

«In lode dell'età nostra». Moderne strategie narrative di Matteo Bandello.

Sandra Carapezza

La modernità di Matteo Bandello novelliere non ha bisogno di essere dimostrata: è noto che già Stendhal lo preferiva a certi suoi contemporanei¹. Ancora più nota è la fortuna europea di alcuni intrecci bandelliani. Ma se la modernità dello scrittore consistesse esclusivamente nella perizia seducente delle sue trame, gli studi eruditi di Letterio Di Francia², smascherando le fonti, l'avrebbero privata di fondamento. Ugualmente, se il merito di Bandello fosse solo quello di un cronista acuto ed eloquente che, nelle lettere dedicatorie, affresca il bel mondo di corte italiano del suo secolo, la sua opera rimarrebbe comunque confinata nei limiti del Cinquecento. Non si intende qui dibattere sul ruolo anticipatore del novelliere rispetto alla poesia barocca³, si vuole piuttosto evidenziare la modernità delle novelle di Bandello in rapporto al loro tempo e, in particolare, in rapporto alla precettistica di matrice aristotelica che condiziona di necessità la produzione letteraria dei decenni centrali del secolo.

Bandello, che non si cimenta in trattati teorici, assurge a modello negativo da rifuggire, nell'unica *ars* rinascimentale dedicata esplicitamente alla novella. Si tratta della prima versione della *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani. La menzione, che consiste nello scandalizzato sunto di una delle più truci novelle di Bandello (l'infanticidio e il conseguente scempio del corpo neonato compiuto dalla temeraria Pandora, III parte, nov. 52), non contiene il nome dell'autore e scompare nella seconda redazione del trattato⁴. Bonciani intende desumere dal *Decameron* le regole del novellare e per l'impianto teorico si avvale, come era logico, della poetica aristotelica; da quest'ultima ricava la caratterizzazione socialmente ed eticamente intermedia dei personaggi delle novelle, mentre nel modello boccacciano coglie la legittimazione della presenza di figure illustri e azioni straordinarie; giunge così a una definizione di novella: «diremo che le novelle

¹ Il giudizio di Stendhal su Bandello si legge in *Promenades dans Rome*, Paris, Delaunay, 1829, t. I, *La cour des papes au quinzième siècle*, pp. 40-41.

² Letterio di Francia, *Novellistica. Dal XVI al XVII secolo*, Milano, Vallardi, 1925 (in particolare cap. VII *Dal Bandello al Malespini*, pp. 1-168: 1-62) e Id., *Alla scoperta del vero Bandello*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», LXXVIII. 1921, 1, pp. 290-324; LXX. 1922, pp. 1-94; LXXXI. 1923, pp. 1-75.

³ Sostenuto da Giovanni Getto, contro l'opinione di Giorgio Petrocchi che Bandello non anticipi nulla (Giovanni Getto, *Il significato del Bandello*, in «Lettere italiane», VII. 1955, 3, pp. 314-29 e Giorgio Petrocchi, *Matteo Bandello*, Firenze, Le Monnier, 1949).

⁴ La *Lezione* di Bonciani secondo il *Diario* degli Alterati risale al 1574; è leggibile in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. III, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1972, pp. 135-65. Il curatore, che riporta in appendice (pp. 166-73: 167) il passo del Riccardiano in cui Bonciani taccia d'opera «brutta e scelerata» la novella dell'infanticidio, non giunge a identificare il riferimento, che è inequivocabilmente a Bandello, come rilevato da Salvatore S. Nigro (*La melanconia del Grasso e l'orroroso di Bandello: la «Lezione sopra il comporre le novelle» di Francesco Bonciani*, in *Le brache di san Grifone*, Bari, Laterza, 1989, pp. 136-47: 145-46).

sieno imitazione d'una intera azione cattiva secondo 'l ridicolo, di ragionevol grandezza, in prosa, che per la narrazione genera letizia»⁵.

