

Attorno al corpo di Griselda*

Giovanna Angeli

Nella tradizione letteraria occidentale, Griselda ‘nasce’ con Boccaccio: l’ultima novella del *Decameron* (X 10), detta comunemente novella “di Griselda”, è infatti la prima testimonianza dell’inverosimile vicenda occorsa ad una ‘povera e bella giovinetta’ andata in sposa ad un marchese. La novella è indubbiamente situata in posizione strategicamente simmetrica rispetto alla prima (I 1): come non esemplare è il racconto narrato da Panfilo delle gesta di ser Cepparello da Prato, divenuto indegnamente san Ciappelletto nonostante la sua anima sia dannata, altrettanto poco esemplare è quello di Dioneo, dedicato al crudele comportamento del marchese di Saluzzo.

I motivi mitico-folclorici già ampiamente riscontrati nella novella sono numerosi. In primo luogo quello dello sdegnoso d’amore. Il giovane marchese di Saluzzo non ha intenzione di prendere moglie e assicurare una discendenza alla sua dinastia. Ama solo la caccia: topos ampiamente rappresentato in parte da Pigmalione, da Narciso e pienamente, in tempi più vicini a Boccaccio, da Guigemar, di cui Marie de France dice che “onc d’amur n’ot cure” (mai ebbe pensiero d’amore) e che predilige invece l’arte venatoria, “car cil deduiz forment li plet” (poiché molto gli piace divertirsi così)¹. Invano i vassalli cercano di indurlo a sposarsi per avere un erede. Il tema si sviluppa in genere con la vendetta del Dio o della Dea dell’amore, come nei casi citati.

*Questo contributo riflette parzialmente i risultati di una ricerca che verrà pubblicata in francese.

¹ Maria di Francia, *Lais*, ed. G. Angeli, Roma, Carocci, 2003 (1a ed. Mondadori, 1980), rispettivamente v. 58 e v. 80 (l’edizione di base è quella a cura di J. Rychner).

Nell'ultima novella di Boccaccio assistiamo invece ad una contaminazione con altri tipi di racconti. Gualtieri indispettito e profondamente avverso al gentil sesso e alla catene (*sic*) del matrimonio², scende a patti e, forse per spregio, sceglie una giovinetta povera, una contadina. La rende marchesa e lei, Griselda, acconsente ad obbedirgli in tutto e per tutto, *conditio sine qua non* del matrimonio. La giovane si dimostra all'altezza del ruolo, è buona, fedele, intelligente, e mette al mondo una figlia. La gioia è generale ma Gualtieri vuole 'provare' la pazienza di lei³ e le sottrae la figlia facendole credere che l'ucciderà. In realtà non arriva a tanto e si limita a mandarla a Bologna da una parente che si occuperà di allevarla ed educarla. Nasce un secondo figlio, maschio questa volta. Griselda aspetta con ansia gli eventi che puntualmente si ripetono. Anche il figlio le viene portato via e apparentemente ucciso, lasciandole il cuore straziato. Di fatto viene inviato a Bologna dalla solita parente mentre tutti i sudditi assistono costernati alle perfide azioni del loro signore. Alla fine Gualtieri vuole saggiare nuovamente la capacità di sopportazione della moglie e le annuncia che chiederà al Papa la dispensa per poter sposare una giovane che sia del suo rango. Griselda sopporta ancora, gli rende tutto quello che le aveva donato, anello, vestiti, borsa, cavallo; chiede solo di non tornare nuda e di portare con sé almeno una camicia. Non pago, il marchese va addirittura a cercarla nella povera casupola in cui era tornata a vivere con il padre Giannucole al fine di farle addobbare la camera nuziale per la nuova sposa. Le parole di Gualtieri affondano nel suo cuore come coltelli⁴. Ma, di buon grado, spazza, fa lavori umili, pulisce tutto. Arriva alla fine la nuova giovanissima sposa, col fratellino; colpita e per nulla gelosa, Griselda implora il marchese di non far sopportare alla nuova quello che la vecchia ha dovuto patire. Gualtieri, placato, rompe il si-

² Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, p. 1234-1235: "Ma poi che pure in queste catene vi piace di annodarmi, e' io voglio esser contento; e acciò che io non abbia da dolermi d'altrui che di me, se mal venisse fatto, io stesso ne voglio essere il trovatore [...]"

³ Ivi, p. 1239 "Ma poco appresso, entratogli un nuovo pensier nell'animo, cioè di volere con lunga esperienza e con cose intollerabili provare la pazienza di lei [...]."

⁴ Ivi, p. 1244 : "Come che queste parole fossero tutte coltella al cuor di Griselda [...]"

lenzio, rivela che i due giovinetti sono i loro figli e l'abbraccia: "E così detto l'abbracciò e basciò"⁵.

Una sintesi pur così schematica può fornire indizi utili a identificare altri tipi e motivi folclorici, al di là del topos introduttivo dello 'sdegnoso d'amore'. Antti Aarne e Stith Thompson classificano Griselda nell'ambito delle novelle realistiche e la inseriscono nel tipo 887, fra le Prove di fedeltà e innocenza ("Proofs of Fidelity and Innocence" 880-899)⁶ e considerano il testo boccacciano capostipite del tipo, in parte preceduto da un lai di Marie de France, *Fresne*⁷ (*Il frassino*). Si aggiungono contaminazioni con la favola di Amore e Psiche (AT 425, *The Search for a Lost Husband*, AT 420, *Cupid and Psyche*) e il tema del marito mostruoso che obbliga a prove infinite e crudeli la propria compagna, colpevole di una trasgressione (AT 402 *The Animal Bridegroom*). Allo stesso modulo fa capo il filone di *Beauty and the beast* (AT 425C).

Questa premessa per creare delle coordinate mitico-folcloriche e inserire in tale genere di contesto la novella di Griselda. Aggiungo anche, riassumendo al massimo, alcune delle interpretazioni più battute: Griselda come *figura Christi*, o *Christus patiens*, martire e santa. O, ancora, identificabile con Maria, o con l'umanità intera a cui vengono imposte numerose e a volte insostenibili prove per poter raggiungere la salvezza dell'anima. In quest'ottica, Griselda è anche Abramo e Giobbe. Più che come *speculum* della buona moglie, "come figura dell'anima umana messa alla prova da Dio, secondo quella categoria teologica della *probatio fidei* o *tentatio Dei* che traeva direttamente dai testi degli esegeti cristiani"⁸.

