

DINORA CORSI

*Donne medievali tra fama e infamia: leges e narrationes*

*Leges*

«La fama è stata così chiamata poiché *fando*, ovvero parlando, si diffonde attraverso i tralci delle lingue e degli orecchi come un serpente. È il nome sia delle buone che delle cattive cose». <sup>1</sup> Scriveva così nelle sue *Etymologiae* Isidoro di Siviglia, l'esperto traghettatore dell'antichità classica verso il mondo medievale, e continuava: a volte si tratta di «fama felicitatis», a volte invece di fama negativa, come nel verso di Virgilio: «La fama, più veloce della quale non esiste male alcuno». <sup>2</sup> La fama dunque, conclude, è un nome di valore indefinito, estremamente bugiardo, in quanto ingigantisce o altera di molto la verità. <sup>3</sup> Parimenti Isidoro si occupa dell'infamia che considera sinonimo dell'ignominia: «L'ignominia, scrive, è così chiamata in quanto chi è colto in stato di flagranza perde il *nomen honestatis*, ossia la reputazione di onestà: si dice *ignominia*, infatti,

1 «Fama autem dicta quia fando, id est loquendo, pervagatur per traduces linguarum et aurium serpens. Est autem nomen et bonarum rerum et malarum», Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XXVII, 26; diversi secoli dopo di lui anche Papias scriveva: «Fama dicta quod fando pervagatur; est autem nomen et bonarum rerum et malarum», *Papias Vocabulista*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966, *sub voce* fama. Isidoro è ripreso ancora nel XIII secolo da Guglielmo Brito che aggiunge il passaggio classico dell'*Eneide* dove si descrive la fama personificata, cfr. *Summa Britonis sive Guillelmi Britonis expositiones vocabulorum Biblie*, ed. a cura di LLoyd W. Daly e Bernadine A. Daly, Patavii, in aedibus Antenoreis, 1975, *sub voce* fama.

2 Virgilio, *Eneide*, IV, 174.

3 Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XXVII, 27.

quasi a dire *sine nomine*. [...] Altra denominazione dell'ignominia è *infamia*, quasi a dire senza buona fama [*sine bona fama*].<sup>4</sup> Sono evidenti nelle sue parole i riverberi di autori romani se si pensa, oltre a Virgilio direttamente citato da Isidoro, a Varrone – che legava il termine *fama* alla radice di *fari* e dunque al significato di “dire”<sup>5</sup>– a Cicerone<sup>6</sup> e più tardi a Quintiliano<sup>7</sup> che la intendono come la reputazione di cui un uomo gode presso l'opinione pubblica e può essere, quindi, buona o cattiva. *Existimatio* sarà uno dei suoi significati accanto a una costellazione di sinonimi di diverso grado, concetto e intensità come *rumor*, *communis opinio*, *dignitas*. Cui fa da contraltare, in negativo, il termine *infamia*.<sup>8</sup>

Dal testo isidoriano non si ricavano, naturalmente, informazioni sull'uso di questi termini, né è possibile seguirne qui l'avventura dei significati e usi nell'ampio campo semantico positivo-negativo dei linguaggi durante i mille anni del Medioevo. Possiamo solo molto genericamente dire che la parola *fama* è assai diffusa negli scritti in latino, mentre le lingue volgari hanno, naturalmente, vocaboli propri e differenti. Inoltre essa compare frequentemente nei testi della tradizione giuridica romana, specialmente dell'Italia, Francia meridionale e Spagna, ma in quelli della Francia del nord, Inghilterra e Germania, questo termine – e i suoi affini – si trova più raramente.<sup>9</sup>

Dagli storici del diritto sappiamo che la fama mantiene nel *Corpus iuris civilis* giustiniano il suo carattere indeterminato, cosicché è sempre ricondotta all'infamia (*defectus famae*) e alle pene di stima, senza rivestire mai una chiara, definita connotazione positiva.<sup>10</sup> Per tutto l'alto Medioevo, e anche oltre, l'infamia del sistema accusatorio romano era la sola conosciuta nel diritto: si trattava di uno statuto giuridico che rendeva “incapace” (in particolare di accusare e di testimoniare) colui che era stato condannato per certi crimini. A partire dalla metà del XII secolo, la dottrina giuridica aveva co-

4 *Ibidem*, XXVII, 25-2.

5 Varrone, *De lingua latina*, VI, 55.

6 Cicerone, *La retorica a Gaio Erennio*, 11, 12.

7 Quintiliano, *Institutionis oratoriae*, V, 3.

8 Sull'uso e il significato del termine fama e del suo «flottement de valeurs», cfr. Jean-Pierre Néraudau, *La fama dans la Rome antique*, «Médiévales», 1993, n. 24, pp. 27-34.

9 Si vedano alcune interessanti osservazioni in Anne Grondeux, *Le vocabulaire latin de la renommée au Moyen Âge*, «Médiévales», 1993, n. 24, pp. 15-26 e Thelma Fenster, Daniel Lord Smail (a cura di), *Fama. The politics of talk and reputation in Medieval Europe*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 2003.

10 Francesco Migliorino, *Fama e infamia. Problemi della società medievale nel pensiero giuridico nei secoli XII e XIII*, Catania, Giannotta, 1985, pp. 55-56.

minciato a formalizzare la nozione di *infamia iuris* (infamia di diritto) e *infamia facti* (infamia di fatto): «La si denominava ormai come *infamia iuris* per distinguerla da un nuovo tipo di infamia legale, l'*infamia facti*, che recuperava una infamia informale emanata dal mondo sociale, la cattiva reputazione attaccata addosso a una persona»: l'infamia nel senso di *mala fama et conversatio* di cui un soggetto “godeva” in seno alla comunità assumeva una importanza giuridica e giudiziaria senza precedenti.<sup>11</sup>

Le ragioni per cui si incorre nella *mala fama* sono le più diverse e non sembrano avere granché in comune; infame, per esempio, è la donna sorpresa in adulterio, infame è il padre che fa risposare le figlia vedova durante l'anno di lutto, chi è stato condannato per delitti privati (furto, rapina, *iniuria*) o per frode, chi sconta la pena infamante dell'esilio, ma anche l'istrione e il commediante. L'attenzione con cui si guarda alle due ultime categorie di persone rivela una pericolosa tendenza che emerge specialmente a partire dal XIII secolo ed è la propensione dei civilisti a estendere l'infamia di fatto a quanti esercitavano *métiers dévalorisants* e, più in generale, a coloro che appartenevano alle classi più umili,<sup>12</sup> cosa che apriva il campo a conseguenze di non poco conto: il colpevole di un misfatto, più del reato compiuto, doveva “temere” la reputazione della sua vittima. Questo risvolto del diritto colpirà le donne e, in special modo, le vittime di violenza carnale. Nei reati di stupro, l'inchiesta sarà centrata sulla fama della donna abusata: se ella ha dubbia reputazione, se è una donna leggera, se è una *vilis persona*, una *inhonesta mulier*, una donna poco raccomandabile, una meretrice, si presume che il colpevole dell'abuso sia stato denunciato per puro malanimo e dunque non sarà perseguito né, a maggior ragione, condannato. Semmai

11 Julien Théry, *Fama: l'opinion publique comme preuve judiciaire. Aperçu sur la révolution médiévale de l'inquisiteur (XII-XV siècle)*, in Bruno Lemesle (a cura di), *La preuve en justice de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 140; secondo Francesco Migliorino (*Fama e infamia*, p. 8) «Furono i primi glossatori a sentire l'esigenza di mantenere accanto all'*infamia legale*, formalmente definita e delimitata dal diritto romano, una categoria di *infamia di fatto*, sociale e giuridica ad un tempo, che scaturisce dal giudizio della collettività e produce una diminuzione delle capacità delle persone nel campo del diritto privato pubblico e penale».

12 Théry, *Fama*, p. 141; Antonio Pertile, *Storia del diritto italiano dalla caduta dell'impero romano alla codificazione*, Torino, UTET, 1894, III, pp. 229-230: «L'infamia si estende pure a coloro che avevano fatto cessione dei beni, ai professanti mestieri turpi o spregiati, fra cui non vogliono pensarsi solo le meretrici e i lenoni, i barattieri e i ribaldi, ma anche gente di teatro, quelli che facevano mestiere del combattere i duelli per altri e il carnefice».

la sua vittima, se è una prostituta, potrà chiedere in risarcimento il compenso di una normale prestazione sessuale, magari aumentato da una indennità supplementare nel caso le fosse stato rovinato il vestito durante la violenza carnale.<sup>13</sup>

Con queste procedure siamo in un tempo (seconda metà del Trecento) in cui la *fama communis* o *publica* si propone ormai come espressione di *publica opinio*. Ma già a partire dalla fine del XII e inizi del XIII secolo, scrive Julien Théry, la *fama communis* o *publica* assume sempre maggiore importanza nelle fonti giudiziarie assieme a «un vocabolario teso a delimitare l'opinione pubblica (*rumor, clamor, clamosa insinuatio, vox communis, o communis opinio*). [...] Contemporaneamente, e benché non acceda mai pienamente allo statuto di *nomen iuris*, la fama è divenuta un tema privilegiato del diritto sia nella riflessione dei giuristi sulla dottrina che nella legislazione, nei *coutumiers*, nella manualistica degli *ordines judicarij* e nella procedura dei tribunali. Se il concetto acquista tale importanza, ciò è dovuto alla funzione cruciale che assume nella procedura inquisitoria il cui sviluppo, fra XII e XIII secolo, fu al centro di una rivoluzione non solamente giudiziaria e di governo, ma anche, più generalmente, socio-politica e conoscitiva».<sup>14</sup>

All'aprirsi del XIII secolo, infatti, la fama assunse un ruolo inedito nell'*ordo* processuale quando il Concilio Laterano IV (1215) fissò le modalità di una nuova procedura, la *inquisitio*, destinata a sostituirsi alla *accusatio* della tradizione giuridica romana. Il Canone 8 del concilio (*Qualiter et quando*) assegna alla fama una funzione determinante: «Non soltanto quando un suddito [nel significato di soggetto alla giurisdizione di], ma anche quando un prelado commette dei misfatti, se per clamore e fama (*per clamorem et famam*) giungono agli orecchi del superiore, non già da parte di malvagi e di malelingue, ma da parte di gente onesta, non una sola volta ma spesso, ciò che il clamore indica e la *diffamatio* manifesta, allora questo superiore dovrà accuratamente cercare la verità davanti ai *seniores* della sua chiesa affinché, se la cosa lo esige, la severità dei canoni punisca la colpa del delinquente».<sup>15</sup> Per

13 Annick Porteau-Bitker, Annie Talazac-Laurent, *La renommée dans le droit pénal laïque du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, «Médiévales», 1993, n. 24, p. 76.

14 Théry, Fama, pp. 120-121; l'infamia è definita dai *coutumiers* e dai testi legislativi, la *bona fama*, invece, è accertata in quanto contrapposta all'infamia: «L'infamie est seulement perçue à travers les excès qui font classer les individus qui les commettent comme infâmes», cfr. Porteau-Bitker, Talazac-Laurent, *La renommée*, p. 76.

