

Chiara Perselli • Irene Muraca • Jacopo Giaconi

Classe 3A
a.s. 2017-18

Boccaccio e le immagini del *Decameron*



Boccaccio e le immagini del *Decameron*

Chiara Perselli: *Nastagio degli Onesti*

Irene Muraca: *Griselda*

Jacopo Giaconi: *Boccaccio illustratore; Lidia e Pirro*

Introduzione

La varietà di temi e il realismo delle vicende affrontate da Boccaccio nel *Decameron* hanno reso quest'opera una fonte inesauribile di soggetti da rappresentare per gli artisti di ogni epoca.

Partendo dai primi codici trecenteschi e analizzando la singolare produzione del Boccaccio illustratore, abbiamo cercato di seguire lo sviluppo delle raffigurazioni del *Decameron* nel corso del tempo. Abbiamo scelto di proporre le opere legate a tre novelle (*Griselda*, *Nastagio degli Onesti* e *Lidia e Pirro*) che abbiamo descritto anche in relazione al contesto storico e all'attività di ogni artista. Ciascun paragrafo è preceduto da una sintesi del testo decameroniano, con l'intenzione di facilitare la comprensione dell'analisi iconografica. I riferimenti alle opere e ai siti web consultati concludono il lavoro.

Boccaccio illustratore

Giovanni Boccaccio fu un intellettuale dalla personalità complessa e poliedrica che non può certo essere unicamente identificato con il *Decameron*, per quanto col tempo esso sia diventato la sua opera più conosciuta. Non sarebbe neppure sufficiente però ricordarne gli scritti eruditi composti in latino nell'ultima fase della sua vita, poiché l'interesse di Boccaccio non fu esclusivamente letterario, ma si spinse ben oltre fino a contemplare le arti figurative.

Boccaccio fu infatti uno stimato esperto di arte, a contatto con le botteghe fiorentine e con i più importanti artisti dell'epoca. In più occasioni fu interpellato dalla Compagnia di Orsanmichele per alcune consulenze e la famiglia degli Acciaiuoli si avvale delle sue conoscenze per la realizzazione della Certosa di Firenze. Non stupisce pertanto il fatto che abbia promosso vari artisti presso le corti e le famiglie più abbienti. Fu inoltre il primo a rivalutare l'opera di Giovanni Pisano, di cui molti al tempo non riconoscevano il valore. La sua passione per l'arte è riscontrabile anche nel *Decameron*, in cui ben 8 delle 100 novelle hanno come protagonisti dei pittori, fra cui il divertente Calandrino¹ e lo stesso Giotto². Sebbene il ruolo preponderante dell'attività letteraria non gli abbia permesso di affinare le sue capacità grafiche e figurative, tuttavia non mancano nei suoi manoscritti esempi di disegni e apparati decorativi che possono contribuire alla comprensione globale di un personaggio così complesso e affascinante.

Si tratta di un centinaio di schizzi e acquerelli, spesso semplici motivi floreali e geometrici che decorano le lettere iniziali o i margini laterali del testo, talvolta dei disegni più articolati che rappresentano dei volti o intere scene. È il caso del codice *Riccardiano 1035*³ che contiene la copia personale di Boccaccio delle opere di Dante. Alcuni

1. *Decameron*: VIII, 3; VIII, 6; IX, 3; IX, 5.

2. *Decameron*: VI, 5.

3. Il codice *Riccardiano 1035* (295 x 195 mm) è conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze.



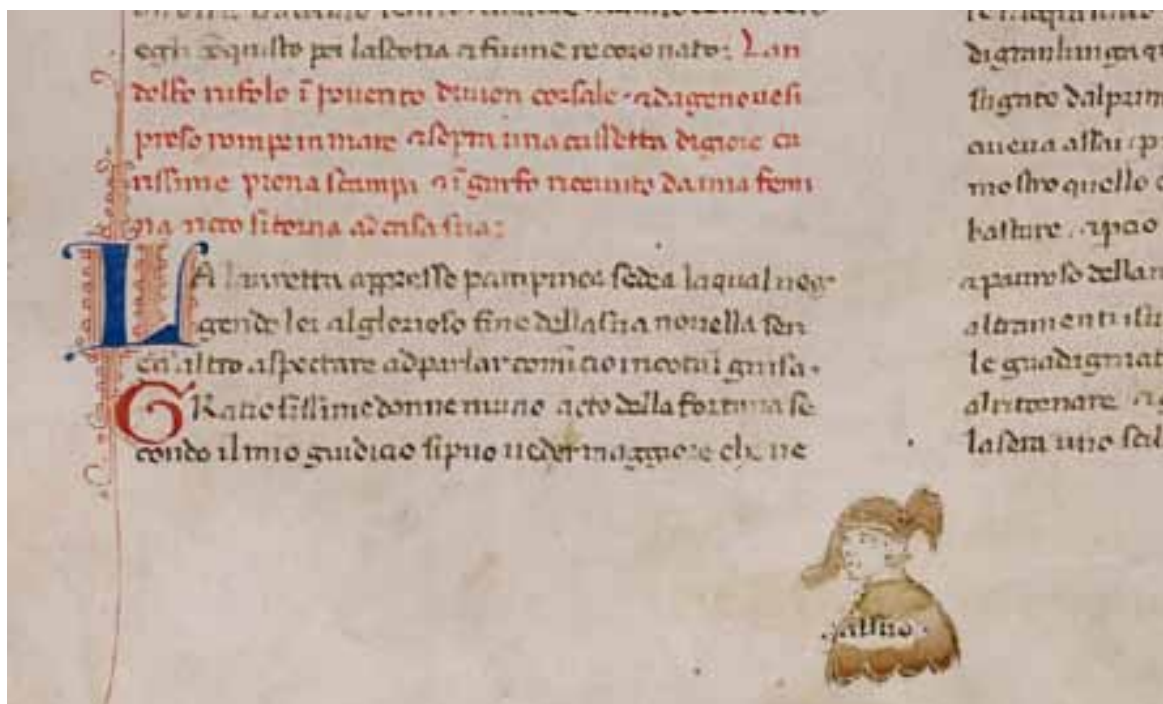
Riccardiano 1035, Dante e Virgilio alla porta infernale



Riccardiano 1035, Il dialogo con Paolo e Francesca

dei primi XVII canti dell'*Inferno* contengono delle raffigurazioni che evidenziano come Boccaccio avesse iniziato a illustrare gli episodi più importanti della *Divina Commedia*, senza purtroppo riuscire a portare a termine il suo progetto. Le illustrazioni si trovano sempre al margine inferiore della pagina e sono realizzate quasi unicamente in bianco e nero, dimostrando la competenza almeno teorica di Boccaccio nella resa delle parti ombreggiate. Oltre a ciò non manca l'attenta fedeltà al testo. Si aggiunge dunque all'attività di Boccaccio critico e cultore dantesco che scrive il *Trattatello in laude di Dante* e cura le pubbliche letture della *Commedia* nella chiesa di Santo Stefano in Badia quella di illustratore della prima parte dell'*Inferno*.

Boccaccio però non inaugura solo la fortunata storia delle illustrazioni della *Commedia*, ma anche quella del *Decameron*. Nel codice *Hamilton 90*⁴, di fondamentale importanza perché su questo manoscritto autografo si basano le moderne edizioni del *Decameron*, si incontrano sporadicamente 16 piccoli ritratti (di cui 3 purtroppo andati perduti) che rappresentano a colori altrettanti personaggi tratti dalle novelle boccaccesche. Ad esempio nella raffigurazione di Landolfo Rufolo⁵, posta come le altre al centro della parte inferiore della carta, emerge tutta la sintesi espressiva del Boccaccio illustratore, capace di caratterizzare l'immagine con pochi tratti essenziali. Il mercante-pirata è rappresentato in una posa di tre quarti rivolto verso sinistra e indossa un curioso copricapo con un buffo pennacchio mentre si guarda intorno con lo sguardo vigile che trasmette avvedutezza e un vago spirito di avventura, caratteristiche proprie dell'ormai affermata classe mercantile.



Hamilton 90, Ritratto di Landolfo Rufolo e inizio della novella

4. Il manoscritto *Hamilton 90* (371 x 266 mm) si trova nella Biblioteca Nazionale di Berlino.

5. *Decameron*: II, 4.

Altrettante miniature del *Decameron* sono contenute nel manoscritto *Parigino Italiano 482*⁶, voluto da Boccaccio ma quasi sicuramente non illustrato dall'autore. Tale codice risale a non molto dopo il 1360, quasi come il precedente datato 1370. Tuttavia le illustrazioni differiscono prevalentemente nella concezione di base del ruolo dell'immagine. Nel *Parigino 482* prevale la funzione narrativa della rappresentazione, come nella scena tratta dalla cornice in cui l'attenzione dell'illustratore è concentrata sull'azione dei dieci giovani ben vestiti che in un'atmosfera idilliaca sono disposti ordinatamente in cerchio, intenti a raccontarsi le novelle mentre la reginetta della



Parigino Italiano 482, La “gentil brigata”

6. Il codice *Parigino Italiano 482* (334 x 239 mm) è attualmente conservato nella Biblioteca Nazionale di Francia a Parigi.

giornata vigila attenta indossando una corona d'alloro e reggendo uno scettro. Nell'*Hamilton 90* invece il paesaggio scompare per lasciare spazio ai mezzi busti fortemente icastici dei personaggi, caratterizzati dai semplici tratti espressivi della mano di Boccaccio che traduce in modesti ritratti il realismo della narrazione decameroniana. Inoltre la collocazione marginale del Landolfo Rufolo, come se fosse una nota a piè di pagina utile per la comprensione della prosa, contrasta col ben più ampio spazio riservato alle illustrazioni del *Parigino 482* che sembrano sostituirsi alla narrazione marcando la differenza tra i due codici.

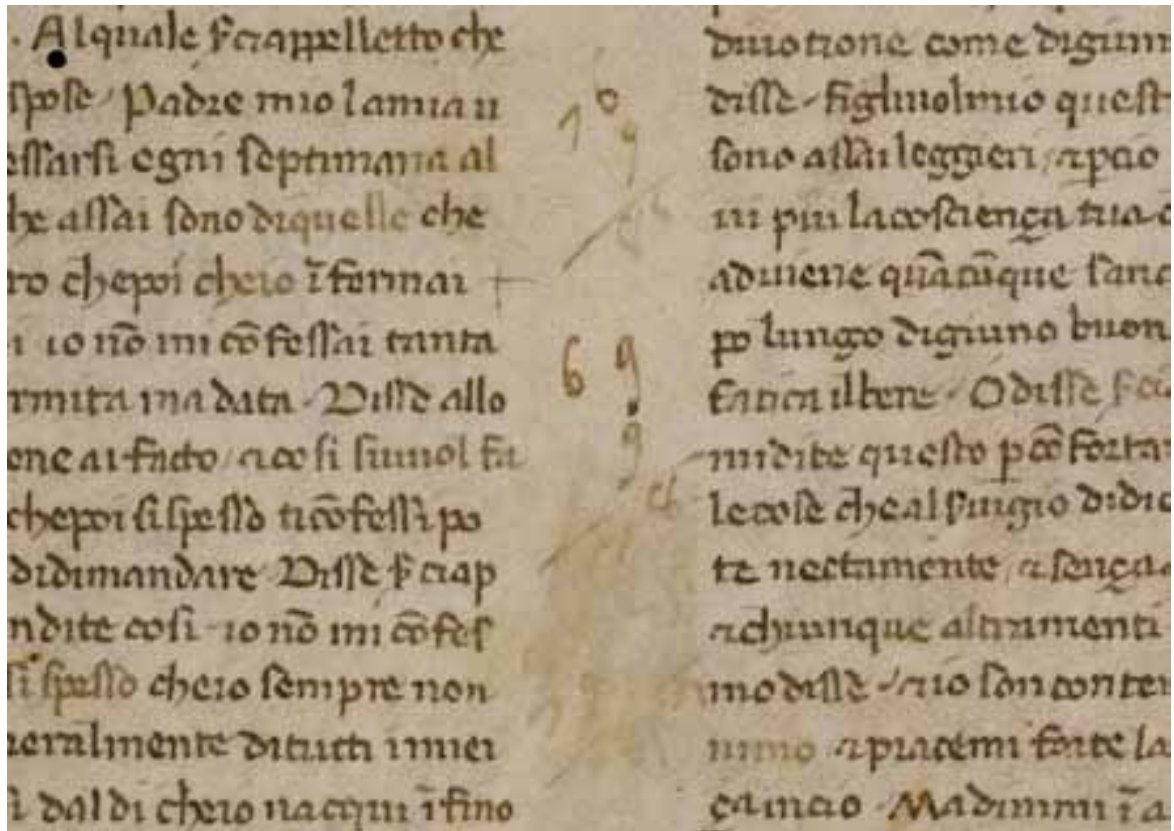
In conclusione, il rapporto tra immagine e parola deve essere di interazione, come afferma Boccaccio che rifiuta che l'una sia considerata un commento dell'altra. Ciò però non gli impedisce di sperimentare in prima persona quanto indagato a livello teorico, fornendo ai lettori volenterosi con i ritratti dell'*Hamilton 90* un nuovo spunto di lettura, in contrasto con i miniatori suoi contemporanei e i disegnatori successivi, dai primi pittori di cassoni nuziali fino ai nostri giorni.

Annotazioni sull'Hamilton 90

Sfogliando virtualmente il manoscritto *Hamilton 90*, poco prima della pagina contenente il ritratto di Landolfo Rufolo, ci siamo imbattuti in alcune operazioni aritmetiche poste entro le due colonne di testo. Si tratta di due addizioni riportate in colonna nelle quali è stato omesso ogni simbolo aritmetico. Si intravede anche una terza somma che risulta però cancellata.

Entrambe le operazioni visibili ($76+9=85$; $69+9=78$) sono scritte nella cosiddetta grafia araba occidentale, introdotta in Europa nel 1202 col *Liber Abbaci* di Fibonacci e che all'epoca di Boccaccio si era ormai diffusa tra i mercanti ma iniziava timidamente ad affermarsi in altri ambiti (basti pensare che a Firenze nel 1299 l'Arte del Cambio ne aveva vietato l'utilizzo nei libri contabili) per paura di frodi e per ostilità verso gli Arabi. Ciò fa supporre che l'autogra-

fo di Boccaccio sia passato alla sua morte nelle mani di qualche mercante che senza preoccuparsi vi annotò i propri conti. Inoltre questo aspetto denota come la classe mercantile sia stata la prima a decretare il successo del *Decameron*, nonché l'unica ad apprezzarne il contenuto almeno per tutto il Trecento.



Hamilton 90, Annotazioni di calcoli

Griselda

Per il nostro progetto di ricerca riguardante le opere raffiguranti il *Decameron* di Boccaccio, ho scelto interessanti rappresentazioni di una novella in particolare, quella di Griselda. Questa è l'ultima del *Decameron*, la decima novella raccontata durante la decima giornata da Dioneo, l'unico novellatore a cui è consentito non rispettare il tema deciso dalla Regina o dal Re.

La novella X, 10

Un giovane di nome Gualtieri, marchese di Saluzzo, senza moglie e senza figli, passava il suo tempo cacciando. I suoi uomini erano preoccupati, perché temevano un giorno di restare senza un signore, così lo pregarono di prender moglie e il marchese accettò, e avendo già notato da tempo una ragazza che viveva con il padre in una fattoria vicina, scelse lei come sposa, scelse Griselda. Dopo aver preso accordi con il padre della giovane e aver organizzato una bella festa, Gualtieri, con il corteo al suo seguito, andò alla fattoria e, una volta trovata Griselda, la fece spogliare, rivestire con abiti che aveva fatto preparare apposta per lei, e la sposò. Griselda conquistò subito la stima e l'affetto dei sudditi, e poco dopo le nozze restò incinta, dando poi alla luce una splendida bimba. Un pensiero però si era già insinuato nella mente del marchese che iniziò a mettere alla prova la fedeltà e il carattere di Griselda sottoponendola a terribili sofferenze: fece portar via la figlia appena nata affidandola alle cure di una parente a Bologna, ma fece intendere alla giovane madre di averla uccisa perché i sudditi non la ritenevano una degna erede. Griselda, stravolta dal dolore, non si lamentò mai della decisione del marito e soffrendo gli restò accanto. Così fece quando, concepito il secondo figlio, il marchese le portò via anche quello, allo stesso modo di come aveva fatto con la primogenita. Nonostante la crudeltà del marito e il dolore immenso che provava, Griselda dimostrò cieca fiducia e dedizione, ma per Gualtieri non era ancora abbastanza, così, fingendo di aver avuto il permesso dal Papa, lasciò

Griselda per prendere un'altra moglie, e la donna sconvolta ritornò dal padre indossando solo una sottoveste per coprire il suo corpo, unica dote portata al marchese il giorno delle nozze. Per organizzare il secondo matrimonio Gualtieri fece chiamare Griselda che amava ancora molto il marito, perché lei conosceva bene la casa e avrebbe saputo organizzare al meglio la festa. Quando tutto ormai era pronto per le nozze, arrivò la bellissima sposa dodicenne con al fianco il fratellino di sei anni, e Gualtieri chiamò Griselda e le chiese cosa pensasse della nuova sposina: lei gli disse che la ragazzina era veramente bellissima, ma che non avrebbe sopportato le sofferenze che aveva inflitto a lei, perché era cresciuta nel lusso e non abituata quindi a sopportare le avversità. Gualtieri, finalmente, rivelò tutti i segreti nascosti in quei lunghi dodici anni, restituendo a Griselda tutto ciò che le aveva portato via, i loro due figli e il grande amore che lui provava per lei, che adesso era sicuro sarebbe durato per sempre.

Le opere

Le rappresentazioni della storia di Griselda si trovano soprattutto su spalliere di letti e forzieri, su divanetti e rivestimenti per camere nuziali (che costituiscono una parte cospicua della *donatio propter nuptias*); una vera letteratura dipinta, una pittura privata, a uso domestico, che precede o commenta la vita matrimoniale. Gli episodi della vita dell'umile giovane raffigurati sui cassoni nuziali (mobili a forma di cassa rettangolare usati per riporre abiti e biancheria), costituivano modelli da mostrare alla futura sposa perché ne traesse esempio ed insegnamento, rappresentando una società governata da valori sociali legati ad un modello patriarcale. Nelle rappresentazioni pittoriche di questa novella è evidente il pensiero che Boccaccio ha della figura femminile, vista sia come donna-angelo sia come demone che nel Medioevo era simbolo di peccato, male e perdizione.

Si possono trovare affreschi della storia di Griselda nella torre sud-est del castello di Roccabianca (Parma) e in una sala del castello di Pavia (questi ultimi perduti).

Le opere che voglio mostrare sono di tre diversi artisti realizzate nel XV secolo: Francesco di Stefano detto Pesellino, Apollonio di Giovanni e un autore anonimo chiamato Maestro di Griselda.

Francesco di Stefano, detto **Pesellino**, nei pannelli che raffigurano *Incontro e nozze di Gualtieri e Griselda* (1450 circa) e *Gualtieri e i cittadini di Saluzzo*, esposti a Bergamo nella Galleria dell'Accademia Carrara, narra l'inizio della storia: dal confronto di Gualtieri con i suoi sudditi all'arrivo del marchese nella fattoria e l'incontro con Griselda prima delle nozze.



Incontro e nozze di Gualtieri e Griselda



Gualtieri e i cittadini di Saluzzo

Apollonio di Giovanni (1460 circa) con un grande pannello frontale esposto alla Galleria Estense di Modena, descrive le scene iniziali della novella.



Questa opera è la parte frontale di un cassone nuziale, ed è suddiviso in tre scene: a sinistra si ha Gualtieri che ascolta i suoi sudditi che lo invitano a prender moglie, al centro Gualtieri che arriva nella fattoria dove vive Griselda la mattina delle nozze e a destra Griselda che, una volta spogliata, viene rivestita con l'abito che il marchese aveva fatto preparare per lei.

Il **Maestro di Griselda**, infine, pittore di cui non si conosce il nome, attivo a Siena nei primissimi anni '90 del Quattrocento, è noto per aver eseguito in particolare le tre tavole con le *Storie di Griselda* conservate alla National Gallery di Londra.



Matrimonio di Griselda



Esilio di Griselda



Banchetto in onore di Griselda

Nastagio degli Onesti

Nastagio degli Onesti è il protagonista di una delle cento novelle contenute nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio. La novella, l'ottava della quinta giornata, narra dell'amore non corrisposto del nobile ravennate Nastagio per una fanciulla che sarà infine indotta a cambiare idea dall'apparizione degli spettri di un innamorato rifiutato e dell'amata.

La novella V, 8

Il giovane Nastagio, proveniente dalla nobile famiglia ravennate degli Onesti, si innamora della figlia di Paolo Traversari, proveniente da una famiglia ancora più nobile, la quale, fiera della propria bellezza e nobiltà, rifiuta il suo amore. Dilapidato inutilmente un enorme patrimonio nel tentativo di impressionarla, Nastagio pensa al suicidio, ma poi segue il consiglio di amici e parenti e, per dimenticare la donna, si allontana da Ravenna. Un venerdì, inoltratosi nella pineta di Classe, il giovane assiste all'orribile scena, di una giovane inseguita da due mastini e dal fantasma di un cavaliere armato di pugnale, che, raggiuntala, la uccide e ne dà da mangiare il cuore e le interiora ai mastini.

Poi il corpo della donna si ricompone, lei riprende la fuga ed è nuovamente inseguita, uccisa e data in pasto ai lupi. A Nastagio, che, essendo di animo nobile, avrebbe voluto aiutare la fanciulla, il cavaliere intima di stare lontano e racconta che quella scena si ripete ogni venerdì in quel luogo e altrove negli altri giorni, in quanto lui, innamorato della donna e da lei rifiutato, si era ucciso, meritando la condanna all'inferno, mentre la donna, dopo la sua morte, punita per non aver ricambiato l'amore, doveva scontare quella pena per tanti anni quanti erano stati i mesi della sua crudeltà verso di lui.

Nastagio decide di sfruttare la situazione e manda a chiamare i suoi parenti, ai quali chiede di invitare la famiglia dei Traversari a un banchetto nella pineta per il venerdì successivo. Nastagio fa preparare un pranzo magnifico e fa mettere i tavoli sotto i pini intorno

al posto dove aveva assistito allo scempio della donna. Al banchetto partecipa anche la figlia dei Traversari: arrivata l'ultima portata, tutti cominciano a sentire le urla disperate della donna, e si ripete la macabra scena e la successiva spiegazione del cavaliere.

Questo fatto fa spaventare molto le donne presenti, ma soprattutto la figlia dei Traversari, che, impressionata dalla visione, pensa alla crudeltà che aveva sempre avuto nei confronti di Nastagio, tramuta il suo rifiuto in amore e la domenica dopo acconsente a sposare Nastagio. Inoltre tutte le donne di Ravenna prendono una tale paura che da quel momento in poi sono molto più arrendevoli ai desideri degli uomini.

Le opere

Sandro Botticelli ha realizzato una serie di quattro pannelli che illustrano altrettanti episodi della novella boccaccesca, forse commissionati da Lorenzo il Magnifico nel 1483 per farne dono a Giannozzo Pucci in occasione del suo matrimonio con Lucrezia Bini di quell'anno. Già conservati a palazzo Pucci, nella seconda metà dell'Ottocento vennero dispersi: tre oggi si trovano al Prado ed uno solo, l'ultimo, è ritornato nella sua collocazione originaria dopo essere stato, tra l'altro, nella Collezione Watney di Charlbury presso Londra.

Primo episodio



Botticelli, *Nastagio incontra la donna e il cavaliere nella pineta di Ravenna*, 1483

In questo primo episodio, Botticelli rappresenta il momento in cui Nastagio, dopo essere stato rifiutato dalla donna, abbandona la città e comincia a vagare per la foresta.

Mentre cammina per la foresta, Nastagio vede una donna seminuda che sta scappando terrorizzata, mentre dei cani la inseguono per azzannarla e alle loro spalle si trova un cavaliere armato che insegue con violenza la donna.

Nastagio prova a difendere la donna, ma purtroppo non riesce ad avere la meglio sugli assalitori. In questo spezzone narrativo, Botticelli rappresenta Nastagio più volte nella stessa scena (inserisce il protagonista ben tre volte), prima mentre vaga e poi mentre si imbatte nella donna in fuga.

A fare da contorno alla scena c'è una grande foresta, con alberi molto alti, mentre sullo sfondo si può notare un paesaggio marittimo, che dona alla scena una forte profondità.

Al confronto del grande ambiente, i protagonisti sembrano quasi delle miniature, ma nel contempo sono eccezionalmente dettagliati, come si può notare dall'armatura del cavaliere e dai vestiti di Nastagio sulla sinistra.

I colori sono ben distribuiti sulla tavola e non sono duri e accesi come quelli che caratterizzano la produzione tarda di Botticelli.

Secondo episodio



Botticelli, *Uccisione della donna*, 1483

Questo secondo episodio riprende dove era terminato il precedente: Nastagio, dopo aver assistito all'omicidio della donna da parte del cavaliere misterioso e dei cani, all'interno della foresta nei pressi di Ravenna, scappa terrorizzato.

Nastagio scoprirà successivamente che quel cavaliere non è altro che un suo antenato, Guido degli Anastagi, il quale si suicidò dopo essere stato rifiutato dalla donna che amava e così finirono entrambi all'inferno.

Nella scena dipinta da Botticelli, si vede sulla sinistra Nastagio che sta scappando terrorizzato davanti all'uccisione della donna, con alle spalle alcuni cervi che bevono alla fonte, mentre al centro il suo avo Guido sta aprendo la schiena della donna per dare il suo cuore in pasto ai cani, i quali, in un momento successivo, sulla destra, lo stanno sbranando.

Sullo sfondo, in secondo piano, ci sono nuovamente Guido e la donna che ricominciano l'inseguimento, dando un senso ripetitivo all'intera scena.

Botticelli mostra la propria abilità pittorica in questo caso, soprattutto nella resa dell'espressione disgustata e terrorizzata di Nastagio.

Terzo episodio



Botticelli, *Il banchetto nel bosco*, 1483

Nastagio, dopo aver compreso la punizione del suo avo Guido e della donna che non ne ricambiava l'amore, decide di organizzare un banchetto nel luogo dov'è avvenuto l'inseguimento, invitando alla visione la propria famiglia e quella della sua amata.

Pochi attimi dopo appaiono le due anime infernali e davanti all'uccisione della donna sono tutti terrorizzati e cercano di scappare, nonostante Nastagio cerchi di rassicurarli.

Le donne sulla sinistra della tela saltano in piedi per la paura, rovesciando tutto ciò che era presente sulla tavola imbandita, mentre sull'estremità destra della tavola, proprio dove si trova il cavaliere, dei musicisti lanciano i propri strumenti per allontanare i cani.

Lo spirito di Guido spiega poi la propria situazione, rassicurando i presenti, e così la donna amata da Nastagio, comprendendo il supplizio di quelle due anime, decide di sposare Nastagio e infatti Botticelli rappresenta i due amanti sulla destra della tavola, in secondo piano, uno accanto all'altro.

Essendo una tavola richiesta da Lorenzo il Magnifico, della famiglia Medici per il matrimonio di Giannozzo Pucci con Lucrezia Bini, per esaltare queste famiglie, Botticelli, alle spalle del banchetto, inserisce gli stemmi dei Pucci, dei Medici e dei Pucci-Bini.

Quarto episodio



Botticelli, *Nozze di Nastagio degli Onesti*, 1483

Nell'ultima scena, Botticelli mostra il matrimonio tra Nastagio degli Onesti e la donna, figlia di Paolo Traversari. Con questa sequenza, Sandro Botticelli cerca di mettere in risalto lo sfarzo delle nozze dei due protagonisti, alludendo alla ricchezza e pomposità della borghesia fiorentina.

Il pittore pone grande attenzione a tutti gli elementi presenti sui tavolini, sui vestiti finemente decorati di tutti i personaggi presenti nella scena e sulla grandezza dell'architettura.

Il matrimonio avviene sotto una loggia che dà su un paesaggio con delle colonne scure su cui si trovano dei capitelli dorati. Sono presenti dei rami di mirto all'interno dello spazio in cui si mettono le fiaccole, che sono simboli dell'amore.

Nella parte più alta della composizione, si trovano i tre simboli delle famiglie legate alla tavola, esattamente come accade anche con la scena precedente, realizzata sempre da Botticelli.

Sullo sfondo, si nota un arco di trionfo, che ricorda molto quelli presenti a Roma, visti da Botticelli per il suo lavoro all'interno della Cappella Sistina.

Lidia e Pirro

La novella VII, 9

Nell'antica Argo viveva un uomo nobile e ricco di nome Nicostrato che si sposò, ormai anziano, con Lidia, una ragazza tanto giovane e bella quanto ardita. Poiché Nicostrato trascorrevva molto tempo dedicandosi alla caccia e trascurava così la moglie, Lidia si innamorò ben presto di un affascinante giovane chiamato Pirro.

La ragazza, desiderosa di congiungersi a lui, cercò in ogni modo di dimostrargli il suo amore e solo grazie all'aiuto di un'abile ancella riuscì ad accordarsi con Pirro: egli l'avrebbe accontentata solo se prima avesse superato tre prove. Infatti il ragazzo, al quale Nicostrato aveva affidato importanti mansioni, voleva assicurarsi che non si trattasse di un inganno del padrone per mettere alla prova la sua fedeltà. Per prima cosa Pirro le chiese di uccidere l'amato falcone del marito alla presenza di Nicostrato e Lidia durante un pubblico banchetto si diresse all'improvviso verso l'animale e afferratolo lo sbatté violentemente contro la parete. In seguito Lidia, dovendo portare a Pirro una ciocca della barba di Nicostrato, con false lusinghe si avvicinò al marito e gliela divelse completamente dal mento. Infine, poiché le era stato richiesto un dente del marito, la ragazza convinse Nicostrato che nessuno osasse più avvicinarsi a causa del suo alito nauseante e con questa scusa gli strappò con delle tenaglie un dente sanissimo. Ormai certo del sentimento di Lidia, Pirro si dimostrò disposto a soddisfare ogni desiderio della sua signora ed ella per dar prova un'ultima volta del suo amore decise di unirsi a lui sotto gli occhi del marito e di fargli credere che ciò che aveva visto non fosse vero.

Un giorno, dopo essersi accordata con l'amante, Lidia fingendosi malata chiese a Nicostrato e a Pirro di portarla in giardino per distrarsi. Condotta sotto a un pero, la ragazza volle avere qualche frutto e invitò Pirro ad arrampicarsi per coglierne alcuni. Salito sull'albero il giovane cominciò a gettare giù delle pere, ma a un tratto iniziò a dimenarsi e a implorare che i due padroni si contenessero e

che si ritirassero in qualche camera del palazzo se proprio volevano fare ciò che stavano facendo. Tornato a terra Pirro, Nicostrato gli assicurò di non essersi mai mosso e di non aver neppure sfiorato Lidia, ma siccome il giovane non sembrava credergli, decise di arrampicarsi sul pero per sincerarsi che la pianta non fosse incantata. Mentre l'anziano Nicostrato saliva lentamente sull'albero, Lidia e Pirro si tolsero le vesti e si congiunsero carnalmente in sua presenza. Raggiunta la cima, Nicostrato rimase sorpreso osservando i due amanti e sentendosi tradito discese subito dall'albero. Lidia e Pirro però si rivestirono prontamente e si fecero trovare esattamente dove Nicostrato li aveva lasciati, facendogli credere di non essersi mai mossi. Convinto il marito che tali visioni fossero dovute al pero incantato, Lidia ordinò a Pirro di abbattere l'albero, temendo che Nicostrato potesse fare altre prove e scoprire il loro inganno. Presi a gioco dell'ingenuo Nicostrato, Lidia e Pirro poterono così incontrarsi e dilettersi assieme molte altre volte senza destare alcun sospetto.

L'opera



Marc Chagall, *Lidia e Pirro*, 1950

Nel 1950 Chagall pubblica alcune illustrazioni del *Decameron* di Boccaccio sulla rivista *Verve*. Pur dedicandosi in questo periodo all'attività di illustratore (agli stessi anni risale un suo lavoro sulle *Favole* di La Fontaine) e lasciando cioè che siano altri autori a suggerirgli i soggetti da rappresentare, Chagall riesce comunque a operare con una certa autonomia e a ritagliarsi un margine di libertà. È ciò che avviene ad esempio nella rappresentazione della novella di Lidia e Pirro, particolarmente cara all'autore che decise anche di ripresentarla in apertura della sua sezione su *Verve*. Qui è raffigurata la scena dell'unione dei due amanti sotto gli occhi perplessi di Nicostrato, o meglio *sopra*, in quanto Chagall capovolge la narrazione boccaccesca ponendo l'anziano signore a terra mentre Lidia e Pirro si abbracciano intimamente sulle fronde del pero.

Questa scelta risponde alla volontà dell'artista russo di riproporre l'essenza della sua identità pittorica anche nell'illustrazione dei testi altrui. D'altronde l'immagine dei due innamorati che emergono dai rami di un albero che domina la scena è tipicamente chagalliana.



Marc Chagall, *Gli amanti del sambuco*, 1930

Ciononostante Chagall dimostra di aver svolto un attento lavoro preliminare sul testo di Boccaccio, dichiarando pubblicamente di essersi confrontato con le miniature a colori di alcuni antichi manoscritti. Nelle sue incisioni però la compatta policromia dei codici miniati lascia il posto al chiaroscuro che fra giochi di luci e ombre rende giustizia al realismo della prosa decameroniana, forse troppo a lungo trascurato nelle illustrazioni delle novelle.

Prevale un'atmosfera onirica e favolistica dai tratti orientaleggianti e la tavola si differenzia dalla narrazione del *Decameron* per il ruolo centrale attribuito al paesaggio che ha come protagonista indiscusso il rigoglioso pero.

Lo *Chagall-illustratore* dunque visualizza nella sua mente un'immagine aderente alla novella di Boccaccio, ma la traspone secondo lo sguardo dello *Chagall-artista* che immerso nella realtà del Novecento diverge dall'idea originaria dei ritratti hamiltoniani.

Riferimenti bibliografici e sitografia

Boccaccio illustratore

I codici *Riccardiano 1035*, *Hamilton 90* e *Parigino Italiano 482* sono liberamente consultabili in rete.

- G. Pieranti, *Boccaccio e il “Novellar figurando”*, Atlas edizioni, <http://www.edatlas.it/documents/90ad3ef0-0026-49f0-824c-9824f6fe5955>
- M. Polesana, *Una lunga fedeltà: Boccaccio interprete di Dante*, Università Ca' Foscari, Venezia, pp. 145-148, <http://hdl.handle.net/10579/4414>

Griselda

- La novella di Griselda: www.didadada.it/file/griselda.pdf
- Per le opere di Pesellino: www.lacarrara.it/catalogo/58mr00008 (consultato nel gennaio 2018)
- Per le opere del Maestro di Griselda: <https://www.nationalgallery.org.uk/search?q=the+story+of+griselda> (consultato nel gennaio 2018)
- *Boccaccio e l'arte della narrazione – Griselda*, torresani-edu.blogspot.it/2013/06/boccaccio-e-larte-della-narrazione-1414.html (consultato nel gennaio 2018)

Nastagio degli Onesti

- D. Mastromattei, *Nastagio degli Onesti di Sandro Botticelli: analisi completa delle opere*, Arteworld, <http://www.arteworld.it/nastagio-degli-onesti-botticelli-analisi/> (consultato nel dicembre 2017)

Lidia e Pirro

- L. Sasso, *Chagall e le forme dell'alfabeto* in *Quaderni delle Officine*, LVII, pp. 16-17, <https://rebstein.files.wordpress.com/2015/03/luigi-sasso-chagall-e-le-forme-dellalfabeto.pdf>
- J. Baal-Teshuva, *Arte grafica, arazzi, mosaici* in *Chagall*, Taschen, pp. 219-228

Per approfondire

- V. Branca (curatore), *Boccaccio visualizzato*, Einaudi, 1999

