

BOCCACCIO 2000. IL *DECAMERON* SULLE SCENE E AL CINEMA

Lo preferible es vivir.
(M. Vargas Llosa, *Los cuentos de la peste*, 2015: 74)

1. PREMESSA

Il *Fortleben* del *Decameron* ha conosciuto, oltre a una del tutto eccezionale ricezione nell'alveo naturale della novellistica, in campo italiano ed europeo, anche una presenza capillare in molte espressioni artistiche di natura assai diversa: una delle più importanti è senza dubbio quella delle arti figurative (basterebbe pensare al *Boccaccio visualizzato* di Vittore Branca 1999), ma occorre non dimenticarsi della letteratura teatrale e, da quanto esiste la decima musa, anche del cinema. Questo intervento vuole analizzare brevemente, mettendone in risalto i punti più salienti, due opere uscite entrambe, e quasi simultaneamente, in anni recentissimi: da un lato un testo teatrale, *Los cuentos de la peste* del peruviano (naturalizzato spagnolo) Mario Vargas Llosa, opera ultimata nella città di Firenze nel febbraio del 2014, pubblicata a Barcelona nel gennaio del 2015 dal Grupo Editorial Penguin Random House (con l'etichetta della nota casa Alfabuara) e messa in scena per la prima volta il 28 gennaio del 2015 nel Teatro Español di Madrid;¹ e dall'altro il film *Maraviglioso Boccaccio* dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani, prodotto dalla Teodora Film con la partecipazione di Rai Cinema e uscito nelle sale il 26 febbraio, appunto,

¹ Il libro è corredato di numerose fotografie di Ros Ribas, in bianco e nero e a colori, scattate in occasione delle prove nel dicembre del 2014. Regia teatrale di Joan Ollé; gli attori: Mario Vargas Llosa (El duque Ugolino), Aitana Sánchez-Gijón (Aminta, condesa de la Santa Croce), Pedro Casablanc (Giovanni Boccaccio), Marta Poveda (Filomena) e Óscar de la Fuente (Pánfilo). La scenografia è di Sebastià Brosa, le musiche di Damien Bazin, i costumi di Miriam Compte, le coreografie di Regina Ferrando.

del 2015.² Come vedremo, c'è qualcosa che unisce a mo' di *fil rouge* le due esperienze artistiche delle quali ci occupiamo.

Naturalmente in questa sede non è neppure il caso di rammentare la progenie teatrale barocca, nella quale forse potremmo dire che risaltano le belle commedie di Félix Lope de Vega (quale che sia il rapporto di filiazione fra Boccaccio e il grande drammaturgo spagnolo), *El balcón de Federico* (da *Decameron* V 9) o *El anzuelo de Fenisa* (dalla storia di Jancofiore e Salabaetto, *Decameron* VIII 10, che è anche alla base della commedia *Dundo Maroje*, scritta dal croato Marin Držić ovvero Marino Darsa nel 1550), né la ricca cinematografia debitrice in particolare del film di Pier Paolo Pasolini, *Decameron*, del 1971. Ricca sí, ma sfortunatamente deviata, insieme con le altre due pellicole della cosiddetta «Trilogia della vita» (*I racconti di Canterbury* e *Il fiore della Mille e una notte*), verso quel filone che mirava quasi solamente alla licenziosità di tipo sessuale e che venne definito, appunto, *decamerotico* (forse, almeno nominalisticamente, l'apice fu raggiunto da un film che esponeva il titolo riassuntivo di *Le Mille e una notte di Boccaccio a Canterbury* di Joe D'Amato (pseudonimo di Aristide Massaccesi), noto anche come *Novelle licenziose di vergini vogliose* (1973).

Non mi occuperò neppure di casi come il film *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* di Mario Monicelli (1984), dove è aggiunto il personaggio di frate Cipolla (*Decameron* VI 10), interpretato da Alberto Sordi, né del *Bosco d'amore* di Alberto Bevilacqua (1981), ispirato alla novella di Pietro Boccamazza (V 3) e così via. Ed evidentemente nulla dirò d'un film come *Boccaccio '70* (a episodi, ambientati negli anni Sessanta, diretti da Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti e Vittorio de Sica), che (confesso) ha in parte suggerito il titolo di questo contributo, o d'una sciagurata pellicola giovanilistica prodotta fra Italia, Regno Unito, Francia e Lussemburgo, come *Decameron Pie* di David Leland (2007). Stendo poi un pietoso velo sul cinema decamerotico e avverto che non terrò conto neppure di un'opera teatrale molto recente, intitolata *Decamerone, visi, virtù*,

² Il film è interpretato, far gli altri, da Lello Arena (Tancredi), Kasia Smutniak (Ghismonda), Michele Riondino (Guiscardo), Carolina Crescentini (Isabetta), Paola Cortellesi (Usimbalda), Riccardo Scamarcio (Gentile Carisendi), Vittoria Puccini (Monna Catalina), Flavio Parenti (Niccoluccio Caccianemico), Kim Rossi Stuart (Calandrino), Josafat Vagni (Federigo degli Alberighi), Jasmine Trinca (Monna Giovanna). La sceneggiatura è degli stessi fratelli Taviani, la fotografia di Simone Zampagni, il montaggio di Roberto Perpignani, le musiche di Giuliano Taviani e di Carmelo Travia, la scenografia di Erita Frigato e i costumi di Lina Nerli Taviani.

passioni, per la regia di Marco Baliani con Stefano Accorsi o della *Decameron Suite* di Giulio Pizzirani, ambientata nel Novecento e messa in scena nel 2016 al teatro Belli di Roma o altri avvenimenti teatrali ancor minori.

È molto probabile che il centenario boccacciano (2013), quello che ci ha dato numerosissimi risultati critici di notevole rilievo, fra i quali la nuova edizione riccamente commentata della BUR, a c. di Amedeo Quondam, Giancarlo Alfano e Maurizio Fiorilla, abbia a che fare con qualcuna di queste avventure artistiche.

2. MARIO VARGAS LLOSA, *LOS CUENTOS DE LA PESTE*

Cominciamo dall'opera teatrale del pluripremiato scrittore peruviano (Vargas Llosa ha ottenuto il Premio Nobel per la Letteratura nel 2010 e numerosi altri riconoscimenti della massima importanza in ambito ispanico, quali il Premio Cervantes e il Príncipe de Asturias). Narratore, uomo di teatro e saggista, Vargas Llosa è al contempo un grande artista e un intellettuale di rilievo e vede ora il *Decameron* (letto la prima volta quand'era ragazzo) con l'occhio puro di uno scrittore non specialista di letteratura italiana e tanto meno del capolavoro boccacciano, mostrando però un'eccezionale umiltà nel tentativo di "capire" il *Centonovelle* attraverso uno studio letterario che certamente ha compreso l'edizione BUR alla quale ho fatto prima riferimento. Qualcosa che può rammentare, anche se solo a livello critico, i suggestivi saggi danteschi di Jorge Luis Borges. L'"occhio puro" di Vargas Llosa, in fondo, ben si associa, in questa operazione molto ardita, come vedremo appresso, con quello che a me pare l'"occhio puro" dello stesso Boccaccio in quanto creatore del *Decameron* e le contraddizioni dei *Cuentos de la peste* sono primariamente, come quelle del capolavoro trecentesco, le contraddizioni della realtà, filtrate attraverso il cristallino degli autori. Prima di proseguire, vorrei rammentare come Vargas Llosa sia stato, soprattutto agli inizi della sua produzione letteraria, uno scrittore caratterizzato da una straordinaria capacità di rinnovare la scrittura: giusto per fare un esempio, *La ciudad y los perros* (1963) applica a volte una tecnica che va al di là del *flash-back* e risulta piuttosto assimilabile a quella dello *split screen* usato al cinema e in televisione: lo schermo diviso in quadranti che sviluppano simultaneamente parti diverse dell'azione; uno stratagemma probabilmente facile nel cinema, ma certo molto più complesso nell'arte narrativa, dove rappresenta

un'evoluzione del tutto particolare di quella tecnica che viene da lontano e che nel romanzo francese medievale si chiamava *entrelacement*. Nei *Cuentos de la peste*, come vedremo, anche con l'aiuto delle caratteristiche proprie della messa in scena teatrale, l'audacia dell'autore va ancora più in là.

Ma si diceva dello scrupolo di un autore che non solo "sente", a tanti secoli di distanza, un classico medievale scritto in una lingua diversa dalla sua, ma vuole entrare nell'intimità di Boccaccio e del *Decameron*, cosa che cerca di fare in un'introduzione distesa su una ventina abbondante di pagine. Ogni opera maestra, da Omero a oggi, è moderna e contemporanea a sé stessa e al suo tempo; altra cosa è partire da un classico per farne un'opera realmente moderna. Ovviamente non dobbiamo attenderci giudizi nuovi e folgoranti sull'antico testo italiano (o sul panorama letterario, che comprende anche le due altre "corone", Dante e Petrarca), ma possiamo valutare quello che consapevolmente lega il grande capolavoro del passato con un'opera che pare perlomeno degna di considerazione. E va notato come si possano trovare anche alcune coincidenze con il film dei fratelli Taviani, certamente neppur questo un capolavoro, ma pure, quanto meno, un tentativo di dar vita a un'opera lontana dal modello pasoliniano oltre che, si capisce, dai suoi modesti imitatori.

Vargas Llosa comincia notando che la situazione iniziale, quella della cornice del *Decameron* di Boccaccio, è essenzialmente teatrale o forse più generalmente letteraria: i giovani che fuggono dalla città in preda alla peste, in realtà fuggono verso l'immaginario, opponendo a una realtà intollerabile un mondo fatto di storie che si raccontano a vicenda, con la speranza che parola e sogno possano immunizzarli dal morbo. Come si noterà, questa è in fondo una delle possibili funzioni che il compianto Michelangelo Picone (1988) riconosceva nelle cornici dei racconti medievali. E, d'altra parte, la letteratura è da sempre uno dei mezzi escogitati dagli uomini per affrontare la realtà e dare sfogo, quanto meno in modo sostitutivo, ai propri desideri. Nel caso specifico del *Decameron*, la cornice definisce al meglio la natura del teatro: «representar en un escenario algo que, mientras dura, es vida que reemplaza a la vida real, a la vez que la refleja»³ (CP: 13-4) con tutte le sue caratteristiche: mancanze, necessità, pienezza vitale e così via. Vargas Llosa considera determinante, per Boccaccio, l'esperienza della peste, un evento capace di imporgli una conversione da una letteratura derivata e libresca verso una forma di "realismo"

³ «Rappresentare in uno scenario qualcosa che, finché dura, è vita che sostituisce la vita reale, al tempo stesso che la riflette».

(*ibi*: 16); un brutale *memento* che la vita dello spirito è solo una delle dimensioni della vita, mentre i racconti che hanno a protagonisti gente di tutti i tipi e di differenti condizioni sociali sono presentati «sin mediaciones teóricas de la literatura» (*ibidem*).⁴ È evidente come questa sia una posizione in parte ingenua (gli studi sulle fonti classiche e medievali di vari racconti del *Decameron* ne mostrano la fallacia, se la frase dovesse essere presa alla lettera), ma in parte anche condivisibile, se è vero che la folla di attori del *Centonovelle* richiedono spesso una decodificazione dei loro atti, così come sono descritti dall'autore attraverso la finzione dei novellatori interni, al giudizio d'un lettore non necessariamente *litteratus*. Vargas Llosa nota anche che la peste, dopo le macabre pagine della cornice, non farà più la sua comparsa nel resto del libro, benché sia proprio quella prossimità a conferire ai novellatori una libertà di parola e d'invenzione che non si sarebbero mai potuti permettere. Anche qui c'è ovviamente qualche forzatura, che non è necessario commentare partitamente. Ma la peste come elemento letterario, e svincolato da ogni possibile influenza biografica (che pure dev'esserci stata), rende effettivamente possibile questa lettura del *Decameron*, come condizione eccezionale che eredita una gran parte delle tradizioni scritte e orali del Medioevo occidentale (con echi molto significativi della novellistica orientale) traducendola in un modo nuovo d'intrattenere novellando. L'idea d'isolarsi nel palagio sito sulla zona collinare prossima a Firenze diventa quindi non solo un tentativo di sottrarsi alla malattia, ma anche, più genericamente, di burlar la morte mediante la letteratura; Vargas Llosa afferma che «contando cuentos se puede tramar un laberinto donde la peste se extravía y no alcance a los cuentistas» (*ibi*: 20).⁵

Trascuriamo il resto della prima parte dell'introduzione, che contiene giudizi e informazioni correnti sull'opera di Boccaccio. Nella seconda parte, destinata a chiarire alcuni principi ispiratori dei *Cuentos de la peste*, l'autore dichiara che evidentemente non ha voluto scrivere un adattamento teatrale del *Decameron* (*ibi*: 29), ma che, partendo da un fatto essenziale del *Centonovelle*:

⁴ «Senza mediazioni teoriche della letteratura».

⁵ «Raccontando novelle si trama un labirinto nel quale la peste si disorienta e non riesce a carpire i novellatori».

la fuga hacia lo imaginario de un grupo de personas para escapar de la peste que devasta su entorno –, elabora una historia hecha de historias que contrabandean en el mundo real una realidad ficticia que, a la vez que suplanta las vidas reales de sus protagonistas, los redime del infortunio mayor de la condición humana: el perecimiento o extinción (*ibi*: 29-30).⁶

La vita reale (quella dei personaggi diremmo di primo grado che sulla scena vivono la loro vita e raccontano quella dei personaggi di secondo grado, i protagonisti delle novelle) si va diluendo nel corso dell'opera fino a scomparire nel labirinto delle invenzioni che cinque personaggi raccontano e rappresentano. In effetti nei *Cuentos de la peste* sono sulla scena unicamente cinque personaggi, solo due dei quali peraltro prelevati dall'onomastica dei novellatori boccacciani (Filomena e Pánfilo), mentre si aggiunge lo stesso Giovanni Boccaccio e una Aminta, condesa de la Santa Croce (sulla scena è la famosa e intensa attrice Aitana Sánchez-Gijón) e un tal Duque Ugolino, interpretato dallo stesso Mario Varga Llosa (detto fra parentesi nella tradizione spagnola Aminta è di norma nome femminile). Questi cinque non solo raccontano sia la loro storia sia quella dei personaggi delle novelle, ma interpretano questi ultimi in una continua metamorfosi altamente spiazzante per lo spettatore.

L'autore definisce questa tecnica non un'operazione fantastica, ma di "realismo fantástico" (*ibi*: 30) e la paragona al lavoro proprio dell'attore, ma anche alla funzione di ognuno di noi quando immaginiamo di vivere situazioni alternative alla vita reale. Potremmo aggiungere che è un meccanismo simile a quello usato da Ermanno Olmi nel suo film sul papa Giovanni XXIII (*E venne un uomo*, 1965), nel quale l'attore che interpretava il pontefice, Rod Steiger, essendo il narratore della vicenda, non aveva neppure bisogno di indossare i panni del presule, ma recitava normalmente senza alcun trucco e addirittura in maniche di camicia, mentre tutti gli altri esibivano indumenti realisticamente appropriati. Tutto ciò, evidentemente, sa di eccesso metateatrale, che si nota in realtà non tanto nei momenti in cui gli attori rappresentano i personaggi delle novelle, che sono rasciugate spesso a pochi scambi di battute, vengono collocate quasi tutte nella seconda parte e in fondo sono assai poche (Alatiel, Alibec, Caterina e l'usignolo, Masetto, Nastagio degli Onesti e poche altre),

⁶ «La fuga verso l'immaginario di un gruppo di persone per sottrarsi alla peste che devasta tutto intorno a sé, elabora una storia fatta di storie che contrabbandano nel mondo reale una realtà fittizia la quale, mentre soppianta le vite reali dei protagonisti, li redime dalla maggior disgrazia della condizione umana: la morte o l'estinzione».

quanto piuttosto nel gioco realtà-finzione che coinvolge i cinque personaggi di primo grado: il rapporto fra il Duque Ugolino e la Condesa de la Santa Croce, per esempio, è continuamente ribaltato, sia quando i due, che dovrebbero essere marito e moglie, raccontano le vicende passate (con un minimo d'interferenza da *Vita nuova* dantesca, nell'incontro con la giovane di dodici, anziché nove anni, immediatamente negato dalla continuazione del racconto),⁷ sia quando dialogano nel presente fra di loro, dichiarandosi odio e amore, disprezzo e stima, in un composto continuamente instabile di tempi, di luoghi e di caratteri, che peraltro non interessa solo loro. Per esempio a p. 74 il Duque Ugolino propone di lasciare Firenze

EL DUQUE UGOLINO

No estéis tan lúgubres y pesimistas, amigos. No hablemos más de la muerte. En todo caso, siempre podremos intentar la huida. Este noche no hay luna. ¿Os atrevéis?⁸

e poche battute dopo, a p. 75, nello stesso dialogo sono già nella Villa Palmieri (come viene battezzato il palagio dove si rifugiano i novellatori).

FILOMENA

¿No hemos venido a Villa Palmieri para eso?⁹

E Panfilo e Filomena sembrano in realtà due comici ambulanti (un po' come quelli del *Settimo sigillo* di Ingmar Bergman), pur se in altro momento appaiono come due fratelli incestuosi.

