

## La “camiscia” di Griselda (*Dec.* 10.10) da Boccaccio a J. K. Rowling

*I must not forget that these coarsely-clad little peasants are of flesh and blood as good as the scions of gentlest genealogy; and that the germs of native excellence, refinement, intelligence, kind feeling, are as likely to exist in their hearts as in those of the best-born.*

(C. Brontë, *Jane Eyre*, cap. 31)

*Anche nelle povere case piovono dal cielo de' divini spiriti, come nelle reali di quegli che sarien più degni di guardar porci che d'avere sopra uomini signoria.*

(G. Boccaccio, *Dec.* 10.10.68)

L'ultima novella del *Decameron* ha conosciuto e continua a conoscere una straordinaria fortuna letteraria<sup>1</sup> e critica: gli studiosi e le studiose ne hanno indagato i modelli, le dinamiche tra i personaggi, la collocazione all'interno del libro, le diverse prospettive di lettura, le riscritture. Le due figure di Gualtieri, marchese di Saluzzo e vero protagonista della novella, e di Griselda, la pastorella che diventa marchesa, non smettono di suscitare nuovi interrogativi, prima di rispondere una volta per tutte a quelli già posti, a causa delle stratificazioni di significato che esse suggeriscono. Se infatti Petrarca, con la sua celebre versione latina, finì per imporre l'immagine di una Griselda quale moglie esemplare, magnanima, paziente e costante, modello per tutti e tutte da seguire nelle sventure della vita,<sup>2</sup> l'originale di Boccaccio presenta sfumature meno nette e variamente interpretabili. Si è voluto vedere in Griselda ora un'allegoria ora una figura ora

---

<sup>1</sup> Si veda a questo proposito Morabito 2017.

<sup>2</sup> Bessi 1989, 711–26 e Velli 2004, 215–25.

una variante fiabesco-mitologica: Griselda come Madonna,<sup>3</sup> come Giobbe,<sup>4</sup> come Cristo,<sup>5</sup> come Beatrice o come Piccarda,<sup>6</sup> come Psiche<sup>7</sup> e in generale come l'anima umana che combatte le tentazioni; tutti questi paralleli ben si adattano alla letteratura agiografica cara a Boccaccio<sup>8</sup> e fanno di Griselda un personaggio ammantato di un'eccezionalità quasi messianica, come suggerisce, tra l'altro, la sua contiguità con il mondo pastorale, già di David e di Cristo.<sup>9</sup> O, ancora, la si è letta in chiave simbolica, incarnazione narrativa dell'ideale intellettuale perseguito da Boccaccio, nel segno dell'ambiguità.<sup>10</sup>

A tali letture se ne sono aggiunte più recentemente altre di natura socio-politica, volte cioè a vedere in Gualtieri un esempio di despota, omonimo di un vero tiranno per Firenze, il Duca di Atene Gualtieri di Brienne, che nel 1342–43 regnò in città e ne fu scacciato.<sup>11</sup> La ricerca di fonti e antecedenti, d'altronde, resta per la novella sfuggente, incuneandosi tra ispirazioni orientali, suggestioni bibliche, racconti agiografici e *lais*, pastorelle francesi e provenzali ed echi antropologici dal Nord al Sud Europa<sup>12</sup>; sfuggente è la stessa cornice storica piemontese, mentre la critica ha approfondito il substrato religioso-teologico (benedettino, francescano, domenicano),<sup>13</sup> l'impalcatura aristotelica,<sup>14</sup> le influenze filosofiche medievali (in particolare dal *De amore* di Andrea Cappellano, eloquentemente noto come *Libro di Gualtieri*).<sup>15</sup>

Non si pretende di liquidare con questi cenni l'immensa bibliografia che da secoli fiorisce intorno all'ultima novella del *Decameron*, raccontata dal più impertinente dei dieci giovani della brigata, Dioneo. Quel che però si

<sup>3</sup> Branca 1986<sup>6</sup>, 96–101. Muscetta ha invece proposto di leggere il personaggio come “reintegrazione” della madre di Boccaccio (Muscetta 1972, 298).

<sup>4</sup> Mazzotta 1986, pp. 124–25. A Giobbe si aggiunge, soprattutto nella rielaborazione petrarchesca, la figura di Abramo (Bessi 1989, 711–26).

<sup>5</sup> Cottino-Jones 1973, 38–52. Questa e in generale le interpretazioni bibliche e allegoriche di Griselda sono discusse da Rüegg 2019, 39–45.

<sup>6</sup> Bettinzoli 1981–82, 267–326 e Bassi 2017, 445–74.

<sup>7</sup> Candido 2007, 3–17.

<sup>8</sup> Come dimostrato da Delcorno 1989, 337–63.

<sup>9</sup> Si è parlato infatti, a proposito di Griselda in attesa della sposa di Gualtieri all'inizio della novella, di “semplicità evangelica” (Cavallini 1980, 178–79).

<sup>10</sup> Savelli 1983–84, 278–301.

<sup>11</sup> Baratto 1984, 342–45; Barolini 2013, 23–55; Barsella 2013, 67–77; Barsella 2015–16, 131–63 (in particolare pp. 148–57); Manganaro 2015, 577–94; Rüegg 2019, 295–310; Ruggiero 2019, 21–34.

<sup>12</sup> Un'efficace sintesi è offerta da Branca in Boccaccio 1980, vol. 2, 1232–33. Sul carattere sfuggente della novella ha invece insistito Marcus 1979.

<sup>13</sup> Kirkham 1986, 205–23.

<sup>14</sup> Bausi 1989, 205–53; Battaglia Ricci 2013, 79–90; Tramontana 2019.

<sup>15</sup> Barbiellini Amidei 2005 e 2010.

vuole aggiungere alla discussione tocca uno dei punti che più hanno alimentato le domande di lettori e lettrici, ovvero la verosimiglianza del personaggio di Griselda<sup>16</sup>; inquadralo entro una cornice culturale in rapporto con il fiabesco e il folklorico fornirà all'analisi della sua costruzione elementi nuovi.

Rispetto ad altri racconti in cui la tentazione è strumento di formazione, che plasma il personaggio, lo prepara alla maturità come in un rito di passaggio, le prove che Gualtieri impone a Griselda non scalfiscono la solidità del suo temperamento: già fortificata da una vita umile e senza fronzoli, tra il ceto dei *laboratores* (*Dec.* 10.10.43), consapevole della propria inferiorità sociale, Griselda resta imperturbabilmente fedele a sé stessa di fronte alle privazioni, persino dopo l'allontanamento dei due figli. Diversamente da eroine mitiche come Psiche, del resto, non ha commesso alcuna violazione e non sembra perciò meritare alcun supplizio.<sup>17</sup> Nei tredici lunghi anni di matrimonio, la donna sopporta tutto come una santa, tanto che Boccaccio si sente in dovere di precisare che non è una stolido: “Gualtieri [...] essendo certo ciò per mentecattaggine non avvenire, per ciò che savia molto la conosceva” (10.58). Griselda — specifica Boccaccio — non è apatica né anaffettiva<sup>18</sup>; il marito riconosce nel suo atteggiamento una saggezza che non è maliziosa, non è opportunistica, ma non è nemmeno ottusa.<sup>19</sup> Proprio grazie al suo essere “savio” e non vittima di quella “matta bestialità” di cui i sudditi credono preda il marito, Griselda riottiene il proprio ruolo di marchesa con tutti gli onori. Non si tratta tuttavia di un processo completamente reversibile: gli anni di privazioni sono ormai trascorsi e non tornano da rivivere<sup>20</sup>; la figlia e il figlio sono cresciuti lontano dalla madre biologica e alla fine si presentano a lei, di fatto, come degli estranei. Eppure l'armonia è ritrovata,

<sup>16</sup> La questione era già ben presente a Petrarca nell'ambito della sua traduzione latina della novella: “vi sono alcuni che, quando giudicano difficile qualcosa per sé, fanno mostra di ritenerla impossibile per tutti [...], mentre invece vi furono in passato, e forse vi sono ancora, molti che trovano facili proprio quelle cose che comunemente vengono ritenute impossibili” (F. Petrarca, *Sen.* 17.4, trad. di G. Albanese, in Guglielminetti 1994, xxxvii).

<sup>17</sup> Bruni suggerisce che le prove servono a riequilibrare la disparità sociale tra i due coniugi (Bruni 1990, 271).

<sup>18</sup> Tramontana 2019 ha parlato di “dissimulazione” da parte della mansueta Griselda.

<sup>19</sup> Come ha scritto Simone de Beauvoir a proposito di queste eroine martiri forgiate da una società patriarcale, “la ragazza impara che consentendo alle più radicali rinunce acquisterà un infinito potere: indulge a un masochismo che le promette supreme conquiste” (de Beauvoir 2008, 290). Griselda peraltro sa di aver intrattenuto con Gualtieri una relazione unicamente erotico-sessuale (Rossi 1989, 365–405, in particolare pp. 403–05).

<sup>20</sup> Commenta sarcastico il Mannelli: “Pisciarti in mano Gualtieri! chi mi ristora di dodici [sic] anni? le forche?” (in Boccaccio 1980, vol. 2, 1247).

lo stesso Gualtieri si dimostra governante maturo e il marchesato non rischia più la sopravvivenza. A questo punto il narratore Dioneo può infrangere il tono solenne del racconto e immaginare per Gualtieri ben altra moglie, poco disposta ad accettare le sue prove di resistenza.

Nel corso della lunga novella, che per la sua forza icastica si è prestata a varie raffigurazioni sui cassoni per nozze, si staglia come in un quadro di Botticelli la figura fisica di Griselda. La donna viene più volte spogliata e rivestita, segno visibile delle svolte della sua avventura ma anche della sua capacità d'azione (o *agency*) nell'unica occasione in cui è lei stessa a scegliere il proprio costume.<sup>21</sup> Ecco, a questo proposito, i momenti chiave:

Gualtieri	Griselda
1) la chiede in moglie al padre Giannucolo, nella sua capanna (10.19)	indossa poveri panni, viene quindi spogliata e rivestita
2) la caccia dalla corte (10.44–47)	viene lasciata andare con una sola “camicia,” scalza e senza velo; a casa del padre ritrova i panni rustici
3) la riconvoca a corte, le fa preparare la casa per il nuovo matrimonio e le impone di ricevere le ospiti (10.52–53)	nonostante le proteste dei cortigiani, mantiene i panni poveri anche quando riceve ospiti e la presunta nuova sposa
4) la risposa con tutti gli onori (10.65)	riconquista i vestiti da marchesa <sup>22</sup>
appendice) Dioneo immagina un'altra moglie per Gualtieri (10.69)	la non-Griselda avrebbe prodotto una “bella roba” <sup>23</sup> scuotendo il “pillicione” di un altro

È chiaro che (1) l'atto di denudare la donna, per di più davanti ai cortigiani, ha un significato simbolico: segna la fine della sua vita da contadina

<sup>21</sup> Barolini nota nell'alternarsi dei diversi vestiti di Griselda il segno tangibile del suo attivismo, a cui Gualtieri non ribatte mai (Barolini 2013, 49–50, n. 21). Sull'importanza dell'abbigliamento e sui suoi significati, con specifico riferimento alla figura letteraria del pastore, si veda Jolles 2003, 220–33; d'obbligo anche il rinvio alla funzione sociale dell'abbigliamento femminile analizzata da de Beauvoir 2008, 521–45.

<sup>22</sup> Quest'ultima vestizione potrebbe alludere all'immagine paolina degli eletti “rivestiti di Cristo” (Bassi 2017, 469).

<sup>23</sup> “Roba,” cioè abito, era anche una metafora per indicare la prole (Rossi 1989, 404).

e l'inizio di quella da marchesa, come in una sorta di battesimo.<sup>24</sup> (2) La successiva cacciata evoca invece l'inizio del percorso di prova (e forse di una nuova fase dell'esistenza), secondo la nota citazione di Giobbe: "Nudus egressus sum de utero matris meae, et nudus revertar illuc."<sup>25</sup> (3) Il ritorno a corte con i vestiti rustici, nonostante il ruolo cerimoniale a lei assegnato, è l'ennesima crudeltà del marchese, che così conferma l'inferiorità sociale della donna anche tra le mura del suo antico palazzo. Nel finale, (4) la nuova e definitiva vestizione (con quegli stessi vestiti già da lei indossati e preparati per la presunta seconda sposa di Gualtieri) segna la piena reintegrazione e il trionfo della marchesa.

La prima vestizione di Griselda ha vari riscontri, letterari e storici; ricorda, ad esempio, l'apparato prenuziale di Jane Eyre, con il ricco velo a lei regalato da Rochester che sostituisce i pochi vestiti della sua vita precedente (*Jane Eyre*, cap. 25). Anche nel romanzo di Charlotte Brontë un uomo affermato e aristocratico sposa una "plebea" travestita da gran dama e il matrimonio è poi ostacolato dalla presenza (qui reale) di un'altra moglie, che costringe la protagonista a rivestire gli abiti della sua esistenza passata. Non è casuale che nel romanzo di Brontë la critica abbia notato una serie di elementi tratti dal mondo delle fiabe, a partire da Cenerentola.<sup>26</sup> Quello del rapporto tra identità di genere e abbigliamento femminile è un tema ricorrente e davvero "politico," se pensiamo che è stato al centro di molte rivoluzioni della storia, come quella iraniana.

Per quanto riguarda Griselda, nella serie di operazioni di vestizione e svestizione si sente l'eco dell'amore tutto fiorentino per i tessuti e il loro commercio, ma un elemento peculiare attira la nostra attenzione. L'imperurbabile Griselda, che passa dalla nudità a vesti più o meno ricche senza manifestare il proprio gusto, pretende solo una cosa per sé; cacciata da Gualtieri, nel secondo momento del nostro elenco, l'unico in cui dà sfogo alla propria volontà, implora almeno di non dover uscire dalla corte nuda:

Signor mio, io conobbi sempre la mia bassa condizione alla vostra nobiltà in alcun modo non convenirsi, e quello che io stata son con voi da Dio e da voi il riconoscea, né mai, come donatolmi, mio il feci o tenni ma sempre l'ebbi come prestatomi; piacevi di rivolerlo, e a me dee piacere e piace di renderlovi: ecco il vostro anello col quale voi mi sposaste, prendetelo. Comandatemi che io quella dota me ne porti che io ci recai: alla qual cosa fare né a voi pagatore né a me borsa bisognerà né somiere, per ciò che di mente

<sup>24</sup> Cottino-Jones 1973. Rossi, che peraltro intepreeta l'intera novella in chiave ironico-parodica, sottolinea come la scena della nudità preannunci una svolta sfavorevole nel racconto (Rossi 1989, 402).

<sup>25</sup> *Liber Iob* 1:21, su cui si veda in particolare Bessi 1989, 719.

<sup>26</sup> Si vedano Sullivan 1978 e Heiniger 2016.

uscito non m'è che ignuda m'aveste; e se voi giudicate onesto che quel corpo nel quale io ho portati i figliuoli da voi generati sia da tutti veduto, io me n'andrò ignuda; ma io vi priego, in premio della mia virginità che io ci recai e non ne la porto, che almeno una sola camiscia sopra la dota mia vi piaccia che io portar ne possa. (10.44–45)

La “savìa” Griselda, come un’amministratrice esperta, sa bene che cosa è dovuto al marito nella logica “matta” di costui, tanto da appellarsi al linguaggio commerciale dei pegni e dei prestiti a interesse: l’anello nuziale può e deve essere restituito (il matrimonio, le viene detto, è stato annullato dal papa, alla cui autorità non ci si può opporre), mentre l’unica dote da lei portata, la verginità, non è risarcibile se non simbolicamente. Dunque, al contrario del primo momento, quando Griselda era uscita nuda dal tugurio paterno per predisporre alla vita cortigiana, nel secondo Griselda chiede di uscire vestita, sempre umilmente, solo con una “camiscia.”<sup>27</sup> Dioneo non specifica se essa appartenga al suo guardaroba di marchesa, accumulato via via negli anni per stare al passo con gli impegni di corte, o se derivi dalla sua precedente vita di contadina, parte dei vestiti di cui era stata spogliata per volontà di Gualtieri; Griselda dice però di non possedere nulla, quindi nemmeno la “camiscia” è davvero sua. Rispetto alle camicie moderne, ovviamente, quella di Griselda sarà stata una specie di sottoveste, leggera, lunga almeno fino alle ginocchia e bianca. Questo capo nel *Decameron* rappresenta il grado minimo, perciò connotato da umiltà (e umiliazione), dell’abbigliamento umano, e racchiude, oltre a una funzione strutturale nella novella, un preciso valore economico, al ribasso in quanto frutto di una perdita di status.<sup>28</sup> Ed è, tale camicia, l’unico oggetto che Griselda strappa al marito, un particolare anticipato nella rubrica della novella (“lei avendo in camiscia cacciata”) e al quale Gualtieri non si oppone: “E tu una camiscia ne porta” (10.46), come a conferma e protezione dell’“alta virtù [...] nascosa sotto i poveri panni e sotto l’abito villesco” (10.25) che il marchese aveva intuito in lei fin dal primo incontro. Del resto, mentre altri personaggi decameroniani restano “in camiscia” (o “in farsetto”) per un danno altrui (Rinaldo d’Asti, Andreuccio da Perugia, Landolfo Rufolo, Fortarrigo e Angiulieri), Griselda chiede lei stessa di esserne rivestita, con un atto necessario (altrimenti sarebbe rimasta di nuovo nuda) e consapevole. Invano i sudditi del marchese lo supplicano di congedare la donna con maggiori onori, con qualche “roba”

<sup>27</sup> Petrarca nella sua traduzione precisa: “[unicam camisiam] earum quibus tecum uti soleo” (“[una sola camicia] di quelle che uso di solito con te,” trad. di G. Albanese in Guglielminetti 1994, xxxiii). Chaucer parla invece di “smok” nel *Clerkes Tale*, vv. 886–96.

<sup>28</sup> Weaver 1989.

in più, con un velo in testa e delle scarpe ai piedi (10.47), secondo le limitazioni e le consuetudini delle aristocratiche; una “camiscia” deve bastare, e basterà.

I commenti non si dilungano su questo dettaglio: descritta da Boccaccio come un dono del signore-tentatore, unico residuo materiale della Griselda marchesa, la camicia, più che coprire la nudità, come il perizoma di Cristo in croce, è un velo che la protegge dalla vita che l’aspetta nel mondo. In questa fase del racconto, infatti, Gualtieri non ha ancora scoperto le carte del suo piano e, dal punto di vista di Griselda, il futuro è un ritorno definitivo al suo passato di donna umile e lavoratrice.

Il narratore Boccaccio è solito approfondire e rendere fisicamente evidenti le proprie metafore, specialmente quando hanno a che fare con il sesso o con reazioni passionali accese: il mortaio e il pestello di madonna Belcolore o il fiasco del vino-ira di Filippo Argenti<sup>29</sup> sono esempi di oggetti che veicolano significati ulteriori e che li rispecchiano quasi metonimicamente. La “camiscia” di Griselda, in questo senso, può essere interpretata come una specie di oggetto emblematico, evocativo della perduta dote della verginità; ma è anche un dono o, meglio, un controdono del signore, che così ricompensa chi l’ha pur sempre servito per “tredici anni o più” (10.47), generando due figli e garantendo alla vita di corte pieno successo.

L’idea della “camiscia” come dono ci riporta al modo in cui questo dispositivo sociale è stato analizzato da illustri antropologi. Come ha spiegato Marcel Mauss, nelle società arcaiche il dono è legato al contesto in cui avviene lo scambio, alle persone che lo agiscono: esso da un lato dimostra la superiorità del donatore; dall’altro diventa come un’estensione di chi lo ha elargito, racchiudendo una parte della sua anima.<sup>30</sup> Nel caso di Griselda, se è vero che la “camiscia” va attribuita al suo personale guardaroba e non a un precedente acquisto, la scelta di questo oggetto-talismano (chiamiamolo pure così<sup>31</sup>) deve nascondere echi più profondi.

La valenza metaforico-simbolica, e non soltanto letterale, della “camiscia” è limpida; Griselda chiede una compensazione per la propria dote non restituibile (la verginità) e pensa a un oggetto che nemmeno il “matto bestiale” Gualtieri potrà negarle: la “camiscia” come il velo rotti al momento

---

<sup>29</sup> Bertolio 2014, 143–62.

<sup>30</sup> Mauss 2002.

<sup>31</sup> Barolini parla di una “talismanic *camiscia*” (Barolini 2013, 38), mentre altri, sottolineando la passività di Griselda come oggetto-bambola, ha scritto che “il vestito sembra quasi il vero personaggio che si *scambia* nell’azione” (Bevilacqua 1978, 61); Cavallini ha definito la camicia di Griselda “come una sorta di *status symbol* alla rovescia” (Cavallini 1980, 191).

del matrimonio, corrispondente anatomicamente all'imene, come risarcimento verginale e sostituto di una dote materiale inesistente e dunque non reclamabile in concomitanza con il ripudio. Vestendosene, Griselda ritorna simbolicamente nella condizione prenuziale e, visto il sedicente intervento papale, è anche autorizzata a risposarsi qualora se ne presenti l'occasione, anche se probabilmente nessuno avrà il coraggio di farsi avanti. Griselda torna a casa di Giannucole quasi come ne era uscita, forte del dono del proprio sovrano, un abito scelto da lei personalmente. Giannucole, del resto, non meno "savio" della figlia, aveva conservato in casa il suo povero guardaroba di contadina, con "i panni che spogliati s'avea quella mattina che Gualtier la sposò" (10.48). Così abbigliata, con indosso la "camiscia" sotto gli antichi panni rustici, dobbiamo immaginare Griselda dedita alle faccende di contadina e pastorella, accanto o al posto dell'anziano padre. Sempre "co' suoi pannicelli romagnuoli e grossi" (10.52) Griselda riordina il palazzo e accoglie le ospiti prima del presunto secondo matrimonio di Gualtieri, quando viene da lui invitata a organizzarlo. In questa foggia l'ha rappresentata l'anonimo Maestro di Griselda nei tre pannelli che hanno dato il nome all'artista: al momento della spoliatura prenuziale, Griselda appare nuda, con una "camiscia" deposta su un tronco d'albero davanti a lei (fig. 1); un indumento simile si vede sotto il vestito aristocratico al momento della spoliatura postnuziale e la accompagna quando viene cacciata dal palazzo di Gualtieri, scivolandole delicatamente sul corpo senza coprirlo del tutto (fig. 2).<sup>32</sup>

Il contesto agricolo, rustico, primitivo della vita passata e presente di Griselda spinge ad approfondire le possibili risonanze antropologiche del "dono" di Gualtieri. Nelle società contadine di molte regioni europee (e non solo) la camicia è il segno caratterizzante una nascita fortunata. Come si dice ancora oggi in italiano, "nascere con la camicia" indica "nascere sotto una buona stella," e in passato non si trattava di una metafora: la "camiscia" indicava infatti il sacco amniotico della placenta avvolto nel quale poteva nascere un bebè, con l'eventualità di un parto ritenuto meno traumatico e il rischio di una temporanea occlusione delle vie respiratorie. Venire al mondo in tal modo era dunque considerato il segno prodigioso di una particolare protezione.<sup>33</sup> Opportunamente trattato e fatto essiccare, il sacco amniotico poteva essere conservato e persino portato addosso appunto come una camicia, per sempre. Gli scienziati e gli antropologi hanno studiato ampiamente i tanti significati di quest'uso, non tutti positivi: la camicia poteva

<sup>32</sup> Dunkerton, Christensen, Syson 2006.

<sup>33</sup> Per una rassegna storica, scientifica, lessicale e letteraria si vedano Forbes 1953 e Conese 2018.

portare fortuna ma anche sfortuna, proteggere dalle disgrazie, in particolare dagli annegamenti (per la contiguità con il liquido amniotico), dai malefici, dalle sconfitte in tribunale. Griselda stessa sottintende, rivolgendosi a Gualtieri, di aver prodotto per lui ben due “camicie,” i figli che le erano nati e che riconosce come emanazioni del proprio corpo non più verginale (“quel corpo nel quale io ho portati i figliuoli da voi generati,” 10.45). La “camiscia” che pretende in cambio sembra però avere altre implicazioni, che riguardano Griselda ancor più direttamente.



Fig. 1 Maestro di Griselda, *La spoliazione prenuziale di Griselda*, particolare del pannello del *Matrimonio di Griselda*, 1493–94 ca (Londra, The National Gallery).



Fig. 2 Maestro di Griselda, *La spoliazione postnuziale e la cacciata di Griselda*, particolare del pannello dell'*Esilio di Griselda*, 1493–94 ca (Londra, The National Gallery).

Di tutte le culture che, nei secoli, hanno fatto della camicia-sacco amniotico un segno di eccezionalità ci soffermiamo su un esempio nord-italiano, studiato da Carlo Ginzburg: il Friuli dei “benandanti.” Ginzburg ha osservato come nei verbali dei processi, spesso interrotti, contro questi combattenti per la fertilità dei raccolti, tra Cinque e Seicento, il loro segno distintivo fosse quello di essere nati con la camicia, “vestiti.” L’integrità del sacco amniotico alla nascita era il segno di una predestinazione, di una vocazione che si sarebbe manifestata all’inizio della maturità; come un marchio, indicava che da grande il bambino o la bambina avrebbe concorso alla protezione delle messi contro le fatture di streghe e stregoni diabolici nel corso di appositi combattimenti. Questi si tenevano in luoghi prestabiliti, in ricorrenze annuali precise (le Quattro *tempora*), e testimoniano un insieme di credenze che, con buona pace degli inquisitori, sfuggivano agli schemi culturali

della teologia cristiana (solo in un secondo momento, infatti, i raduni furono descritti come il sabba diabolico). Alcuni dei benandanti e delle benandanti friulane raccontarono nei processi di aver conservato la propria “camicia,” in qualche caso persino di averla fatta benedire dalle autorità ecclesiastiche.<sup>34</sup> Era la prova del loro ruolo di persone che uscivano dal proprio corpo per vincere la buona battaglia contro gli avversari e scongiurare tempeste e carestie. Spiega Ginzburg: “La ‘camicia’ è considerata, in alcune tradizioni europee e non solo europee, come la sede dell’‘anima esterna.’ Essa appare perciò legata al mondo delle anime vaganti, dei morti anzitempo: un ponte di passaggio, un tramite tra il loro mondo e il mondo dei viventi.”<sup>35</sup>

Secondo gli schemi culturali dei benandanti, le loro lotte rientravano in quella dimensione oltremondana di cui pure c’è traccia nel *Decameron*: si pensi alla parodia del Purgatorio a cui è costretto il povero Ferondo, vivo ma trattato come anima vagante e purgante, che molto deve ai racconti di visioni ultraterrene (3.8); all’apparizione postuma di Lorenzo a Lisabetta da Messina, in cui si intrecciano sogno rivelatore e resoconto macabro (4.5); o, soprattutto, alla caccia tragica nella novella di Nastagio degli Onesti (5.8). Le apparizioni dei morti vaganti (specialmente dei dannati e dei purganti secondo l’escatologia cristiana) rientravano a pieno titolo nei racconti dei benandanti, diretta conseguenza della loro capacità di fuoriuscire temporaneamente dal corpo grazie al potere della “camicia.” Lo stesso Cepparello, all’estremo opposto del *Decameron* rispetto alla novella di Griselda *figura Christi* e perciò letto come *figura diaboli*, può essere iscritto in questa semantica del soprannaturale: quando muore, infatti, il peccatore è venerato come san Ciappelletto e nei racconti popolari delle visioni infernali compaiono in effetti “molti creduti comunemente tra i beati.”<sup>36</sup> Anche su questo piano, dunque, Ciappelletto e Griselda si richiamano e contrastano a distanza, quasi come uno stregone e una benandante a duello.

Ebbene, l’insieme delle credenze storicamente attestate in Friuli rivela, dietro l’evocazione della “camiscia” di Griselda, una coincidenza che potrebbe non essere casuale.

Se proviamo a ricostruire il retroterra culturale di Griselda, figlia di un povero contadino, orfana, priva di mezzi, cresciuta “in continue fatiche” (10.59), senza nessuna speranza di ascesa sociale, le categorie mentali a cui una come lei aveva accesso nel Piemonte medievale non dovevano essere

<sup>34</sup> Ginzburg 2020, 129 (dal papa).

<sup>35</sup> Ginzburg 2020, 121–22.

<sup>36</sup> Ginzburg 2020, 103. Anche in *Jane Eyre* non mancano elementi legati al soprannaturale, come nel capitolo 37, quando Rochester, udita come in una visione la voce di Jane, immagina che quella sia uscita dal proprio corpo per visitarlo a distanza di chilometri.

molto diverse da quelle delle sue omologhe friulane.<sup>37</sup> Nonostante l'aura di eccezionalità di cui l'ha ammantata Petrarca, Griselda appare mossa da un senso della realtà che è, questo sì, straordinario. Letteralmente spogliata di tutto dal suo signore, che l'ha "punta" proprio come gli stregoni e le streghe pungevano i benandanti durante i combattimenti, Griselda chiede l'unico dono in grado di preservarla da futuri mali ("l'altre ingiurie della fortuna," 10.41): la "camiscia," come se le spettasse di diritto, come se fosse sua da sempre.

Tracce della credenza nei poteri salvifici della "camiscia" si ritrovano nei racconti popolari. In una fiaba riportata da Calvino, di provenienza sempre friulana, si racconta di un re alla disperata ricerca di un rimedio per rendere il proprio figlio felice; i saggi di corte spiegano al sovrano che l'unico modo per ridargli la felicità è trovare un uomo contento (in senso etimologico, cioè soddisfatto del proprio stato) e scambiare la sua camicia con quella del principe. Dopo estenuanti ricerche, il candidato ideale sembra essere un contadino, pago del poco che ha, ma quando questo viene invitato a svestirsi, si scopre privo della sospirata camicia.<sup>38</sup> Il finale della fiaba friulana contrasta con il messaggio della novella boccacciana (del carattere imprevedibile della felicità alla fine Griselda si avvantaggia), ma conferma la centralità della camicia come oggetto-amuleto, garante, nella mentalità contadina e feudale, di una gioia stabile e duratura. Indossata, la camicia che non si trova assicurerebbe al principe infelice una vita pienamente felice.

Che in una fiaba si siano coagulati elementi culturali legati a miti e riti è stato più volte dimostrato.<sup>39</sup> Lo stesso Ginzburg, nella sua *Storia notturna*, spiega i racconti di Edipo lo zoppo e di Cenerentola dall'unica scarpetta come esempi di quell'asimmetria che è il segno della comunicazione con l'altrove attribuita agli sciamani, affini ai benandanti friulani<sup>40</sup>; il "monosandalismo," infatti, indicherebbe il potere di reintegrare l'armonia sociale quando questa venga violata da forze oscure e disgreganti. Griselda non ha

<sup>37</sup> In Friuli è ambientata un'altra novella decameroniana della decima giornata, la quinta, che contiene un episodio di magia nera.

<sup>38</sup> Calvino 1993, 226–28, in cui il curatore spiega che la favola, raccolta a Cormons (Udine), ha origini molto antiche ed è attestata anche in Oriente, oltre che in altre regioni italiane (tra cui la Toscana).

<sup>39</sup> Sull'importanza storico-documentaria delle opere letterarie (medievali e non solo) si veda Ginzburg 2015, 78–93 e sul concetto di "sopravvivenza" legato alle testimonianze folkloriche si veda Jolles 2003, 3–22; Jolles riflette anche sugli oggetti presenti nelle fiabe che, tratti dal mondo reale, acquistano un carattere meraviglioso (p. 434). Si veda infine, sulle tracce storiche presenti nei racconti fiabeschi e soprattutto sul valore magico di alcuni oggetti presso le civiltà agricole, Calvino 1973, 1253–64.

<sup>40</sup> Ginzburg 2017, 261–68.

nulla di asimmetrico, perché nulla possiede, ma con la conquista (o riconquista) della “camiscia” diventa anche lei partecipe di un potere riservato a pochi.

Alla corte di Saluzzo, Griselda formula al marito una richiesta che, alla luce delle considerazioni fin qui svolte, potremmo parafrasare in questo modo: mi hai tolto tutto, figli, beni nuziali e verginità, mi hai umiliata davanti all’intera corte, mi hai fatto sentire in prestito, ora donami l’amuleto che mi garantirà la felicità nel poco che mi attende tra le fragili pareti della capanna di mio padre. La “camiscia” apotropaica, che nella tradizione folklorica italiana è anche chiamata “velo della Madonna,” si impone come un incorruttibile oggetto “semioforo”<sup>41</sup> che assicura a Griselda un’imperturbabile serenità esistenziale, immune da nuove eventuali sofferenze, oltre a quelle già subite. È come una traccia popolare, fiabesca, che rimane nella novella decameroniana, immersa nel tenace feudalesimo di una corte piemontese medievale, in una regione alpina che peraltro vanta numerose testimonianze su credenze eterodosse, puntualmente represses dalla Chiesa di Roma.<sup>42</sup> Del resto, alla tensione tra la storicità della descrizione delle nozze di Griselda e del suo ripudio e il carattere simbolico dei relativi riti si richiama Christiane Klapisch-Zuber; la studiosa invita a considerare la “camiscia” come l’unica controdotte (o *Morgengabe* nel diritto germanico) di Gualtieri, presso il quale invece rimangono tutti i vestiti donati alla sposa al tempo delle nozze.<sup>43</sup> Citando le leggi suntuarie di Tivoli, Klapisch-Zuber fa inoltre notare come esse vietassero “immoderata, inutilia et superstitiosa indumenta,”<sup>44</sup> segno di una tradizione popolare difficile da estirpare nonostante gli sforzi dell’autorità pubblica e della Chiesa. Attribuire all’indumento della sposa una valenza ulteriore — come ci siamo sforzati di fare — conferma le risonanze simboliche (“superstiziose” o folkloriche che dir si vogliano) del corredo nuziale e del gesto di Gualtieri, condensandola nella connotazione apotropaica e beneaugurante del dono restituito.

Letta in questi termini, la richiesta di Griselda appare motivata da una credenza contadina che nessuna tendenza razionalistica (come quella degli inquisitori studiati da Ginzburg) riesce a spiegare né a scalzare. La “camiscia” conferma la monoliticità del carattere di Griselda,<sup>45</sup> che se dovrà finire la sua vita come l’ha iniziata, almeno si assicura di non aspettarsi altro che il corso naturale delle cose (quello che lei a quest’altezza del racconto crede

<sup>41</sup> Ginzburg 2017, 281, che cita a questo proposito la riflessione di Pomian 1978.

<sup>42</sup> Si veda Ginzburg 2017, 56–58, sull’“interazione tra stereotipi inquisitoriali e cultura folklorica” nei processi contro i valdesi piemontesi.

<sup>43</sup> Klapisch-Zuber 1995, 171–74.

<sup>44</sup> Klapisch-Zuber 1995, 189.

<sup>45</sup> Barsella definisce “unflinching” la virtù di Griselda (Barsella 2013, 75).

inevitabile): la morte del padre per vecchiaia; la modestia appagante della vita contadina; un sereno trapasso, secondo il modello ovidiano di Filemone e Bauci.

Qui, sulla scia della “camicia,” intervengono numerose suggestioni letterarie, oltre alla già citata *Jane Eyre*: l’anziana donna che si aggiudica per pochi scellini la “camicia/membrana amniotica,” in inglese *caul*, di David Copperfield nella speranza di non finire mai annegata (uno dei poteri protettivi a essa attribuiti); la fortunata acquirente, infatti, dopo una vita serena, alla larga dall’acqua e dalla cattiva sorte, “died triumphantly in bed, at ninety-two” (*David Copperfield*, cap. 1). E il terzo dei fratelli (naturalmente “il più umile e anche il più saggio dei tre”) nel racconto fantasy di Beda il Bardo di J. K. Rowling, colui che, per scampare alla Morte, le chiede in dono il suo Mantello dell’Invisibilità, in inglese “Cloak of Invisibility” (e *cloak* è un’altra delle innumerevoli varianti per indicare la camicia amniotica); solo dopo aver raggiunto un’età avanzata, l’uomo si toglie il mantello-amuleto, quindi va spontaneamente incontro alla Morte “da pari a pari,” dopo una vita pacifica.<sup>46</sup> Anche per queste “camicie” moderne, la loro concessione avviene in una dinamica di scambio: un acquisto per la signora di Dickens, un vero e proprio “dono” per il terzo fratello di Rowling, che garantisce il ricevente fino alla vecchiaia. In Boccaccio, invece, questa prospettiva si interrompe presto: Gualtieri ha in mente un altro sviluppo della storia, ma intanto Griselda, la umilmente “savia,” non la “mentecatta,” chiede e ottiene da lui l’oggetto che la potrà salvare dal “fiero assalto della nemica fortuna” (10.48): la “camiscia” della felicità.

JOHNNY L. BERTOLIO

UNIVERSITY OF TORONTO

---

<sup>46</sup> Rowling 2008, 58–59. Il “Mantello dell’Invisibilità” ha un ruolo centrale in tutta la saga di *Harry Potter*, in particolare nel settimo volume, ma è nel racconto di Beda il Bardo che si trova la spiegazione della sua origine, terzo dei “doni della Morte.” La connessione tra sacco amniotico e mantelli dell’invisibilità, tra mondo dei vivi e mondo dei morti, è spiegata, con altri esempi, da Ginzburg 2017, 285–86.

*Opere citate*

- Baratto, Mario. 1984. *Realtà e stile nel Decameron*. Roma: Editori Riuniti.
- Barbiellini Amidei, Beatrice. 2005. “La novella di Gualtieri e Griselda (*Dec.*, X 10) e il libro di Gualtieri.” *Filologia e critica* 30: 3–33.
- . 2010. “Una fonte per l’ultima novella del *Decameron* e la polisemia della scrittura.” *Per leggere* 18: 65–80.
- Barolini, Teodolinda. 2013. “The Marquis of Saluzzo, or the Griselda Story Before It Was Hijacked: Calculating Matrimonial Odds in *Decameron* 10.10.” *Mediaevalia* 34: 23–55.
- Barsella, Susanna. 2013. “Tyranny and Obedience: A Political Reading of the Tale of Gualtieri (*Dec.*, X, 10).” *Italianistica* 42.2: 67–77.
- . 2015–16. “Boccaccio, i tiranni e la ragione naturale.” *Heliotropia* 12–13: 131–63.
- Bassi, Graziella. 2017. “‘Mansuete donne’: Griselda-Piccarda. ‘E ’n sua volontade è nostra pace.’” *Critica letteraria* 45.3: 445–74.
- Battaglia Ricci, Lucia. 2013. “*Decameron*, X, 10: due ‘verità’ e due modelli etici a confronto.” *Italianistica* 42.2: 79–90.
- Bausi, Francesco. 1989. “Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del *Decameron*.” *Studi sul Boccaccio* 27: 205–53.
- Bertolio, Johnny L. 2014. “Il ‘vin vermiglio’ di Filippo Argenti (*Decameron* 9.8).” *Studi sul Boccaccio* 42: 143–62.
- Bessi, Rossella. 1989. “La Griselda del Petrarca.” In *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola 19–24 settembre 1988. 2 voll. Roma: Salerno. 2:711–26.
- Bettinzoli, Attilio. 1981–82. “Per una definizione delle presenze dantesche nel *Decameron*. I. I registri ‘ideologici,’ lirici, drammatici.” *Studi sul Boccaccio* 13: 267–326.
- Bevilacqua, Mirko. 1978. *L’ideologia letteraria del Decameron*. Roma: Bulzoni.
- Boccaccio, Giovanni. 1980. *Decameron*. A c. di V. Branca. 2 voll. Torino: Einaudi.
- Branca, Vittore. 1986<sup>6</sup>. *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*. Firenze: Sansoni.
- Bruni, Francesco. 1990. *Boccaccio: l’invenzione della letteratura mezzana*. Bologna: il Mulino.
- Calvino, Italo. 1973. “La tradizione popolare nelle fiabe.” In *Storia d’Italia*, vol. 5.1 (*I documenti*). Torino: Einaudi. 1253–64.
- . 1993. *Fiabe italiane*. Milano: Mondadori (*I Meridiani*).

- Candido, Igor. 2007. “Apuleio alla fine del *Decameron*: la novella di Griselda come riscrittura della *lepada fabula* di Amore e Psiche.” *Filologia e critica* 32: 3–17.
- Cavallini, Giorgio. 1980. *La decima giornata del Decameron*. Roma: Bulzoni.
- Conese, Massimo. 2018. *Nati con la camicia: la membrana amniotica nel folklore e nella medicina*. Roma: Edizioni Studio Tesi.
- Cottino-Jones, Marga. 1973. “Fabula vs. Figura: Another Interpretation of the Griselda Story.” *Italica* 50.1: 38–52.
- de Beauvoir, Simone. 2008. *Il secondo sesso*. Trad. di R. Cantini e M. Andreose. Milano: il Saggiatore.
- Delcorno, Carlo. 1989. “Modelli agiografici e modelli narrativi.” In *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola 19–24 settembre 1988. 2 voll. Roma: Salerno. 1:337–63.
- Dunkerton, Jill. Christensen, Carol. Syson, Luke. 2006. *The Master of the Story of Griselda and Paintings for Sienese Palaces = National Gallery Technical Bulletin* 27.
- Forbes, Thomas R. 1953. “The Social History of the Caul.” *Yale Journal of Biology and Medicine* 25.6: 495–508.
- Ginzburg, Carlo. 2015. *Il filo e le tracce: vero falso finto*. Milano: Feltrinelli.
- . 2017. *Storia notturna: una decifrazione del sabba*. Milano: Adelphi.
- . 2020. *I benandanti: stregoneria e culti agrari tra '500 e '600*. Milano: Adelphi.
- Guglielminetti, Marziano. 1994. *Petrarca e il petrarchismo: un'ideologia della letteratura*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Heiniger, Abigail. 2016. *Jane Eyre's Fairytale Legacy at Home and Abroad*. Londra-New York: Routledge.
- Jolles, André. 2003. *I travestimenti della letteratura*. A c. di S. Contarini. Milano: Bruno Mondadori.
- Kirkham, Victoria. 1986. “The Last Tale in the *Decameron*.” *Mediaevalia* 12: 205–23.
- Klapisch-Zuber, Christiane. 1995. *La famiglia e le donne nel Rinascimento*. Trad. di E. Pellizer. Roma-Bari: Laterza.
- Manganaro, Andrea. 2015. “L'“altra, che vostra fu.” L'alterità nella novella di Gualtieri e Griselda (*Decameron*, X, 10).” *Le forme e la storia*: 8.2: 577–94.
- Marcus, Millicent. 1979. *An Allegory of Form: Literary Self-Consciousness in the Decameron*. Saratoga: Anma Libri.
- Mazzotta, Giuseppe. 1986. *The World at Play in Boccaccio's Decameron*. Princeton: Princeton University Press.

- Mauss, Marcel. 2002. *Saggio sul dono: forme e motivo dello scambio nelle società arcaiche*. Trad. di F. Zannino. Torino: Einaudi.
- Morabito, Raffaele. 2017. *Le virtù di Griselda: storia di una storia*. Firenze: Olschki.
- Muscetta, Carlo. 1972. *Boccaccio*. Roma-Bari: Laterza.
- Pomian, Krzysztof. 1978. “Collezione.” In *Enciclopedia Einaudi*. 16 voll. Torino: Einaudi. 3:330–64.
- Rossi, Luciano. 1989. “Ironia e parodia nel *Decameron*: da Ciappelletto a Griselda.” In *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola 19–24 settembre 1988. 2 voll. Roma: Salerno. 1:365–405.
- Rowling, J. K. 2008. *The Tales of Beedle the Bard*. Londra: Lumos-Bloomsbury.
- Rüegg, Madeline. 2019. *The Patient Griselda Myth: Looking at Late Medieval and Early Modern European Literature*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Ruggiero, Guido. 2019. “The Lord who Rejected Love, or the Griselda Story (X, 10) Reconsidered Yet Again.” In *Sex, Gender and Sexuality in Renaissance Italy*. A c. di J. Murray e N. Terpstra. Abingdon: Routledge. 21–34.
- Savelli, Giulio. 1983–84. “Struttura e valori della novella di Griselda.” *Studi sul Boccaccio* 14: 278–301.
- Sullivan, Paula. 1978. “Fairy Tale Elements in *Jane Eyre*.” *Journal of Popular Culture* 13.1: 61–74.
- Tramontana, Carmelo. 2019. “Le disavventure della virtù: Griselda e l’enigma della mansuetudine (*Decameron*, X 10).” In *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*. A c. di R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi = *Between* 9.18 <http://www.betweenjournal.it/>
- Velli, Giuseppe. 2004. “Il rapporto Petrarca-Boccaccio: a proposito (anche) della Griselda.” *Levia Gravia* 6 (2004): 215–25.
- Weaver, Elissa. 1989. “Dietro il vestito: la semiotica del vestire nel *Decameron*.” In *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola 19–24 settembre 1988. 2 voll. Roma: Salerno. 2:701–10.