

# I colori del racconto

a cura di  
Luca Sacchi  
Cristina Zampese

© 2020 Ledizioni LediPublishing  
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

*I colori del racconto*  
a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese

Prima edizione: novembre 2020  
ISBN cartaceo 978-88-5526-338-2

In copertina: Bibliothèque nationale de France, ms. Français 12420, f. 86r

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

## PRESENTAZIONE

Nel secondo libro del *De oratore*, Cicerone fa pronunciare ad Antonio una riflessione sui benefici effetti che ricava dalla lettura di opere greche, quando la pace della sua villa di Miseno glielo consente (II, 60):

ut, cum in sole ambulem, etiam si ego aliam ob causam ambulem, fieri natura tamen, ut *colorer*, sic, cum istos libros ad Misenum – nam Romae vix licet – studiosius legerim, sentio illorum tactu orationem meam quasi *colorari*.<sup>1</sup>

Antonio gioca sulla polisemia di *color* e dei suoi derivati: un gioco linguistico solo parzialmente efficace in italiano, dove pure, sin dalle origini, lo spettro semantico del termine *colore* appare altrettanto vasto, dalle accezioni propriamente materiche (la qualità cromatica delle superfici esposte alla luce, compreso l'incarnato; il pigmento; la tintura prodotta con quest'ultimo) a quelle traslate, dove la consistenza originaria va riducendosi via via, giungendo alla nozione di patina, di apparenza e di finzione. In entrambe le lingue spicca però la connotazione estetica positiva del termine, che si pone alla radice del suo uso retorico, trasmesso dai classici alla riflessione medievale e moderna sulle tecniche della composizione scritta. Come scriveva Brunetto Latini sulla scorta di Geoffroi de Vinsauf (*Treisor* III, 10), «Garde que [...] la belle color soit dedenz et de hors; et la science de rhetorique soit en toi penteiriere, qui mete la color en rime et en prose»: l'arte della scrittura, qualunque sia il genere in cui si muove, assume qualità pittorica nella misura in cui riveste, ravviva, colorisce il suo oggetto, catturando l'attenzione del proprio pubblico; un'operazione complessa e delicata, che deve evitare gli eccessi (*ibi*: «Mes garde toi dou trop peindre, car aucune fois est color a eschiver la color») ma rimane irrinunciabile.

Della varietà dei suoi esiti nel campo del racconto, dal Medioevo

<sup>1</sup> «Come, camminando sotto il sole, anche se cammino per un altro motivo, avviene naturalmente che io prenda colore, così, quando a Miseno mi capita di leggere con passione questi libri – a Roma infatti raramente mi è possibile – sento che al loro contatto la mia eloquenza quasi si arricchisce di colore».

all'Età Moderna, ci offrono un ampio repertorio i saggi contenuti nel presente volume, che abbracciano sei secoli e tre distinti ambiti linguistico-letterari: la maggior parte di essi indaga le modalità attraverso le quali i colori stessi, intesi in senso proprio, sono portatori di significato in ambito narrativo, sia sul piano materiale sia su quello simbolico, in ciò incrociando l'orizzonte retorico. Alcuni saggi si concentrano invece specificamente su quest'ultimo aspetto della scrittura: nell'arte del racconto, infatti, il sapiente dosaggio dei *colores rhetorici* determina l'efficacia narrativa, tanto nella componente descrittiva quanto in quella dialogica; la potenziale funzione oratoria che alcuni di questi procedimenti esercitano si combina felicemente anche con il particolare modello strutturale di alcune raccolte quattro-cinquecentesche, nelle quali la cornice narrativa di ispirazione boccacciana è sostituita da un sistema di dediche (pensiamo ad esempio al *Novellino* di Masuccio Salernitano e alle *Novelle* di Bandello). In due lavori, infine, l'esame si allarga alla componente paratestuale e figurativa dei testimoni (manoscritti o a stampa), che arricchisce la gamma delle soluzioni a disposizione degli autori, offrendo ulteriori spunti di grande interesse.

\*

Il percorso inizia con due saggi dedicati alla narrativa breve antico francese: il primo, di Beatrice Barbiellini Amidei (*I colori del meraviglioso in Marie de France*), si rivolge agli albori del racconto di materia bretone, esaminando le dinamiche del ricorso al colore nella più celebre raccolta di *lais*: i dettagli cromatici a cui accenna Marie sono rari, «ma ancor più significativi, ricchi di risonanza simbolica, anche se costituiti solo da alcune pennellate tenui». Servendosi di una tavolozza assai esigua, nella quale predominano l'oro, il rosso e il bianco, l'autrice non si limita a dare vividezza allo sfarzo dei materiali e dei manufatti che costellano la vita aristocratica, ma giunge a illuminare e a caricare di valore simbolico il meraviglioso, vero fulcro della narrazione; almeno in un caso, infine, sembra rifarsi esplicitamente agli schemi figurativi della tradizione pittorica, giocando in chiave ironica e allusiva con le attese del pubblico.

Mantenendosi nello spazio oitanico il saggio di Luca Sacchi ci introduce al secolo XIII, alle prese con un genere ben lontano dal precedente (*Tinte addosso. Cromatismi comici nei fabliaux*). Nonostante la refrattarietà diffusa dei *contes à rire* in versi alle sfumature coloristiche, è possibile rintracciare in alcuni di essi il tentativo di un impiego strategico dell'elemento cromatico. Così il racconto *Del Prestre taint* di Gautier le

Leu declina il motivo narrativo del ‘crocifisso vivente’ facendo leva sulla polisemia simbolica del rosso, emblema della Passione di Cristo e assieme marca del peccato; al *Trubert* di Douin de Lavesne i pigmenti offrono il mezzo per reiterare le proprie beffe nei confronti di vari esponenti della nobiltà, facendo leva sul loro gusto per i colori; nell’anonimo *Du chevalier a la robe vermeille*, infine, il vermiglio della veste contesa diviene emblema di un’ambizione frustrata, che accomuna, agli angoli opposti del triangolo amoroso, il marito e l’amante. Ogni volta la tinta pare produrre di per sé un effetto metamorfico sui corpi che ricopre, ma inesorabilmente finisce per rivelare «l’incapacità di mutare davvero, se non per qualche istante, la sostanza delle cose, l’elementarità degli istinti, la monotonia implacabile del desiderio».

Con l’indagine condotta da Renzo Bragantini (*I colori delle passioni nella narrativa dei primi secoli*) ci spostiamo sulla produzione italiana, percorsa lungo un arco temporale che va dalla diffusione trecentesca del *Novellino* alle edizioni delle opere di Matteo Bandello e di Giambattista Giraldi, in pieno Cinquecento. Dai casi di studio proposti emergono due possibilità contrapposte. Da un lato si riscontra la «leggibilità dei colori delle passioni anche laddove essi non siano espressamente rilevati» e tuttavia suggeriti dalle circostanze emotive che nell’esperienza pratica potrebbero produrli (in questo il genere della novella non si discosta dalla lirica e dalla poesia narrativa della *Commedia*). Quando invece i colori sono esplicitati, possono essere esterni al soggetto ma avere funzione semantica in relazione alle passioni (per esempio il colore degli abiti), oppure valore simbolico nella rappresentazione delle passioni stesse (come il bianco e il rosso del corpo di Elena, nella novella boccacciana dello *scolare*). Se tutto questo è ampiamente documentato nel *Decameron* – osserva Bragantini – manca complessivamente una così articolata ricchezza di valori nella narrativa breve fra Quattro e Cinquecento.

Specificamente a Boccaccio sono dedicati tre saggi di questo volume. L’indagine condotta da Alfonso D’Agostino sulla *Cromatica decameroniana* porta a individuare cinque funzioni riconoscibili ai colori, pur nell’inevitabile sovrapposizione dei confini fra le categorie di analisi. Si ha una prima funzione, semplicemente denotativa, nelle descrizioni convenzionali, che lascia il posto a una seconda, più precisamente descrittiva o addirittura connotativa, dove maggior attenzione venga posta al colore: basti pensare all’intento beffardo del quasi-colore (*quasi nera*) dell’elitropia, nelle indicazioni di Maso del Saggio. Una terza funzione,

semiotica, è svolta dai colori che si associano per comune consenso a una attività o a una circostanza, per esempio il vaio per i giudici, il nero per il lutto. La funzione simbolica si attiva per natura (il pelo rosso della moglie di Pietro di Vinciolo) o per scelta (la giubba verde di Tedaldo). La quinta e ultima funzione, espressionistica, è svolta principalmente dal bianco e dal nero, ed è tutta riassunta nella «cosa oscura e terribile» del sogno di Andreuola (IV 6, 10). L'osservazione del gioco luministico di questi forti contrasti cromatici porta alla conclusione che «quasi più che dal colore, Boccaccio si rivela attirato dall'uso della luce, più precisamente dal gioco luce/oscurità».

Un passaggio del contributo di Alfonso D'Agostino ricorda la lunga campagna moralistica, dal pulpito o dalle pagine dei pensatori tardo antichi e medievali, contro il trionfo cromatico dell'abbigliamento dei benestanti («di panni più screziati e più vergati» criticati da Pampinea in *Decameron* I 10, 5). Su questa componente di censura etica si sofferma anche il saggio di Cristina Zampese, *Colori e colores a Varlungo* (*Decameron* VIII 2), per ciò che concerne i colori esplicitamente nominati nella novella, il *perso* della gonnella di Belcolore e lo *sbiavato* del mantello del prete, che, esibiti come valori dai protagonisti stessi, appaiono sorprendentemente vicini alla possibile violazione delle leggi suntuarie. Proprio intorno a questi oggetti colorati si dispiegano i *colores* oratori dei personaggi, o meglio del narratore di secondo grado. Panfilo, infatti – che ha al suo attivo, per tacer d'altro, l'impegnativa novella di ser Ceparrello – sa colorire il suo racconto «secondo la qualità delle persone e gli atti che accadono», fornendo a ciascuno dei personaggi un proprio idioletto. Ne risulta una delle novelle più ricche sul piano della varietà lessicale e del dispiegamento di *colores*, rusticali ma raffinatamente combinati.

Con il suo contributo intitolato *Il De mulieribus claris di Boccaccio e i giochi dell'invenzione narrativa*, Claude Cazalé Bérard ci porta agli anni successivi alla stesura del *Decameron*. L'opera si trova all'incrocio fra innovazione e tradizione, fra narrativa finzionale e scrittura erudita a carattere biografico ed esemplare, fra storiografia ed ermeneutica. È fortemente innovativo l'intento di riunire per la prima volta in una trattazione specifica figure di donne famose e nel delineare ritratti femminili arricchiti attraverso i colori del racconto sperimentati nel *Decameron*, che ben corrispondono alla poetica della *varietas* rivendicata dall'autore nella Dedicata. La molteplicità dei *colores* narrativi («dall'epico, al solenne, al drammatico, dal realistico, al pittoresco, al comico») e il ricchissimo in-

treccio intertestuale, osserva la studiosa, sono strettamente funzionali alla promozione del duplice ruolo – di protagoniste e di pubblico – consegnato alle donne dotte e savie.

I lavori di Maria Colombo e di Martina Crosio ci conducono in Francia nella seconda metà del XV secolo, per esaminare due opere di genere didascalico in cui il colore assume un risalto particolare, messo in evidenza dall'apparato decorativo, di cui si ha un saggio nell'*Appendice iconografica* del volume.

Lo studio di Maria Colombo (*En couleur ou en noir et blanc? Lire le Dialogue des creatures en 1482*) è dedicato al *Dialogus creaturarum*, raccolta latina di 122 favole esemplari elaborata in Italia nel XIV secolo, e alle due traduzioni francesi che ne vennero tratte nel 1482: una adespota, tramandata da un manoscritto e due edizioni a stampa; l'altra attribuita a Colard Mansion, di cui ci restano due codici. Da tale raffronto emergono tanto la stabilità del corredo iconografico nel corso della tradizione, quanto gli effetti inevitabili del passaggio dalla miniatura all'incisione, che comportò il sacrificio della componente cromatica. La sopravvivenza di alcune stampe colorate a mano rivela però l'intento di ovviare a tale limite, e assieme il gusto per un manufatto il più possibile prossimo alla forma-libro tradizionale.

Nel breve testo in versi di cui si occupa Martina Crosio (*Les couleurs en bande dessinée? L'Exposition des couleurs de Jean Robertet*) dieci colori (a partire dal bianco e dal blu, presenti nel blasone dell'autore) sono protagonisti assoluti, prendendo la parola in prima persona per definire sé stessi. Vi troviamo così reso esplicito il nesso, in larga parte tradizionale, con una o più virtù, a cui si aggiunge talvolta la relazione privilegiata con un fiore, una gemma o un personaggio letterario. Nei testimoni manoscritti dell'opera, inoltre, si percepiscono due alternative nella ricezione del testo, che ora viene fruito come puro trattato moraleggiante, ora invece assume sfumature più narrative, accompagnandosi a un sontuoso corredo di immagini che danno corpo e volto alle personificazioni.

Coi due saggi successivi ci rivolgiamo al Cinquecento italiano. A uno dei novellieri più celebri del secolo è dedicato il contributo di Anna Maria Cabrini, *Tutti i colori di Bandello*. Dall'indagine sistematica delle occorrenze nella vastissima raccolta emerge come la «significativa presenza e varietà cromatica», frutto di una poetica dell'amplificazione più in generale perseguita dall'autore, assuma valore decisivo nel contesto narrativo attraverso le funzioni retoriche (ripetizione, combinazione, oppo-

sizione) che la investono. Le considerazioni che chiudono il saggio portano antifrasticamente alla luce la consapevolezza di tali procedimenti, mostrando come il letteratissimo Bandello, in una sorta di gioco di specchi, rimproveri al modello illustre – Boccaccio – di aver prodotto con «fuoco d'eloquenza e [...] ampliamenti e colori retorici» una visione meno genuina dei fatti narrati.

Nella vasta raccolta di Giambattista Giraldi Cinzio, spiega Sandra Carapezza (*Il rosso e il nero. I colori del tragico negli Ecatommiti*), data la scarsa propensione agli inserti descrittivi nella prosa narrativa – concentrata sullo sviluppo dell'azione e sulle considerazioni edificanti – le notazioni cromatiche sono per lo più funzionali alla progressione del racconto. Questo non solo esclude una strategia simbolica complessiva legata alla declinazione dei colori, ma determina una «scarsa presenza di riferimenti ai colori anche nelle occasioni in cui sembrano esserci le condizioni per definire il dettaglio cromatico». Fra i toni più ricorrenti emergono il rosso e il nero, che possono essere associati a contesti tragici; ma, in questi casi come negli altri richiami dello stesso ordine, la connotazione di una tinta non è mai univoca nel complesso delle novelle. Nella parte conclusiva del saggio, il colore del sangue – descritto o soltanto evocato – conduce a una riflessione sulla poetica dell'orrido per la quale Giraldi è noto.

I lavori di Beatriz Hernán-Gómez Prieto e Maria Rosso segnano infine il passaggio alla produzione spagnola, tra XVI e XVII secolo. Nel primo («*Los colores resplandecientes del crepúsculo*». *Imágenes de la novela morisca*) Beatriz Hernán-Gómez Prieto si occupa di tre narrazioni 'moresche' della seconda metà del Cinquecento, che collocano le proprie vicende nella fase conclusiva del regno nasride di Granada: due novelle, *El Abencerraje y la hermosa Xarifa* e *Historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja* di Mateo Alemán, e il romanzo di Ginés Pérez de Hita, *Las guerras civiles de Granada*. L'ambientazione si rivela in tutte e tre particolarmente feconda sul piano della ricchezza cromatica, in quanto lascia ampio spazio, in particolare nella descrizione dei tessuti, alle manifestazioni del gusto tipico dell'arte ispano-araba per la policromia: la condivisione di tale ideale estetico da parte dell'aristocrazia cristiana, in contrasto con la tendenza monocroma e cromofoba ormai imperante nella corte spagnola e in tutta Europa, costituisce qui un elemento chiave a difesa della convivenza pacifica con i *moriscos*, destinata invece a tramontare nel giro di pochi anni per le scelte politiche della corona.

Nel saggio *I colori dell'esemplarità nella narrativa breve spagnola dei secoli*

*d'oro*, Maria Rosso ricostruisce il processo di gestazione della novella esemplare, avviatosi nella seconda metà del XVI secolo e sviluppatosi via via «attraverso le traduzioni dei novellieri italiani, le imitazioni e i primi esperimenti autonomi di alcuni precursori, limitati talvolta a una divulgazione manoscritta e giunti alla stampa solo ai nostri tempi», trovando il proprio culmine nelle *Novelas ejemplares* di Cervantes. Si osservano così le strategie adottate dagli autori dell'epoca (Joan Timoneda, Cristóbal de Tamariz, Jerónimo de Mondragón, ecc.) per conformare la materia attinta dalle fonti italiane al clima culturale della Spagna post-tridentina, facendo uso di varie «tavolozze dell'esemplarità». Risulta particolarmente significativo il confronto fra una novella di Pedro de Salazar e il *Celoso extremeño* di Cervantes, che iniziano con l'elaborazione di motivi comuni, ma proseguono per vie diverse: se Salazar apre il cammino, resta «ancora vincolato a modelli medievali», mentre Cervantes intuisce le potenzialità innovative del genere e lo avvia verso i sentieri della modernità.

Luca Sacchi, Cristina Zampese  
(Università degli Studi di Milano)