È evidente come una tale definizione mal si attagli a Bandello, autore di novelle a buon diritto qualificabili «enormi e disoneste»⁶, il cui epilogo raramente lascia al lettore solo letizia: più spesso sopravvive il raccapriccio per le mostruose azioni allestite davanti ai suoi occhi. L'eccesso e la dismisura delle novelle bandelliane sono l'esito delle passioni dirompenti che agitano i personaggi, per parte loro poco propensi a esser confinati nella categoria intermedia in cui li relega la norma aristotelica⁷. Le più celebri novelle di Bandello difficilmente potrebbero essere etichettate come imitazioni di un'azione cattiva secondo il ridicolo, non perché alla raccolta manchi il ridicolo, né per difetto di 'azioni cattive', bensì per il tenore senza riserve tragico di molte delle storie famose e dei personaggi memorabili: superfluo menzionare i due infelici amanti veronesi, Massinissa e Sofonisba, Siface, Giulia da Gazzuolo... Se in questi casi la vicinanza al genere teatrale è lampante⁸ e talvolta traspare anche per merito delle relazioni intertestuali, la vena drammatica non si esaurisce in episodi sporadici immediatamente riconoscibili, ma scorre sotterranea lungo tutta la produzione novellistica emergendo con frequenza nelle icastiche descrizioni di spazi e di figure e agendo nel profondo sulla costruzione narrativa.

Nel primo caso, la consonanza con il genere teatrale si esplica nei risultati, ovvero nella costruzione di immagini che si concretano agli occhi di chi legge alla stregua delle figure sul palcoscenico; nel perseguire tali risultati, però, il narratore non può avvalersi dei modelli teatrali, nei quali la *descriptio* è vanificata dalla presenza in scena. Poiché gli è preclusa la facoltà di proporre agli occhi degli astanti scenari e protagonisti, chi racconta ricorre, da sempre, alla potenza figurativa delle parole e, nel far ciò, ha a disposizione ricchi repertori nel genere poetico e puntuali codificazioni nella manualistica. Bandello si cimenta con perizia nel *topos* descrittivo, con esiti che spaziano dall'elegante sensualità al realismo sanguigno; sempre, con una resa figurativa mirabile, ottenuta per via di dettagli atti a significare il complesso. La bellezza muliebre, sulla quale si diffondono le poetiche moderne, medievali e antiche, trova espressione in molteplici passi delle novelle. Con Ginevra la Bionda, protagonista della novella 27 della prima parte, raggiunge forse il culmine il ricamo sugli stilemi consueti della tradizione lirica e sull'archetipo manualistico del personaggio femminile (Elena):

⁵ Bonciani, *Lezione*, cit. p. 145.

⁶ La dittologia è il titolo di una monografia, essenziale per lo studio di Bandello: Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.

⁷ Sull'argomento Mario Pozzi, *Bandello e la concezione rinascimentale di tragico*, in «Matteo Bandello», II. 2007, pp. 19-50.

⁸ Sulle tendenze in atto nella letteratura italiana cinquecentesca e quindi sull'interazione tra novella e cronaca e sulle potenzialità teatrali della prima Gian Mario Anselmi, *Il Cinquecento, l'Aretino e la tradizione umanistica*, in *Dal primato allo scacco*, a cura di G.M. Anselmi, Roma, Carocci, 1998, pp. 139-51: 144.

Ella aveva in capo un cappello vagamente acconcio, con un pennacchio dentro, che parte dei capelli le copriva. L'altra parte intorno al volto in due chiochette crespe ondeggiando, pareva che proprio dicesse a chi le mirava: — Qui Amore con le tre Grazie e non altrove ha il suo proprio nido collocato. [...] Le nere come ebano e stellanti ciglia, di minutissimi e corti peli inarcati, con debita distanza ai dui begli occhi sovrastavano, il cui splendore la vista di chi vi mirava in modo accendeva, che tutto di vivo fuoco far si sentiva, [...] Taccio le svelte braccia con le bellissime mani, le quali ella, spesso cavandosi i guanti profumati, lunghe, bianche e morbidette dimostrava. Né faceva ella come molte fanno, le quali volendosi mostrar oneste appaiono triste e malinconiche, ma col viso temperatamente allegro, benigna, cortese e modesta appariva⁹.

Ma il momento in cui l'indole drammatica della prosa bandelliana trova forse migliore espressione non è neppure quello degli incisi ekfrastici, riproduzioni di immagini statiche, ma quello in cui la descrizione si intreccia con l'azione. Il narratore si pone, in questi casi, come occhio attento (talvolta indiscreto) che coglie un gesto, apparentemente marginale, e lo racconta ai lettori rendendoli partecipi, convertendo la loro attenzione sul dettaglio rivelatore, con un procedimento a cui in età contemporanea ci ha abituato la macchina da presa. Nella stessa novella, per esempio, si assiste a un illuminante scambio di sguardi tra Ginevra e Leone:

Ne l'andare entrarono in diversi ragionamenti e avvenne che don Diego, che era bellissimo ed aggraziato giovine, alzando gli occhi si riscontrò a punto negli occhi di Ginevra la bionda, la quale lui fisamente guardava. Furono quei dui sguardi così focosi e di tanta forza, che don Diego di lei ed ella di lui restarono fieramente accesi e l'un de l'altro prigionieri¹⁰.

Con tutt'altro tono, nella novella che racconta la beffa ordita ai danni di Pietro Bembo (II parte, nov. 10), l'occhio del narratore cade sul ricordo impresso sul volto dell'imbarazzato nobiluomo dal sedicente parente: «e con questo lo basciò in fronte lasciandogli un poco di bava sul viso»¹¹. Anche in questa novella alla rappresentazione del dettaglio di un minimo gesto segue un passo descrittivo, che dà impietosamente conto di ogni particolare dell'abbigliamento del vecchio mal in arnese: la toga scolorita e pelata, la cornetta più vecchia della madre d'Evandro, la berretta unta e bisunta, le

⁹ Matteo Bandello, *La prima parte de le novelle*, a cura di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 261-62.

¹⁰ *Ivi*, p. 261.

¹¹ Matteo Bandello, *La seconda parte de le novelle*, a cura di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 93.

calze lacerate, le pantofole che lasciano spuntare fuori le dita, persino il fazzoletto più adatto a pulire padelle che nasi.

La coloritura del racconto contribuisce a rendere il libro «prima parlato che scritto», secondo il giudizio di Barberi¹²: il libro di novelle, sulle orme dell'archetipo boccacciano, riproduce una situazione di oralità. Nel novelliere di Bandello alla cornice si sostituiscono le lettere dedicatorie, come spazio dedicato alla ricostruzione della riproduzione orale delle novelle. L'attenzione ai dati figurativi, in particolare a quelli più seducenti o più ridicoli, si spiega anche con la dinamica orale tipica del genere novellistico. Non conta, in questo senso, che le novelle siano state raccolte e riadattate per la pubblicazione e quindi la lettura, e non è neppure necessario ammettere per vera la genesi raccontata nelle lettere: il segno di uno specifico contesto di produzione e fruizione resta impresso nei racconti di Bandello ed è manifesto appunto nella perizia descrittiva. Le descrizioni che costellano i racconti sortiscono effetti di una vivacità raffigurativa che induce al confronto con il genere drammatico, ma derivano dalla convergenza fra esigenze proprie della novellistica, modalità espressive della lirica e modelli teorici della trattatistica retorica.

La dimensione teatrale delle novelle di Bandello si sviluppa a livello più profondo nella costruzione delle trame: la canonica tripartizione della novella in prologo, scompiglio e sviluppo, teorizzata anche in Bonciani, non è elusa. Il prologo è investito della funzione fatica e quindi di raccordo con lo spazio sociale; qui si riversa la simulazione di oralità che caratterizza la novella. Lo spazio a esso deputato è quello delle lettere dedicatorie e dei proemi, dove, insieme alle circostanze di produzione, si racchiude l'argomento, secondo il modello delle narratrici e dei narratori boccacciani¹³. Lo scompiglio, per Bonciani, «contiene in sé tutto 'l gruppo e 'l nodo dell'azione»¹⁴, così è nelle novelle di Bandello, alle quali però la metafora del nodo è applicabile solo con qualche riserva. Le narrazioni non evolvono secondo nessi causali trasparenti, non si ha l'impressione che lo sviluppo sia il dipanarsi dei fili avviluppati nella fase centrale, perché il bilancio tra i fili dello scompiglio e quelli districati alla conclusione non è sempre in pareggio. Oppure, con grande frequenza, i fili si scoprono improvvisamente mutati di colore, senza tracce di passaggio attraverso tonalità intermedie. La strategia narrativa favorita da Bandello sembra essere incentrata sul repentino mutamento di una passione, che non richiede spiegazioni e spesso si iscrive con tanta naturalezza nell'ordine delle cose da non suggerire neppure il commento moralistico di un narratore onnisciente.

