel quarto volume delle *Histoires tragiques*¹⁰ (Jean de Bordeaux, Paris 1570), costituirà la fonte per *Apolonius and Silla* (1581) di Barnabe Rich¹¹, antecedente di *Twelfth Night* di William Shakespeare¹², la cui composizione risale con ogni probabilità al 1601¹³. È noto

219

aA

8. W. SHAKESPEARE, *La dodicesima notte*, A. Lombardo (trad. it.), Feltrinelli, Milano 1993, pp. 23, 33: I, iv, 24 e 29-34; I, v, 150-156. Da questa edizione, d'ora in avanti, saranno tratte tutte le citazioni dell'opera; i passi saranno individuati per atto, scena e linea, segnalando in più la pagina di tale edizione.

9. INTRONATI, *Gl'Ingannati* cit., p. 35, nota 6.

10. Cfr. tra gli altri M. SIMONIN, *François de Belleforest traducteur de Bandel dans le premier volume des Histoires tragiques*, in U. Rozzo (a c. di), *Matteo Bandello, novelliere europeo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980*, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1982, pp. 455-471.

11. B. RICHE, *Rich's Apolonius & Silla, an original of Shakespeare's Twelfth night*, M. Luce (a c. di), Chatto & Windus, London 1912.

12. Cfr. in proposito il recente volume collettaneo R. Henke, E. Nicholson (a c. di), *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, Ashgate, Aldershot 2008, p. 146.

13. La commedia è inclusa nell'*in-folio* risalente al 1623. Le fonti informano di una rappresentazione di *Twelfth night* il 2 febbraio del 1602, dunque a quel punto la commedia esisteva già. Si tratta, in particolare, del diario dello studente John Manningham, sulla cui pagina, datata appunto 2 febbraio 1602, si legge: «At our feast wee had a play called "Twe-

come il ponderoso *corpus* narrativo di Bandello abbia influenzato l'intera cultura letteraria europea e abbia rappresentato un bacino privilegiato cui anche la creatività teatrale, coeva o posteriore, ha attinto per costruire le proprie drammaturgie. La scrittura bandelliana, peraltro, è stata in grado – pur attraverso un genere non mimetico – di conservare e ricreare gli aspetti più propriamente scenici della vicenda, come, ad esempio, le indicazioni sul colore dei costumi indossati dai due gemelli protagonisti della «beffa»¹⁴, innervandoli di nuovi contenuti romanzeschi e patetici che vanno ad incrementare la tematica favolosa, fornendo così le basi per il salto qualitativo della commedia shakespeariana¹⁵.

Se infatti l'intreccio comico de *Gl'Ingannati* contamina in modo originale i modelli costituiti dai *Menecmi* di Plauto e dalla *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena, tale linea drammaturgica è attraversata da una «via romanzesca»¹⁶, attingendo principalmente da Boccaccio¹⁷ e da Ariosto¹⁸, portando a trasformazione sostanziale il motivo archetipico dei gemelli separati e dell'amore contrastato. La fanciulla in fiore, preda passiva e afflitta dalle pene d'amore, si muta in giovane donna coraggiosa e temeraria, che non si arrende alla sorte avversa, ma lotta con perseveranza per riappropriarsi – attraverso la conquista dell'amato – dei favori di *eros* ma anche e soprattutto del proprio *status*, leso dalle perdite subite¹⁹.

lue Night, or What you will”, much like the Commedy of the Errores, or *Menechmi* in Plautus, but most like and neere to that in Italian called *Inganni*: J. MANNINGHAM, *Diary of John Manningham*, J. Bruce (a c. di), J.B. Nichols, Westminster 1868, p. 18. Non posso avvalermi, per questioni spazio-temporali, dei contributi del concomitante convegno *Twelfth Night: dal Testo alla Scena*, svoltosi all'Università di Ferrara il 14-16 maggio 2015 e organizzato, tra gli altri, da The Italian Association of Shakespearean and Early Modern Studies, che mi sembra comunque doveroso e utile segnalare.

14. Senza dimenticare, in questa come in altre novelle, l'estremizzazione dei caratteri – in direzione anche grottesca – che rientra nelle potenzialità teatrali della struttura narrativa bandelliana. In proposito, è indispensabile segnalare il recente studio di E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Franco Angeli, Milano 2015.

15. Un passaggio che la maggioranza degli studiosi, soprattutto anglosassoni, non manca di sottolineare: «pewter will miraculously turn into silver»: R.C. MELZI, *From Lelia to Viola, «Renaissance Drama»*, 9 (1966), p. 70.

16. R. BIGAZZI, *La via romanzesca degli Ingannati*, in F. Bruni (a c. di), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 51-68.

17. Ripreso non tanto per la comicità del motto o della beffa, quanto per la tematica avventurosa e ricca di *pathos*.

18. Si pensi anche soltanto ai temi della fuga, della caccia d'amore e alla circolarità.

19. Perdite di beni e risorse materiali e immateriali, affettive e simboliche: della casa, del

In una tale «dialettica comico-cortese»²⁰, quindi, al recupero dei motivi sottesi alle novelle di peripezia decameroniane, si affianca il riuso di alcuni elementi di derivazione ariostesca, contaminati, però, a loro volta, dalla predilezione per una lingua scenica fortemente connotata sul piano comico-realistico, composta da termini popolari intercalati da espressioni altre, spagnole o latine: una mescolanza idiomatica ideale per la recitazione dei comici dell'Arte, che, in effetti, potranno ricavare da questa commedia alcuni scenari²¹ sottraendo in umanità e accrescendo in stereotipia²².

D'altro canto, l'operazione di Bandello verte su un processo di rinvenimento e consolidamento dell'unità strutturale della commedia, epurata dagli elementi più schiettamente popolari del *subplot* comico-satirico, legati al basso corporeo (lazzi, *gags* e *sketches* dei servitori, tra i quali spicca la scaltra fantesca Pasquella), al fine di tenere viva e ben salda nel lettore/uditore l'attenzione verso il nucleo tematico dell'inganno amoroso, senza deviazioni. Tali elementi popolari saranno poi recuperati e ricreati dal Bardo in una dimensione doppia, speculare all'intreccio principale, dove l'inganno amoroso e il «maleficio del travestimento»²³, che è poi anche – e non in ultima istanza – maleficio del teatro²⁴, investe non solo i padroni ma anche i servi (Malvolio

padre, della verginità, dell'amore, del fratello, di sé.

20. M. PIERI, Introduzione a INTRONATI, *Gl'Ingannati* cit., p. 23.

21. *Ivi*, p. 29: «ben diciotto dei cinquanta scenari di Flaminio Scala, ad esempio, sono strutturati sul tema della fanciulla travestita da uomo per amore». È anche a seguito delle *tournées* dei comici dell'Arte fuori dai confini peninsulari (su cui cfr. A.M. TESTAVERDE, Introduzione a *I canovacci della Commedia dell'Arte*, ead. (a c. di), Einaudi, Torino 2007, pp. XVII-LXXI, specialmente alle pp. LVII-LXIX, dedicate a *I viaggi europei dei canovacci*, nelle quali si trova anche qualche cenno a Bandello e ai percorsi «circolari» tra novelle, commedie e scenari; ma anche il recente S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa, XVI-XVIII secolo*, Einaudi, Torino 2014) oltre naturalmente ad una serie di fortunate traduzioni, che *Gl'Ingannati* si diffondono in tutta Europa: dalla Francia (*Les Abuzes* di Charles Estienne, 1540) all'Inghilterra (dove, a Cambridge, una messa in scena in latino della commedia fu rappresentata nel 1595 con il titolo di *Laelia*) sino alla Spagna (dove furono tradotti in latino, sempre negli anni Quaranta del Cinquecento, da Juan Perez, col titolo *Decepti*; poi riscritti da Lope de Rueda nel 1567 come *Comedia de los Engañados*). Cfr. PIERI, Introduzione cit., p. 23.

22. Alcune scene sono raffigurate lungo la *Narrentreppe*, la scala affrescata del Castello di Trausnitz in Baviera: cfr. D. VIANELLO, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Bulzoni, Roma 2005.

23. II, ii, 27, p. 49, «VIOLA: Travestimento, vedo che sei un maleficio».

24. I, v, 175-178, p. 33, lo scambio di battute tra Olivia e Viola travestita da Cesario, ambasciatore del messaggio d'amore di Orsino, palesa una connotazione metateatrale: «OLIVIA:

in primis), moltiplicando così il gioco di specchi deformanti che generano dubbio e ambiguità – un’ambiguità, peraltro, già presente in natura per via della gemellarità – e sviluppando in particolare la componente legata al concetto tardo cinquecentesco del teatro come illusione tramite l’artificio scenico. Una dimensione, questa, in cui si confondono maschera e volto, sostanza e apparenza, finzione e realtà, tanto che le parole del duca Orsino, nel momento dell’agnizione, suonano come una speculazione diderotiana sul mestiere del *comédien*²⁵:

ORSINO: Un viso, una voce, un abito
e due persone! Una macchina d’illusione
creata dalla natura, che è e non è²⁶.

Ma andando per gradi e tornando alla commedia senese da cui il *plot* è tratto, è di nuovo attraverso una battuta metateatrale che è possibile individuare per bocca di Virginio, padre di Lelia, ormai informato dell’inganno, un riferimento ad un’operazione letteraria tanto rilevante e praticata nella cultura cinquecentesca, anche in virtù del rapporto strettissimo fra *Decameron* e teatro rinascimentale²⁷: il trapasso dal fatto di cronaca all’esempio novellistico, sino alla drammaturgia comica:

Oh sfortunato me! Per questo ho io campato tante fortune? [...] per diventare una fabula del vulgo? Per non più potere alzar la fronte fra gli uomini? Per esser mostrato a dito da’ fanciulli, deleggiato dai vecchi, messo in commedia dagli Intronati, posto per esempio nelle novelle e portato per bocca dalle donne di questa terra? E forse che non sono novelliere?²⁸

Siete un attore? VIOLA: No, cuore mio profondo; eppure, per le zanne stesse dell’inganno, giuro che non sono quello che rappresento».

25. Mi riferisco al *Paradoxe sur le comédien* scritto da Denis Diderot tra 1770 e il 1780, come riflessione sull’arte della recitazione, e pubblicato postumo nel 1830; in particolare al seguente passo tratto dall’edizione italiana a cura di P. Alatri, Einaudi, Torino 1972, p. 82: «egli [l’attore] non è il personaggio, lo interpreta, e lo interpreta così bene che voi lo scambiate per tale. L’illusione è solo per voi; quanto a lui, sa benissimo di non esserlo affatto».

26. v, i, 214-215, p. 161.

27. Cfr. G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (a c. di), *Favole parabole istorie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998)*, Salerno Editrice, Roma 2000.

28. III, iii; INTRONATI, *Gl’Ingannati* cit., pp. 112-113.

Per mezzo del personaggio di Virginio, dunque, gli accademici senesi descrivono l'effettivo processo di contaminazione dei generi che, nel caso studiato, assume la forma chiasmica teatro-novella-teatro.

La battuta, tra l'altro, sembra il precedente ideale dell'*incipit* bandelliano. Per tale *storia mirabile*, infatti, il frate domenicano, con finzione narrativa ma svelando anche il meccanismo con cui il genere fissa in scrittura la tradizione orale, ricostruisce l'occasione che lo ha portato a conoscere i fatti poi trascritti in veste letteraria²⁹. Nella lettera dedicatoria³⁰, infatti, l'autore si rivolge al conte Niccolò d'Arco e gli descrive il *locus amoenus* che fa da sfondo al *divertissement*: la contrada di Pinaruolo con «il praticello pieno di verde e minutissima erbetta»³¹, dove – assieme al conte Guido Rangone, «luogotenente in Italia del re cristianissimo [...] accompagnato da molti signori e capitani»³² – il soldato Vespasiano da Esi, «uomo di giudizio e di buone lettere»³³, chiede di intrattenersi con la compagnia, proprio nel momento in cui uno dei convenuti, di nome Gian Battista Rinucci, sta narrando la novella «di Lodovico fiorentino e di madonna Beatrice»³⁴. Si tratta della settima novella della settima giornata del *Decameron* di Boccaccio (già citata da alcuni come fonte per *Gl'Ingannati*³⁵), il cui argomento è la beffa di tipo erotico³⁶. Alla garbata pro-

29. Sul rapporto tra realtà e verosimiglianza nella narrativa bandelliana cfr. G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello* M. Palumbo (a c. di), La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 197 e sgg.

30. Cfr. M. BANDELLO, *Lettere dedicatorie*, S.S. Nigro (a c. di), Sellerio, Palermo 1994 con relativa introduzione: ID., *Rinascimento fantastico*, in *ivi*, pp. 9-34 e S. CARAPEZZA, *Aspetti metaletterari delle lettere dedicatorie*, «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», III (2010), pp. 201-243.

31. M. BANDELLO, *Le Novelle*, G. Brognoligo (a c. di), vol. III, Laterza, Bari 1911, p. 249.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. *Ivi*, p. 250.

35. Cfr. A. GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, ETS, Pisa 2007, p. 38.

36. Mentre sugli appetiti sessuali femminili e sul tradimento nelle novelle di Bandello, cfr. D. PEROCO, *Bandello tra la pratica dell'amore e il governo dell'onore*, in U. Rozzo (a c. di), *Gli uomini, le città, i tempi di Matteo Bandello. Atti del Secondo Convegno Internazionale di Studi (Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scivvia, 8-11 novembre 1984)*, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1985, pp. 205-217; ID., *Viaggiare e raccontare. Narrazione di viaggio ed esperienze di racconto tra Cinque e Seicento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1997; P. UGOLINI, *L'adulterio e la rappresentazione della donna nelle Novelle di Matteo Bandello*, «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», III (2010), pp. 175-200.

posta di ricominciare daccapo la storia, Vespasiano risponde con diniego, offrendosi come narratore di un nuovo racconto in sostituzione di quello boccaccesco, considerato ormai arcinoto. Egli dà voce così al pensiero dell'autore che, senza troppe riserve, denuncia un modello ormai logoro, posto però al contempo quale riferimento cronologicamente ed esteticamente «alto», con cui di necessità la silloge bandelliana deve fare i conti. La finzione narrativa, atta ad introdurre l'occasione in cui l'autore è venuto a conoscenza della storia in questione, prosegue con il resoconto della trascrizione della novella, del suo smarrimento e poi del suo ritrovamento in un forziere «coffano»³⁷, rivestendo dunque l'intera vicenda di un'aura di mistero e incantamento fiabesco. Quindi, nell'*incipit*, se il novelliere ammette «che sia atto degno di meraviglia ciò che Lodovico fece, che essendo nobile e ricco andasse a servir altrui»³⁸ rinunciando alla propria identità per amore, a maggior ragione sembrerà degna di nota e di meraviglia l'analoga vicenda di una fanciulla che «vestita da paggio andasse a servire, senza essere riconosciuta, il suo amante»³⁹. L'arrendevolezza e la pazienza che occorrono per mettere in pratica tale occultamento dell'identità, mortificando se stessi e il proprio *status* per il nobile scopo di far trionfare l'amore, rientrano a buon diritto anche nella morale della commedia senese, il cui prologo si chiude con un simile intendimento: «Due ammaestramenti sopra tutto ne caverete: quanto possa il caso e la buona fortuna nelle cose d'amore, e quanto in quelle vaglia una longa pazienza accompagnata da buon consiglio»⁴⁰.

Per quanto il medesimo costume bianco da paggio caratterizzi sia Lelia/Fabio (Intronati) sia Nicuola/Romulo (Banello), le due protagoniste vivono una diversa condizione di partenza e danno prova, nel corso degli eventi, di due temperamenti discosti. Nella versione teatrale la fanciulla travestita appare più audace e smaliziata, anche in conseguenza del rapimento da parte dei lanzichenecchi di Carlo V durante il sacco di Roma, come testimonia il dialogo con la balia Clemenzia, che dà conto sia, da una parte, dell'ardi-

37. BANDELLO, *Le Novelle* cit., p. 250.

38. *Ivi*, p. 252.

39. *Ibid.*

40. Prologo; INTRONATI, *Gl'Ingannati* cit., p. 39.

to raffronto tra la condizione della ragazza e quella di due categorie sociali tanto distanti quanto analoghe sul piano dell'emancipazione dal potere del maschio, ossia le meretrici e le monache; sia, dall'altra, della supposta perdita della verginità, che ne fa un modello di eroina diverso, alquanto disinvolto e spregiudicato, che riscatta il ruolo dell'amorosa dalla severità dei dettami aristotelici:

CLEMENZA: Parti forse che si vergogni? Saresti mai diventata femmina del mondo?

LELIA: Sì, che io sono del mondo. Quante femine hai tu vedute fuor del mondo? Io, per me, non ci fu' mai, ch'io mi ricordi.

CLEMENZA: Adunque hai tu perduto il nome di vergine?

LELIA: Il nome no, ch'io sappi, e massimamente in questa terra. Del resto si vuol domandarne gli spagnuoli che mi tener prigionia a Roma⁴¹.

È proprio in questa condizione di crisi esistenziale, a seguito delle violenze subite, che Lelia s'innamora del giovane Flamminio, il quale frequentava la casa del padre in un momento in cui ella oscillava tra la fragilità emotiva e la riacquistata fiducia nei sentimenti:

LELIA: Sai anco quanto, in que' tempi, fu aspra e dura la mia vita e, non pur lontana dai pensieri amorosi, ma quasi da ogni pensiero umano, pensando che, per essere io stata in mano ai soldati, che ognuno m'additasse; né credevo poter vivere sì onestamente che bastasse a far che la gente non avesse che dire. E tu 'l sai, ché tante volte me ne gridasti e mi confortasti a tener vita più allegra⁴².

Tali ricercate notazioni psicologiche non sono presenti nella novella di Bandello, che ripropone anche in questa occasione, come per altre sue eroine, le caratteristiche proprie di un «*cliché* moralistico»⁴³ per cui innanzitutto è d'obbligo fugare i dubbi sulla presunta perdita di verginità, malgrado il medesimo caso di rapimento da parte dei soldati spagnoli:

La fanciulla, il cui nome era Nicuola, venne a le mani di due fanti spagnuoli ed ebbe in questo favorevole la fortuna, ché, dicendo loro che era figliuola d'uomo ricco, fu tenu-

41. I, iii, p. 52.

42. I, iii, p. 54.

43. GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine* cit., p. 40.

ta onestamente, sperando i dui compagni trarne un gran profitto⁴⁴.

In secondo luogo, il travestimento di Nicuola, anziché essere sintomo di audacia come nella commedia, sembra piuttosto conseguenza dell'ingenuità e della follia adolescenziale "da primo amore", tutta declinata al femminile: «Le fanciulle nei loro primi amori amano assai più teneramente e con maggior fervore che non fanno gli uomini»⁴⁵.

Si tratta del motivo shakespeariano – allargato alla figura femminile *tout court*, reso celebre da Amleto (I, ii: «Fragilità il tuo nome è donna») – della vulnerabilità muliebre alle frecce di Eros:

VIOLA:

Com'è facile per gli attraenti ingannatori
imprimere le loro forme nei cuori di cera
delle donne! Ahimè, la causa è la nostra
fragilità, non noi, che siamo
quali fummo fatte⁴⁶

D'altra parte, nell'opera del drammaturgo inglese l'enigmaticità degli strali amorosi, l'oscillazione emotiva delle loro vittime e gli strumenti di cui Amore si serve per diffondere il morbo sono argomento di attenta disamina che conduce ad una estensione considerevole dello spazio dedicato al processo d'innamoramento e al linguaggio della passione.

Basti considerare che una delle varianti maggiori alla novella di Nicuola e Lattanzio è proprio la narrazione dell'innamoramento – di tipo «circolare»: Viola per Orsino, Orsino per Olivia, Olivia per Viola/Cesario – e che, a differenza di quanto avviene con Bandello, non è in atto bensì in potenza⁴⁷: l'autore, infatti, ne descrive accuratamente lo sviluppo, con l'attenzione che Ovidio, Andrea Cappellano e la lirica cortese riservarono al tema. È stato già evidenziato come le opere di Shakespeare siano intessute di temi elegiaci ed epici, essendo tra l'altro il testo shakespeariano un prodotto pluridimensionale⁴⁸. In questa «commedia degli errori», il *topos*

44. BANDELLO, *Le Novelle* cit., p. 254.

45. *Ivi*, p. 258.

46. II, ii, 28-32, p. 49.

47. Cfr. GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine* cit., p. 44.

48. Secondo la lezione di Roland Barthes. Sui concetti ampi di pluridimensionalità e tran-

festivo-carnevalesco del camuffamento e dell'inversione sessuale realizza, tramite la filiazione narrativa e performativa, una flessione di matrice cavalleresca, pur in forma di parodico *entrelacement*, connessa ad un forte contenuto metateatrale. Del resto, già tra le potenzialità drammaturgiche della novella di Bandello⁴⁹ emergono, in modo non troppo velato, aspetti inventivi legati ad una contaminazione del modulo narrativo-cronachistico con la tradizione «romance»⁵⁰.

In prima istanza, Bandello definisce le due concorrenti in amore, Nicuola e Catella, «belle» e «piacevoli», descrivendo come l'invaghimento nei loro confronti da parte sia dei «vecchi insensati» sia dei «giovani appetitosi» avvenga per mezzo della vista, «gli occhi», che trasporta il sentimento direttamente al cuore, «il petto»:

Era nella nostra città un ricco cittadino chiamato Gerardo Lanzetti, grand'amico d'Ambrogio, al quale essendo la moglie morta e veggendo le bellezze de la Nicuola, si fieramente di lei s'accese [...]. Vedete, signori miei, che fa questo traditor d'Amore quando entra nel petto a questi vecchi insensati. Egli acceca così i loro occhi e di tal maniera li abbarbaglia [...]

Lattanzio [...] tuttavia, come giovine nobile e appetitoso, non stette troppo che vide un giorno la figliuola di Gherardo Lanzetti che era assai bella garzona e piacevole, onde con la vista di costei si spense la ricordanza de l'amante e in tutto la pose oblio⁵¹.

È il procedimento dell'infatuazione descritto dalla lirica provenzale e dalla trattatistica coeva, come contagio d'amore attraverso l'atto del vedere, dove il nesso occhi/fuoco fissa una lunga tradizione che, partendo da Platone e passando per Lucrezio, abbraccia il già citato Ovidio dei *Remedia amoris* e delle *Metamorfosi*⁵², dove, tra l'altro, il tema dello sguardo

stestualità in Shakespeare interessante il volume degli Atti del Convegno (Pisa, ottobre 2006) a cura di C. Dente e S. Soncini, *Crossing Time and Space. Shakespeare Translations in Present-Day Europe*, University Press, Pisa 2008.

49. Su questo aspetto, cfr. in particolare A. GUIDOTTI, *Potenzialità drammaturgiche in alcune novelle tragiche del Bandello*, in Rozzo, *Matteo Bandello novelliere europeo* cit., pp. 275-287.

50. Cfr. E.C. PETTET, *Shakespeare and the Romance Tradition*, Methuen, London 1970, p. 12; L. MARFÈ, «In English Clothes». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 115-116.

51. BANDELLO, *Le Novelle* cit., pp. 254-255 e 256.

52. Cfr. A. FILIPPETTI, *Il Remedium amoris da Ovidio a Shakespeare*, University Press, Pisa

dardeggiante – come nella passione della ninfa Salmàcide per Ermafrodito – s'intreccia con quello dello specchio d'acqua attraverso cui si realizza l'amore narcisistico, e dunque omosessuale; sino ad arrivare al *De Amore* di Cappellano⁵³ quale «teorizzazione materialistica»⁵⁴ dell'amore cortese, anticipatore delle liriche della scuola siciliana e dello Stilnovo⁵⁵. E il mal d'amore, il sentimento amoroso visto come possesso, morbo, peste, un demone perfetto ed invincibile che furtivamente penetra negli occhi come veleno dell'inganno e da questi nell'animo, è quanto manifesta, nella commedia shakespeareana, la recalcitrante Olivia alla vista di Viola/Cesario:

OLIVIA:

Si può prendere la peste così in fretta?

Mi sembra di sentire le perfezioni di questo giovane
invisibili e furtive penetrarmi negli occhi⁵⁶.

Ma l'amore è sia malattia che farmaco, sia veleno che suo rimedio. Se l'amore sororale di Viola verso il gemello creduto morto in mare la muove a rinunciare alla propria identità, ad imitarlo e a vestirne i panni – così come Nicuola aveva vestito i panni del figlio non più in vita della balia Pippa – e dunque a far sì che, come ella afferma, il «fratello Sebastian viv[a] ancora nel mio specchio»⁵⁷, spingendola verso una rappresentazione di sé come espressione manifesta del maschile e del femminile in un'unica persona («Io sono tutte le figlie della casa / di mio padre, e anche tutti i figli»⁵⁸); in maniera altrettanto drastica e per il medesimo motivo dell'amore per un fratello perduto, Olivia rinuncia all'affermazione della propria femminilità, alla vista e alla compagnia degli uomini⁵⁹. E sarà proprio il medesimo sentimento, l'amore, declina-

2016.

53. A. CAPPELLANO, *De Amore*, G. Ruffini (a c. di), Guanda, Milano 1980, p. 6: «amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri».

54. Cfr. G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 345.

55. Impossibile non citare in proposito *Amor è un desio che vien da core* di Jacopo da Lentini e *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* di Guido Cavalcanti.

56. I, v, 284-287, p. 41.

57. III, iv, 370-371, p. 129. I versi proseguono così: «Proprio questo / era il suo aspetto, e andava in giro / con questi abiti, colori, ornamenti, perché io / imito lui».

58. II, iv, 119-120, p. 71.

59. I versi che introducono Olivia e informano sull'antefatto spettano al Capitano (I, ii,

to però in altra forma, quella più ricca di carnalità e presenza sensibile, a 'guarire' le due vergini dall'eccessivo attaccamento all'incorporeo mondo, sognante ed illusorio, dell'infanzia giocosa e inquieta, dove ancora era loro concesso l'inganno del travestimento e della contraffazione, l'indefinitezza sessuale, lo sconfinamento identitario, l'inversione dei ruoli, il superamento dei limiti; tutti elementi cui l'ingresso nel mondo adulto, passaggio celebrato dal rituale del matrimonio, porrà fine, ristabilendo l'equilibrio, seppur apparente, tra ciò che è stato e ciò che è. In questa direzione, si spiega anche la canzone conclusiva del buffone Feste, che descrive in versi il superamento della soglia tra l'esser «piccolo fanciullo» e il raggiungere lo «stato di uomo» e «prender moglie»⁶⁰.

Come si è accennato, nella novella bandelliana Nicuola si trasforma da fanciulla in garzone, prima procacciandosi le «vestimenta da uomo»⁶¹ con l'aiuto della balia, poi accondiscendendo al desiderio del padrone Lattanzio di vestire «da capo a piedi tutto di bianco»⁶², come già Lelia nella commedia senese:

Fabrizio giovinetto e Frulla oste.

FRULLA: Per certo, padron mio, che, se io non vi avesse veduto vestir questi panni, io giurarei che voi fusse un giovinetto, servitor d'un gentiluomo di questa terra, che veste come voi di bianco e tanto vi s'assomiglia che quasi parete lui⁶³.

Impossibile non evocare qui l'immagine ariostesca della guerriera Bradamante in abito virile «candido come neve»⁶⁴, la quale, provvista di un gemello identico, Ricciardetto, e sofferente per amore, subisce le attenzioni di Fiordispina divenuta preda di un amore saffico che si completerà nel tra-

36-41, p. 11): «Una fanciulla virtuosa, figlia di un Conte / che morì un anno fa, lasciandola alle cure / di suo figlio, il fratello di lei, che poco dopo / morì a sua volta; e per amore di lui / dicono che lei ha rinunciato alla vista e alla compagnia degli uomini».

60. v, i, 386, 390, 394, p. 175.

61. BANDELLO, *Le Novelle* cit., p. 258.

62. *Ivi*, p. 259. Non si tratta certo dell'unica occasione in cui il protagonista o i protagonisti indossano vesti bianche: ad esempio, nella novella III, 11: *Dui giovini vestiti di bianco sono con una burla da un altro giovane beffati*. Nella novella trentaseiesima, però, l'atto di indossare la veste bianca costituisce una sorta di rito d'iniziazione, essendo lo strumento con cui Nicuola ha accesso alle stanze private dell'amato e al rapporto di confidenza che si istaurerà di lì a breve tra i due.

63. III, iv; INTRONATI, *Gl'Ingannati* cit., p. 115.

64. L. ARIOSTO, *Orlando furioso* I, 60.

vestimento di Ricciardetto – sostituto dell’oggetto del desiderio – in donna⁶⁵. Un passo in cui s’intrecciano due lingue, la narrativa epica e la lirica cortese: la descrizione delle fattezze virili di Bradamante «coperta d’arme» e la già citata metafora del cuore trafitto e dell’incendio d’amore: «il fisso cuor di grave punta, occhi ardenti, sospiri di fuoco»⁶⁶. Alla stregua di Bradamante e della tassiana Clorinda, albina guerriera di «maschio valore», completamente vestita di bianco⁶⁷, Lelia e Nicuola, eroine dalla bellezza candida e luminosa⁶⁸, anticipano il *fair play* (dove *fair* è usato in senso di chiaro, bello e non solo di corretto e onesto) della shakespeareana Viola. Inutile precisare come già nella valutazione cromatica medievale il bianco, oltre ad essere simbolo di purezza, è percepito, assieme al nero, come un’assenza di colore e sia dunque associato ad un mutamento di condizione, ad un processo di transizione da una fase all’altra della vita. Nondimeno, traslando il concetto dalla veste alla pelle, già nella tradizione classica *leukos* indica il colorito chiaro, candido, indice di bellezza femminile o effeminata, di un fascino «umbratile», coltivato al chiuso dell’ambiente domestico, in contrapposizione a *melas*, l’incarnato scuro tipico della virilità, dell’aspetto «marziale», derivato da una vita più avventurosa e atletica⁶⁹. Inoltre, la positività sprigionata dalla luce bianca (cfr. il latino *lux* dal greco *leukos*) è testimoniata dal canone estetico dell’epica greca, dove l’epiteto *leukolenos*, ‘dalle candide braccia’, spetta alle dee olimpiche come Era, Afrodite, ma anche a Nausicaa «bella dalle nivee braccia»⁷⁰ e a Penelope che attende

65. *Ivi*, xxv. Cfr. tra i tanti G. FERRONI, *Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso*, in C. Di Girolamo, I. Paccagnella (a c. di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Sellerio, Palermo 1982, pp. 137-159.

66. L. ARIOSTO, *Orlando furioso* xxv, 29.

67. T. TASSO, *Gerusalemme liberata* vi, vv. 212-214: «Bianche più che neve in giogo alpino / avea le sopravveste, e la visiera / alta tenea dal volto; e sovra un’erta, / tutta, quanto ella è grande, era scoperta».

68. Dove il bianco e il candido, emblemi di una bellezza eterea, non vanno confusi con il colore pallido (verde-giallastro) e con il pallore funereo: cfr. M. FEO, *Pallida no, ma più che neve bianca*, «Giornale storico della Letteratura italiana», CLII (1975), pp. 321-361. Tra l’altro il nome Viola evoca l’immagine della «viola candida» di Francesco Beccuti detto il Coppetta: cfr. L. Baldacci (a c. di), *Lirici del Cinquecento*, Longanesi, Milano 1975, p. 427.

69. Cfr. PLATONE, *La Repubblica* 474d-475a. L’espressione che indica la deificazione dei fanciulli dalla carnagione chiara è a 474e: «λευκούς δὲ θεῶν παῖδας εἶναι».

70. OMERO, *Odissea*, vi, v. 137.

lo sposo «in bianca veste»⁷¹. Peraltro, le attestazioni di *leukos* nell'accezione di «effeminato»⁷² coincidono con l'uso shakespeariano di *fair*: dal «fair youth» dei sonetti (l'esatto opposto della *dark lady*), la bellezza androgina oggetto di passione da parte di entrambi i sessi⁷³, al pallore degli omosessuali «fair-faced» di cui parla Ero in *Molto rumore per nulla*⁷⁴, dove, per l'appunto, il misogino e sprezzante dell'amore – e perciò beffato – Benedetto si pronuncia sulla bellezza di Ero «too brown for a fair praise»⁷⁵, 'troppo scura per una chiara lode'. Nella *Dodicesima notte*, l'autore non specifica il colore dell'abito di Viola/Cesario, ma il bianco delle carni, che contrasta felicemente con il rosso vermiglio delle labbra⁷⁶, caratterizza sia la bellezza del/la protagonista sia quella di Olivia, descritta, quest'ultima, come un dipinto, in cui «il rosso e il bianco» sono fusi «in armonia», stesi «dalla mano abile e dolce della natura»: «you are fair»⁷⁷, dice Cesario/Viola di lei. Mentre il buffone Feste, sopraggiunto in casa di Olivia e incaricato di cantare la violenza della passione, recita: «la mia signora ha la mano bianca»⁷⁸.

Se è vero che, secondo la poetica shakespeariana, una bella facciata o un nobile aspetto «fair behaviour» può rivelare impurità nascoste al suo interno, in alcuni casi l'animo s'accorda con il semblante «fair [...] character» e il semblante (la maschera) rivela le proprie intenzioni⁷⁹, come l'immagine riflessa in uno specchio d'acqua, limpido e trasparente. E qui entrano in gioco l'elemento marino e l'aspetto della distanza spaziale.

A differenza di Bandello e degli Accademici senesi, i quali, con l'intento di dare realismo alla propria narrazione, situano

71. *Ivi*, IV, v. 984.

72. ARISTOFANE, *Tesmoforiazuse*, 29-32, 190-192; ID., *Rane*, 1092; EURIPIDE, *Baccanti*, 457-458; cfr. P. LIAVIABELLA FURIANI, *Colori e bellezza: eufemismi*, in F. De Martino, A.H. Sommerstein (a c. di), *Studi sull'eufemismo*, Levante, Bari 1999, pp. 71-84.

73. Cfr. per esempio il *Master Mistress* del Sonnet 20.

74. III, i, 64; cfr. W. SHAKESPEARE, *Molto rumore per nulla*, N. D'Agostino (a c. di), Garzanti, Milano 1990. Per tutta questa argomentazione cfr. il già citato FILIPPETTI, *Il Remedium amoris da Ovidio a Shakespeare* cit., pp. 17-19.

75. I, i, 162.

76. I, iv, 31-32, p. 23. Orsino paragona le labbra vermiglie di Cesario/Viola a quelle di Diana.

77. Tutte le citazioni appartengono a I, v, 228-229, 240, pp. 36-37.

78. II, iii, p. 51.

79. Per le citazioni cfr. Viola in I, ii, 48-52, p. 11.

la storia in un'ambientazione precisa geograficamente – rispettivamente Roma e Mantova –, Shakespeare predilige una collocazione vaga e imprecisa, che possa caricarsi di significati magico-allegorici⁸⁰: l'Illiria⁸¹.

Dunque la fanciulla, poco più che quindicenne⁸², nel mezzo del cammin che la conduce all'età adulta, si smarrisce in una terra sconosciuta, a seguito di un naufragio, sul modello comico latino⁸³ dell'*adulescens* innamorato e ostacolato, costretto ad affrontare varie peripezie, tra cui il mare in tempesta, per raggiungere l'oggetto del desiderio, spesso aiutato dal servo astuto (anche sotto forma di pescatore o marinaio), orditore d'inganni e complice dei travestimenti; dove qui la *variatio* sostanziale è il genere femminile del protagonista. L'innamoramento della naufraga Viola, che crede annegato il fratello, avviene per fama, come nella tradizione cortese, secondo un modulo recuperato in forma parodica già da Machiavelli per la *Mandragola*⁸⁴. Qui, però, la situazione – come si sa – è ribaltata, poiché ad innamorarsi non è un giovane che ha sentito tessere le lodi di una madonna per bocca di altri, ma una giovane cui il Capitano di mare (*servus* accidentale) narra della nobiltà d'animo e di casato di un duca, rievocando apprezzamenti che ella aveva già udito dal padre⁸⁵. Allo stesso modo, il duca Orsino celebra *in absentia*

80. Solo per fare un esempio, in questo ambiente fiabesco, indefinito, il fratello di Viola, Sebastian, durante il naufragio è visto dai marinai galleggiare sull'acqua aggrappato ad un legno, come in groppa ad un delfino cavalcava le onde il mitico cantore e citaredo Arione, ricordato da OVIDIO nei *Fasti* (II, 3). E il duca della favolosa Illiria, Orsino, si sente «tramutato in cervo» (I, i) alla vista della bellezza di Olivia.