⁵ Ivi, p. 1247.

⁶ A. Aarne – S. Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, The Finnish Academy of Science and Letters, 1961. Siglati, in seguito, con AT.

⁷ In *Fresne* la protagonista eponima prepara di buon grado il letto nuziale alla sposa del signore che ama e con il quale ha convissuto per molti anni ("lungement ot od li esté", v. 313, ed. cit.). La coperta preziosa che stende sul giaciglio dei novelli sposi rivelerà le sue origini nobili e renderà possibile il matrimonio con il signore. *Fresne* è solitamente considerato un precedente per il tema della 'pazienza' femminile.

⁸ G. Albanese, *La novella di Griselda: "De insigni obedientia et fide uxoria"* in *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, a cura di M. Guglielminetti,

In sostanza, cuore e corpo sono entrambi ulcerati: il primo perché, già nelle parole di Boccaccio, ferito a morte da metaforici coltelli, e il secondo umiliato perché per ben due volte denudato o minacciato di denudamento.

Tornando alla lettera della novella, è facile constatare che la sua eccezionalità viene sottolineata dal narratore stesso. Dioneo si rivolge alle rappresentanti femminili dalla 'Lieta Brigata' per raccontare una storia a suo dire eccentrica nel contesto della decima giornata ⁹:

Mansuete mie donne, per quel che mi paia, questo dì d'oggi è stato dato a re e a soldani e a così fatta gente: e per ciò, acciò che io troppo da voi non mi scosti, vo' ragionar d'un marchese, non cosa magnifica ma una matta bestialità, come che ben ne gli seguisse alla fine; la quale io non consiglio alcun che segua, per ciò che gran peccato fu che a costui ben n'avenisse ¹⁰.

La sua disapprovazione non si arresta affatto a questa caustica osservazione perché all'altro capo del racconto, in posizione simmetrica, spicca una postilla brutale, metadiscorsiva, sorta di intervento dello stesso autore :

Chi avrebbe, altri che Griselda, potuto col viso non solamente asciutto ma lieto sofferir le rigide e mai più non udite pruove da Gualtier fatte? Al quale non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una che quando, fuor di casa, l'avesse fuori in camiscia cacciate, s'avesse sì a un altro fatto scuotere il pillicione che riuscito ne fosse una bella roba. (X, 10, p. 1248)

Alessandria, edizioni Dell'Orso, 1994, pp. XLIV-V. E anche Francesco Petrarca, *De insigni obedientia et fide uxoria. Il codice Riccardiano 991*, Alessandria, edizioni Dell'Orso, 1998, p. 26.

⁹ J. M. Ricketts esagera la 'ribellione' di Dioneo contro la dichiarazione di intenti del re della decima giornata, Panfilo, che, in fondo, non suggerisce alcun orientamento didattico nel prologo. Cfr. J.M. Ricketts, *Beastly Gualtieri, Another Audience for the Tale of Griselda*, in Id. *Visualizing Boccaccio. Studies on Illustrations of the Decameron, from Giotto to Pasolini*, New York, Cambridge University Press, pp. 12-31.

¹⁰ G. Boccaccio, *Decameron*, ed. V. Branca, Torino, Einaudi, 19801, X, 10, p. 1233.

“Motto malizioso ed equivoco” (questo il commento di Vittore Branca)¹¹ che colpisce nell’architettura così ben congegnata della conclusione. E, aggiungerei, “motto” che contrasta col messaggio della novella nel suo insieme quale sarà almeno compreso e percepito dalla posterità immediata. Petrarca, al quale Boccaccio aveva inviato il *Decameron*, si limita a sfogliare la raccolta (parole sue) e a leggere con attenzione il testo di chiusura, del quale dichiara di conoscere già l’intreccio (e su questo racconto primitivo le ipotesi si moltiplicano); lo traduce in latino ed è questa latinizzazione che farà, letteralmente, la fortuna di Griselda, ormai ribattezzata Griseldis. La terza lettera del libro XVII dei *Seniles*, indirizzato interamente a Boccaccio (1373-4) è di fatto una traduzione della novella, preceduta da una spiegazione e da una riflessione sulle quali le discussioni abbondano. Il titolo non poteva essere più eloquente: *De insigni obedientia et fide uxoris*.

Prelude e prepara l’immensa diffusione di un tema che per più di un secolo sarà l’appannaggio di un pubblico colto per passare in seguito all’ambito della cultura popolare. In Francia Philippe de Mézières, fra il 1384 e il 1389, redige la prima traduzione francese (e la versione catalana di Bernat Metge è quasi contemporanea, 1388). Seguiranno altre, numerose traduzioni e trasposizioni, la più famosa delle quali è quella di Chaucer – *The Clerk’s tale* –, tutte all’insegna dell’esemplarità di questa giovane umile, povera, paziente e soprattutto ‘obbediente e fedele’ fino al parossismo. E l’originale di Boccaccio finisce per restare in secondo piano, lasciando il posto al latino ‘veicolare’ di Petrarca, con la sola eccezione o quasi di Sercambi (Novella 153). Persino in alcuni manoscritti di traduzioni francesi del *Decameron* l’ultima novella viene sostituita dalla versione di Petrarca. Anche Christine de Pizan, nella *Cité des Dames*, fa spazio alla Griselda petrarchesca (II, 50), mediata, come dice Patrizia Caraffi nella nota, dalla versione francese di Philippe de Mézières – *Livre de la vertu du sacrement de mariage* –¹². La Griselda di Christine appartiene al novero delle “femmes fortes” e vie-

¹¹ Ivi, p. 1248, n. 10.

¹² Christine de Pizan, *La città delle dame*, a cura di P. Caraffi, ed. J. Richards, Carocci, 20104 (Milano-Trento, Luni editrice, 1998), p. 511.

ne definita nel titolo “forte femme en vertu” (donna dalla grande forza d’animo”. Il Marchese di Saluzzo, Gaultier sans Per, è “moult estrange de moeurs” (“dalle strane abitudini”)¹³, e dunque appare chiaro che il suo carattere viene edulcorato rispetto alla premessa di Dioneo. Non si fa parola inoltre della passione sviscerata per la caccia e l’uccellazione, presente sia in Boccaccio che in Petrarca, cosicché l’importante sfera della virilità maschile incentrata nell’arte venatoria e contrapposta all’interesse per l’altro sesso viene interamente a mancare.