15 «[...] Quod non solum cum subditus, verum etiam cum praelatus excedit, si per clamorem et famam ad aures superioris pervenerit, non quidam a malevolis et maledicis, sed a providis et honestis, ne semel tantum, sed saepe, quod clamor innuit et diffamatio manifestat, debet coram ecclesiae senioribus verita-

assicurare indiscutibile autorità alla normativa, il Canone richiamava, significativamente, due passi delle Scritture, si tratta di *Genesi* 18, 20-21: «Disse allora il Signore: Il grido contro Sodoma e Gomorra è troppo grande e il loro peccato molto grave. Voglio scendere a vedere se proprio hanno fatto tutto il male di cui è giunto il grido fino a me; lo voglio sapere!»; e *Luca* 16, 2: «Lo chiamò [l'amministratore infedele] e gli disse: Che è questo che sento dire di te? Rendi conto della tua amministrazione perché non puoi più essere amministratore».

Innocenzo III aveva voluto questo provvedimento per accrescere il potere dei vescovi nella loro diocesi, certo, ma soprattutto per dare attuazione alla giurisdizione esercitata dal pontefice su di loro. È evidente il disegno di abbattere l'ostacolo *princeps* che, sulla strada dell'antica *accusatio*, aveva reso quasi impossibile alle persone di condizione inferiore accusare quelle di rango superiore. Il Canone 8 istituiva così un regime procedurale secondo cui, in certe condizioni, un superiore ecclesiastico poteva aprire procedimenti contro chiunque senza per questo avvalersi di un qualsivoglia accusatore la cui funzione poteva benissimo essere assunta dalla pubblica fama che, trasformata così in agente denunciante, assumeva in qualche modo personalità giuridica in grado di far iniziare un processo senza che ci fosse bisogno della parte accusatrice. Il giudice, come dice il canone del Laterano IV, poteva quindi procedere «quasi denunciante fama vel deferente clamore».<sup>16</sup> Il valore probatorio della fama era dunque altissimo e i testi canonici, come il *Liber Extra*, iniziarono a forzare il diritto classico di impronta romana che invece aveva riservato alla fama una sostanziale diffidenza come mezzo probatorio.<sup>17</sup> Questo sovvertimento della procedura giudiziaria, queste inchieste che avevano lo scopo tanto di esercitare il controllo che di mettere in atto la repressione, si abbattono ben presto sui soggetti deboli della *societas christiana*: gli eretici e le eretiche, prima di tutti, e più tardi le streghe: per loro le inchieste si aprirono per *publica vox et fama* (di *mala fama*

tem diligentius perscrutari ut, si rei poposcerit qualitas, canonica districtio culpam feriat delinquentis», *Corpus iuris canonici*, ed. a cura di Emil Fiedberg, II, Lipsia, Tauchnitz, 1886, c. 746.

<sup>16</sup> Théry, Fama, p. 129 ss.; si veda anche Richard M. Fraher, *IV Lateran's revolution in criminal procedure: the birth of inquisitio, the end of ordeal and Innocent III's vision of ecclesiastical politics*, in Rosalio Josephus Castillo Lara (a cura di), *Studia in onorem eminentissimi cardinalis Alphonsi M. Stickler*, Rome, Libreria Ateneo Salesiano, 1992, pp. 97-111.

<sup>17</sup> Massimo Vallerani, *La fama nel processo tra costruzioni giuridiche e modelli sociali nel tardo Medioevo*, in Paolo Prodi (a cura di), *La fiducia secondo i linguaggi del potere*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 100.

naturalmente si trattava) e, sull'onda di un'opinione pubblica non di rado artatamente fomentata, ebbero il rogo nel loro destino.

Questa pratica pontificia mostra con particolare evidenza «i legami fra potere pubblico centralizzato, procedura inquisitoria e costruzione dell'opinione pubblica negli ultimi secoli del Medioevo. Prerogativa del potere sovrano per eccellenza, nell'esercizio della sua giurisdizione diretta sui suoi principali "operatori", l'inchiesta sui *crimina enormia* dei prelati offre un osservatorio privilegiato su un fenomeno di estensione molto più larga che concerne anche, più o meno, tutti i poteri secolari a partire dal XIII secolo»,<sup>18</sup> i quali adottarono, svilupparono e incentivarono la procedura inquisitoria allo scopo di stabilire prima ed esercitare poi un pesante dominio sulle comunità. Accade nei regni d'Inghilterra e di Francia dove, per pubblica opinione, si potrà essere imprigionati e sottoposti a giudizio. E accade anche nei Comuni italiani in cui, dalla metà del Duecento, comincia a manifestarsi «l'emersione di un ordine penale pubblico»<sup>19</sup> e dove gli statuti sempre più spesso fanno riferimento alla fama in relazione alle ampie competenze dell'inchiesta d'ufficio conferita ai magistrati in materia di crimini pubblici.

Di concerto con queste norme che regolavano la vita della comunità si muove la dottrina giurisprudenziale, ne è prova il *Tractatus de maleficiis*, il celebre trattato di procedura inquisitoriale che Alberto da Gandino redasse alla fine del Duecento.<sup>20</sup> In quest'opera l'ordinario ricorso al procedimento inquisitorio è giustificato col fatto che l'autore di un crimine non lede soltanto gli interessi della sua vittima, ma anche quelli della cosa pubblica della città: «quia omnis delinquens offendit rem publicam civitatis, ubi maleficium committitur, et illum quem ledit».<sup>21</sup> Nella sua trattazione Alberto da Gan-

18 Théry, Fama, p. 136.

19 Mario Sbriccoli, "Vidi communiter observari". *L'emersione di un ordine penale pubblico nelle città italiane del XIII secolo*, «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 27, 1998, pp. 231-268; Jean-Claude Maire-Vigueur, *Justice et politique dans l'Italie communale de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle: l'exemple de Perouse*, in Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes rendus de séances, 1986, pp. 312-330.

20 Alberto da Gandino fu giudice dal 1281 al 1310 prevalentemente a Bologna e Perugia, il suo *Tractatus de maleficiis*, in Hermann U. Kantorowicz, *Albertus Gandinus und das Strafrecht der Scholastik*, II (*Die Praxis*), Berlin-Leipzig, J. Guttentag, 1926; su Alberto, cfr. anche: Sbriccoli, "Vidi communiter observari"; Diego Quaglioni, *Alberto Gandino e le origini della trattatistica penale*, «Materiali per una storia della cultura giuridica», 29, 1999, pp. 49-63.

21 Théry, Fama, p. 138; la citazione da Sbriccoli, "Vidi communiter observari", p. 260.

dino accoglieva la duplice tradizione sulla fama, intesa come buona reputazione di un soggetto o come conoscenza collettiva di un fatto.<sup>22</sup> Più ristretta l'accezione che ne dava il maestro di diritto civile presso lo studio di Bologna Tommaso di Piperata che, nella seconda metà del Duecento, scrisse il *Tractatus de fama* proponendosi di «eliminare molti dubbi che nei giudizi accadeva nascessero a proposito della fama»; egli iniziava infatti il suo scritto chiarendo che la fama su cui avrebbe argomentato non coincideva con l'*existimatio* o *opinio* definite dal *Digesto*, si trattava semmai di ciò che tutti gli uomini di un certo luogo, insieme, credono, pensano o sentono («communiter opinantur et existimant sive sentiunt»), e la fama, continuava, «non potest esse nisi publica».<sup>23</sup>

Voci autorevoli quelle di Alberto e di Tommaso, entrambe centrate sugli individui, su uomini e donne e la *bona fama*, l'*existimatio*, l'*opinio* che si conquistano nella comunità in cui vivono e operano. Si conquistano o perdono, quando l'apprezzamento viene meno, e allora per «defectus famae» o «privatio famae» si entra nel vasto dominio dell'infamia.<sup>24</sup> Già agli inizi del XIII secolo il *Liber iuris Florentinus* (IV, 6, 4), nel capitolo *De fama et infamia*, si domandava «quid sit fama, quid infamia» e rispondeva che la fama «vel existimatio» è uno status «illose dignitatis», facendo chiaro riferimento al buon nome di un individuo, e definiva l'infamia come «privatio famae vel commaculatio famae», con evidente collegamento al termine *macula* come sfregio che offende, agli occhi di tutti, la reputazione di una persona.<sup>25</sup>

Ispirata a questi principi giuridici e dettata da attenti sistemi di controllo sociale, comincia a comparire nei Comuni italiani dalla metà del Duecento quella pratica che la storiografia moderna ha chiamato “pittura infamante”, un linguaggio figurato che appar-

22 Alberto da Gandino, *Tractatus de maleficiis*, tit. “Quid sit fama”, p. 51 e tit. “De rumore manifesto et occulto”, p. 99.

23 «Licet dixerim quod fama publica et opinio publica sint idem, tamen in aliquo differunt, quia fama non potest esse nisi publica, est enim super eo quod omnibus, vel maiori parte sentitur ut supra probatum est, et infra tangetur, et ideo dum lex loquitur de fama, non curavit dicere publica, sed opinio et existimatio potest esse publica, et si intelliguntur leges allegatae», cfr. Thomae de Piperata, *Tractatus de fama*, in *Tractatus universi iuris*, Città del Vaticano, Sub signo Stellae, 2001, XI/1, c. 9r., §§ 11-12; Tommaso di Piperata (m. prima del 1282) fu maestro di diritto civile allo studio di Bologna.

24 L'infamia produce una serie di incapacità rilevanti sul piano processuale, cfr. Migliorino, *Fama e infamia*, p. 47.

25 *Das Florentiner Rechtsbuch. Ein System römischen Privatrechtes aus der Glossatorenzeit. Aus einer Florentiner Handschrift zum ersten mal herausgegeben und eingeleitet von dr. Max Conrat Cohn*, Berlin, Weidmann, 1882, p. 54.

tiene a quella definizione di «nuove grammatiche e nuove sintassi nella comunicazione».<sup>26</sup> Era cominata dalle autorità comunali e consisteva nella raffigurazione dei rei contumaci, dipinta di solito in luoghi significativi e di intenso uso collettivo: sul palazzo del podestà, sul palazzo del comune, dell'esecutore di giustizia, alle porte di accesso alla città, sui muri prospicienti le vie e le piazze principali. Si trattava di una pena la cui evidente funzione –infamante– era in grado di incidere «sullo *status* giuridico del punito ribadendone, certificandone o anche provocandone l'infamia».<sup>27</sup> Si punivano così i colpevoli di reati politici (tradimento, sedizione, brigantaggio) o di natura più chiaramente civile (frode finanziaria –specialmente la bancarotta– falso e appropriazione indebita), con pesanti esiti quanto alla condizione giuridica di chi fosse oltraggiato in immagine.<sup>28</sup>

Nella documentazione coeva si trova testimonianza di dipinti eseguiti «ad infamiam» o «ad vituperium, ad memoriam, in signum confusionis, in dapnum, ad obrobrium, ad dedecus», specchi polisemici di una realtà del fenomeno in cui la fama entra con diverso grado, ma sempre con l'evidente fine di coinvolgere l'opinione comune e orientare il giudizio collettivo. E decretare talvolta la *damnatio memoriae*.

Se malfattori e anonimi cittadini ricevevano impedimenti da queste condanne, ben altro era il nocumento che apportava a personaggi illustri, a uomini di potere per i quali l'onore costituiva un prestigioso elemento identitario e non a caso, dunque, colpire l'onore e macchiare la fama assunse nel tempo una valenza sempre più politica

26 Gherardo Ortalli, *Colpire la fama e garantire il credito tra legge e propaganda. Il ricorso all'immagine*, in Paolo Prodi (a cura di), *La fiducia secondo i linguaggi del potere*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 325; sulla pittura infamante cfr. Id., "... pingatur in Palatio ...". *La pittura infamante nei secoli XIII-XIV*, Roma, Juvence, 1979; Id., *La rappresentazione politica e i nuovi confini dell'immagine nel secolo XIII*, in Jérôme Bachet, Jean-Claude Schmitt (a cura di), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996, pp. 251-273; Id., *L'immagine infamante e il sistema di insulto nell'Italia dei comuni*, in Loredana Olivato, Giuseppe Barbieri (a cura di), *Lezioni di metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, Vicenza, Terra Ferma, 202, pp. 332-340; David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009. L'uso delle immagini d'infamia inizia nella seconda metà del Duecento, dapprima in Toscana ed Emilia per estendersi poi, nel Trecento, in Piemonte, Lombardia, Veneto, Marche, Umbria; declina lentamente nel XV secolo fino a scomparire nella prima metà del Cinquecento.

27 Ortalli, "... pingatur in palatio ...", p. 184; si veda anche Giuliano Milani, *Pittura infamante e damnatio memoriae. Note su Brescia e Mantova*, in Isa Lori Sanfilippo, Antonio Rigon (a cura di), *Condannare all'oblio. Pratiche della damnatio memoriae nel Medioevo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2010, p. 181 ss.

28 Ortalli, *Colpire la fama*, p. 329.

rispetto al primigenio significato legale e giudiziario. «Non leggero stimar perder fama, ché minore male sarea perdere vita», scriveva Guittone d'Arezzo.<sup>29</sup> Gli farà eco Francesco da Buti: «E così è che per questa opera l'autore nostro [Dante] è venuto in notizia in molti chiara e manifesta, et è da lor lodato; e la infamia è contraria alla gloria: imperò che infamia è notizia sozza con vituperazione e biasimo».<sup>30</sup>

Quasi niente è rimasto di quelle immagini, sappiamo che in origine la pittura infamante presentava una notevole varietà di temi e che col tempo si fissò in un modello, quello dell'impiccato a testa in giù appeso alla forca per un piede, in genere il sinistro.<sup>31</sup> È interessante ricordare che esecutori di pitture d'infamia furono anche grandi maestri: Andrea Del Castagno (nel 1440 dipinse i fiorentini fuorusciti e travolti nella battaglia di Anghiari), Sandro Botticelli (nel 1478 dipinse gli uomini coinvolti nella congiura dei Pazzi) e Andrea del Sarto (durante l'assedio di Firenze del 1530 gli fu dato l'incarico di infamare in immagine alcuni traditori).<sup>32</sup>

I reati che questa pena colpisce sono in tutta evidenza reati di genere, imputabili cioè in modo quasi esclusivo agli uomini: gestione del potere, lotte politiche, pratiche della mercatura e onorabilità negli affari erano quasi del tutto “affari loro”, ragione per cui di donne infamate in immagine se ne conoscono davvero poche anche se, come vedremo, non si rinuncia certo a usarle per aggiungere spregio all'infamia degli uomini. Sappiamo di una monna Tana, moglie Lapo Riccomanni, dipinta a Firenze nel 1320 «forse per fallimento»,<sup>33</sup> e sappiamo di due bolognesi, dipinte non per demeriti propri ma per colpa del capofamiglia: era il 1300 quando il podestà bandì dalla città Noclerio dei Pavanensi con tutta la famiglia, assieme a lui e al figlio maschio, anche la moglie Caterina e la figlia Grisella vennero dipinte sul palazzo comunale e, come gli uomini, ebbero tre immagini ciascuna, se ne ha notizia da un prov-

29 Guittone d'Arezzo, *Le lettere*, ed. a cura di Claude Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, lettera 10, p. 132.

30 Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Commedia*, I, Pisa, Nistri, 1858, p. 412, commento al canto XV dell'*Inferno*.

31 Il supplizio è notoriamente ignominioso, cfr. Antonio Pertile (*Storia del diritto italiano*, V, p. 263-265) che scrive: «[...] lasciandolo lì finché morisse, come praticavasi principalmente cogli ebrei»; vedi anche Ortalli, *Colpire la fama*, p. 334 ss.

32 Per maggiori informazioni, si veda Ortalli, *Colpire la fama*, pp. 337-340.

33 Ne dà una scarna nota Gino Masi, *La pittura infamante nella legislazione e nella vita del comune fiorentino (secc. XIII-XVI)*, Roma, Società editrice del “Foro Italiano”, 1931, p. 19: «Del 1320 è la pittura infamante di Francesco e monna Tana, moglie di Lapo Riccomanni, forse falliti».

vedimento dello stesso podestà in cui viene deliberato di pagare il pittore Amirato «pro eo quod pinsit dominam Chaterinam [...] et dominam Ghisellam».<sup>34</sup>

Non è dato sapere come fossero le forme della rappresentazione delle donne infamate e se, e in che cosa, differissero da quelle degli uomini,<sup>35</sup> e dunque è rischiosa ogni ipotesi che volesse avventurarsi in questo dominio. Tuttavia altri moduli figurativi d'infamia la storia ce li propone e possono essere usati come utili riferimenti.



Fig. 1. Presunta immagine dell'imperatore Federico Barbarossa, bassorilievo, fine XII secolo, Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica.



Fig. 2. Presunta immagine dell'imperatrice Beatrice di Borgogna, bassorilievo, fine XII secolo, Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica.

Osserviamo le figure 1 e 2: una lunga, e controversa, tradizione vi riconosce le immagini infamanti di Federico I Barbarossa e di sua moglie Beatrice di Borgogna. I bassorilievi erano un tempo collocati

34 Francesco Filippini, Guido Zucchini, *Miniatori e pittori di Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze, Sansoni, 1947, p. 6.

35 Quanto alla "forma" della pena, Ortalli scrive ("... pingatur in palatio ...", p. 139, n. 18): «Gli statuti ascolani forse introducono una differenza di comportamento nei confronti dei due sessi quanto alla pittura infamante: all'uomo tocca la pena del capo, la confisca dei beni, il bando dei figli e la pittura in palazzo; per la donna si vuole il rogo e la confisca dei beni dotali, non si parla dei discendenti e si tace della pittura» e rinvia agli *Statuti d'Ascoli Piceno dell'anno 1377*, ed. a cura di Ludovico Zdekauer e Pietro Sella, Roma, Forzani e C. tipografi del Senato, 1910, pp. 94-95.

a Milano sull'arco di Porta Romana (Federico)<sup>36</sup> e a Porta Tosa (Beatrice), attuale Porta Vittoria, probabilmente a ricordare con intenti celebrativi il rientro dei milanesi in città dopo la distruzione operata dall'imperatore.<sup>37</sup> È chiaro il parallelismo, scrive Gherardo Ortalli, con alcuni degli elementi che saranno tipici della pittura infamante, come ad esempio la collocazione dei bassorilievi in punti molto frequentati e di primario interesse pubblico (alle porte della città) e il modulo iconografico particolarmente offensivo.<sup>38</sup> Queste osservazioni non colgono però la diversità dell'offesa recata alla presunta coppia imperiale e il differente messaggio d'infamia; se Federico è presentato in una posa innaturale per un imperatore, con una figura mostruosa accovacciata ai suoi piedi, ben altra inquadratura si propone per Beatrice: le vesti alzate fino alla cintura, le mani mosse e atteggiare in un gesto osceno, come una prostituta. Il *focus* che si propone all'opinione pubblica è per tutti e due centrato sul corpo, ma se per quello di lui il messaggio d'infamia consiste nel disonore della postura, per quello di lei ha il linguaggio inequivocabile della sessualità o, di più, della lussuria.

Oltraggiare e infamare le donne attraverso il loro corpo è un *divertissement* che in ogni epoca trova i suoi adepti e, come si può, si attivano anche vie trasversali e simbolicamente allusive. Viene in mente a questo proposito lo *Scheltbrief*, ovvero la lettera d'infamia, una sanzione diffamatoria consentita dai pubblici poteri, che verso la fine del Trecento trova la sua valenza giuridicamente riconosciuta nelle terre d'oltralpe, specialmente in Germania, ma è documentata anche per la Polonia, Boemia, Moravia, e nei Paesi Bassi. Si trattava

36 Durante l'assedio del 1178 di Federico Barbarossa a Milano, porta Romana rappresentò un baluardo prezioso per difensori della città, la sua perdita accelerò la sua capitolazione, cfr. Gian Luigi Barni, *La lotta contro il Barbarossa*, in *Storia di Milano*, IV, *Dalle lotte contro il Barbarossa al primo Signore (1152-1310)*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1954, p. 30-37.

37 Giorgio Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo e alla descrizione della città e della campagna di Milano ne' secoli bassi*, III, Milano, Francesco Colombo, 1855, pp. 715-717, all'anno 1171. Ad altra tradizione fa riferimento Barni (*La lotta contro il Barbarossa*, p. 33) quando tratta dell'assedio di Milano del 1158 e scrive che una importante impresa dei milanesi ebbe luogo a porta Tosa, «quella che forse ispirò la leggenda di una allegra donna che, con un opportuno stratagemma, avrebbe salvato la città trattenendo i nemici fino a quando [i milanesi] non avessero potuto riorganizzarsi; la leggenda spiegava così anche un bassorilievo che si trovava sulla porta Tosa, da altri considerato come un'insultante caricatura dell'imperatrice». Nel catalogo delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco di Milano è indicata come «Donna che compie un gesto osceno».

38 Ortalli, "... pingatur in palatio ...", pp. 68-69.

di scritti disonorevoli, diffusi in luoghi pubblici, con i quali i creditori erano autorizzati a rivalersi sui debitori morosi o su chiunque fosse venuto meno agli obblighi pattuiti. Accadeva non di rado che gli inadempienti fossero denunciati anche in immagine, le lettere infamanti erano allora corredate da figure nefande e umilianti (*Schandbilder*); il linguaggio figurato insisteva su squartamenti e supplizi dell'inadempiente, ma l'offesa più grave lo colpiva in ciò che meglio lo rappresentava: lo stemma. Il suo sigillo era assai di frequente raffigurato nell'atto di essere premuto sul posteriore e lordato dallo sterco di un animale femmina: asina, cagna, scrofa. Nonché di vecchia donna.<sup>39</sup>

Incolpevoli spesso le donne delle trame politiche degli uomini, dei loro fallimenti, delle loro frodi, eppure ugualmente coinvolte nella loro infamia. Donne senza nome, eppure unite nella stessa negativa valenza del discorso maschile. Quasi tutti i Comuni italiani avevano nei loro statuti una pena che puniva i debitori insolventi ed i falliti, veniva detta la "accullattata" e consisteva nella «cessione dei beni» fatta in pubblico: il cedente veniva costretto a recarsi nella pubblica piazza e, scalzo e seminudo o nudo del tutto, a suon di tromba doveva battere il sedere sulla «pietra del vitupero» [pietra infamante] e dire: «cedo bonis». Talora doveva rimanere seduto lì per tutto il giorno.<sup>40</sup> Questa pena afflittiva comportava anche la perdita di diritti e privilegi – che intaccavano a fondo lo status del condannato – quali l'ineleggibilità alle cariche pubbliche, portare le armi, vestire abiti di un certo valore e, come scriveranno gli statuti di Genova ancora nel 1633, la perdita della nobiltà.<sup>41</sup> La *pupularis infamia* della condanna sfregia l'onore di questi uomini che di onore vivevano e ne facevano un prestigioso elemento identitario oltre che motivo di forza per quanto riguardava la gestione del potere.