81. Già riferimento plautino nei *Menecmi*, atto II: MESSENIONE: «Non finirà mai questa ricerca? Sono sei anni che ci proviamo. Istria, Spagna, Marsiglia, Illiria, l'Adriatico, la Magna Grecia, tutti i porti d'Italia, ovunque il mare si frange: ne abbiamo fatta di strada!».

82. BANDELLO, *Le Novelle* cit., p. 253: «Quando Roma fu messa a sacco erano d'anni quindici o poco più».

83. Cfr. tra gli altri *Rudens* plautino, ambientato sulla spiaggia, ispiratore anche della *Tempesta* shakespeariana. Sul tema del mare, della tempesta e del naufragio occorre ricordare anche la novella MDLXV di G.G. CINZIO su Messer Cesare Gravina, il quale (*Ecatommiti* VIII, 836) «temendo l'ira del suo Re, con un figlio maschio, & una femina, nati ad un parto, si fugge da Napoli, sono assaliti dalla tempesta, cade il Marito & la Moglie nel mare, i figlioli rimangono nella nave, & ciascuno di essi tien che l'altro sia morto, si ritrovano tutti in buona fortuna, & rihavuta la gratia del loro Re, se ne ritornano a Napoli». Peraltro, tali elementi avventurosi riconducibili al tema del mare compaiono già in *Apolonius and Silla* di B. Riche.

84. Callimaco s'innamora di Lucrezia sentendone tessere le lodi a distanza, a Parigi, e di ciò dà conto nel primo atto durante il dialogo col servo, che permette così il racconto dell'antefatto.

85. I, ii, 25-27, p. 9: «*Sulla riva del mare*. [...] VIOLA: Orsino [...] Ho sentito mio padre

la contessa Olivia, attribuendo al suo aspetto – e di conseguenza alla vista della sua bellezza – la facoltà di dissolvere l'insalubrità dell'atmosfera:

ORSINO:

[...]

Oh, quando per la prima volta i miei occhi
videro Olivia, mi parve che d'ogni
pestilenza purificasse l'aria⁸⁶

Per concludere, quindi, il 'veleno' che causa il contagio d'amore – allegoria del contagio morale del teatro⁸⁷ – ha in sé anche la cura di tale 'peste'⁸⁸, dove è l'occhio a rivestire un ruolo rilevante come *fenestra animi* e dunque primo canale di comunicazione per l'inganno della mente e per la sua catarsi. Un inganno il cui potenziale illusorio è incrementato dal riflesso che l'immagine dell'altro, distinto eppure identico (metafora del rispecchiamento spettatore-attore-personaggio), come in uno specchio (l'oggetto dionisiaco simbolo per eccellenza del teatro), rinvia di sé. E tutto ciò avviene attraverso la forma scenica elisabettiana che porta a compimento, in modo impareggiabile, solo alcune tra le possibilità transcomunicative del dettato esemplare bandelliano, in un infinito gioco di varianti⁸⁹ sempre aperto a nuovi e diversi travestimenti, dai quali «noi *scegliamo* di essere ingannati»⁹⁰.

aA

233

nominarlo / Era scapolo, allora».

86. I, i, 20-21, p. 5.

87. Come testimoniano le accuse dei Padri della Chiesa contro lo spettacolo.

88. Sul rapporto tra il latino *contagia* dei *Remedia amoris* ovidiani (v. 613) e l'inglese *plague* della *Dodicesima notte* shakespeariana (I, v, 314, p. 40) cfr. nuovamente FILIPPETTI, *Il Remedium amoris da Ovidio a Shakespeare* cit., pp. 83 e sgg. Sulle traduzioni dei *Remedia* ovidiani nel Seicento inglese cfr. M.L. STAPLETON, *A Remedy for Heywood?*, «Texas Studies in Literature and Language», 43 (2001), pp. 74-115. Inoltre, è bene evidenziare come gli aspetti metateatrali e intertestuali non smettano di incidere sull'esegesi del testo, accrescendone la profondità poetica; non si dimentichi, infatti, che la commedia è stata scritta pochi anni dopo la chiusura dei teatri londinesi a causa della peste.

89. Cfr. Gianni Celati, *Lo spirito della novella*, «Griselda on line», <http://www.griselda-online.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/lo-spirito-della-novella.html>, ultima consultazione 30/09/2015.

90. Il riferimento è a Samuel Taylor Coleridge e alle sue riflessioni sull'illusione drammatica shakespeariana (1817): «Nel sonno passiamo all'improvviso, attraverso un istantaneo collasso, in uno stato di Sospensione della Volontà e della facoltà Comparativa, mentre di fronte a una Pièce interessante, sia letta o rappresentata, siamo condotti fino a questo punto per gradi, fino a dove è necessario o desiderabile, dall'Arte del Poeta e degli Attori, con il consenso e il Supporto positivo della nostra Volontà. Noi *scegliamo* di essere ingannati», cfr. S.T. COLERIDGE, *L'illusione drammatica. Lezione su Shakespeare e altri testi*, G. De Luca (a c. di), ETS, Pisa 2010, p. 33. Corsivi e maiuscoli sono dell'originale.