Fra il Quattrocento e il Cinquecento la moda Griselda imperverosa, specie nella trasposizione petrarchesca. In Francia il Mesnagier de Paris, nel dare consigli alla giovane sposa, finisce per citare alla voce “umiltà e obbedienza”, “l’exemple qui fut pieça translaté par maistre François Petrac¹⁴”. Senza tuttavia arrivare al grado di perversione che Boccaccio rimproverava al suo marchese di Saluzzo perché il senso del racconto, incastonato nell’insieme degli insegnamenti impartiti alla moglie, si accompagna ad una metafora ultramondana e le sofferenze della giovane finiscono per universalizzarsi e riguardare in genere tutta la specie umana. In una sorta di apologo, Grisélidis (*sic*) diventa l’emblema della prove alle quali Dio sottomette uomini e donne indistintamente. In sostanza, al di là e al di qua delle Alpi, la storia di Griselda viene sentita come elemento indispensabile alla formazione di una giovane che sta per maritarsi¹⁵.

¹³ Christine de Pizan, *La città delle dame*, cit., p. 346. Dopo il titolo (“Ci dit de Gliselidis, marquise de Saluces, forte femme en vertu”), il testo così definisce il marchese di Saluzzo: “Cellui estoit bel de corps et preudomme assez, mais moult estrange de moeurs”. (“[...] un uomo molto bello e virtuoso ma dalle strane abitudini”, p. 347).

¹⁴ *Le Mesnagier de Paris*, éd. G. E. Brereton et K. Ueltschi, Paris, Union générale d’éditions, 1994, p. 190.

¹⁵ Numerosi sono i contributi sulla fortuna della storia di Griselda. Si veda V. Branca, *Origini e fortuna europea della Griselda e Le prime illustrazioni in Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1964 (I ed. 1956, molte riedizioni). Per la diffusione in Francia nel XIV e nel XV secolo, si veda il testo di É. Golenitstcheff-Koutouzoff, *L’histoire de Griseldis en France au XIVe et XVe siècle*, Paris-Genève, Paillard-Droz, 1933 (ried. Genève, Slatkine, 1975) che resta ancora oggi un prezioso strumento di ricerca. Cfr. anche R. Morabito, *La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo*, in “Studi

All'interno di questa vicenda esemplare al punto da essere inserita in manuali di economia domestica ad uso di giovani spose, in testi adibiti all'educazione di adolescenti di sesso femminile, e al punto da essere riprodotta, almeno in Italia, su cassoni nuziali, si nasconde un particolare enigmatico. Fra le numerose, cospicue diversità tra la versione di Boccaccio e quella latina di Petrarca¹⁶, un rilievo speciale va dato al rituale della svestizione di Griselda e al significato da attribuire alla rappresentazione del corpo nudo.

Nel *Decameron*, allorché il marchese di Saluzzo, senza tante cerimonie, chiede la mano della giovinetta e la ottiene, esce dalla povera casupola in cui vivono padre e figlia e, di fronte a tutti, fa in modo che la futura moglie venga denudata:

Allora Gualtieri, presala per mano, la menò fuori e in presenza di tutta la sua compagnia e d'ogni altra persona la fece spogliare ignuda (X 10, 1237).

Quanto a Petrarca, la messa a nudo avviene di fronte ad un pubblico di sole donne, quasi in segno di rispetto per il senso di pudore della ragazza:

Hinc ne quid reliquiarum fortune veteris novam inferret in domum, nudari eam iussit, et a calce ad verticem novis vestibus indui, quod a matronis circumstantibus ac certatim sinu illam gremioque foventibus verecunde ac celeriter adimpletum est.

(Quindi, perché non si portasse nella casa nuova nemmeno una traccia della condizione antica, ordinò che Griselda fosse spo-

sul Boccaccio⁹, 17, 1988, pp. 273-285, *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso di Griselda*, in Atti del convegno de L'Aquila, L'Aquila, Japadre, 1988, *La storia di Griselda in Europa*, Atti del convegno de L'Aquila, L'Aquila, Japadre, 1990.

¹⁶ Si veda, nella bibliografia troppo abbondante per essere qui riassunta, L. C. Rossi, *La novella di Griselda fra Boccaccio e Petrarca*, in Giovanni Boccaccio-Francesco Petrarca, *Griselda*, a cura di L. C. Rossi, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 9-25; R. Bessi, *La 'Griselda' del Petrarca* in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, II, 1989, pp. 711-726.

gliata e rivestita dalla testa ai piedi di abiti nuovi, cosa che fu rapidamente e convenientemente eseguita dalle matrone presenti che a gara se la coccolavano tra le braccia e in grembo)¹⁷.

Petrarca unisce nella stessa frase il denudamento e la vestizione, mettendo bene in risalto l'esclusiva presenza delle "matrone", mentre l'autore del *Decameron* tiene accuratamente distinti i due momenti:

[...] e fattisi quegli vestimenti che fatti aveva fare, prestamente la fece vestire e calzare e sopra i suoi capelli, così scarmigliati come erano, le fece mettere una corona; e appresso questo, maravigliandosi ogn'uomo di questa cosa, disse: "Signori, costei è colei la quale io intendo che mia moglie sia, dove elle me voglia per marito" (X, 10, 1237).

Nel testo latino viene accentuato il miserevole stato della fanciulla (non solo le chiome sono scarmigliate, anche i vestiti sono laceri e l'aspetto sgraziato) :

Sic horridulam virginem, indutam, laceramque comam relectam manibus comptamque prò tempore, insignitam gemmis et corona velut subito transformatam, vix populus recognovit; quam Valterius anulo precioso, quem ad hunc usum detulerat, solemniter desponsavit, niveoque equo impositam, ad palatium deduci fecit, comitante populo et gaudente.

(Sicché la gente stentò a riconoscere, così ben vestita, la fanciulla prima trasandata, e i capelli scomposti, raccolti con le mani e pettinati alla meglio, come improvvisamente trasformati, una volta adorni di gemme e della corona. Gualtiero la sposò solennemente con un anello prezioso, che aveva portato per questo,

¹⁷ Francesco Petrarca, *De insigni obedientia et fide uxoris*, in *Opere Latine (Sen. XVII, 3)*, a cura di A. Bufano, B. Aracri, C. Kraus Reggiani, Torino, Utet, 1975, t. 2, pp. 1320-1321.

e postala su di un cavallo bianco la fece condurre al palazzo, accompagnata dal popolo in festa.)¹⁸.

La versione petrarchesca è quella che ha contribuito maggiormente alla circolazione della storia di Griselda e, di conseguenza, sia Chaucer, sia il Mesnagier, sia Christine de Pizan pudicamente nascondono la nudità della giovane ai vassalli. Valga per tutti l'esempio della *Cité des dames*:

[...] et Janicola lui respondi que il en feist son plaisir. Si entrerent les dames dedans la petite maisonnette et vestirent et parerent l'espousee moult noblement, si comme a l'estat du marquis appartenoit, de robes et de joyaulx que il avoit fait apprester.

(E Giannicolo rispose che facesse ciò che voleva. Le dame entrarono nella casupola per vestire la sposa e la abbigliarono sontuosamente come si conveniva alla condizione del marchese, con abiti e gioielli che egli aveva fatto preparare)¹⁹.

E alla fine è sempre Petrarca a guidare la mano di Christine. Nelle *Seniles*:

Ecce igitur ut hanc vestem exuo, anulumque restituo quo me subarrasti [...] Nuda e domo patris egressa, nuda itidem revertar, nisi quod indignum reor ut hic uterus in quo filii fuerunt quos tu genuisti, populo nudus appareat. Quamobrem si tibi placet, et non aliter, oro atque obsecro ut in precium virginitatis quam huc attuli quamque non refero, unicam michi camisiam linqui iubeas earum quibus tecum uti soleo, qua ventrem tue quondam uxoris operiam.

(Ecco dunque che mi spoglio di questa veste, e ti restituisco l'anello con il quale facesti di me una cosa tua [...] Uscita nuda

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Christine de Pizan, *La Città delle Dame*, cit., pp. 346-347.

dalla casa paterna, nuda del pari vi ritornerei, se non ritenessi sconveniente che questo grembo, in cui portai i figli da te generati, appaia nudo alla gente. Perciò, se tu acconsenti - e solo a questa condizione - ti prego caldamente che, in cambio della mia verginità, che portai qui e che ora non riporto indietro, tu mi faccia lasciare una sola camicia di quelle che adopero quando sono con te, con cui coprire il ventre di colei che una volta fu tua sposa.)²⁰

La Cité des Dames fornisce praticamente una traduzione del testo petrarchesco:

Toute nue en la maison de mon pere je yssis et toute nue je y retourneray sauve que ce me semble inconvenable que ce ventre [...] deust apparoir tout nu devant le peuple [...] Par quoy [...] que il te plaise que une seule chemise me soit laissiee de laquelle je couvriray le ventre de ta femme, jadis marquise.

(Tutta nuda venni dalla casa di mio padre e nuda vi tornerò ma non mi sembra bello che questo ventre [...] venga esposto nudo al popolo [...] Per questo ti prego [...] di lasciarmi una sola camicia con cui coprirò il ventre della tua sposa, un tempo marchesa.)²¹

Nonostante, come si è detto, sia il *De obedientia* petrarchesco a imporsi e a diffondersi, il denudamento clamorosamente pubblico riappare in una versione francese versificata quattrocentesca, *Li roumans du Marquis de Saluces et de sa femme Grisilidys*. Il ritmo rapido dell'*octosyllabe* tinge di una coloritura assai cruda la sbrigatività del marchese:

Le marquis la belle prinse ait,
Sus le seuil de luys l'amenat

²⁰ Francesco Petrarca, *De insigni obedientia et fide uxoris*, cit., pp. 1330-1334.

²¹ Christine de Pizan, *La Città delle Dame*, cit., pp. 350-351

Où dez gens ait plus d'un miller,
 Puy dit: "Savez-vous qu'il ly ait ?
 Toute nue vous convenrat
 Devant cest peuple despouillier."
 [...]
 Assez oult fait pour son mary
 Grisilidys, dont dirai cy,
 Quant toute nue se despouillat
 Devant tel peuple, con je dys,
 Bin deust souffyre à celuy [...] ²²
 (vv. 217-222 e 229-234)

Tuttavia, quello che maggiormente sorprende è la frequenza della nudità esibita ad un consesso composito in ambito pittorico. Contrariamente alle altre novelle del Boccaccio che sono state raramente rappresentate o, con termine ormai in uso, 'visualizzate'²³ (altra eccezione, Alatiel, benché vi sia chi mette in dubbio che si tratti veramente di questa novella ²⁴; e invece, sicuramente, Nastagio degli Onesti), la leggenda di Griselda ha fornito un soggetto quasi ideale ai cassoni matrimoniali istoriati che abbondano nella Firenze del XV secolo e che sono oggi smembrati e sparsi in diversi musei. Gli episodi della vita dell'umile giovane diventata marchese di Saluzzo erano modelli da mostrare alla futura sposa perché ne facesse tesoro²⁵.

²² In É. Golenitscheff-Koutousoff, *L'histoire de Griseldis en France au XIVe et XVe siècle*, cit., pp. 230-231.

²³ Si veda V. Branca, *Introduzione. Il narrar boccacciano per immagini*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, 1999, 3 voll., vol. I, pp. 3-37, in part. pp. 24-25. Branca sottolinea la rarità delle illustrazioni decameroniane nel Rinascimento italiano. Il clima di austerità civile che regnava a Firenze non permetteva la trasposizione in immagini di testi licenziosi. È evidente che la novella di Griselda costituiva un'eccezione.

²⁴ Cfr. la sintesi del dibattito proposta da P. Lurati in *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel quattrocento fiorentino*, éd- C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi, Firenze, Giunti, 2010, pp. 192-193 (*Bottega di Apollonio di Giovanni. Marco Del Buono Giamberti*)

²⁵ Oltre ai due frammenti di cassone dipinti dal Pesellino (Francesco di Stefano), frammenti che dovevano originariamente costituire un pannello unico, oggi alla

Ignoriamo tuttavia se il programma iconografico ‘griseldiano’ progettato nei castelli di Pavia (la famiglia Visconti) e di Roccabianca (il conte di Berceto) si proponessero il medesimo scopo: e cioè realizzare delle pitture parietali che mettessero in rilievo esclusivamente i doveri della sposa. Gli affreschi-Visconti realizzati prima del 1430 dal duca Filippo Maria Visconti, sono purtroppo scomparsi. Erano addirittura già stati ricoperti e ridipinti per ordine di Galeazzo Maria Sforza in occasione del suo matrimonio con Bona di Savoia, probabilmente perché ritenuti un richiamo inopportuno a norme eccessivamente rigorose; quelli di Roccabianca, benché assai rovinati, sono oggi esposti al castello sforzesco e pertanto ‘visionabili’.

La storia di questi affreschi è alquanto avventurosa. Non lontano da Parma, Pier Maria Rossi, conte di Berceto, aveva fatto costruire verso la metà del secolo dedicandolo all’amante Bianca Pellegrini Arluno un castello adibito a residenza ma con scopi anche difensivi e, ad una data ancora incerta (fra il 1450 et 1460?). Dopo il 1476 se l’imitazione della camera degli sposi di Mantegna viene confermata), aveva fatto dipingere in una “sala quadrata di sette metri circa, situata nella torre sud-ovest”²⁶ un ciclo che rappresentava sulle pareti la storia di Gualtieri et Griselda e, sulla volta, le descrizioni dei Pianeti e delle costellazioni (fig.1). Questo castello, chiamato “Roccabianca” in onore, secondo la leggenda, della donna amata, fu dato in usufrutto, alla morte di Pier Maria Rossi, a Gianfrancesco Pallavicini, poi venduto ai Francesi, ceduto di nuovo alla famiglia Pallavicini-Rangoni, per finire, nel 1901, nelle mani di Carlo Facchi, che lo acquistò, privo però

Galleria dell’Accademia Carrara di Bergamo, alla National Gallery di Londra sono conservate le splendide tavole senesi dipinte dal Maestro di Griselda e, alla Galleria Estense di Modena, è esposto al pubblico il grande pannello frontale realizzato da Apollonio di Giovanni verso il 1460. Per una bibliografia sull’illustrazione della novella, cfr. A. Staderini, *Francesco di Stefano detto Il Pesellino (Firenze, c. 1422-1457)*, in *Virtù d’amore*, cit., pp. 190-191 e anche C. L. Baskins, *Griselda, or the Renaissance Bride Stripped Bare by Her Bachelor in Tuscan ‘Cassone Painting’*, “Stanford Italian Review”, 10, 1992, pp. 153-175.

²⁶ Daniela Romagnoli, *La storia di Griselda nella ‘camera picta’ di Roccabianca: un altro autunno del Medioevo?*, in *Medioevo: immagine e racconto*, ed. A. C. Quintavalle, Milano, Mondadori Electa, 2003, pp. 496-506.

degli affreschi che erano stati staccati e restaurati alcuni anni prima. Dopo varie peripezie le pitture parietali sono approdate al Museo del Castello Sforzesco di Milano, dove oggi possiamo ammirarle in una ricostruzione che mima perfettamente la disposizione originale.

La *camera picta* – realizzata quasi in grisaglia, figure grigie su fondo verde – non era stata progettata secondo le regole prospettiche nuove, che imponevano un punto di vista unico alle differenti scene, differenziandosi dunque, per un certo qual arcaismo, dalle “scoperte più avanzate della cultura della regione del Po”²⁷, e neppure aveva seguito i modelli dei pannelli narrativi contemporanei, in cui parecchi episodi si svolgevano sulla stessa superficie: in ogni quadro, in ogni sezione tuttavia il pittore dimostra un’indubbia abilità, all’altezza della strategie rinascimentali. Molti storici dell’arte hanno sottolineato analogie con Piero della Francesca ma le ipotesi, basate soprattutto sulle tipologie delle figure e degli sfondi, sembrano rinviare ad un maestro vetraio della regione milanese.

Quale sia la fonte, se boccacciana o petrarchesca, è difficile dire perché le differenze fra le due versioni sono d’ordine concettuale e difficilmente trasferibili in immagini. Sembra comunque che il pittore avesse in mente soprattutto l’originale, se si presta attenzione ad alcuni importanti dettagli, come la visita di Giannucolo a Gualtieri (fig.2), assente dal *De obedientia et fide uxoris*: “[...] e fattosi il padre chiamare, con lui, che poverissimo era, si convenne di torla per moglie”²⁸. È tuttavia la raffigurazione del momento che precede

²⁷ F. Debolini, autrice della scheda sul pittore del ciclo-Griselda, in *Museo d’arte antica del castello sforzesco: Pinacoteca*, ed. M. T. Fiorio, t. I, 1997, p. 245. Sugli affreschi si veda anche: M. Aresè Simicik, *Il ciclo profano degli affreschi di Roccabianca: ipotesi per un’interpretazione iconografica*, in “Arte lombarda”, 65, 1983, pp. 5-26; A. Lorenzi, *Gli affreschi di Roccabianca*, Milano, Museo d’arte antica al Castello Sforzesco, 1967. Il primo importante studio sul ciclo di affreschi di Roccabianca è tuttavia quello di C. L. Ragghianti, *Studi sulla pittura lombarda del Quattrocento*, “Critica d’arte”, 27, 1949, pp. 31-46.

²⁸ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1235. Cfr. D. Romagnoli, *La storia di Griselda nella ‘camera picta’ di Roccabianca: un altro autunno del Medioevo?*, in *Medioevo: immagine e racconto*, ed. A. C. Quintavalle, Milano, Mondadori Electa, 2003, pp. 496-506.

il matrimonio con il rituale della vestizione che costituisce l'elemento discriminante. Il pittore ha rappresentato Griselda interamente nuda di fronte ad una schiera di uomini e di donne simmetricamente disposti, quasi a voler sottolineare l'equità dell'esposizione (fig.3).

La trasposizione iconografica ci mette di fronte ad un'evidenza singolare: sia i frammenti di cassoni rimasti, sia il ciclo di affreschi non mancano di riportare la nudità di Griselda, nudità che è ovviamente stata oggetto di continue indagini, storiche, sociologiche, folcloriche, narratologiche. Con corollari modernistici che regolarmente rinviano alla "Mariée" di Duchamp: *La mariée mise a nu par ses célibataires même*. In altre parole, per quanto concerne la 'messa a nudo', è stranamente la versione di Boccaccio che prevale. Il Pesellino ha raffigurato la storia di Griselda in un cassone nuziale di cui la Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo custodisce due parti che originariamente dovevano costituire un "unico pannello orizzontale"²⁹ e la giovane, nella zona posta all'estrema destra della scena rappresentata, sposa il marchese nuda, di fronte al padre, ad una donna anziana che probabilmente l'ha aiutata nella svestizione e a tre cavalieri dall'abbigliamento elegante (figg. 4,5,6).

Quanto a Apollonio di Giovanni, la sua illustrazione del matrimonio di Griselda in una tavola proveniente dalla zona frontale di un cassone oggi alla Galleria Estense di Modena è ancora una volta debitrice nei confronti della novella di Boccaccio: Apollonio di Giovanni, pur con toni meno realistici rispetto al Pesellino (la sua stilizzazione si avvicina semmai ai moduli del pittore di Roccabianca), ritrae la giovane interamente nuda, nell'atto di ricevere dallo sposo l'anello. Dietro di lei si accalca un gruppo di donne vestite di tutto punto; alle spalle del marchese si schiera un gruppo di cavalieri e dignitari con preziosi mantelli e copricapi che fanno risaltare ancora di più l'antinomia col corpo nudo della neo-sposa (fig.7). Solo il Maestro di Griselda, la cui opera (tavole da un cassone nuziale oggi alla National Gallery di Lon-

²⁹ Cfr. A. Staderini, Scheda su *Francesco di Stefano, detto 'Il Pesellino', Episodi della storia di Griselda*, in, *Virtù d'amore*, cit., p. 190.

dra) risale alla fine del secolo XV, raffigura Griselda coperta da una sottile camiciola (fig.8).

I sondaggi socio-letterari inducono a riflettere perché la maggior parte dei cassoni matrimoniali sono stati concepiti e realizzati dopo la metà del XV secolo, quando le nozze fra coppie che chiameremmo ‘male assortite’ erano abituali. L'esempio più frequente è quello dell'uomo anziano che sposa una giovane, come pare avvenire nel *Mesnager de Paris*. O anche dell'uomo ricco, magari giovane, ma di un livello sociale basso, e di una donna nobile, ridotta alla condizione di malmaritata (è il rapporto sviluppato nella novella di Nastagio degli Onesti, che Sandro Botticelli ha magistralmente dipinto nei quattro magnifici pannelli – tre dei quali a Madrid, Museo del Prado e uno a Firenze, Palazzo Pucci – probabilmente commissionati da Lorenzo il Magnifico e destinati a Giannozzo Pucci per il suo matrimonio con Lucrezia Bini). Donde l'esigenza di ricordare ad una moglie, eventualmente scarsamente sottomessa e ostile ad un marito di rango più basso, i suoi doveri³⁰. I dati del contesto fiorentino in cui la leggenda de Griselda si è indubbiamente sviluppata, ci conducono a considerare lo sforzo di storicizzazione che Boccaccio ha effettuato per eliminare dalla storia elementi non realistici³¹.

Tuttavia la riattualizzazione eventualmente testimoniata in questo caso dall'autore del *Decameron* lascia molto dubbiosi, tali e tante sono le inverosimiglianze. Le vicissitudini di Griselda sfuggono, è il caso di dirlo, a qualsiasi confronto con una realtà storica del XIV o del XV secolo; sono radicate in una “pratica trans-storica della vita familiare”³² in cui la

³⁰ È il parere di E. Callmann, *The Growing Threat to Marital Bliss as seen in Fifteenth Century Florentine Paintings*, in “Studies in Iconography”, t. 5, 1979, pp. 73-92.

³¹ Oltre all'articolo di E. Callmann, alla quale rimando per una bibliografia supplementare, cfr. C. Klapisch-Zuber, *Le complexe de Griselda. Dot et dons de mariage au Quattrocento*, in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age, temps modernes*, Roma, École Française de Rome - Paris, De Boccard, 94-1, 1982, pp. 7-43.

³² P. Darnis, *Darwin au pays des fées: une approche naturaliste du conte merveilleux* (Actes du colloque international “Les hommes et les récits: reconnaître, classer, interpréter”, 25-27 mai 2007), in *Classer les récits. Théories et pratiques*, éd. A. Chraïbi, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 429-459, cit. p. 432.

donna socialmente inferiore al marito è stata oggetto di maltrattamenti da parte di quest'ultimo, a priori contrario all'istituto del matrimonio. Come è stato notato, l'unione di una "contadina" e di un nobile è da ascrivere ad una fantasia utopistica ("utopian fantasy")³³; altrettanto fantasiosa è la circostanza del denudamento, pur tuttavia accolta con morboso compiacimento dai pittori, che seguono praticamente alla lettera la versione di Boccaccio. Accettare che un pubblico di cui fanno parte i vassalli del signore assista alla 'messa a nudo della sposa' era assai improbabile, anche se si ammette il valore paradigmatico di una scena che attesterebbe "l'unité profonde des rites d'habillement"³⁴.

Christiane Klapisch-Zuber³⁵, storica del costume e della società del Rinascimento italiano, finisce per sostenere l'ipotesi di una effettiva verosimiglianza, pur mediata da un filtro metaforico. Dopo un attento studio del sistema dotale e matrimoniale del Quattrocento nell'Italia rinascimentale, relativo soprattutto a Firenze, Klapisch-Zuber rileva che, secondo l'uso corrente, il marito inviava alla futura moglie doni

³³ C. L. Baskins, *Griselda, or the Renaissance Bride Stripped Bare by Her Bachelor in Tuscan 'Cassone Painting'*, cit., p. 173.