¹² Giorgio Barberi Squarotti, *La novella in corte*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, a cura di Ugo Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio, 1982, pp. 21-48: 28.

¹³ Tuttavia le lettere dedicatorie di Bandello non si racchiudono nei confini rigidi di una cornice e la distinzione netta, anche tipograficamente marcata, fra lettera e novella è smentita dalla effettiva fluidità dei rispettivi limiti: all'interno della narrazione non mancano cenni a eventi o personaggi decodificabili solo tramite la lettera (Riccardo Brusagli, *Mediazioni narrative del novelliere del Bandello*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, cit., pp.61-94).

¹⁴ Bonciani, *Lezione*, cit., p. 165.

Il campionario dei casi paradigmatici è ricco. La novella dell'amore infelice di Giovanni Ventimiglia per Lionora Macedonia (II parte, nov. 22): il nobiluomo «fu più volte vicino a darsi di propria mano la morte, tanto gli era noioso il vivere senza la grazia di costei»¹⁵; la sua condizione si protrae per due anni, durante i quali gli amici tentano invano di mostrargli l'indegnità della donna; d'un tratto è sufficiente il discorso di Galeazzo Pandono per mutare l'animo del giovane innamorato.

Nella medesima novella il rovesciamento emotivo si ripropone al contrario con la donna, sul modello già cavalleresco delle simultanee bevute alla fonte dell'amore e del disamore. Nei poemi (e, prima ancora, nei cantari) la peripezia si legittimava appunto con il ricorso alla magia; nelle novelle di Bandello l'elemento magico non è ammesso, secondo la tradizione più realistica del genere. Ma la preclusione del magico comporta l'abdicazione al principio di coerenza: il patto fra il lettore e il narratore si basa sulla sospensione dell'incredulità, che in Bandello riguarda principalmente i nessi sequenziali e causali fra gli eventi. Chi legge accetta che Giovanni passi rapidamente dall'amore incondizionato a un distacco cortesemente urbano nei confronti della donna, perché il narratore lo incalza con il racconto del succedersi degli eventi; per essere coinvolto nella spirale avvincente della narrazione il lettore deve rinunciare alla pretesa di motivare lucidamente l'evoluzione dell'intreccio. Quando la donna, ostinatamente ritrosa mentre Giovanni struggeva se stesso e i suoi averi per amor suo, ascolta dalle labbra del marito un *exemplum* della generosità di Giovanni, sente — come forza a lei esterna, su cui non abbia potere — improvvisamente sciogliersi l'immotivato rancore e insinuarsi l'amore per il Ventimiglia. Il mutamento però questa volta è troppo radicale per funzionare solo come punto di una gradita svolta nella vicenda, come era per l'atteso rinsavimento di Giovanni dal suo amore disperato. Il narratore, non potendo per la seconda volta affidarsi alla complice accettazione del lettore, promuove la straordinaria metamorfosi sentimentale del suo personaggio a oggetto di riflessione, denunciando così la propria consapevolezza dell'eccezionalità di quel che racconta:

Che diremo qui, signori miei e voi signore nobilissime? Quello che in tanti anni con balli, feste, canti, giostre, torneamenti, suoni e con larghissimo spendere, lagrimando, ardendo, agghiacciando, sospirando, servendo, amando, pregando, e tutte quelle submissioni ed arti usando che Lucrezia a Tarquinio avrebbero resa amica, non puoté il valoroso e gentilissimo marchese fare, fecero le semplici parole e vere del malaccorto marito¹⁶.

¹⁵ Bandello, *La seconda parte*, cit., p. 164.

¹⁶ *Ivi*, p. 174.

Il motivo del subitaneo alternarsi delle passioni nell'animo umano ha sicuramente una spiegazione negli intenti etici dell'autore, ma non è senza importanza il suo peso al livello narrativo: è infatti un espediente a cui il narratore ricorre frequentemente perché gli consente di enfatizzare i toni patetici e non rimanere impaniato in un caso pietoso senza via d'uscita e pertanto senza colpo di scena. Quando non si vede via accessibile allo sviluppo narrativo, la vicenda è chiusa da una morte sensazionale, talvolta un suicidio, non diversa dal rapido mutamento d'animo, perché anch'essa scaturisce all'improvviso, dall'incontinenza della passione.