39 Ortalli, *Colpire la fama*, pp. 330-334; e inoltre Milani, *Pittura infamante*, p. 182, n. 6; Matthias Lentz, *Schmähbriefe und Schandbilder: Realität, Fiktionalität und Visualität spätmittelalterlicher Normenkonflikte*, in Klaus Schreiner, Gabriela Signori (a cura di), *Bilder, Texte, Rituale. Wirklichkeitsbezug und Wirklichkeitskonstruktion politisch-rechtlicher Kommunikationsmedien in Stadt- und Adelsgesellschaften des späten Mittelalters*, Berlin, Duncker & Humblot, 2000, pp. 35-67.

40 Pertile, *Storia del diritto italiano*, VI, 2, Torino, UTET, 1901, pp. 384-388. Ferdinando Leopoldo Del Migliore (*Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze, Stella, 1684, p. 564) scrive: «Per mortificazione bisognava suddiacervi, ostendendo pudenda et percutiendo lapidem culo nudo. [...] Era il più nefando disonore che dar si potesse in disprezzo alla persona, della casa e della reputazione di tutti i congiunti di quel tale che falliva. [...] Venne confermato anche dal granduca Francesco [de' Medici] nel 1582 per legge»; vedi anche Gino Masi, *La pittura infamante*, p. 15.

41 *Statuta civitatis Genuensis* 1595 e 1633, IV, 7: «Rupti sint ipso iure privati nobilitate», citati da Pertile, *Storia del diritto*, VI, 2, p. 388.

Lo sapeva bene lo scrittore fiorentino Lorenzo Lippi che cercò almeno delle attenuanti per le loro disgrazie e le trovò nella vanità delle loro donne; nel suo poema *Il Malmantile racquistato*, infatti, la punizione infamante che gli uomini devono scontare non è dovuta alla loro imperizia o disonestà negli affari, ma alle loro ambiziose donne che li hanno ridotti in miseria; e lo scrittore finge di incontrarle nell'Inferno quelle

Donne, che feron già, per ambizione  
D'apparir gioiellate e luccicanti,  
Dar il cul al marito in sul lastrone;  
Or le superbe pietre e i diamanti  
Alla lor libertà fanno il mattone [...].<sup>42</sup>

Nel corso del Medioevo il termine *onore* ha avuto una lenta evoluzione semantica che l'ha caricato di significati più concreti e che l'ha fatto scivolare verso una accezione sempre più vicina alla buona reputazione, una "dignità", quest'ultima, che tutti gli strati della popolazione possono rivendicare e che ha connotazioni e punti di riferimento consolidati, da tutti conosciuti e condivisi.<sup>43</sup> Scrive Rufino: «Est igitur fama illese dignitatis status, moribus ac legibus comprobatus, in nullo diminutus».<sup>44</sup>

Onore-reputazione: il binomio si fa imprescindibile ed è misurato, come è noto, per gli uomini sulla loro condotta nell'ambito delle attività pubbliche (affari, politica), per le donne invece sui comportamenti nella sfera privata. Sfera privata che immediatamente diventa pubblica allorquando il reato si chiama adulterio poiché la *commaculatio famae* investe e oltraggia reputazione e onore del marito e degli uomini del suo lignaggio, padri e fratelli. *Crimen publicum* secondo la tradizione romana, la relazione sessuale fra una donna sposata e un uomo celibe richiede una sanzione da parte dell'autorità pubblica che può essere ecclesiastica o laica, a seconda delle regioni oltre che delle epoche.<sup>45</sup> Ma quanti saranno stati i casi di vendetta privata,

42 Lorenzo Lippi, *Il Malmantile racquistato*, Firenze, Salani, 1937, VI, 73, p. 173, fu composto intorno alla metà del Seicento.

43 Un'ottima sintesi su questi complessi temi in Claude Gauvard, *Fama*, in *Dictionnaire du Moyen Age*, publié sous la direction de Claude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink, Paris, PUF, 2002, *sub voce*.

44 *Die Summa decretorum des Magister Rufinus*, ed. a cura di von Heirich Singer, Paderborn, F. Schöning, 1902, II, causa II, quaestio III, cap. 7.

45 Maurice Dumas, *Adulteri e cornuti. Storia della sessualità maschile tra Medioevo e Modernità*, Bari, Dedalo, 2008.

fuori dalle norme, come toccò ad Abelardo? Come sovente accade nel diritto medievale, anche per l'adulterio la pena afflittiva è inferta nel corpo che resta così segnato ed esposto al vituperio della comunità. Tale era il taglio dei capelli praticato alle adultere in fondo alle scale del palazzo comunale, cui faceva seguito la fustigazione per le strade cittadine,<sup>46</sup> tale era la corsa degli amanti per le vie della città, una pratica diffusa in molta parte della Francia meridionale fino alla Borgogna e regolata da leggi consuetudinarie.<sup>47</sup>



Fig. 3. *Taglio dei capelli ad una adúltera*, miniatura, *Coutumes de Toulouse*, 1296, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 9187, fol. 33v.

46 «In capillis tondeatur ad pedem scalarum palatii communis publice et fustigetur per terram, solvatque bannum 25 libr.», citato da Pertile, *Storia del diritto*, V, p. 346.

47 Dumas, *Adulteri e cornuti*, p. 108; Laure Verdon, *La course des amants adultères. Honte, pudeur et justice dans l'Europe méridionale du XIII<sup>e</sup> siècle*, «Rives méditerranéennes», 2008, n. 31 (numero tematico: *Histoire de la vergogne*, a cura di Damien Boquet), p. 57: «L'organisation des consulats dans les villes méridionales à partir du XII<sup>e</sup> siècle a donné naissance à un droit original, coutumier dans le sens où il ne repose pas sur la loi –c'est-à-dire la doctrine issue du droit romain par la glose des juristes– bien qu'il puisse en contenir des extraits, mais sur un ensemble d'usages apparus au cours du XI<sup>e</sup> siècle, mis par écrit au XIII<sup>e</sup> et confirmé par les autorités supérieures sous la forme de chartes de franchises. Ce droit statutaire urbain, que les glossateurs notamment provençaux ont qualifié de coutumier dès le XIII<sup>e</sup> siècle et reconnu comme source juridique légitime, est le fondement du pouvoir judiciaire des consuls. Il s'agit d'un ensemble de dispositions normatives, relatives essentiellement au droit privé et commercial, admises par la pratique». Questa pratica si trova anche in alcuni *coutumiers* del nord Europa, cfr. Hans Pierre Duerr, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 250-255. Oltre al diritto consuetudinario, anche i tribunali, fino alla fine del XV secolo, contemplarono la corsa fra le loro sanzioni; essa restò in vigore per tutto il Medioevo pur subendo una progressiva attenuazione, cfr. Dumas, *Adulteri e cornuti*, p. 109.

La corsa, della sola adultera, però, era già segnalata da Tacito presso i Germani: «la punizione è immediata e affidata al marito: questi le taglia i capelli, la denuda e, alla presenza dei parenti, la caccia di casa e la incalza a frustate per tutto il villaggio». <sup>48</sup> Più tardi avrebbe scritto di pratiche simili, denunciandole come pagane, anche Bonifacio durante la sua missione di evangelizzazione in Sassonia: alla maritata che si era macchiata di adulterio in certi casi veniva “offerta” una corda per un onorevole suicidio, altre volte invece erano le donne che «la portano nei paesi vicini, con i vestiti strappati fino alla cintura, e la frustano; pungono e tagliuzzano il suo corpo con dei coltelli, la trascinano di villaggio in villaggio lacera e sanguinante, e continuamente arrivano nuove flagellatrici che la pudicizia ha spinto a venire». <sup>49</sup>

Torniamo alla corsa degli amanti.



Fig. 4. *Corsa infamante degli adulteri*, miniatura, *Coutumes de Toulouse*, 1296, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 9187, fol. 30v.

<sup>48</sup> Tacito, *Germania*, c. 19, 19.

<sup>49</sup> Nell'epistola, tutta centrata sull'adulterio, Bonifacio scrive che non solo i cristiani ma anche i pagani lo ritengono un obbrobrio (*opprobrium deputatur*): «Nam in antiqua Saxoniam, si virgo paternam domum cum adulterio maculaverit vel si mulier maritata perditio foedere matrimonii, adulterium perpetravit, aliquando cogunt eam, propria manu per laqueum suspensam, vitam finire; et super bustum illius incensae et concrematae corruptorem eius suspendunt. Aliquando, congregato exercitu femineo, flagellatam eam mulieres per pagos circumquaque ducunt, virgis cedentes et vestimenta eius abscedentes iuxta cingulum; et cultellis suis totum corpus eius secantes et pungentes, minutis vulneribus cruentatam et laceratam de villa ad villam mittunt; et occurrunt semper novae flagellatrices zelo pudicitiae adductae usque ad eam aut mortuam aut vix vivam derelinquunt; ut cetera timorem adulterandi et luxoriandi habeant», in *S. Bonifatii et Lullii epistolae, Monumenta Germaniae Historica, Epistolae*, III, p. 342.

I colpevoli di adulterio attraversano la città completamente nudi, la donna va avanti per prima preceduta da un trombettiere, tiene in mano il capo di una corda la cui altra estremità è legata al pene dell'uomo che la segue, chiude il corteo un gendarme.<sup>50</sup> Si vede messo in scena qui, scrive Laure Verdon, il corpo del reato per questo effetto lente di ingrandimento sui sessi nudi raffigurati in modo sproporzionato, per la presenza del rappresentante della forza pubblica che chiude la fila e per quella «de la trompette tout aussi publique, qui souligne le rôle que jouent l'espace public et la réputation –la fama– qui va désormais être attachée aux deux malheureux dans l'accomplissement de la justice».<sup>51</sup>

Difficile non vedere nell'infamante corteo anche una forma di penitenza, un rituale di umiliazione pubblica<sup>52</sup> dove la donna è additata come l'istigatrice della colpa, con la sua sfrenata lussuria; lo suggerisce la smodata raffigurazione del sesso di lui, quasi a indicare in lei una novella Pasifae, lo indica chiaramente la cordicella annodata al pene di lui ma che a lei, *mulier improbissima*, fa capo: la corda dell'infamia, usata per umiliare prima che per punire, degrada il condannato al livello di un animale. La corsa degli amanti adulteri riveste un indubbio carattere di esemplarità, come tutte le pene afflittive che colpiscono il corpo, ed evidenzia il carattere pubblico del delitto; il castigo mira all'umiliazione estrema dei corpi nudi impudicamente esposti alla pubblica infamia e simbolicamente esclusi dalla comunità.

L'adulterio, un racconto che viene da lontano.

50 La miniatura illustra il testo dei *coutumes* di Tolosa del 1296, editi da Henri Gilles, *Les coutumes de Toulouse (1286) et leur premier commentaire (1296)*, Toulouse, Académie de législation, 1969.

51 Verdon, *La course des amants adultères*, p. 57; cfr. anche Jean-Marie Carbasse, «Currant nudi». *La répression de l'adultère dans le Midi médiéval (XII-XV siècle)*, in Jacques Poumaredé, Jean-Pierre Roger (a cura di), *Droit, histoire et sexualité*, Lille, Université de Lille II, 1987, p. 83-102; Adeline Rucquoi, *Aimer dans l'Espagne médiévale. Plaisirs licites et illicites*, Paris, Les Belles Lettres, 2008. Anche negli statuti di alcuni comuni italiani si trova una pena simile, ma comminata per altri reati, cfr. Pertile, *Storia del diritto*, V, p. 342: «Troviamo che uomini di professioni spregevoli e donne di mala vita che si fossero recati insulti, si facevano correre nudi per la città» e fa riferimento (*Ibidem*, nota 3) alla *Carta di Susa* del 1197 e 1233: «De conviciis inter probos si placitare voluerint, bis vel ter 60 solidos, si clamor inde fuerit; de glittonibus et de meretricibus similiter. Si placitare noluerint, per totam villam nudi ducantur».

52 Sul rituale si veda Jean-Marie Moeglin, “Performative turn”, “communication politique” et rituels au Moyen Âge. A propos de deux ouvrages récents, «Le Moyen Âge», 113, 2007, n. 2, p. 393-406; su rituale e umiliazione pubblica, Id., *Le Christ la corde au cou*, in Élisabeth Crouzet-Pavan, Jacques Verger (a cura di), *La dérision au Moyen âge. De la pratique sociale au rituel politique*, Paris, PUPS, 2007, pp. 275-289; su vergogna, umiliazione pubblica, nudità del corpo e giustizia, Verdon, *La course des amants adultères*.

*Narrationes*

Felice Laerziade, Odisseo ingegnoso,  
 con grande virtù ti scegliești la sposa;  
 che nobile cuore ha avuto la fedele Penelope,  
 la figlia di Icario, che buon ricordo serbò d'Odisseo,  
 del suo sposo legittimo! Per questo non morirà mai la fama  
 del suo valore, e ai terrestri un canto faranno  
 i numi, glorioso per la fedele Penelope;  
 non così la figlia di Tindaro, che tramò male azioni,  
 ammazzando lo sposo legittimo, e odiosa canzone  
 andrà fra i mortali, darà mala fama  
 a tutte le donne, anche a chi agisca bene.

L'anima «cruciosa» di Agamennone (*Odissea* XXIV, 192-202) così parla di due donne simbolo del mondo greco, la fedele Penelope *versus* l'infedele Clitemnestra, la fedifraga contro cui, già in un altro passo del poema omerico, ancora il marito tradito si era scagliato veemente: l'aveva chiamata «cagna» e «perfido mostro» che aveva coperto «d'infamia» se stessa e tutte le donne.<sup>53</sup> Il mito propone due figure femminili che innerveranno la cultura dell'Occidente pagano e cristiano, una celebrata nella sua virtù dal canto degli dei, l'altra ossessivamente seguita da una canzone nefasta e la sua infamia si proietterà come un'ombra funesta sulle donne, su tutte le donne.

Ecco dunque che fin dalle sue origini la cultura occidentale propone il modello femminile per eccellenza che risponde alle fattezze di Penelope, una moglie incrollabile nella fissità dell'attesa e nella fedeltà allo sposo, legata a lui ed alla casa di lui, uno *status* simbolicamente rappresentato dal talamo inserito nell'albero radicato nel mezzo della stanza nuziale e quindi inamovibile. E la sua fama sarà illuminata dal canto dei numi. Accanto a lei altre donne esemplari, come Andromaca che nelle *Troiane* di Euripide si racconta come moglie e come donna: «Quante sono le virtù per una moglie onesta, io le praticavo nella casa di Ettore: anzitutto, respingendo il

53 A Ulisse, evocante i morti, già era apparsa l'anima di Agamennone che si era scagliata con parole terribili contro la moglie Clitemnestra: «[...] La cagna / se n'andò via, non ebbe cuore, mentre scendevo nell'Ade, / di chiudermi gli occhi con le sue mani, e serrarmi la bocca. / Ah! Non c'è niente di più odioso e più cane, della donna / che tali orrori nel cuore si metta / come colei pensò orrendo delitto, / al legittimo sposo tramando la morte; e io credevo / che per la gioia dei figli e dei servi / sarei tornato. Quel perfido mostro / coprì se stessa d'infamia e tutte in futuro / le donne, anche se ce ne fosse di buone», *Odissea* XI, 424-434, ed. a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1963.

desiderio di uscire –cosa questa che procura una cattiva fama, se non si rimane in casa, sia che la donna meriti biasimo o no– sono rimasta nella mia casa. Non accoglievo nelle mura domestiche le belle parole delle donne; e bastavo a me stessa avendo la mente come saggia maestra di casa. In presenza di mio marito la lingua era silenziosa e il mio volto sereno». <sup>54</sup> Di una donna onesta, quando la porta della casa maritale si chiude alle sue spalle, non si dovrà più sentir parlare. Si parlerà di lei attraverso gli uomini. Con grande chiarezza Euripide lo fa dire ad Andromaca, altrettanto bene lo esprime Tuciddide. <sup>55</sup>

Ben altra fama accompagna Elena, la cui infedeltà e la cui fuga «lascia ai cittadini fragori di scudi e di lance e armamenti navali, e invece che dote, distruzione a Ilio portando, lieve uscì dalle porte osando cosa inosabile». <sup>56</sup> Sembra quasi affascinato Eschilo da tanto inaudito ardire, anche se rileva con sintesi mirabile quanto il gesto di lei sia funesto per la terra che abbandona e per quella verso cui si dirige. Il conflitto fra conformità e trasgressione non è risolvibile, al di fuori della conformità c'è scompiglio e distruzione: per questa donna infedele, tra le fiamme dell'incendio, Ilio crolla nell'estrema rovina.

Un riverbero di quel rogo attraversa il mare e naufraga sulle coste della fenicia Cartagine dove scatena il dramma di un'altra donna, la “pulcherrima Dido”. Per lei fedifraga, per la tradita fedeltà all'ombra del defunto marito Sicheo, l'abbandono di Enea si configura come ineluttabile fato e giusta mercede; la sua tragica fine sembra la necessaria, inesorabile catarsi da offrire agli dei, un sudario in cui avvolgersi e nascondersi agli uomini e alle donne. Inutile però ogni sua fatica, Fama è in agguato e la distruggerà.

Seguiamo il racconto virgiliano. Dopo che una violenta procella ha spinto Didone ed Enea a riparare in una grotta –nella stessa grotta, tiene a precisare Virgilio– la regina di Cartagine, persa nel suo amore «non si preoccupa di apparenze o di fama». Ma subito, per le città della Libia, corre la Fama,

54 Euripide, *Troiane*, vv. 645-656; Andromaca ammette di avere saputo dei tradimenti di Ettore, ai cui amori “altri” partecipava allattando i suoi figli illegittimi, Euripide, *Andromaca*, vv. 222-225.

55 «La donna migliore è colei della quale meno si parla nel bene e nel male, perché la persona di una donna buona, così come il suo nome, dovrebbe rimanere al chiuso e mai apparire all'esterno», Plutarco, *Mulierum virtutes*, cap. I, riprende da Tuciddide, *La guerra del Peloponneso*, II, 45.

56 Eschilo, *Agamemnone*, vv. 403-408; più duro il giudizio di un altro tragico: «All'alta Ilio Paride portò non una sposa, ma una sventura coniugale», Euripide, *Andromaca*, vv. 104-105.

il malanno più veloce fra tutti i mali; possiede vigore di movimento, e acquista forza con l'andare; dapprima piccola e timorosa; poi si solleva nell'aria e avanza sul suolo, cela il capo tra le nubi.

La Terra madre, incitata dall'ira contro gli dei, la generò, dicono, ultima sorella a Ceo e a Encelado, veloce di passi e di infaticabili ali, mostro orrendo, immane: di quante piume riveste il corpo, sotto ha tanti occhi vigili –mirabile a dirsi, – tante lingue e altrettante bocche risuonano e orecchi protende.

Di notte vola tra cielo e terra nell'ombra, stridendo, e non chiude gli occhi al dolce sonno; di giorno siede spiando sul culmine di un tetto, o su alte torri, e sgomenta grandi città, tenace messaggera tanto del falso e malvagio, quanto del vero.  
(*Eneide*, IV, 173-188)

Lontano è il tempo omerico in cui buona e cattiva fama erano «canto» degli dei e «canzone» degli uomini, e dunque *parola*; questa Fama, personificata e mostruosa, è invece *corpo*, corpo di donna che bene si addice alla sua natura mutevole e infida e pericolosa che mescola il vero e il falso, che incombe su donne e uomini e fa strame delle loro vite. Con Virgilio, la fama assume le “forme” di un essere simbolico e minaccioso che allegoricamente rappresenta ansie, paure e sentimenti degli uomini. Il mostro alato porta a conoscenza di tutti il cedimento di Didone e si guarda bene dal rivelare che è stato un tranello degli dei a condurla nella grotta assieme ad Enea. Che questo sia l'inizio delle grandi sofferenze e della morte della regina non lo preoccupa, la priva della buona *fama*, ovvero della buona reputazione senza la quale una donna non può più vivere.<sup>57</sup> Un piccolo capolavoro di ironia lo consuma Virgilio nell'affidare ad un mostro-donna il vituperio di un'altra donna-oggetto alla mercé della sua «lingua sonora».

Sulla scena dell'epica greca e romana ebbero la loro rappresentazione due modelli femminili i cui comportamenti, stigmatizzati o esaltati, divennero norme e segnarono nel tempo, inequivocabilmente, la vita di tutte le donne. La fama e l'infamia che le avvolse ebbe come luogo il loro corpo e come agente suscitatore la fedeltà che di questo serbavano al suo possessore. La loro fama e la loro infamia sarebbero diventate nel tempo fama e infamia di tutte: era

57 Cfr. Jean-Pierre Neraudau, *La Fama dans la Rome antique*, «Médiévales», 1993, n. 24, pp. 27-34, in particolare le pp. 28-30.

necessario tornare a guardare, alla nascita della nostra cultura, le rappresentazioni di quei comportamenti.