³⁴ C. Klapisch-Zuber, *Le complexe de Griselda*, cit., p. 26. L'articolo è stato ripreso in volume, poi tradotto in italiano: *Il complesso di Griselda. Dote e doni di nozze nel Quattrocento*, in Ead., *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma-Bari, Laterza, 1988, 153-191. Sull'atto di vestire la sposa, su regali tra fidanzati e sui doni nuziali cfr. R. Corso, *Patti d'amore e pegni di promessa. Con una appendice di scritti rari*, a cura di M. Meligrana, Palermo, 1981. Si vedano anche: D. Lombardi, *Matrimoni di antico regime*, Bologna, Il Mulino, in particolare 205-209; D. Roche, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation XVIIe-XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1997, pp. 211 e sgg. e R. Sarti, *Vita di casa. Abitare, mangiare, vestire nell'Europa moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 243.

³⁵ C. Klapisch-Zuber, *Le complexe de Griselda*, cit. Secondo la lettura socio-storica della Klapisch-Zuber, la novella è fortemente radicata nel suo tempo: vestizione e svestizione emblemizzano lo scambio dote/verginità con i donori del marito. Questa reciproca transazione sarebbe una forma di rituale secolare. Lo scambio di dote e contro-dote rispecchia e anticipa la consumazione del matrimonio. Dunque Griselda non ha dote se non la sua verginità, mentre il marito ha una enorme controdote. Non c'è reciprocità e Griselda può essere cacciata con una semplice sottoveste. Manca, in altre parole, l'indebitamento reciproco e il matrimonio non può funzionare. Questa lettura di pratiche matrimoniali agnatiche della Firenze quattrocentesca portano a vedere Griselda come una vittima al pari di Cristo.

vestimentari, i *donora*, come controparte alla dote e contribuiva all'abbigliamento nuziale della sposa, spesso indebitandosi. In alcuni casi doveva addirittura rivendere alcuni degli oggetti più preziosi a matrimonio avvenuto: sorte toccata a Marco Parenti, innamoratissimo della moglie al punto di rovinarsi per procurarle doni nuziali preziosi e contravvenendo platealmente alle leggi suntuarie (tali doni vennero poi lentamente rivenduti per evitare la catastrofe). Nel regalare ricchi vestiti a Griselda, il marchese di Saluzzo non fa che attuare una pratica corrente; quanto alla svestizione, può essere giustificata appunto come rituale emblematico di una transizione definitiva da uno stato (sociale e parentale) ad un altro. La donna lascia la famiglia di appartenenza, a cui dà un addio definitivo, per entrare in un'altra che l'accoglie e che diventerà la sua. Il passaggio viene simbolicamente rappresentato dall'abbandono delle primitive spoglie e la nudità sarebbe una rappresentazione iper-accentuata di questo distacco. Boccaccio in questo modo storicizza e rende credibile una 'messa a nudo' probabilmente presente nella leggenda primitiva, di cui abbiamo perso traccia.

Secondo Cristelle Baskins, che si fa portavoce di altre ipotesi³⁶, questa nudità, che non è allegorica (il nudo in quanto tale, privo di *integumenta*, esprimerebbe allegoricamente la 'verità'), sarebbe solo indizio, nel caso femminile, di umiliazione e vergogna. Al contrario della nudità di Cristo, o dei martiri, che designa l'elevazione dalle bassezze terrene, quella di un mortale non è giustificata spiritualmente, non può significare l'innocenza. Sarebbero, al contrario, i vestiti a segnalare la virtù. Per di più, la nudità raffigurata in un cassone matrimoniale contrasterebbe con la tradizione iconografica delle nozze, avvicinandosi, semmai, alla rappresentazione delle dee e delle eroine dell'antichità.

Ma anche su questo punto non è detta l'ultima parola. Sergio Bertelli rende conto infatti di una coppia di cassoni quattrocenteschi fiorentini (già collezione del Conte Crawford and Balcarres e oggi a Copenhagen) che aveva nell'interno del coperchio la raffigurazione "di

³⁶ C. L. Baskins, *Griselda, or the Renaissance Bride Stripped Bare by Her Bachelor in Tuscan 'Cassone Painting'*, cit.

una giovane donna nuda appena avvolta dal cintolo nuziale contrapposta ad un giovane con giustacuore e calza³⁷. Piuttosto che “Epifania di Venere”, come suggerisce Edgard Wind rinviando ad una lettura allegorica, Bertelli propende per una concreta “raffigurazione della coppia di sposi il cui corredo nuziale era contenuto in quei cassoni”³⁸. In sostanza, il corpo così esibito può figurare sia un depauperamento che un potenziamento simbolico senza che si possa veramente optare per una delle due ipotesi tanto intricata è la trama su cui le ricerche (che attraversano l’ambito sociologico, folclorico, mitico, antropologico, storico) sono costrette a muoversi.

È davvero lecito pensare che gli artisti, dipingendo la nudità di Griselda, abbiano inteso rendere la spoliazione come il passaggio di una frontiera? Come sarebbe da intendersi allora il secondo denudamento, fortunatamente non effettivo, allorché l’incolpevole marchesa viene letteralmente cacciata dal palazzo? L’eco della favola di Amore e Psiche non può servire in alcun modo da punto di riferimento se si prescinde dall’analogia lessicale: il “*tibique res tuas habeto*” (V, 26) di Apuleio, con cui Amore bandisce Psiche che si è realmente macchiata di una colpa, costituisce un semplice precedente formulare delle versioni di Boccaccio- Petrarca (“*te ne torni con la dote che mi recasti*”/ “*et dotem tuam referens*”).

Ma è forse ad un altro registro interpretativo che occorre rivolgersi: la facilità con cui il marchese fa e disfa il legame matrimoniale, impone regole vessatorie e prove insopportabili, rinvia alla sua scelta iniziale di unirsi con una giovane di basso ceto. Circostanza che ha lontane radici nell’enigmatico passo del Deuteronomio che contiene il precetto relativo alla “bella prigioniera”:

Si egressus fueris ad pugnam contra inimicos tuos, et tradiderit eos Dominus Deus tuus in manu tua, captivosque duxeris, et videris in numero captivorum mulierem pulchram, et

³⁷ S Bertelli, *Il re, la vergine, la sposa: Eros, maternità e potere nella cultura figurativa europea*, Roma, Donzelli, 2002, p. 80

³⁸ Ivi. Si vedano anche le note della pagina 80 che contengono importanti indicazioni relative ad altre attestazioni di coperchi di cassoni con figure della sposa nuda (e “in slip dello sposo”).

adamaveris eam, voluerisque habere uxorem, introduces eam in domum tuam: quae radet caesariem, et circumcidet unguis, et deponet vestem, in qua capta est : sedensque in domo tua, flebit patremet matrem suam uno mense : et postea intrabis ad eam dormiesque cum illa, et erit uxor tua. Si autem postea non sederit animo tuo, dimittes eam liberam, nec vendere poteris pecunia, nec opprimere per potentiam : quia humiliasti eam.

(Quando andrai in guerra contro i tuoi nemici e l'Eterno, il tuo Dio, te li darà nelle mani e tu li farai prigionieri, se vedi tra i prigionieri una donna di bell'aspetto e ti piace tanto da volerla prendere per tua moglie, la condurrà a casa tua, ed ella si raderà il capo e si taglierà le unghie, si leverà la veste di prigioniera, abiterà in casa tua e farà cordoglio per suo padre e sua madre un mese intero; poi entrerà da lei, e sarai suo marito e lei tua moglie. Se in seguito non ti piace più, la lascerai andare dove vuole, ma non la potrai affatto vendere per denaro né trattarla da schiava, perché l'hai umiliata)³⁹

Equiparabile ad una straniera, ad una schiava, Griselda è sottoposta ad un cerimoniale di purificazione prima di poter essere moglie a tutti gli effetti⁴⁰. La veste che si toglie riassume la liturgia del depuramento e la sua condizione la rende passibile di essere abbandonata e umiliata. Al tempo stesso, se trascorriamo al piano della dicotomia guerra-vita civile, in atto nel testo biblico, non sarà problematico identificarne l'edulcorata prosecuzione nell'avvicendamento caccia-matrimonio. Nel racconto di Boccaccio il ritratto del marchese è quello di un giovane dedito esclusivamente all'arte venatoria. Come il guerriero del Deuteronomio, il nobile cacciatore medievale sceglie una "bella prigioniera", che costringe ad un rito di passaggio: consistente non soltanto nella svestizione e ri-vestizione ma anche nelle terribili prove che la giovane 'straniera' dovrà affrontare per diventare veramente Marchesa. Griselda o la "belle captive"?

³⁹ *Biblia Sacra. Vulgatae editionis. Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, ed. A. Colunga e L. Turrado, Milano, edizioni Paoline, 1995 (Deut. 20, 10-14).

⁴⁰ Devo questo suggerimento a Laurence Harf-Lancner, medievista e brillante studiosa del fantastico, del meraviglioso e dell'universo delle fate.

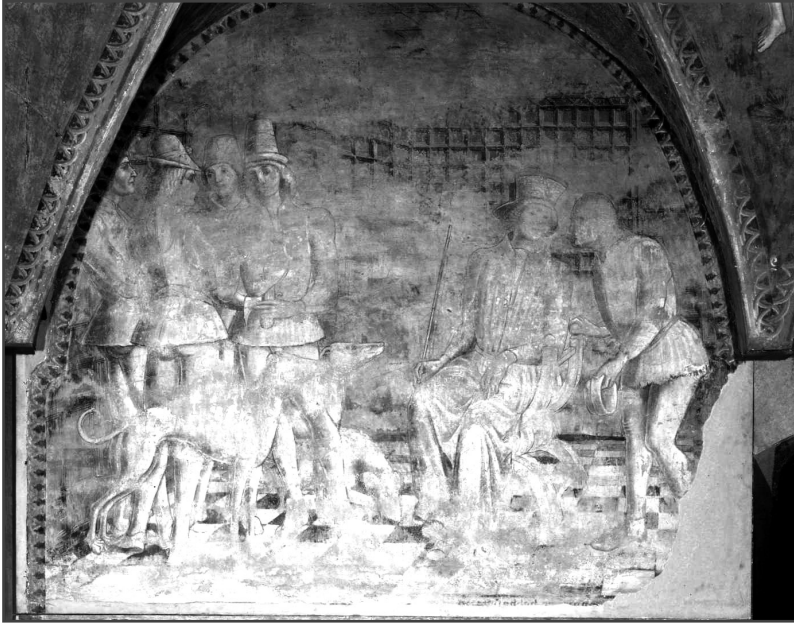


Fig. 2. *Storia di Griselda. Visita di Giannucolo a Gualtiero.* Milano, Museo del Castello Sforzesco (1460-1470?).



Fig. 4. Pesellino (Francesco di Stefano), *Episodi della storia di Griselda. Partenza di Gualtiero e sposalizio con Griselda.* Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara (1445-1450).

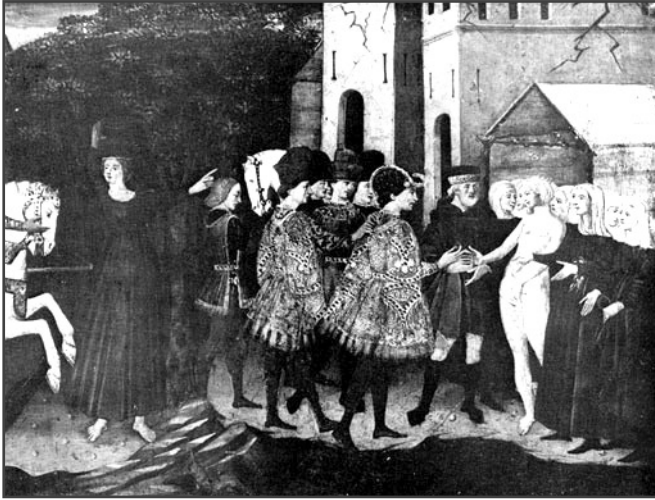


Fig. 7. Apollonio di Giovanni, *Episodi della storia di Griselda. Particolare delle nozze di Griselda*. Modena, Galleria Estense (1460 ca.)



Fig. 8. Maestro di Griselda, *Episodi della storia di Griselda. Matrimonio di Griselda*. Londra, National Gallery (1494).