Il giovane Niccolò, nobile senese protagonista della novella 58 della seconda parte, risolve d'uccidersi con una tragica leggerezza, che scaturisce da una stizzita ma preterintenzionale risposta della donna. L'epilogo tragico si configura qui piuttosto come l'effetto di sfortunati accidenti che come lo scioglimento del viluppo narrativo. La novella procede secondo uno schema diffuso: Niccolò, nobile, si innamora della giovane, povera, ma esita a rivelarle i suoi sentimenti; ricorre dunque alla mediazione di una vecchia; la mezzana astuta ottiene un colloquio con la fanciulla e cerca, ricorrendo a menzogne, di persuaderla a cedere al giovane. L'intreccio, fino a questo punto, potrebbe essere quello di una novella di amori felicemente realizzati, spesso a danno di mariti o di parenti ostili. I due protagonisti si muovono al loro agio nell'aria da novella: non aspirano a una statura tragica. A impedire lo scioglimento più godereccio è la virtù della fanciulla, inflessibilmente renitente a piegarsi a una relazione dalla quale pure trarrebbe indubbi vantaggi. Alla fermezza della giovane il narratore rende onore, né mai ritiene di dover rimproverare un tale comportamento come causa di una morte ingiusta o come innaturale ritrosia, sebbene quest'argomento sia un luogo comune del genere¹⁷. A fronte di un ritratto sempre positivo della fanciulla, la risposta fiera da lei data all'innamorato giunge tanto più inattesa: non avrebbe stupito una lucida argomentazione delle sue ragioni, mentre la battuta stizzita non trova corrispondenza nell'umile onestà della giovane. La fine infausta che il narratore riserva a Niccolò lo punisce per aver aspirato a soddisfare il suo desiderio corrompendo la fanciulla: la punizione non è solo nella morte, ma è soprattutto nella disapprovazione che accompagna la soluzione avventata del personaggio. Eppure, la condanna di Niccolò rimane eccessiva, perché per tutta la novella il giovane non è mai descritto con accenti troppo negativi e anzi la colpa sembra trasferita quasi interamente alla vecchia mezzana, a coronamento del *topos* della ruffiana corruttrice. Il protagonista non sprofonda in una abiezione morale tale da legittimare il disprezzo severo di chi racconta, che assume i toni di una morale

¹⁷ Un esempio, intenzionalmente scelto all'interno della produzione novellistica minore del secolo, è nel commento del narratore della prima novella di Giovanni Brevio alla cruenta vendetta compiuta da Monna Lucrezia contro un giovane che aspirava ai suoi erotici favori: «Monna Lucrezia, a cui pareva una bella opera aver fatta, fu da tutte le savie donne tenuta pazzo. Adunque, donne mie care, non aspettando che il diavol v'accechi, graziosamente vi farete incontro agli amanti vostri, quegli amorosi piaceri pigliando che la benigna fortuna vi mette innanzi» (*Le novelle di Giovanni Brevio*, a cura di Sabrina Trovò, Padova, Il Poligrafo, 2003, p.79).

posticcia. Ma l'incongruenza del commento è offuscata dalla vivacità della narrazione e proprio dallo sbalorbimento di fronte al rapido e inatteso epilogo. Niccolò non ha personalità tragica, che legittimi la morte come scioglimento di un dilemma insolubile; dovrebbe essere, invece, una figura didascalica, ma il piacere della narrazione veloce e della sorpresa se da un lato adempie efficacemente alla valenza pedagogica del racconto per l'impressione stupita che lascia al lettore, d'altro lato limita la credibilità del personaggio, troppo piegato alle esigenze del narratore per risultare coerente dal principio alla fine della storia.

La novella di Bandello per non abdicare alla funzione didattica sacrifica la coerenza narrativa sull'altare dell'effetto sorprendente e incisivo. La teatralità delle novelle si manifesta nella convergenza verso esiti di efficacia rappresentativa che appaiono come caratteristici del dramma¹⁸. L'interesse dello scrittore è indirizzato, per un verso, a quel che egli può mettere in scena con la propria abilità oratoria e, per l'altro, alla eccezionalità dei 'fatti diversi' raccontati. Sono questi i due canali attraverso i quali Bandello si prefigge di raggiungere il fine pedagogico essenziale nella propria narrazione: stornare gli uomini dagli eccessi passionali, mostrando l'effetto distruttivo delle passioni, al limite della credibilità. Il percorso attraverso i due canali non si cura di passare per la via della coerente sequenzialità narrativa. La rete di relazioni, la verosimiglianza dei nessi causali e degli sviluppi temporali possono essere eluse proprio per l'icasticità degli episodi, caricati di toni patetici, tragici o comici che oltrepassano la misura e con tale eccesso si impongono a chi legge, oscurando l'implausibilità dell'approdo dallo scompiglio allo sviluppo.

La novella, più vicina al genere breve dell'aneddoto che a certe narrazioni pre-romanzesche accolte nel *Decameron* (la formazione di Andreuccio per tutte), è in Bandello rappresentazione del momento cruciale, in cui si concentra l'effetto ridicolo o drammatico. Paradossalmente la condensazione della narrazione è accompagnata dalla dilatazione delle dimensioni della novella. L'inizio del racconto spesso è ritardato ben oltre la chiusa della lettera dedicatoria: la descrizione della città, i costumi degli abitanti, la storia di un popolo o di una famiglia sono alcuni dei motivi prefatori che rimandano l'atteso 'c'era una volta'¹⁹. Nel corso della novella, inoltre, non mancano interventi moralistici o sornioni del narratore e ammiccamenti alla compagnia che ascolta. Ma a fronte di queste digressioni, che il narratore stesso sottolinea, il racconto delle vicende non si espande. Conta affrescare i protagonisti e lo spazio in cui si muovono e poi, immediatamente,

¹⁸ Sul rapporto tra la novella bandelliana e la tragedia si vedano i vari contributi raccolti in «Matteo Bandello», II, cit., fra cui si segnalano per pertinenza al tema specifico qui trattato, oltre al già citato studio di Mario Pozzi, Francesco Spera, *Modelli femminili nel tragico cinquecentesco*, pp. 51-69; Elisabetta Menetti, *Morfologia del narrare tragico nelle Novelle di Matteo Bandello*, pp. 70-90; Corinne Lucas Fiorato, «Vera tragedia» e corporeità in alcune novelle di Bandello, pp. 189-212; Delmo Maestri, *Il filtro del tragico*, pp. 213-30; Chiara Lombardi, *La novella come tragedia storica*, pp. 357-71.

¹⁹ Sulla questione: Brusca, *Mediazioni*, cit., p. 62. Sull'ampliamento di temi e registri caratteristico del novelliere bandelliano: Renzo Bragantini, *Alcune economie della narrazione cinquecentesca*, in *Dal primato*, cit., pp. 153-70:169.

indurli ad agire per compiacere i lettori con il racconto del 'fatto diverso': quando la scena è stata dipinta il racconto è esaurito ed è lecito allora incalzare il lettore con una nuova narrazione, giustapposta alla precedente.

Nell'economia della novella il bilancio fra momento schiettamente narrativo e descrizione di scene che non prevedono mutamenti spazio-temporali è per lo più risolto a vantaggio della seconda, con un'evidente propensione alla rappresentazione di quadri sensuali, come il progressivo disvelamento di madonna Eleonora sotto gli occhi degli ospiti del suo 'aguzzino' (I parte, nov. 3), o quadri macabri, come la scoperta del corpo di una donna impiccata per esser stata abbandonata dal prete suo amante (II parte, nov. 39). Non fa eccezione la novella di beffa, che poggia senza altro puntello solo sull'exasperazione caricaturale della situazione ridanciana²⁰.

In questa attenzione alla scena drammatica, a scapito dell'«azione» che sarà predicata dai teorici come Bonciani, Bandello mostra la massima vicinanza ai modi del teatro, genere che nel XVI rinasce in diverse forme.

²⁰ Il confronto con il modello boccacciano fa ben risaltare la riduzione bandelliana del motivo comico a ricamo dell'osceno e del triviale, come messo in luce da Elisabetta Menetti (Elisabetta Menetti, *Il Decameron e le Novelle di Matteo Bandello: riusi e variazioni*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIV. 2006, pp. 245-271: 262).