

Laboratoire italien

Politique et société

25/2020

Mots et gestes dans l'Italie de la Renaissance

Dossier

Nota su gestualità e narrazione in Matteo Bandello

Note sur la gestualité et la narration chez Matteo Bandello

Note on gesture and narration in Matteo Bandello

ELISABETTA MENETTI

<https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.5652>

Résumés

Italiano Français English

L'articolo propone una nota sulla capacità di Matteo Bandello di descrivere i movimenti e i gesti dei personaggi sulla scena attraverso l'analisi di alcune novelle che esprimono il linguaggio del corpo nella comunicazione tra i personaggi: la novella I, 35 che affronta la mimica di un predicatore e le novelle di Giulietta (la II, 9: *Giulietta e Romeo*) e di Giulia (la I, 8: *Giulia da Gazuolo*), nelle quali lo scrittore descrive il modo di ballare delle due donne e la gestualità dell'abbraccio, amorevole o violento, dei loro uomini.

L'article propose une note sur la capacité de Matteo Bandello à décrire les mouvements et les gestes des personnages sur la scène à travers l'analyse de quelques nouvelles qui expriment le langage du corps dans la communication entre les personnages : la nouvelle I, 35 qui traite de la mimique d'un prédicateur, ainsi que les nouvelles de Giulietta (la II, 9 : *Giulietta e Romeo*) et de Giulia (la I, 8 : *Giulia da Gazuolo*), dans lesquelles l'écrivain décrit la façon de danser des deux femmes et la gestualité de l'embrassement, aimant ou violent, de leurs hommes.

A brief note on Matteo Bandello's ability to describe the movements of the characters on the stage through the analysis of short stories that express the body language in communication between the characters: the novella I, 35 which deals with the gestures of a preacher and the novellas of Giulietta (II, 9: *Giulietta e Romeo*) and Giulia (I, 8: *Giulia da Gazuolo*), in which the writer describes the two women's way of dancing and the gestures of the embrace, whether loving or violent, of their partners.

Entrées d'index

Mots-clés : Bandello (Matteo), corps, danse, embrassement

Keywords : Bandello (Matteo), body, dance, embrace

Parole chiave : Bandello (Matteo), corpo, ballo, abbraccio

Texte intégral

- 1 Matteo Bandello, come sappiamo, è lo scrittore moderno ed europeo che trasforma la tradizione novellistica italiana in scrittura romanzesca, al contempo storica e di invenzione: in una parola, verosimile. La verosimiglianza rappresenta il centro di gravità delle sue «istorie» «vere» e «mirabili», che devono essere credibili e stupefacenti entro i limiti del mondo reale. Per questa scelta poetica, che si colloca al polo opposto del coevo romanzo cavalleresco, Bandello cerca di rendere più concreta la sua narrazione, sperimentando uno stile nuovo che sia in grado di colpire l'attenzione del suo pubblico, prevalentemente di corte.
- 2 Sarebbe interessante soffermarsi sulla ricezione delle novelle bandelliane (tra dedicatari e lettori), facendo un serrato confronto con Boccaccio, suo maestro indiscusso ma, nonostante tutto, testimone di un mondo ormai lontano. Dato che non è possibile aprire un confronto così ampio e complesso, possiamo fare solo un piccolo sondaggio su un aspetto molto originale dello stile bandelliano che appare come una novità anche rispetto al suo modello più antico e che riguarda il modo teatrale con cui lo scrittore lombardo riesce a descrivere gli atteggiamenti, i movimenti e i gesti dei suoi personaggi sulla scena¹. Ci limitiamo, quindi, ad analizzare alcune novelle che esemplificano il linguaggio del corpo nella comunicazione amorosa tra i personaggi: la novella I, 35 che affronta la mimica di un predicatore frainteso da una sua ammiratrice e le novelle di Giulietta (la II, 9 Giulietta e Romeo) e di Giulia (la I, 8 Giulia da Gazuolo), nelle quali lo scrittore descrive le due donne al ballo e la gestualità dell'abbraccio, amorevole o violento, dei loro uomini. In un certo senso, come vedremo, Giulia e Giulietta sono legate da un destino tragico comune, ma sono figure socialmente complementari (una nobile, l'altra contadina) che completano il quadro estremamente vario delle figure femminili bandelliane. Ma prima di analizzare questi passi, occorre fare una premessa.
- 3 Il corpo fa irruzione nella storia bandelliana con un carico di inquietudine e di ambiguità che richiede di essere rappresentata con parole nuove, concrete per le sue novelle, che, come scrive, possono sembrare fuori dalla norma («enormi») e «disoneste»².
- 4 La cultura umanistica, rafforzata dalla sua formazione domenicana, rappresenta lo sfondo morale sul quale Bandello fa agire i suoi personaggi; eppure le storie mirabili che desidera raccontare contengono sempre qualcosa di stravagante, che fuoriesce dal controllo umanistico: un destino, una azione malvagia o, semplicemente, una casualità. Ed è proprio qui, al confine tra ciò che è lecito o giusto e ciò che è immorale e delittuoso, che Bandello dimostra la sua destrezza narrativa: egli tenta di descrivere il mondo per come è, al di là di come dovrebbe essere. Ed è a Boccaccio che occorre guardare per comprendere il grado di innovazione che lo scrittore lombardo vuole introdurre nella narrazione novellistica, anche in dialogo o in competizione con il suo modello più caro, il *Decameron*. Perciò, in sintonia con l'evoluzione del gusto dei suoi lettori e con le teorie mediche delle passioni (si vedano gli *Asolani* del Bembo), anche Bandello sperimenta una potenza figurativa emozionale più vicina alla quotidianità e meno mediata dall'artificio retorico. Laddove Boccaccio usa abilmente l'artificio retorico per introdurre la mimica (l'*actio*) del corpo (si veda la novella di Alatiel, II 7 19, o di Masetto, III I 19) e per giocare ironicamente con metafore e trivialismi d'effetto comico-grottesco, Bandello fa entrare prepotentemente la gestualità nella prassi quotidiana del narrare, come se volesse «far vedere» azioni e atteggiamenti con immagini concrete, riconoscibili da ogni lettore anche nella propria vita quotidiana³. Se Boccaccio cerca una complicità con l'*interprete*, che si diverte a sollecitare con un tessuto retorico narrativo complesso, Bandello chiede genuinamente ai suoi «candidi» lettori una adesione immediata e semplice ad una realtà che si rivela nella sua scrittura come in uno specchio e che diventa credibile/verosimile grazie alla descrizione di una gestualità comune e condivisa dal largo pubblico⁴. E, quindi, Bandello fa ampio ricorso al racconto di una recitazione teatrale, in cui il corpo e la gestualità hanno il compito di coinvolgere emotivamente chi legge. Non si tratta di una novità assoluta, perché, come è noto, la ricerca del coinvolgimento emotivo era al centro delle riflessioni dei manuali classici di

retorica come dei più recenti prontuari dei predicatori del tempo. Ma nelle novelle di Bandello questa ricerca dell'emozione assume un rilievo speciale per il recupero di un linguaggio espressivo adatto anche ad una recitazione teatrale: e non è un caso che le novelle bandelliane siano considerate una miniera inesauribile per gli scrittori e drammaturghi spagnoli, nonché, come è noto, per Shakespeare⁵. A questo proposito Adelin Charles Fiorato, commentando l'*Hecuba* di Bandello, poneva l'accento sulla ricerca dell'emozione al fine di «ottenere effetti espressivi» e di «raggiungere il suo scopo morale» destinato al lettore «mai perso di vista»⁶.

5 L'attenzione di Bandello alla gestualità ha contribuito a dare concretezza a personaggi tipici della novellistica rinascimentale tra commedia (l'amante furbo e il marito ingenuo) e tragedia (la sofferenza «fisica» dell'innamorato/a): vi sono figure che spiccano tra le altre (come il buffone Gonnella) ma, in generale, Bandello lavora con coerenza ad un repertorio di comportamenti ben riconoscibili dal largo pubblico proprio perché fanno parte della quotidianità⁷.

6 La gestualità espressa a parole, insomma, è un modo per raccontare i costumi di una società, quella della corte e quella del popolo. Ma, a questo punto, veniamo ai nostri esempi.

7 Nella I, 35 un predicatore è descritto come «molto appariscente, grande di persona e bello di viso e d'aspetto tutto ridente e giocondo» e, infine, molto amato dal pubblico femminile («era chiamato il bel predicator de le donne») ⁸. Il bel predicatore delle donne ha una gestualità teatrale, secondo il carattere istrionico dei predicatori i quali, scrive Bandello, a volte hanno una gestualità («atti») grottesca («sconci») ed assomigliano a scimmie o a saltimbanchi («giocolatori»):

[...] sapete esser la costuma di questi predicatori quando sono là su, far più *atti* che non fa una bertuccia, ed ora voltarsi a destra ed ora a sinistra con i più sconci gesti del mondo, che paiono talora più tosto *giocolatori* che frati con un batter di mani e di piedi che fa fuggir i cani fuor di chiesa. Ora parve a Cassandra che in tutti i *gesti* e i *movimenti* che 'l predicator faceva si rivoltasse tuttavia a lei e che amorosamente la guardasse.⁹

8 Il predicatore compie «gesti» e «movimenti» che la donna fraintende e la sua *performance* è l'origine di una commedia degli equivoci: una donna, di nome Cassandra, pensa che certi sguardi siano rivolti a lei, innescando un meccanismo di fraintendimento e di beffa che porterà a complicare l'intreccio. Ma non è l'intreccio che ci interessa, quanto piuttosto la rappresentazione del predicatore/attore di piazza che fa rumore e batte le mani e i piedi e la descrizione della donna che è messa in ridicolo proprio come in una caricatura che enfatizza le espressioni, quasi fosse una maschera:

[...] e pensava che in uno solo sguardo il santo frate di lei acceso si fosse, e faceva il bocchino e per mostrarsi più bella che non era, torceva il muso e faceva certo girar di testa che pareva che fosse stata morsicata in Puglia da una tarantola.¹⁰

9 La donna «torce il muso», «fa il bocchino» e si muove come una tarantola: anche in questo caso il mondo animale (la bertuccia, la tarantola, il «muso») aiutano a visualizzare la scena. Leggiamo poi una chiara allusione con intenzione iperbolica al fenomeno del tarantismo o tarantolismo, che colpiva le giovani donne con gravi manifestazioni psichiatriche legate alla sessualità, e che venivano curate con la musica, la celebre taranta¹¹.

10 Nella novella del predicatore Bandello sfrutta la tradizione novellistica (ovvio il ricordo del Frate Cipolla di Boccaccio) e la memoria popolare delle tecniche retoriche sermocinali ma è la mimica al centro della scena, che deve risultare senza dubbio comica. Nel linguaggio del corpo, quindi, si nasconde anche l'ambiguità del suo messaggio: il travisamento della donna nasce da un fraintendimento tipico delle novelle comiche ma, al contempo, mette in luce la complessità dei rapporti umani.

11 Il corpo sensuale o, meglio, la sessualità implicata nella gestualità delle persone pare essere molto chiaro a Bandello, e si veda come altro esempio la novella-simbolo di Giulietta e Romeo¹².

12 La scena del ballo è descritta nel movimento dei corpi e nella collocazione dei personaggi nella scena. Romeo è in disparte (*in un canto assiso*) e guarda Giulietta: il

ballo (il passaggio del torchio) è un «vedere» e un «mirare» *ogni gesto*: «[...] beveva il dolce amoroso veleno, ogni parte ed *ogni gesto* di quella meravigliosamente lodando»¹³.

- 13 Giulietta desidera che Romeo entri nella danza ma Romeo la guarda estasiato, seduto tutto solo in disparte:

[...] ma egli tutto solo se ne sedeva né di ballar aver voglia dimostrava. Tutto il suo studio era in vagheggiar la bella giovinetta, e quella ad altro non metteva il pensiero che a mirar lui: e di tal maniera si guardavano che riscontrandosi talora gli occhi loro ed insieme mescolandosi i focosi raggi de la vista de l'uno e de l'altra, di leggiero s'avvidero che amorosamente si miravano, perciò che ogni volta che le viste si scontravano, tutti dui empivano l'aria d'amorosi sospiri.¹⁴

- 14 Romeo si innamora anche per l'armonia dei movimenti di Giulietta, analizza i suoi «atti» e i suoi «gesti» minuziosamente:

Entrato Romeo in questo vago laberinto non avendo ardire di spiare chi la giovane si fosse, attendeva de la vaga di lei vista a pascer gli occhi, e di quella *tutti gli atti minutamente considerando*, beveva il dolce amoroso veleno ogni parte e *ogni gesto* di quella meravigliosamente lodando. Egli, come già dissi, era in un canto assiso [...].¹⁵

- 15 Quando i due giovani si rivedono nel giardino in cui vivono la loro prima notte d'amore, l'incontro è sancito da un gesto che rimarrà per sempre impresso nelle storie d'amore di ogni tempo: un abbraccio appassionato. Naturalmente sappiamo che nella tradizione novellistica e nel linguaggio erotico del tempo l'abbraccio (*abbracciamento*) è il rapporto sessuale. Ma qui Bandello racconta anche una azione di slancio con Romeo che accoglie la sua amata a braccia aperte e Giulietta che gli getta le braccia al collo, anzi s'avvinghia al collo con passione: «Come egli vide Giulietta incontro l'andò con le braccia aperte. Il medesimo fece Giulietta a lui, ed avvinchiato gli il collo stette buona pezza da soverchia dolcezza ingombrata che nulla dir poteva»¹⁶. Bandello punta soprattutto sull'invenzione e sulla sorpresa, che si realizza in modo particolarmente vivo ed originale nel racconto di gesti semplici della vita quotidiana, come quello di un abbraccio struggente.

- 16 La novella di Giulia da Gazuolo, invece, fa vedere il lato oscuro dei rapporti tra uomo e donna, segnalato anche da stilemi tipici delle passioni amorose, di cui gli *Asolani* avevano predisposto un vero e proprio prontuario¹⁷. Romeo mentre guarda Giulietta *beve l'amoroso veleno*¹⁸ e il cameriere ferrarese, amante «meschino» (cioè infelice e sciagurato, a differenza di Romeo che è un amante corrisposto), ha il cuore guastato da un *amoroso verme*¹⁹. Mentre il ballo di Giulietta è origine di nobili sentimenti, quello della contadina Giulia stimola i più bassi istinti: eppure sono entrambi raccontati con le stesse sequenze narrative, che mettono al centro un movimento. I contesti sono differenti, ma i gesti coincidono in maniera singolare: la novella di Giulietta è ambientata tra famiglie ricche di Verona, la festa di carnevale avviene in un ricco palazzo e il ballo del torchio è misurato nei gesti e nel portamento, mentre la novella di Giulia da Gazuolo è ambientata in un contesto popolare, la festa è di paese, il «ballo alla gagliarda» è molto ritmica e a piccoli saltelli. In entrambi i casi il ballo è una occasione di divertimento ma anche di seduzione. La sensualità è al centro del racconto ma scatena sentimenti del tutto opposti; e c'è un gesto che ricorre, sebbene descritto in maniera differente: l'intreccio delle mani degli amanti.

- 17 Prendersi per mano è il primo approccio sessuale e sancisce il primo contatto tra i giovani. La mano di Romeo, divenuta celebre proprio per questo particolare grazie a Shakespeare, è calda e scalda il cuore di Giulietta (a differenza di quella freddissima di Marcuccio/Mercutio). Anche il pericoloso ferrarese prende per mano Giulia con la scusa del ballo: e la mano di Giulia è bianca, lunga e morbida, nonostante sia la mano di una lavoratrice, particolare realistico che Bandello non si fa sfuggire. Insomma il ballo, l'intreccio delle mani, l'attrazione fisica e sessuale sono sequenze narrative comuni alle due novelle tragiche.

- 18 La ragazza del popolo (Giulia da Gazuolo) e la ricca ragazza di città (Giulietta Capuleti) sono descritte con parole simili: il ballo, l'avvicinamento del pretendente, il gioco delle mani sono come sovrapposti.

- 19 Vediamo il ballo alla gagliarda di Giulia:

Finito il ballo che era parso lunghissimo al cameriero, e cominciandosi a sonare un'altra danza, egli la richiese di ballare e ballò seco un ballo a la gagliarda perciò che ella a la gagliarda ballava molto bene e tanto a tempo che era un grandissimo spasso a mirarla come aggraziatamente si moveva. Ritornò il cameriero a danzar seco, e se non fosse stato per vergogna, egli ogni danza l'averebbe presa, parendogli quando la teneva per la mano che sentisse il maggior piacer che sentito avesse mai. E ancor che ella tutto il dì lavorasse, nondimeno ella aveva una man bianca, lunghetta e morbida molto.²⁰

20 E vediamo il ballo del torchio di Giulietta:

Ora stando eglino in questo vagheggiamento, venne il fine de la festa del ballare e si cominciò a far la danza o sia il ballo del «torchio» che altri dicono il ballo del «cappello». Facendosi questo gioco fu Romeo levato da una donna; il quale entrati in ballo fece il dover suo, e dato il torchio ad una donna, andò presso a Giulietta, ché così richiedeva l'ordine e quella prese per mano con piacer inestimabile di tutte due le parti.²¹

21 L'avvicinamento di Romeo a Giulietta è improntato ad un linguaggio cortese di maniera ma efficace e in sintonia con l'ambiente circostante. La scena successiva al ballo di Giulia, invece, è raccontata in modo così scarno e privo di suggestioni cortesi o letterarie da apparire chiaramente incentrato su una sola dimensione: l'istinto sessuale unito alla violenza²². Da questo punto in poi l'evento tragico prende direzioni molto diverse perché nella novella di Giulia viene raccontata la scena di uno stupro.

22 L'azione aggressiva e violenta del cameriere ferrarese non tarda a realizzarsi: il cameriere, come abbiamo visto, si infiamma a vedere Giulia che si scatena al ballo del paese, ma le sue parole sono solo «motti» e «parolucce» e non arrivano al cuore della giovane, anzi lo «raffreddano» e lo induriscono sempre di più. Giulia come Giulietta è molto brava a ballare ma il cameriere non è Romeo, anzi è il suo esatto opposto: è «importuno», insistente, disperato. Alla fine, di fronte ai rifiuti della giovane, decide di prenderla con la forza e il suo abbraccio è violento e crudele. La scena è descritta con crudo, spietato realismo: il complice dello stupratore la blocca, tenendola ferma. Ancora una volta sono ricordate le mani di Giulia, quelle mani delicate che non possono più difendersi:

Come furono nel campo entrati, il giovane poste le braccia al collo a Giulia la volle basciare ma ella volendo fuggire e gridando aita fu da lo staffiero presa e gettata a terra il quale subito le mise in bocca uno sbadaglio a ciò che non potesse gridare, e tutti e dui la levarono di peso e per viva forza la portarono un pezzo lungi dal sentiero che il campo attraversava; e quivi tenendole le mani lo staffiero lo sfrenato giovine lei, che sbadagliata era, sverginò. La miserella amaramente piangeva e con gemiti e singhiozzi la sua inestimabil pena manifestava. Il crudel cameriero un'altra volta, a mal grado di lei, amorosamente seco si giacque, prendendone tutto quel diletto che volle.²³

23 In questa storia cupa e violenta di un desiderio sfrenato e di rapina, la giovane Giulia è l'eroina più commovente e moderna. L'abbraccio si può trasformare in una morsa mortale e spaventosa che solo Bandello è riuscito a raccontare con parole nuove. Come sappiamo, Giulia si getterà nel fiume Oglio per salvare dalla ignominia tutta la sua famiglia ma il suo sacrificio si ammantava di una scenografia spettrale: vestita da sposa si abbandona al flusso del fiume. E se Giulietta, grazie a Shakespeare, ha avuto la forza di imporsi nella nostra memoria come il simbolo di tutte le adolescenti innamorate e infelici, Giulia non ha avuto lo stesso destino, perché la sua storia è drammatica e solitaria, come lo sono tutte le vittime di violenza.

24 Come abbiamo visto da questi pochi esempi, lo spazio del narrare bandelliano è ampio tanto quanto la sfera dell'oralità che lo scrittore vuole catturare: nelle sue *Novelle* si mescolano voci difformi, prelevate dal pulpito, registrate nella corte o rubate nella piazza ma anche raccolte da letture più varie (novelle, storie, riflessioni umanistiche)²⁴.

25 La gestualità rende concreto e moderno il suo racconto, accentuando la compassione per il racconto tragico (Giulia e Giulietta) e provocando il riso per il racconto comico (il bel predicatore delle donne). Il rapporto tra le parole e i gesti dei personaggi può spiegare anche la costruzione di un intreccio, come nel caso dell'innamoramento al ballo. Giulietta e Giulia, infine, sono giovani donne che Bandello desidera omaggiare

nella affascinante vitalità dei loro corpi che ballano e delle loro mani che esprimono forza e debolezza. Il ballo, l'abbraccio, gli slanci, gli ammiccamenti, il movimento delle loro mani si concretizzano davanti ai nostri occhi al punto che ci sembra di averle incontrate su un palcoscenico.

26 La scrittura bandelliana è moderna e innovativa perché riesce a rappresentare il mondo circostante con vivido realismo, legato ad una sensibilità nuova, contemporanea. In queste novelle, in particolare, si nota la volontà di studiare da vicino la natura passionale e fisica delle relazioni umane che possono esprimere anche tutta la loro ingiustificabile ferocia. L'amore è al centro di una nuova complessità che gli stessi gesti rappresentati colgono in modo illuminante. Sguardi, movimenti, gesti dei nostri antenati che ci spaventano o ci commuovono e che ci mettono in guardia: Bandello per noi, oggi, è un testimone eccezionale del passato che non smette di parlare al nostro presente.

Notes

1 Sulla modernità di Bandello, sulla sua scrittura teatrale e sulla sua vivacità figurativa rimando a quanto opportunamente scrive Sandra Carapezza nel capitolo *Il Decameron moderno di Matteo Bandello*, in Id., *Novelle e novellieri: forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011, pp. 112-121.

2 Ho affrontato questa tema nel mio *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, prefazione di M. Guglielminetti, Roma, Carocci, 2005.

3 Faccio riferimento alle voci del *Lessico critico decameroniano*, che recentemente è stato tradotto in inglese da Michael Papio per le cure di Christopher Kleinhenz (Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Tempe, Arizona, 2019): C. Delcorno, *Ironia/parodia*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e M. Forni Pier, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 162-191 e A. Battistini, *Retorica*, in *ibid.*, pp. 320-343.

4 Si pensi alla dichiarazione programmatica di Bandello nella lettera dedicatoria a Emilio degli Emili (II, 11) in cui rivendica di non aver stile. Sulla modernità di questa affermazione si è soffermata recentemente Maria Antonietta Cortini: M. A. Cortini, *Tornando a Bandello: il «libro», le lettere, il racconto*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2020, p. 97. Sulla trasformazione della novella e la nascita di una prosa romanzesca post-boccacciana resta fondamentale G. Mazzacurati, *Dopo Boccaccio: percorsi del genere novella dal Sacchetti al Bandello*, in Id., *All'ombra di Dioneo: tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

5 Sulla espansione europea segnalo i recenti convegni torinesi: «*In qualunque lingua sia scritta*»: *miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, a cura di G. Carrascón, Torino, Accademia University Press, 2015 e *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, a cura di G. Carrascón e C. Simbolotti, Torino, Accademia University Press, 2015. In particolare mi riferisco ai saggi di D. González Ramírez e J. Ramón Muñoz Sanchez, molto utili per le novità interpretative e filologiche che suggeriscono, e in particolare per il teatro. Segnalo tutto il volume curato da I. Colón Calderón e D. González Ramírez, *Estelas del «Decameron» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 2013.

6 A. C. Fiorato, *L'Hecuba, crogiuolo delle novelle tragiche del Bandello*: il saggio è stato pubblicato nella rivista «Matteo Bandello: studi di letteratura rinascimentale», vol. II, che ha avuto una stampa cartacea (a cura di D. Maestri e L. Prati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007; le pagine del saggio sono da p. 157 a p. 187). Il volume raccoglie i saggi del convegno «La novella come tragedia storica: Bandello, Margherita di Navarra, Shakespeare», tenutosi dal 8 al 9 giugno del 2006 tra Castelnuovo Scrivia e Tortona. Oggi è assai difficile recuperare il volume sia in formato cartaceo sia in formato digitale.

7 Per gli studi sulla novellistica rinascimentale sono di riferimento: G. Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo*, op. cit.; G. Alfano, *Nelle maglie della voce: oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006; S. Carapezza, *Novelle e novellieri*, op. cit.; R. Bragantini, *Il governo del comico: nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2014. Mi permetto di ricordare il mio: *La realtà come invenzione: forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015.

8 Le citazioni sono tratte da M. Bandello, *Novelle*, a cura di E. Menetti, Milano, Rizzoli, 2011. Si veda anche M. Bandello, *Novelle / Nouvelles*, a cura di A. C. Fiorato e A. Godard, testo italiano di D. Maestri, Parigi, Les Belles Lettres, 2008-2020.

9 *Ibid.*, p. 164. Corsivi miei.

10 *Loc. cit.*

11 Si ricorda la prima edizione dello studio del 1959: E. De Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

12 Fa il punto Daria Perocco in *La prima Giulietta: edizione critica e commentata delle novelle di Giulietta e Romeo di Luigi Da Porto e Matteo Maria Bandello*, Milano, Franco Angeli, 2017. L. Da Porto, *La Giulietta: nelle due edizioni cinquecentesche*, a cura di C. De Marchi, Firenze, Giunti, 1994; *Le storie di Giulietta e Romeo*, a cura di A. Romano, 2 voll., Roma, Salerno, 1993. Mi permetto inoltre di rimandare al mio: *Giulietta e Desdemona, eroine del nostro tempo*, in *Eroine tragiche nel Rinascimento*, a cura di S. Clerc e U. Motta, Bologna, I libri di Emil, 2019.

13 M. Bandello, *Novelle*, op. cit., p. 290.

14 Loc. cit.

15 Loc. cit.

16 Ibid., p. 300.

17 Sulle passioni d'amore tra Quattro e Cinquecento, particolarmente riferite anche ai poemi cavallereschi del tempo si vedano i due numeri monografici della rivista *Griseldaonline: Passioni*, vol. XVIII, n. 1, 2019 [<https://griseldaonline.unibo.it/issue/view/814>] e vol. XVIII, n. 2, 2019 [<https://griseldaonline.unibo.it/issue/view/827>] (consultati il 16/11/2020).

18 M. Bandello, *Novelle*, op. cit., p. 300.

19 Ibid., p. 125.

20 Ibid., p. 124.

21 Ibid., p. 290.

22 Su questi argomenti: C. Lucas Fiorato, «Vera tragedia» e corporeità in alcune novelle di Bandello, «Matteo Bandello: studi di letteratura rinascimentale», vol. II, 2007, pp. 189-212.

23 M. Bandello, *Novelle*, op. cit., p. 127.

24 Fondamentali le suggestioni tratte dal saggio di C. Delcorno, *Professionisti della parola: predicatori, giullari, concionatori*, in *Tra storia e simbolo: studi dedicati a Ezio Raimondi*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 1-21. Sulle tangenze tra la novellistica e la prosa sermoneistica 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 e C. Delcorno, Firenze, Olschki, 2003.

Pour citer cet article

Référence électronique

Elisabetta Menetti, « Nota su gestualità e narrazione in Matteo Bandello », *Laboratoire italien* [En ligne], 25 | 2020, mis en ligne le 14 décembre 2020, consulté le 23 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/5652> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.5652>

Auteur

Elisabetta Menetti

Université de Modène et de Reggio d'Émilie • Elisabetta Menetti est professeure de littérature italienne à l'université de Modène et de Reggio d'Émilie. Parmi ses travaux sur l'histoire de la nouvelle en Italie, elle a publié *Il Decameron fantastico* (Clueb, 1994), *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello* (Carocci, 2005), *La realtà come invenzione: forme e storia della novella italiana* (Franco Angeli, 2015), *Gianni Celati e i classici italiani: narrazioni e riscritture* (Franco Angeli, 2020). Elle a dirigé le volume collectif *Le forme brevi della narrativa* (Carocci, 2019).

Droits d'auteur



Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.