Quest'offuscamento della referenzialità topica, cronologica e caratteriale facilita in effetti la possibilità d'introyettare i racconti, consentendo ai personaggi di primo grado di farsi personaggi delle novelle e potenziando l'effetto di teatralità. Sarebbe forse utile stabilire da un lato i contorni di una teatralità gestita sul palcoscenico, che deve inglobare la parte piú propriamente narrativa delle novelle, che appunto sono scarnificate a scambi di battute; e dall'altro (e al rovescio) la teatralità del testo boccacciano che, essendo opera di narrativa, contiene *in nuce* alcuni elementi teatrali che a volte la critica ha probabilmente sopravvalutato. Ad ogni

⁷ Peraltro lo stesso nome Ugolino è piú dantesco che boccacciano; nel *Decameron* compare solo un Ughetto (IV 3).

⁸ «Non siate così lugubri e pessimisti, amici. Non parliamo piú della morte. Ad ogni modo, possiamo sempre tentar la fuga. Questa notte non c'è la luna. Ve la sentite?».

⁹ «Non siamo venuti a Villa Palmieri per questo?»

buon conto un caso di perdita di effetto teatrale, nei *Cuentos de la peste*, riguarda la novella di Nastagio degli Onesti, che è organizzata, nel *Decamerone*, come un'azione scenica la cui regia è proprio a carico del protagonista, o, per meglio dire, Boccaccio riesce ad abbinare la funzione registica di Nastagio, che prepara il banchetto risolutore nella pineta di Chiassi, con l'uso di un evento (qui addirittura fantastico) indipendente dalla sua volontà. Mi è capitato di notare questa capacità di doppi significati contestuali (dilogie, ambiguità, ma anche, in positivo, potenziamento dell'effetto segnico) anche in altre novelle, come in quella di Lisabetta da Messina. Tutto ciò si perde nel testo spagnolo, dove il banchetto e la comicità del finale si dissolvono nella pura vicenda truculenta e ammonitrice della caccia selvaggia.

Il testo di Vargas Llosa è notevolmente straniante; si veda per esempio il caso della celebrazione della parola, che pare una distorsione di quella boccacciana. A un certo punto il personaggio che si chiama Boccaccio dice (*CP*: 121):

Alejandro, cuando emprendió la conquista del Oriente que lo llevaría a Persia y a las Indias, arrastró consigo un ejército de contadores de cuentos. Los llamaba los *confabulatori nocturni* porque sólo contaban sus historias de noche. Cuando la Fortuna le hacía perder una batalla, los convocaba y ellos, en sus cuentos, enmendaban lo ocurrido, de modo que el gran Alejandro ganaba todas las batallas, incluso las que perdía. ¿Me entendéis?¹⁰

Insomma Alessandro Magno aveva in qualche modo già inventato quel Miniver o Ministero della Verità descritto da Orwell in *1984*.

Un'altra osservazione sembra riguardare uno dei fili rossi che attraversano l'opera, anzi si direbbe il più importante fra tutti: il rapporto fra il Duque Ugolino e la Condesa de la Santa Croce rammenta decisamente un tema pure boccacciano, ma di ampia portata medievale e moderna (e non solo, evidentemente) chiamato in spagnolo *El viejo y la niña* (dal titolo di una celebre commedia di Leandro Fernández de Moratín, 1790). Come

¹⁰ «Alessandro [*scil.* Alessandro Magno] quando intraprese la conquista dell'Oriente, che l'avrebbe portato in Persia e in India, portò con sé un esercito di novellatori. Li chiamava i *confabulatori nocturni* [concediamo a Vargas Llosa un piccolo solecismo ripetuto: parlando in latino, avrebbe dovuto dire *confabulatores*, ma forse questa è pignoleria da vecchio filologo] perché raccontavano solo di notte. Quando la Fortuna [la Dea Fortuna] gli faceva perdere una battaglia, li chiamava ed essi, con i loro racconti, correggevano gli avvenimenti, in modo tale che il grande Alessandro vinceva tutte le battaglie, persino quelle che perdeva. Mi avete capito?»

se lo scrittore, da poco ottantenne, ma dotato di una straordinaria vitalità, volesse esorcizzare non solo la peste, ma anche, piú in generale, la vecchiaia e persino la morte, attribuendo in fondo questa intenzione anche a Boccaccio, che visse la tragedia della peste nel mezzo del cammin della sua vita, a 35 anni e scrisse il *Decameron* negli anni successivi, ma, aggiungiamo noi, lo tenne caro fino alla sua scomparsa, esemplandolo in una bella copia in un periodo infelice anche dal punto di vista della salute.

Ovviamente un testo come *Los cuentos de la peste* non solo dipende da Boccaccio, ma da molte altre influenze esterne che non è il caso di cercar di studiare in questa sede. