

## L'autocorrezione nel ciclo di Griselda

Olsen, Michel

*Published in:*  
La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi

*Publication date:*  
1988

*Document Version*  
Tidlig version også kaldet pre-print

*Citation for published version (APA):*  
Olsen, M. (1988). L'autocorrezione nel ciclo di Griselda. In R. Morabito (Ed.), *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso Griselda : Convegno di studi : Papers* Japadre Editore L'Aquila.

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact [rucforsk@kb.dk](mailto:rucforsk@kb.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

## L'AUTOCORREZIONE NEL CICLO DI GRISELDA

Uno dei problemi maggiori incontrati durante i lavori sul 'caso Griselda' è come delimitare il corpus da analizzare; un altro è il distinguere tra traduzioni ed opere autonome, distinzione per altro di origine abbastanza recente. Una prima impressione, la quale crea seri problemi allo studioso, è che si passi quasi senza soluzione di continuità da 'traduzioni' a versioni libere e da esse sia ad opere autonome, sia, per quanto riguarda i generi popolari, a tipi o temi limitrofi al nostro ciclo.

Il seguire abbastanza fedelmente un originale, il seguirlo fino a produrre fraintendimenti che sarebbero stati facilmente evitabili per chi avesse lo spirito libero e gli occhi alquanto staccati dal modello, non garantisce affatto che lo stesso 'spirito' venga conservato. Il Sercambi, che segue fedelmente Boccaccio — e non la versione di Petrarca —, riesce con pochi ritocchi o fraintendimenti a produrre un testo autoritario e moralistico, come ho mostrato in un testo ancora non pubblicato (Olsen, 1988 bis). D'altro canto una grande libertà di fronte al modello petrarchesco può permettere ad un Chaucer o ad altri di ritrovare certi elementi dello spirito del Boccaccio.

Ma per venire all'argomento di questa relazione, i generi popolari, fiaba o ballata, sono interessanti per almeno due ragioni: da un lato vi individuiamo la tendenza a smarrirsi del nucleo centrale della storia griseldiana, comunque lo si voglia definire; dall'altro certe versioni, quasi cercassero una 'buona forma', attuano un ritorno al modello boccacciano. o forse a certe strutture popolari che entrano nell'elaborazione della complicata ultima novella del *Decameron*.

Inizierò con due o tre accenni al profondo divario che separa la versione del Petrarca dall'originale boccacciano, proseguirò con una breve menzione della diffusione del modello petrarchesco fino alla Danimarca e terminerò esaminando un poco più a lungo una ballata popolare e due fiabe popolari danesi, ispiratesi tutte e tre al libro popolare danese. Derivati da intermediari in basso ed in alto tedesco, tali testi si allontanano assai dalla fonte petrarchesca ma — almeno le due fiabe — per avvicinarsi di nuovo ad una struttura la quale forse è servita a Boccaccio: la prova difficile; mentre la ballata da un esempio dell'attrazione proveniente da altri tipi, nella fattispecie dal tipo dell'amante rapita e sposata.

Ma prima di tutto un piccolo chiarimento di alcuni termini adoperati, senza pretese teoriche. Per *tema* intendo semplicemente la risposta alla domanda: « di che cosa si tratta? » — quindi il '*topic*' inglese. La costanza, l'obbedienza (al marito o a Dio), la prova difficile o l'amante sedotta e abbandonata ne sono esempi. Il tema può essere ulteriormente precisato: costanza in fortuna avversa o nella tentazione etc. Il *motivo* è più difficile da definire: si tratta di un nucleo minimale di tratti riconoscibili: cambiamento di vestiti, sottrazione di un figlio, ritorno in camicia.

Si pone infine la questione se il ciclo vada definito come una sequenza di motivi ordinati o come un'unità tematica. Le due soluzioni presentano difficoltà: il tema della 'pazienza della moglie' ad esempio si potrebbe realizzare con altri motivi (ad es. sopportare tutto da parte di un marito alcoolizzato e di bambini insopportabili), mentre alla sequenza di motivi ordinati possono

corrispondere temi differenti (quelli citati qui sopra ed altri). Ma il raffronto non è completo: come risulta dalle elaborazioni del lavoro fondamentale di Propp (Greimas, MeletinsVi ed altri), la struttura della fiaba ha rapporti stretti con una ideologia, e cioè con dei temi. Anche la maggior parte dei testi che entrano nel ciclo di Griselda intrattengono relazioni dirette o indirette con un tema (tramite imitazione, inversione, opposizione o ironia, cioè per le vie conosciute dell'Fintertestualità); ma quale è il tema dell'ultima novella del *Decameron*? L'ambiguità tematica risale all'inizio del ciclo.

Senza arrischiare ancora una interpretazione totalizzante dell'ultima novella del *Decameron*, ritengo che si possa affermare una cosa: possiamo assumere che Griselda non è, né per Gualtieri né per i lettori, del tutto traslucida; non conosciamo tutti i suoi pensieri: se il suo amore per Gualtieri non è in dubbio, non sappiamo niente sul come giudichi le azioni di lui né sulla sua obbedienza mentale. Ha promesso di ubbidirgli, niente di più. Tale opacità dell'eroina è forse una delle condizioni che rendono possibile il massimo divario tra le interpretazioni proposte dagli studiosi, che ho esaminato in altra sede. Ivi ho anche suggerito un elemento da tener presente nelle proposte di interpretazione: Griselda giocherebbe al gioco della prova impossibile ed in tal senso l'ultima novella sarebbe . un *tour de force* o una *gageure*, come dicono bene i francesi (Olsen, 1988). Tale suggerimento si basa sull'ipotesi che Boccaccio faccia uso di una struttura del racconto popolare, appunto quella della prova difficile o impossibile (per l'utilizzazione di strutture popolari per l'interpretazione della nostra novella rimando anche a Barberi Squarotti 1983). Si potrebbe così vedere in Gualtieri una personificazione della Fortuna, a cui Griselda oppone la sua costanza. Tale interpretazione si armonizza facilmente con lo spirito generale del *Decameron* e fu per i contemporanei abbastanza ovvia (si veda la morale che Sercambi aggiunse alla novella quando la riprodusse nelle sue *Crortiche*). Si potrebbe arguire che Gualtieri, e non Griselda, è il protagonista di Boccaccio: tale la tesi di Tateo (cfr. il suo intervento in questi stessi atti), enunciata anche in Golenistcheff-Koutouzoff (pp. 140-41); ed in effetti Dioneo, narratore non attendibile, produce Gualtieri come un contro-esempio del tema della giornata (la magnificenza). Sta però di fatto che, se Gualtieri viene qualificato « savissimo », Griselda è « sopra tutti savissima » (66). Tuttavia l'importante in questa sede non è tale problema, ma considerare il testo di Boccaccio come pretesto a ricezione, alla ricezione del Petrarca. Quali che siano i motivi dell'opacità della Griselda in Boccaccio (ed il considerare Gualtieri protagonista, dando di conseguenza meno spazio a un personaggio 'secondario', ne sarebbe uno), sta di fatto che in Petrarca essa diviene del tutto traslucida.

Mi sia permesso puntualizzare il procedimento del Petrarca trascurando o facendo una semplice menzione di molti altri aspetti interessanti (ad es. la crudeltà mitigata di Valterius o l'importanza dello stile e dell'esemplarità umanistica, di cui hanno detto Martellotti e Golenistcheff-Koutouzoff, pp. 29 sgg.). Ometto anche un divario in sé interessante: quello dei rapporti che rispettivamente Gualtieri e Valterius intrattengono con i loro « uomini », i quali in Petrarca diventano quasi cortigiani, ossia l'incorporazione nel testo del pubblico, cioè l'abbandono da

parte del Petrarca stesso della struttura quasi feudale dei rapporti tra il principe e i suoi uomini; lascio a malincuore tutto ciò per segnalare la caratteristica importante in questa sede: Petrarca assume in pieno la parte dell'autore onnisciente e penetra nell'anima di Griseldis:

«... habeo ex te querere, ubi hoc peractum fuerit quod mox erit, an volenti animo parata sis ut de omnibus tecum michi conveniat, ita ut in nulla unquam re a mea voluntate dissentias et, quicquid tecum agere voluero, sine ulla frontis aut verbi repugnantia te ex animo volente michi liceat ». Ad hec illa miraculo rei tremens, « Ego, mi domine » inquit « tanto honore me indignata scio; at si voluntas tua, sique sors mea est, nichil ego unquam sciem, nedum faciam, sed etiam cogitabo, quod contra animum tuum sit » (pp. 1318-20).

... devo chiederti se — una volta che sia compiuto ciò che presto lo sarà — tu sei pronta, con animo lieto, ad accordarti con me su ogni cosa: talché a nessun proposito tu dissenta mai dalla mia volontà, e a me sia consentito fare con te tutto quello che vorrò, accettandolo tu di buon grado, senza mostrare o esprimere opposizione alcuna. — E quella, tremando per l'eccezionalità della situazione: — Mio signore, so di non esser degna di un tanto onore; ma se questa è la tua volontà, se questo il mio destino, io, finché sarò in me, non solo non farò, ma nemmeno penserò mai cosa che sia contro il tuo volere (pp. 1319-21).

E quando ode l'annuncio della sottrazione del figlio:

Ad hec illa « Et dixi » ait « et repeto, nichil possum seu velie seu nolle nisi quod tu, neque vero in his filiis quicquam habeo preter laborem. Tu mei et ipsorum dominus; tuis in rebus iute tuo utere. Nec consensum meum queras, in ipso enim tue domus in-troitu ut pannos sic et voluntates affectusque meos exui; tuos indui; quacunque ergo de re quicquid tu vis, ego etiam volo » (p. 1326).

E lei: — E io ti dissi e ti ripeto che nulla posso volere o non volere, se non quello che vuoi o non vuoi tu; e poi in questi figli nulla c'è che mi appartenga se non la cura e la pena che mi son costati. Tu sei il signore mio e loro; delle cose tue usa a tuo arbitrio. E non chiedere il mio consenso; nel momento stesso in cui entrai in casa tua, svestii, come i miei panni, così il mio volere e i miei sentimenti, per indossare i tuoi; perciò qualunque cosa tu voglia, a qualunque proposito, anch'io la voglio (p. 1327).

Fin qui solo i protagonisti hanno parlato, e quindi non possiamo attribuire alle loro parole un valore di verità assoluto. Ma poi anche l'autore assume lo stesso atteggiamento, senza lasciare aperta alcuna possibile distanza (come quella tra Dioneo e l'autore del *Decameron*). Dopo la sottrazione del figlio l'autore dice:

Defixis ergo in uxorem oculis, an ulla eius mutatio erga se fieret contemplabatur assidue, nec ullam penitus invenire poterat, nisi quod fidelior illi in dies atque obsequentior fiebat, sic ut duorum non nisi unus animus videretur, isque non comunis amborum sed viri duntaxat unius, uxor enim per se nichil velie, ut dictum est, nichil nolle firmaverat (p. 1328).

Perciò, con gli occhi fissi sulla moglie, Gualtierio scrutava senza tregua se si verificasse un qualche mutamento nei suoi riguardi, ma nessuno poteva constatarne nel suo intimo, se non che ella diventava di giorno in giorno più fedele e più obbediente, talché di due volontà non ne appariva che una; ma questa non comune a entrambi, bensì esclusiva del marito, che la moglie, come si è detto, nulla aveva deciso di volere per sé, nulla di non volere (p. 1329).

Quest'ultimo brano viene anche citato da Golenistcheff-Koutouzoff come una osservazione psicologica, più sviluppata delle altre (p. 31), ma l'autore non ne trae alcuna conclusione sull'ottica narrativa in cui viene presentata Griseldis.

Per riassumere: Griseldis diviene in Petrarca traslucida: la sua mente non serba più nessun segreto; Valterius diviene più umano (infatti deve essere simbolo di Dio) e Petrarca redige il suo racconto nello stile raffinato degli umanisti. Aggiungerei che l'esemplarità umanistica si allontana così dalla vita quotidiana, sia per lo stile sostenuto, sia per i contenuti straordinari (cfr. Olsen 1984, pp. 141 sgg.; l'illustre passato che, celebrato dal Boccaccio, rimane invece quasi sempre legato alla vita fiorentina o italiana contemporanea), e l'esemplarità umanistica si crea dentro il testo il suo pubblico che ha la funzione di ammirare i fatti straordinari: gli « uomini » di Boccaccio, attivi nella valutazione della condotta di Gualtieri e di Griselda, diventano in Petrarca tendenzialmente un pubblico passivo. La traduzione in alto tedesco di Steinhöwel risale al 1461 o 1462 (*editio princeps* 1471). Essa serba, come le traduzioni francesi leggermente posteriori, lo sforzo stilistico di Petrarca, malgrado certe tendenze alla concretizzazione, al pleonismo etc, tendenze comuni a molte traduzioni (cfr. Hess p. 16). È importante notare che Steinhöwel cercò di fare una traduzione elegante; tuttavia il testo si diffuse in ceti sempre più larghi, sempre più popolari (tra i possessori dei primi manoscritti ed incunaboli, invece, individuiamo sia nobili sia grassi borghesi umanisti). Vale a dire che l'esemplarità umanistica andò perduta, perché i ceti che leggevano i libri popolari non erano in possesso dei codici stilistici umanistici. Va notato però che la cancellazione dell'interpretazione in chiave religiosa dei rapporti tra Griseldis e Valterius venne attuata da Steinhöwel, contrariamente ai traduttori francesi che conservarono la sostanza dell'epilogo del Petrarca (testi in Golenistcheff-Koutouzoff ).

Con le successive traduzioni di Steinhöwel in basso tedesco, e poi dal basso tedesco in danese, il carattere popolare della Griseldis si accentuò. (Si badi che anche in Danimarca ci furono umanisti, ma che non furono loro ad occuparsi del testo di Petrarca: non esiste nessuna traduzione diretta dal latino). Da queste traduzioni successive risultò un testo pieno di fraintendimenti. La maggior parte di essi sono senza interesse per il contenuto, ma vorrei almeno segnalarne uno o due, sorti forse per caso, forse perché il testo di Petrarca insiste troppo sulla sottomissione di Griseldis o del padre di lei. Quest'ultimo risponde alla richiesta di Valterius: « Nichil ... aut velie debeo *aut notte*, nisi quod placitum tibi sit, qui dominus meus es » (p. 1318). Le parole sottolineate vengono saltate già nella versione basso tedesca. E nel brano qui sopra citato (p. 1328) viene omissa — ora soltanto nella traduzione danese — che i due sposi sono di una sola volontà, però solo di quella del marito. Tale particolare 'forte' viene omissa anche nella seconda traduzione francese e mitigato nella prima: « le quel corage et volente principalement estoit du mari » (Golenistcheff-Koutou-zoff, p. 171). Ciò non basta però a cambiare radicalmente lo spirito della traduzione danese. Contrariamente ad un Ser-cambi, che fraintende, sì, ma che soprattutto capovolge il testo boccacciano con piccoli ritocchi ed omissioni, la traduzione danese o basso tedesca fraintende, cancella a volte un particolare 'forte', ma non passa al livello conscio-

inconscio della trasformazione del modello in una nuova ideologia. Il maggior cambiamento è la sparizione dello stile e dello spirito umanistici, ma ciò accade per le perdite nelle successive traduzioni e, soprattutto, perché non esistevano, nei ceti dei lettori, codici che permettessero di restaurare tale spirito.

La traduzione danese godette di un gran favore del pubblico; fu il più diffuso fra tutti i libri popolari e le ristampe, con modernizzazioni della lingua, proseguirono fino alla seconda metà dell'800. È probabile che questo libro popolare sia servito da fonte per la ballata e le due fiabe di cui dirò ora; ma in verità tutte e tre sono trasformate al punto che anche una traduzione del *Decameron* potrebbe esserne la fonte. Solo nella ballata, per altro più lontana dalla fonte delle due fiabe, individuiamo un tratto che permette di farla risalire al libro popolare, e cioè al Petrarca: l'omologo di Gualtieri manda la figlia sottratta a sua *sorella*. Va notato, ad ogni modo, che il libro popolare godette di una diffusione molto più importante delle traduzioni dirette del *Decameron*.

Per la ballata popolare intitolata *La donna paziente* bastino poche parole. Comprende 27 strofe di due versi, con due ritornelli di un verso ognuno. L'ambiente è la nobiltà di convenzione della ballata popolare danese. Una fanciulla, Kirsten, l'omologa di Griseldis, viene sedotta e condotta a casa da un cavaliere che la porta a vivere con sé. Partorisce una sola figlia; il cavaliere gliela sottrae (senza motivo espresso nel testo) e la manda a sua sorella. Dodici anni dopo dice di volere sposare una figlia di un cavaliere svedese. Nessun motivo nemmeno per il ripudio. Forse viene presupposto che le 'amiche' si possono abbandonare quando il matrimonio s'impone, forse ci troviamo in presenza di uno scambio, presupposto regolare, di una giovane con una vecchia (cfr. Duby). Kirsten accoglie la inesumta promessa sposa, le dà i suoi gioielli ed esprime l'auspicio che il cavaliere non l'inganni come è accaduto a lei stessa. La ballata si chiude con agnizione e spotalizio.

Tale ballata pone due questioni: quella dell'attrazione verso altri tipi narrativi e quella di sapere dove fermarsi nella ricerca di sempre nuove varianti. Infatti il tema stesso è sparito. Possiamo ancora parlare di pazienza (se non a causa del titolo, forse di origine posteriore), di costanza, di prove? Le prove (e cioè i resti di esse: sottrazione di una figlia, ripudio) sono ridotte ad avvenimenti quasi normali per una amante contemporanea. Rimangono certi motivi (sottrazione di una figlia, ripudio, agnizione e reintegrazione), anzi di una sequenza: quella che costituisce forse il ciclo di Griselda. Va anche ribadito che la brevità del genere, i suoi stereotipi, i ritornelli obbligatori, tutto favorisce il cancellamento di molti tratti.

Esiste anche un altro tipo di ballata molto meglio attestato di questa appena studiata. Si tratta del tipo che segue immediatamente *La donna paziente* nella raccolta di Grundt-vig: *La bella Anna*. Mentre *La donna paziente* viene riprodotta nella sola versione che esista, *La bella Anna* viene riprodotta in ben sette varianti, più varianti in norvegese, svedese, neerlandese, tedesco e scozzese. Una ballata molto fortunata quindi, che contiene la sequenza: rapimento della donna, vendita ad un cavaliere, nascita di sette figli, ripudio ed agnizione (la nuova sposa è sorella della

ripudiata che viene rientrata). Altri motivi danno consistenza alla *Bella Anna* (doni fatti alla nuova sposa, intervento della madre del marito in favore della ripudiata età). A mio parere solo motivi come la sottrazione dei figli e la seguente agnizione (però con la sorella nella parte della nuova sposa) permettono di stabilire qualche parallelo col ciclo di Griselda.

Tematicamente la pazienza equivale ad una sofferenza passiva; non è una prova liberamente accettata. Tale tema, la sofferenza passiva, determina un parallelismo con la ballata della *Donna paziente*, che abbiamo appena esaminata. Quest'ultima si avvicina, è vero, per un tratto in più alla catena di motivi del ciclo di Griselda: è la figlia che viene come nuova sposa ed il ripudio è indeterminato (non sappiamo se il marito lo desidera davvero o se è finto).

Così rimane dubbio se possiamo annettere *La donna paziente* al ciclo di Griselda. Qualche interferenza sembra più che probabile, ma accanto esiste il tipo 'forte' della *Bella Anna* con la sua catena di motivi e con un tema proprio: come si devono trattare le vecchie amanti fedeli, o qualcosa di simile. Tra tale tipo e quello di Griselda oscilla la nostra *Donna paziente*, povera ballata ad una sola occorrenza. Probabilmente qualche cosa che si può designare come 'la buona forma' esiste.

Nelle due fiabe popolari il tema viene più o meno conservato. Una versione venne raccolta dalla baronessa Jeanina Stampe e pubblicata nel 1857 da Svend Grundtvig. Benché la fiaba sia di origine popolare, la lingua è il danese colto del tempo e, come per le fiabe dei fratelli Grimm, è lecito chiedersi fin dove siano andate normalizzazioni e modifiche. La redazione occupa sette pagine, e ciò indica già una grande riduzione in confronto ai testi di Boccaccio o Petrarca.

I protagonisti sono un re amato dai sudditi e la figlia di un portiere. La promessa chiesta si limita alla passività: la ragazza non deve mai piangere, mai avere il sembiante triste. L'ordine dei parti è invertito; la ragazza partorisce prima un maschio, poi una femmina. Perché? A mio parere perché la pazienza è divenuta del tutto passiva: la madre può così sperare che, se per motivi di successione le viene tolto il figlio, la figlia almeno, non avendo diritti al trono, le sarà lasciata.

A ciò s'aggiunge che la valutazione del maschio fu meno pronunciata in Danimarca che non nell'Europa del Sud.

Prima delle nozze il padre della ragazza avverte il re che non sarà mai felice: saviezza del popolo, sfiducia nell'ascensione sociale troppo rapida; e quando il re allontana il figlio, cioè alla prima prova, la sua regina gli ripete l'avvertimento del padre. Da tale particolare si vede che la regina ha almeno il diritto di fare osservazioni, anche quando non le viene indirizzata la parola. Particolare curioso, di stile fiabesco: quando la ragazza torna dal padre, non solo questi è molto lieto di riavere la figlia presso di lui, ma essa si mette subito alla rocca per finire di filare il bioccolo che la aspetta da quattordici anni.

Probabilmente siamo qui in presenza di una di quelle 'lacune', di cui tratta l'estetica della ricezione; il riempimento di un tal vuoto con una riflessione o un atto di prudenza è cosa normale

e spontanea. Così nel *Roumant du marquis de Saluces* è Griseldis stessa che, non avendo fiducia nella promozione sociale, dà al padre la vecchia gonna da serbare (cfr. Golenistcheff-Koutouzoff, p. 231, vv. 225-27).

Il tema viene qui limitato alla prova semplice, ma una prova un po' meno crudele che non nella fonte: la comunicazione non si rompe del tutto: la regina può parlare al re e, particolare curioso, quando il re la chiama al palazzo per aiutare nei preparativi delle nuove nozze, le manda un nuovo vestito. Certo si trova in Petrarca — e nel libro danese — la menzione dei vecchi stracci che porta Griseldis, ma solo nel *Decameron* Gualtieri rifiuta esplicitamente di darle nuovi vestiti (56). Supponendo una inversione semplice: da rifiuto in dono, si potrebbe ritenere che la fiaba avesse attinto tale particolare direttamente da qualche versione discendente da una traduzione del *Decameron*, ma è anche possibile che la ripetizione del tratto 'Griseldis mal vestita' sia bastata a provocare il dono.

La seconda fiaba è più interessante. Fu trascritta da Ewald Tang Kristensen, celebre folklorista danese, che la raccolse da una donna del popolo e la pubblicò nel 1897. Lo stile è colorito da termini e giri sintattici dialettali e sembra rendere abbastanza fedelmente l'originale popolare. Il testo si estende, come la fiaba precedente, per sette pagine.

I protagonisti sono: un proprietario terriero, un 'signore', sua moglie ed il figlio che si avvicina ai trent'anni (però la moglie stessa lavora in cucina e non sembrano molto ricchi). Il figlio deve sposarsi, secondo i genitori, perché ne ha l'età e perché la madre, ormai vecchia, ha bisogno di un aiuto in casa. Il figlio ottiene il permesso di poter sposare chiunque voglia. L'identità della sposa viene taciuta a lungo; il figlio va in città da una sarta che ha press'a poco la figura della sposa, la quale così può prendere le misure su se stessa per i vestiti ordinati per la sposa. Anche gli invitati arrivano senza sapere chi sarà la sposa, ignoranza che il lettore condivide. Arrivati gli invitati, il figlio chiede loro di pazientare per un'ora, mentre egli andrà a prendere la sposa: veniamo ora a sapere che essa è la figlia di un povero pastore che vive al di là di un bosco. Viene conservato il particolare dello svestimento di Griseldis, ma è espresso solo in forma indiretta: il testo dice che, giacché lo sposo aveva comprato tutti i vestiti per la sposa, « la prese nuda per così dire » (« saa han tog hende da nooen at kalde det », p. 4). (Apro una parentesi. Un particolare come il cambiamento di vestiti può interpretarsi in molti modi diversi. Nella nostra fiaba esso rinvia solo alla dipendenza economica. Sia in Boccaccio che in Petrarca il cambiamento di vestiti è simbolico: può leggersi come la *grazia* che trasforma la natura umana, ma i due autori avrebbero teologie assai diverse). Petrarca 'narcotizza' quasi la bellezza di Griseldis prima che riceva i nuovi vestiti:

« Sic horridulam virginam, indutam, laceramque comam re-col-lectam manibus comptamque prò tempore, insignitane gemmis et corona velut subito transformatam, vix populus recognovit » (p. 1320).

« 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 » (p. 1321);



mentre Boccaccio non la dimentica:

« La giovane sposa parve che co' vestimenti insieme l'animo e' costumi mutasse. Ella era, come già dicemmo, di persona e di viso bella: e così come bella era, divenne tanto avvenevole, tanto piacevole e tanto costumata, che non figliuola di Giannucole e guardiana di pecore pareva stata ma d'alcun nobile signore, di che ella faceva maravigliare ogn'uom che prima conosciuta l'avea » (24).

Per questa Griselda valgono le parole di San Tommaso: « gratia non tollit naturam sed perfecit ». Boccaccio (o più prudentemente: questo brano) sarebbe tomista, mentre il brano di Petrarca sarebbe agostiniano. Nel *Roumant du mar-quis de Saluces* la vergogna del denudamento, già accennata dal Petrarca — che fa circondare Griseldis nuda dalle matrone —, è sviluppata come una prima prova: Griseldis subirà quindi nel *roman* francese non tre, ma quattro prove (cfr. Golenistcheff-Koutouzoff, p. 231, vv. 229 sgg., e p. 234, vv. 384 sgg.). D'altro canto il romanzo francese parla dell'accresciuta bellezza di Griseldis, non di una sua trasformazione radicale (p. 231, vv. 239 sgg.). Si vede da questo piccolo confronto che un motivo può essere carico di diversi temi: perfezionamento o trasformazione per grazia divina, vergogna della nudità, e tale vergogna sviluppata in prova, messa in parallelo con le tre prove canoniche

La metà del testo della fiaba precede così le prove, e ciò è importante per la sua economia: la prima parte costruisce un minitema, diciamo della sorpresa, dell'enigma.

Per Gret Sselle (così è mutato il nome di Griseldis) le condizioni sono le tradizionali: non fare o dire nulla contro la volontà del marito; tradizionali anche le prove: sottrazione prima di una figlia, poi del figlio e finalmente ripudio. La ragione allegata delle sottrazioni è che la fattoria — ossia il potere — è un fedecomesso: deve rimanere nella stirpe. Ma ci sono particolari curiosi: dopo la sottrazione della figlia il marito viene a consolare sua moglie, anzi egli le ha già promesso che la bimba non soffrirà alcun male: cioè non si parla più dell'uccisione dei figli. Dopo il ripudio il marito accompagna la moglie dal padre di lei attraverso il bosco oscuro e durante la separazione il marito chiama da lui Gret Sselle che deve fargli il letto e sedersi sul sofà (notiamo tale particolare) e cantargli una ballata che gli piace. Il testo dice che il marito ha ancora qualche riguardo per la moglie, cioè le vuole ancora bene. Dopo le nuove nozze annunciate il marito dà a Gret Salile nuovi vestiti, particolare che corrisponde alla fiaba che abbiamo appena esaminata. Attinsero i due narratori questo particolare da una fonte comune? Altro particolare: il marito proibisce a Gret Snelle di accompagnarlo alla chiesa e tale particolare si confa al tema, ossia alla tecnica della sorpresa che abbiamo già individuato nella lunghissima stesura della prima parte della fiaba. Risulta infine che i due figli hanno fatto in chiesa la loro prima comunione.

Tra i tratti più salienti di questa fiaba riassumiamo: mitigazione delle prove, ambientazione moderna (sarta, città moderna dove fare le spese) e finalmente uno spostamento d'accento in direzione degli effetti di sorpresa.

Una conclusione o piuttosto un suggerimento da trarre dall'analisi di questo mini-corpus si formulerebbe meglio definendo alcune questioni. Anzitutto, quale è l'importanza dell'attrazione

che altri tipi possono esercitare sul tipo griseldiano? Abbiamo trovato il tipo della fanciulla sedotta ed abbandonata o sposata ed anche il tema della sorpresa — che forse si definirebbe meglio come una tecnica in via di tematizzazione. Solo un esame della totalità dei materiali raccolti dirà se il fenomeno constatato è importante o periferico.

L'altra constatazione, che ha dato il titolo a questa relazione, è che attraverso le successive elaborazioni vengono cancellati (o narcotizzati) molti tratti salienti. Prima a cadere sarebbe l'allegoresi religiosa, poi, tendenzialmente, l'obbedienza della moglie e rimarrebbe inalterato nelle due fiabe solo il tema della prova difficile. Già nel libro popolare alcune frasi sulla predominanza della volontà del marito e sulla sottomissione totale della mente della moglie vengono saltate e nelle fiabe l'importante è la prova impossibile — anche se mitigata.

Ora se è vero che Boccaccio non canta la sottomissione della moglie, se si scelgono altre interpretazioni sovversive o soltanto più prudenti (Gualtieri come rappresentante della Fortuna; il potere sociale o maritale come esistente, ineludibile ma irragionevole età), conviene pure ammettere, anzi conviene ammettere *a jortiori*, che la prova impossibile entra nei presupposti del racconto di Boccaccio. Impossibile è prevedere la Fortuna (il potere, il marito), ma giocando alle sue condizioni si può vincere.

Così le due fiabe avrebbero attuato un ritorno, non certo al *Decameron* ma, sì, ad una struttura di cui si servì il Boccaccio per l'elaborazione della sua sempre enigmatica ultima novella.

## BIBLIOGRAFIA

BARBERI SQUARCITI, GIORGIO: *L'ambigua sociologia di Griselda, in Il potere della parola. Studi sul « Decameron »*, Napoli 1983.

BOCCACCIO, GIOVANNI: *Decameron*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, IV, a cura di Vittore Branca, Milano 1976.

DUBY, GEORGES: *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris 1981.

GOLENISTCHEFF-KOUTOUZOFF, ELIE: *L'histoire de Griseldis en France au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle*, Genève 1975 (I ed.: Paris 1933).