La donna che gode di buona fama è quella che, nella domesticità della sua casa, aspetta fedele il marito: la sua buona fama è frutto di sottomissione e obbedienza, di vita discreta e schiva, della paziente attesa, della sua fedeltà e anche dei suoi silenzi. E del silenzio in cui deve scomparire nella conformità e nella discrezione della dimora maritale. La donna infame è quella che viene meno alla fedeltà coniugale: le adultere hanno scatenato, da sempre, le ire furibonde degli uomini e le loro reazioni più crudeli. La fruizione dei miti è andata in parallelo con la costruzione di un'identità di genere che ha attraversato quasi indenne millenni di storia e che ancora oggi continua ad appartenerci, da Clitennestra (che per giunta è anche uxoricida), alla donna adultera dei Vangeli, a Sakineh Ashtiani.

Il Medioevo, lo abbiamo visto, conforma a questa etica e a questi valori le sue *leges*. E anche le sue *narrationes*. Ascolteremo soltanto alcune delle tante voci possibili, quelle di tre grandi scrittori tardo-medievali, accompagnate da alcune minori e centrate in prevalenza su fedeltà-adulterio femminile, la “perla” che si incastona al centro della cultura e del discorso maschile su fama-infamia delle donne.

Buon traghettatore dell'antichità classica, ancora una volta, Isidoro di Siviglia con le sue *Etymologiae*, (XXVI, 13): «Adulterium est inlusio alieni coniugii, quod, quia alterius torum commaculavit, adulterii nomen accepit». L'uso del verbo *commaculare*, da solo, dice tutto il disonore con cui Isidoro intende stigmatizzare l'adulterio e la lordura che si riversa nel letto matrimoniale (*torus*). Lo sfregio del talamo offende come forse di più non si potrebbe, e agli occhi di tutti, la reputazione di una persona. Isidoro sembra unire nell'infamia dell'adulterio ambedue i coniugi senza distinzione fra uomo e donna.

Non sarà così nel racconto del *trouvère* normanno Bérout che nel suo poema *Tristan et Yseul* riserva alla donna una condanna terribile; i due amanti sono condannati al rogo, ma per Isotta si prospetta ben altro destino. Mentre si sta approntando l'esecuzione, arrivano sul luogo un centinaio di lebbrosi deformi «con la carne in disfacimento e tutta biancastra, accorsi sulle loro stampelle con sbattimento di battole [...] e, sotto le palpebre gonfie, gli occhi sanguinanti godevano lo spettacolo». Ad un certo momento Yvain, il più terribile dei malati, gridò al re Marco di non gettare la moglie nel fuoco se voleva davvero fare giustizia del tradimento, sarebbe stata una pena troppo rapida; gliene suggeriva invece una di gran lunga più crudele:

Guardate, qui ho cento compagni.  
 Dateci Isotta, ella apparterrà a tutti noi;  
 Mai una donna ha conosciuto fine peggiore.  
 Sire, noi bruciamo di un sì grande desiderio,  
 Che non c'è dama al mondo  
 Che possa sopportare un solo giorno il commercio con noi.  
 I nostri stracci sono incollati alle piaghe;  
 Vicino a te ella si compiaceva  
 Delle ricche stoffe foderate di vaio, dei gioielli;  
 [...]

Quando vedrà le nostre capanne con i tetti bassi  
 E dovrà coricarsi con noi,  
 [...]

Allora ella preferirà essere morta,  
 Allora, Isotta, la vipera, saprà  
 Che si è comportata male;  
 Rimpiangerà di non essere stata bruciata sul rogo.

E Isotta, infatti, supplica il re di gettarla nelle fiamme, ma invano, egli la spinge invece verso Yvain che la prende mentre cento malati le si stringono attorno e «Isotta se ne va, continua Béroul, Yvain la conduce con sé. Fuori della città, scende il ripugnante corteo». <sup>58</sup> Malattia ossessionante e colpevolizzante, malattia-assillo del mondo medievale, la lebbra è il simbolo della sessualità colpevole, la macchia del peccato della carne che torna alla superficie del corpo e lo sconcia additan-done a tutti l'obbrobrio. Béroul vede nell'abbandono ai lebbrosi un castigo peggiore delle fiamme dell'inferno per la fedifraga Isotta.

Ai «peccator carnali», comunque, toccherà nelle pur sublimi ter-zine dantesche «La bufera infernal che mai non resta» (*Inferno* V, 67 ss.). Assieme alle «colombe dal disio chiamate» (Paolo e Francesca), il poeta incontra Achille, Paride e Tristano e poi Semiramide, «Cle-opatràs lussuriosa» e le donne che già conosciamo: Elena e Dido, «colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo», la regina fedifraga che "lo duca" di Dante aveva cantato. Nelle fiamme camminavano invece i lussuriosi che si erano pentiti prima di morire e che perciò scontavano la loro pena in Purgatorio al grido di «virum non cognosco», celebrando così la virtù esclusiva di Maria. Sarebbero stati mandati un giorno e avrebbero goduto la salvezza eterna (*Purgatorio* XXV, XXVI, XXVII).

58 Béroul, *Tristan et Yseut*, ed. e tr. di Herman Braet e Guy Raynaud de Lage, I, Paris-Louvain, Peeters, 1989, l'episodio è alle pp. 67-71, vv. 1155-1232; il poema fu composto intorno al 1170.

Abbiamo di fronte qui il binomio peccato-penitenza che è stato fin dai primi secoli del cristianesimo un dominio della chiesa che, con l'asprezza e il rigore della penitenza pubblica, puniva sopra tutti i peccatori di omicidio, adulterio, apostasia, quei peccatori che presto relegò nell'*ordo poenitentium*.

La fedeltà coniugale delle vedove viene declinata da tante voci e assai singolare è quella di un autore minore del Trecento toscano, Francesco da Barberino, che alla metà del secolo (1348) scrive il suo *Reggimento e costumi di donna*, un trattato di ammonimento ed *exemplum* per le donne di qualsiasi ceto e condizione. Accanto alla vicenda di un'inconsolabile vedova dall'«anima misera e disfatta», afflitta dall'infelicità di vivere e sull'orlo del suicidio, «chi porrà freno alle man disperate?», racconta «la meravigliosa costanza di una donna vedova» nel difendere la sua fedeltà al marito defunto dalle assillanti attenzioni del figlio del re della sua terra. I ripetuti dinieghi di lei non scoraggiarono il giovane, anzi, si fece sempre più pressante e determinato tanto da introdursi una notte in casa di lei con l'aiuto di un amico e di una scالا. Lei se ne accorse, lo riconobbe dalla voce e gli disse: «Or m'aspetta, ché, po' ch'io non posso fuggirti più dinanzi, ecco ch'io mi rivesto e a te vengo». Si vestì con le armi del marito morto e irruppe nella sala dove erano i due uomini, tirò un gran fendente all'amico del principe –colpo di cui morirà– e, rivolta al suo pretendente, gridò: «O tu ti parti o io t'ancido». Da dove era entrato il figlio del re dovette scappare e tornò a casa «con onta; la donna poi ancor gran pregio ne porta».<sup>59</sup>

Didone non ebbe questa forza e dovette pagarne il fio, ci verrebbe da aggiungere. C'è anche un lontano sapore della vicenda di Penelope e Ulisse in questo racconto dove, però, vindice della fedeltà maritale insidiata e offesa diviene la vedova stessa assumendo sembianze (l'abito maschile) e funzioni del consorte defunto (le armi). *Exemplum* per tutte le donne, questa valorosa vedova godrà di grande «pregio», ovvero di buona reputazione e fama. Infatti, scrive ancora Francesco da Barberino, «Donna che fama vuole e onore ama / con virtù valer brama, / non con lisciar o con vesta pomposa, / ché ferma cosa / è la prima se dura, / ma la siconda ha contraria natura. / La donna che ben guarda / che 'l suo onor non arda / è quella ch'è amata dalla gente: / non quella che sovente / va gli occhi suo guardando / e vuol piacer a chi va mal pensando».<sup>60</sup>

59 Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, a cura di Giuseppe E. Sansone, Roma, Zauli Editore, 1995, p. 97 e 114-115.

60 *Ibidem*, p. 180.

L'adulterio era iscritto dalla chiesa nell'elenco dei sette vizi capitali e, anche se non considerato il più grave, era certo quello su cui si è fermata spesso l'attenzione degli uomini, di tutti gli uomini, quello dei diretti interessati e quello dei grandi moralizzatori. Nella schiera di questi ultimi c'erano sicuramente i predicatori che facevano risuonare nelle chiese e nelle piazze delle città i loro moniti illustrandoli con i racconti delle più atroci penitenze per le donne che se ne fossero rese colpevoli. Nelle sue prediche della quaresima del 1354, a Firenze, il domenicano Jacopo Passavanti volle affrontare questo peccato ispirandosi alle leggende di cacce infernali (in Francia il tema era chiamato della "mesnie Hellequin") diffuse in Europa ormai da secoli, fantasie dell'oltretomba che avevano assunto il particolare scopo di punizione di peccati e delitti d'amore specialmente nel *Dialogus miraculorum* di Cesario di Heisterbach (XII, 20) e nei *Flores* di Elinando (*Patrologia Latina*, CCXII, c. 734) da cui più tardi derivarono i loro racconti Vincenzo di Beauvais (*Speculum historiale*, XXX, 120) e, appunto, Passavanti.

Una notte, egli scrive, un carbonaio del contado di Anversa stava bruciando in una fossa della legna per fare il carbone quando, verso la mezzanotte, sentì «grandi strida» e vide venire verso la fossa «correndo e stridendo una femmina iscapigliata e ignuda» inseguita da un cavaliere su un nero destriero con un coltello in mano. La donna non poté attraversare la fossa per via del fuoco né ardì buttarsi dentro, il cavaliere allora la raggiunse, la prese per «di svolazzanti capelli» e la pugnalò in pieno petto; cadde in terra «con molto spargimento di sangue, sì la riprese [il cavaliere] per li insanguinati capelli e gittolla nella fossa de' carboni ardenti: dove, lasciandola stare per alcuno spazio di tempo, tutta focosa e arsa la ritolse; e ponendolasi davanti in sul collo del cavallo, correndo se ne andò per la via onde era venuto». Il predicatore, aduso all'arte della narrazione, rivela ai suoi ascoltatori l'identità del cavaliere e della nobildonna, il significato della visione del carbonaio e di quei «martirii» e prosegue il racconto con la voce dello stesso cavaliere:

Noi, prendendo piacere di disonesto amore l'uno dell'altro, ci conducemmo a consentimento di peccato; il quale a tanto condusse lei che, per potere più liberamente fare il male, uccise il suo marito. E perseverammo nel peccato insino alla infermitade della morte; ma nella infermitade della morte in prima ella e poi io tornammo a penitenza e confessando il nostro peccato, ricevemmo misericordia da Dio il quale mutò la pena eterna dell'inferno in pena temporale di purgatorio. [...] Imperò che questa donna per amore di me uccise il marito suo, le è data questa penitenza che, ogni notte tanto quanto ha istanziato la divina iustizia, patisca per le mie mani

duolo di penosa morte di coltello, e imperò ch'ella ebbe in verso di me ardente amore di carnale concupiscienza, per le mie mani ogni notte, è gittata ad ardere nel fuoco, come nella visione vi fu mostrato. E come già ci vedemmo con grande disio e con piacere di grande diletto, così ora ci veggiamo con grande odio e ci perseguitamo con grande sdegno. E come l'uno fu cagione all'altro d'accendimento di disonesto amore, così l'uno è cagione all'altro di crudele tormento: ché ogni pena ch'io fo patire a lei, sostengo io, ché il coltello di che io la ferisco, tutto è fuoco che no si spegne; e gittandola nel fuoco, e traendonela e portandola, tutto ardo io di quello medesimo fuoco che arde ella. Il cavallo è uno dimonio al quale noi siamo dati, che ci ha a tormentare.<sup>61</sup>

L'*exemplum* è di facile lettura, a Passavanti fa gioco per incutere terrore della pena ultraterrena e indurre così al ravvedimento. Egli propone un uomo e una donna colpevoli dello stesso peccato, ma i due adulteri, pur nella sofferenza condivisa, non hanno la medesima pena: lui deve espiare cavalcando un infernale destriero e infierire sul corpo di lei, lei costretta a fuggire scarmigliata e nuda da un supplizio atroce che non le darà scampo. Ancora una volta si ripresenta, esposto alla pubblica infamia, il corpo lussurioso e nudo di una donna.

Quasi nei medesimi anni Giovanni Boccaccio riprende lo stesso tema della caccia infernale capovolgendone però del tutto etica e valori. In una novella del *Decameron* (V, 8) il giovane Nastagio degli Onesti sta girovagando nella pineta di Classe (Ravenna) triste e sconsolato perché la giovane e nobile fanciulla di cui è innamorato non solo non lo ricambia, ma, «cruda e dura e selvatica», ne disdegna perfino le attenzioni. Improvvisamente gli si presenta la visione di una caccia infernale ancora più terribile, se possibile, di quella che già conosciamo: «una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata» è inseguita da due mastini e da un cavaliere che monta un nero destriero: i cani la raggiungono, le addentano le carni nude e la immobilizzano a terra, l'uomo le trapassa il petto con lo stocco, la squarta con un coltello, le strappa il cuore e «ogni cosa d'attorno» e li getta in pasto ai mastini. Poi, «quasi niuna di queste cose stata fosse», la giovane si alza e ricomincia la sua eterna fuga scarmigliata e nuda, i cani e il cavaliere riprendono il loro

61 Jacopo Passavanti, *Specchio di vera penitenza*, a cura di Maria Lenardon, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1925, III, 2, pp. 58-59; nello *Specchio*, unica opera sicuramente scritta di suo pugno, Passavanti ordinò sotto forma di trattato le prediche tenute nella Quaresima del 1354.

triste inseguimento. Questa condanna infernale era toccata a lui per essersi suicidato perché non corrisposto nel suo amore dalla giovane donna che lo aveva respinto con «fierezza e crudeltà», a lei per avere gioito di questa morte. Nastagio viene a sapere che ogni venerdì alla stessa ora, in quello stesso posto, si ripete la scena della caccia; organizza allora nella pineta un gran banchetto a cui invita molta gente non esclusa, naturalmente, la fanciulla per cui invano spasimava. Nel bel mezzo del pranzo, davanti agli occhi di tutti, si presenta la tremenda scena, grande fu lo spavento dei presenti e sopra tutti fu terrorizzata «la crudel giovane da Nastagio amata». E tanta fu la paura di avere quella stessa condanna che ella «tramutò l'odio in amor» e lo sposò. Da allora tutte le donne di Ravenna, per paura di finire azzannate e squartate per l'eternità «sempre poi troppo più arrendevoli a' piaceri degli uomini furono che state prima non erano». <sup>62</sup>

Il contesto della novella dice chiaramente che per Boccaccio, in una visione tutta terrena, peccato è *non* abbandonarsi all'amore e perciò la fanciulla è condannata alla caccia infernale. Il messaggio che innerva le sue pagine rivive a fine Quattrocento (1483) in quattro pannelli da cassone su cui Sandro Botticelli dipinse la storia di Nastagio degli Onesti, committente era stato Lorenzo il Magnifico che voleva farne suo dono di nozze a Giannozzo Pucci che prendeva in moglie Lucrezia Bini. Ci si è chiesti perché proprio questo soggetto per un matrimonio, e si è risposto che le immagini dipinte sui pannelli sono di ammonimento: l'amore spirituale non può essere completo senza quello fisico, carnale. Ecco perché le immagini sono adatte alla celebrazione di un matrimonio. <sup>63</sup> Non deve però sfuggire che, sulla via del Rinascimento, l'etica dell'amore, portatrice di valori che di gran lunga si staccano da quelli del pieno Medioevo, continua a trascinarsi dietro idee e immagini "medievali" del corpo femminile: anche qui il corpo della giovane donna, sola, è rappresentato nudo, alla mercé del cavaliere, addentato dai cani, offeso e infamato al centro della scena del banchetto, esposto alla vergogna, allo sguardo ancorché sbigottito delle fanciulle e dei commensali tutti, elegantemente abbigliati.

62 Chiara Frugoni ipotizza come possibile fonte di ispirazione di Boccaccio, l'affresco dell'Inferno che Andrea Orcagna aveva dipinto in Santa Croce di Firenze verso il 1345, vedi Ead., *La coppia infernale di Andrea Orcagna in Santa Croce a Firenze. Proposta per una possibile fonte della novella di Nastagio degli Onesti*, «Studi sul Boccaccio», 28, 2000, pp. 99-104.

63 Christian Gaillard, *Donne in mutazione*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2000.



Fig. 5. Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, terzo episodio, tempera su tavola, 1483, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Boccaccio scrive il *Decameron* negli anni 1348-1351 e non può essergli stato estraneo il clima di caducità estrema che proprio in quel tempo stringeva l'Europa nella tragedia della peste nera e forse nascono da qui gli accenti disinvolti, quasi liberatori, con cui affronta la questione, come a voler mettere in ridicolo la cupezza ormai anacronistica della rappresentazione della caccia infernale da cui il suo sguardo si solleva e si apre verso un nuovo orizzonte. La sua alzata di "ingegno" però non è duratura. Una decina di anni più tardi (1362), nel pieno del suo profondo rivolgimento spirituale, scriverà il *De mulieribus claris* e la sua maniera di raccontare le donne e l'amore tornerà ad essere quella dei moralisti medievali, quasi a ritrattazione, sostengono alcuni, delle licenze che si era preso con gli spregiudicati racconti del *Decameron* e con libero modo di rappresentare le donne.<sup>64</sup> Scrisse questo trattato mettendosi nel solco dei *De viris illustribus* degli storici antichi e soprattutto dell'opera che, col medesimo titolo, il suo maestro e amico Francesco Petrarca stava componendo.<sup>65</sup>

Il suo intento Boccaccio lo esplicita con nettezza nel *Proemio*, di particolare interesse per noi. Meravigliato dal fatto che le donne abbiano avuto poca presa sugli scrittori tanto da non meritare un'opera a loro dedicata e quindi, affinché esse non siano private di

64 Non è di questo parere Vittorio Zaccaria, vedi la sua *Introduzione a Giovanni Boccaccio, De mulieribus claris*, ed. a cura di Vittorio Zaccaria, Milano, A. Mondadori, 1967, p. 5; sull'atmosfera culturale e spirituale di Boccaccio e sulla genesi dell'opera, *Ibidem*, p. 4 ss.

65 Per le fonti del *De mulieribus claris*, cfr. *Ibidem*, p. 13 ss.

quanto hanno meritato, scriverà di loro, di «matrone pudicissime» (Penelope, Lucrezia e Sulpicia) come di donne «di grandissimo ma pernicioso ingegno» (Medea, Flora, Sempronia) perché non intende «prendere il termine fama (*claritas nomen*) in senso stretto e tale che sempre sbocchi in quello di virtù, bensì in più ampio significato», perciò considera «illustri quelle donne che, per qualunque impresa nota al mondo, siano ben conosciute». Avverte anche che, esclusa Eva, non parlerà delle donne della storia sacra, ebraica e cristiana –che vivono nella ben meritata luce eterna, celebrate da uomini illustri per la loro verginità, castità, santità, virtù e costanza nel vincere le tentazioni della carne– e non le “mescolerà” quindi alle donne pagane di cui invece si occuperà. Perché si occuperà di loro? Perché le «donne pagane giunsero alla gloria –e con che ardente forza d’animo!– o per un certo dono e istinto di natura; o meglio, perché spinte dallo splendore fugace di questo mondo», ma seppero anche affrontare durissime prove.<sup>66</sup> E con queste donne termina la sua impresa perché non ritiene quelle del suo tempo degne di essere celebrate: «fra esse è così raro il numero di coloro che brillano».<sup>67</sup>



Fig. 6. *Il trionfo della Fama*, frontespizio di *L'opera di misser Giovanni Boccaccio de mulieribus claris*, Venezia, 1506, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

66 Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, *Proemio*, pp. 24-26.

67 Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, *Conclusio*, p. 449.

Scelgo, fra le altre possibili, le pagine dedicate da Boccaccio a Didone per continuare a seguire il tema prescelto adulterio-infamia. Egli racconta dalle origini le vicissitudini della regina cartaginese perché «gli piace celebrare le sue lodi» per «cancellare, almeno in parte, la macchia ingiustamente gettata contro l'onore (*decus*) della sua vedovanza». Scrive che Didone «divenne famosa in tutta l'Africa sia perché la città [Cartagine] era d'un tratto divenuta celebre, sia perché si era sparsa la voce (*inclita fama*) della sua straordinaria bellezza e della sua eccezionale virtù e onestà». Fama, onore e buona memoria da restituire al mondo si intrecciano sapientemente nella redazione di Boccaccio che però «dimentica» del tutto il trascinante racconto ovidiano dell'amore della regina per Enea. In una sua creativa proposta narrativa, lo scrittore toscano attribuisce il suo suicidio in massima parte all'inganno dei suoi dignitari che non avevano rispettato il suo «santo e inflessibile proposito» di rimanere casta e non si erano opposti alle pretese del «re dei Massitani che la desiderò e la chiese in sposa ai maggiorenti [fenici] minacciando la guerra e la distruzione della città». Boccaccio fa entrare in scena Enea in una situazione ormai irrecuperabile e parla di lui in sole due rapide righe: «quando poi giunse Enea troiano, che ella non aveva mai visto, ritenne di dover morire piuttosto che violare la sua castità». La frase sibillina evidenzia l'imbarazzo ad affrontare la vera ragione –l'amore– per cui questa donna è venuta meno al proposito di castità e, dunque, alla *fides* maritale. Infatti, al momento del suicidio, «quando si sparge il sangue purissimo» di lei, Boccaccio esclama con enfasi: «O Didone, venerabile ed eterno esempio di intatta vedovanza! Vorrei che a te rivolgersero gli occhi le donne vedove». E si scaglia contro quelle che più volte si sono risposate.<sup>68</sup>

Christine de Pizan riprenderà lo schema narrativo del *De mulieribus claris* nella sua *Cité des Dames* (1405). Come è noto, essa è edificata con l'aiuto di tre figure allegoriche, Ragione, Rettitudine, Giustizia, una costruzione che è decostruzione della tradizione maschile. Christine, proprio all'inizio della *Cité*, scrive di essere

profondamente turbata sui motivi e le cause per cui tanti uomini diversi tra loro per condizione, i chierici come gli altri, erano stati ed erano ancora così propensi a dire e scrivere nei loro trattati tante diavolerie e maldicenze sulle donne e la loro condizione. E non solo uno o due [...] ma in ogni trattato filosofi e poeti, predicatori e la lista sarebbe lunga, sembrano tutti parlare con la stessa

68 *Ibidem*, pp. 168-182.

bocca, tutti d'accordo nella medesima conclusione, che il comportamento delle donne è incline ad ogni tipo di vizio.<sup>69</sup>

Difende le donne dall'accusa di essere un sesso inferiore e colpevole della perdita del sesso maschile. L'opera di riesame delle false autorità è compiuta a diversi livelli dove si distingue l'intervento, sottile e complesso, di revisione delle fonti di cui la principale è il *De mulieribus claris* che circolava in traduzione francese già nel 1401 (*De cleres et nobles Femmes*).<sup>70</sup>

Christine si misura con la storia di Didone in due diversi momenti della sua *Cité*: dapprima ne celebra prudenza e accortezza nella grande impresa: dalla fuga dopo l'uccisione dell'amato Sicheo da parte del fratello alla fondazione di Cartagine;<sup>71</sup> e poi in un breve capitolo: «Storia di Didone, regina di Cartagine, a proposito delle donne fedeli in amore». <sup>72</sup> È una «noble dame plaine d'onneur et de vaillance» quella che Christine celebra, una donna che accolse, aiutò, onorò Enea, se ne innamorò –riamata, ma non troppo– e lo colmò di attenzioni: non si era risparmiata per lui che «aveva conquistato il suo cuore». Ma l'ingrato Troiano se ne andò senza prendere congedo, di notte e di nascosto. Il dolore fu terribile per Didone che «troppo aveva amato» e volle rinunciare alla vita.

Didone è «fedele in amore», ma ad Enea, nessun pensiero infatti va al lontano Sicheo, nessun accenno alla presunta castità vedovile promessa e perduta. Ma Christine compie un altro, significativo, passo in avanti: mentre la tradizione insiste su un Enea distolto dal suo destino a causa di una donna, la scrittrice ci mostra che anche Didone aveva una sua missione in quanto fondatrice e regina di Cartagine e che, di conseguenza, l'amore aveva distolto anche lei dal suo destino.<sup>73</sup> Christine fa di Didone una donna eccelsa e la canta quale donna «fedele in amore», lei, vittima della frode di Enea che se n'era andato «senza prendere congedo, di notte, di nascosto, come un traditore, senza il suo consenso: così ripagò la

69 Christine de Pizan, *La città delle Dame*, a cura di Patrizia Calaffi, Milano, Luni Editrice, 1998, p. 43; su Christine e Boccaccio si veda Patricia A. Phillippy, *Establishing authority: Boccaccio's "De Claris Mulieribus" and Christine de Pizan's "Le Livre de la Cité des Dames"*, «Romanic review», 77, 1986, pp. 167-193.

70 Patrizia Calaffi, *Introduzione* a Christine de Pizan, *La città delle Dame*, p. 20.

71 Christine de Pizan, *La città delle Dame*, I, 46, p. 202-210.

72 *Ibidem*, II, 55, pp. 378-380.

73 Su questo si veda Thelma Fenster, *La fama, la femme et la Dame de la Tour: Christine de Pizan et la médisance*, in Eric Hicks (a cura di), *Au champ des écritures*, Paris, Champion, 2000, p. 473.

sua ospitalità», lei che si uccise per il «terribile dolore», la nobile regina Didone, la cui «fama superò quella di tutte le donne del suo tempo». <sup>74</sup> Nessuna lussuria e, soprattutto, nessuna infamia, ma onore e memoria imperitura per la regina di Cartagine nel racconto di Christine. <sup>75</sup>

Un'altra Didone pochi anni prima era uscita dalla penna di Geoffrey Chaucer. <sup>76</sup> Nell'incompiuto poema onirico *The House of Fame* l'autore discute amore, natura, buona e cattiva fama, oblio, fortuna, caso e diceria. La casa della Fama nella quale Chaucer si introduce in sogno rievoca quella cantata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (XII, 39-65), uno straordinario edificio al cui interno troneggia, mostruosa, Fama stessa: «un essere minuscolo, ma capace, con gli infiniti suoi occhi, orecchi e bocche, di raggiungere cielo, terra e mare; giudice completamente arbitraria della memoria e del “nome” che gli uomini potranno avere al mondo presso contemporanei e posteri». <sup>77</sup>

Nella casa della Fama il poeta sogna l'*Eneide* dispiegata sui muri del tempio di Venere, incisa in lamina di bronzo e qui “vede” la vicenda di Enea e Didone. Senza esitazioni Chaucer focalizza l'attenzione sulla figura femminile, la sua Didone è una donna che ha fatto di Enea il suo amore e la sua vita. E il suo signore. È convinta della sua bontà e si fida, crede «che sia buono in ogni cosa, / perché in vero così appare. / Spesso inganna l'apparenza, / s'è di falsa consistenza! / Alla fine la tradisce / e per questo lei s'uccide! / Così sbaglia quella donna / nell'amar lo sconosciuto!». Dopo questa lapidaria sentenza, racconta il dramma con la voce di lei. Amaro e duro è il suo sfogo quando si accorge che Enea è pronto a ingannarla: «Ahimè l'uomo, ch'è sincero / nuova donna vuole all'anno, / e se

74 Christine de Pizan, *La città delle Dame*; la storia di Didone è ripresa in due momenti del libro, la prima alle pp. 202-210 (Qui si racconta della prudenza e accortezza della regina Didone), la seconda pp. 379-381 (Storia di Didone, regina di Cartagine, a proposito delle donne fedeli in amore): «Et ainsi piteusement fina la noble royne Dido, qui tant honoree avoit esté que elle passoit en renomme toutes les femmes de son temps», p. 380. Si veda anche Fenster, *La fama, la femme et la Dame de la Tour*, pp. 461-480.

75 In tutta l'opera di Christine, scrive Christiane Raynaud, la *Renommée* non è mai personificata, anche nella *Cité des Dames*, ella «préfère Raison à la personification de Renommée», cfr. Christiane Raynaud, *En quête de Renommée*, «Médiévales», 1993, n. 24, p. 58; vedi anche Maureen Quilligan, *The Allegory of female authority. Christine de Pizan's Cité des Dames*, Cornell University Press, 1984.

76 Geoffrey Chaucer, *La casa della fama*, in *Opere*, I, a cura di Piero Boitani, Torino, Einaudi, 2000, pp. 86-193; scritta probabilmente tra il 1378 e il 1380 e “appartenente” al così detto periodo italiano del poeta (1372-1380).

77 Piero Boitani, *Introduzione a Chaucer, La casa della fama*, p. 5.

dura un po' di più / per tre anni se la tiene? / Con la prima acquista fama / dando lustro al proprio nome, / con un'altra, la seconda, / l'amicizia poi coltiva, / e il piacere con la terza / o dell'utile per sé»; e poi, come parlando a se stessa, continua:

“[...] Sempre guai ebbe ogni donna  
a motivo di voi maschi!  
Ben lo vedo e posso dire  
che noi donne non siam furbe;  
di sicuro, in maggioranza,  
tutte siamo corteggiate.  
Non appena li accettiamo,  
ecco gli uomini imprecare,  
e così siamo ingannate!  
Se pur dura una stagione  
l'amor tuo, aspetta ancora,  
ed arriva fino in fondo  
e completalo del tutto.  
O me misera, che nacqui!  
per te ho perso il mio buon nome,  
e di me si legge e canta  
dappertutto in ogni idioma.  
Mala Fama! Niente esiste  
più veloce a questo mondo,  
e si sa qualsiasi cosa  
pur nascosta nella nebbia.  
Anche a vivere per sempre,  
il passato non cancello,  
sì che non si dica, ahimè,  
che vergogna ebbi da Enea,  
e perciò sia giudicata:  
“Ecco quella che lo ha fatto,  
e di nuovo lo farà”  
dai malevoli, in segreto”.  
Il pasticcio è ormai fatto,  
la sua pena e il pentimento,  
più non servono per niente.<sup>78</sup>

Con i tre ultimi versi di commento non coinvolto né coinvolgente, Chaucer chiude il dramma della sua Didone senza scrivere della sua morte perché, aggiunge, sarebbe cosa troppo lunga e comunque

<sup>78</sup> Chaucer, *La casa della fama*, le citazioni rispettivamente vv. 263-270; 301-310; 332-363.

chi avesse curiosità di saperne di più può leggersi l'*Eneide* di Virgilio e anche le *Epistole* di Ovidio (*Eroidi*, 7). È una donna senza ingenue illusioni, senza nostalgia e senza rimpianti quella rappresentata dal poeta inglese, perfettamente rispondente al suo ideale di “impersonalità drammatica” che darà i suoi frutti migliori nei *Canterbury Tales*. È una donna *in transition*, questa Didone, una donna che si stacca dal mondo medievale che sta dissolvendosi e va incontro al moderno ordine “borghese” portandosi addosso la *macula* indelebile dell'*honor* perduto assieme alla buona fama.

*Abstract:* This paper stresses the shift occurred at the beginning of the 13rd century, in judicial proceedings, from the *accusatio* of Roman legal tradition to the *inquisitio*. Due to this upset, trials were instituted *per publica vox et fama*, i.e. on the grounds of the bad reputation one had in his/her community. As far as women and their history are concerned, the focus is centered on adultery, which is the slanderous crime-sin accusation considered by both laws and public opinion, by writers and other makers of male discourse on women's good-bad reputation.

Questo contributo mette in evidenza l'importanza, nei procedimenti giudiziari, del passaggio avvenuto all'inizio XIII secolo dalla tradizione giuridica romana della *accusatio* alla *inquisitio*; a seguito di questo sovvertimento i processi furono istruiti per *publica vox et fama* ovvero per la *cattiva fama* che un soggetto aveva nella comunità in cui viveva. Per quanto riguarda le donne e la loro storia, il *focus* dell'articolo è centrato sull'adulterio che costituisce l'infamante colpa-reato cui guardano tanto le leggi che la pubblica opinione, gli scrittori e gli altri artefici del discorso maschile su fama-infamia delle donne.

*Keywords:* fama, infamia, *inquisitio*, *accusatio*, adulterio, pittura infamante, Giovanni Boccaccio, Geoffrey Chaucer, Christine de Pizan; reputation, infamy, adultery, infamous painting.

*Biodata:* Dinora Corsi è docente di *Storia medievale* e *Storia della chiesa medievale* presso l'Università degli Studi di Firenze; è tra le fondatrici di «Genesis. Rivista della Società italiana delle storiche» e di «Storia delle Donne». Ambiti di ricerca: storia religiosa del basso Medioevo, eresie, stregoneria, storia delle donne e *gender history* (dinora.corsi@unifi.it).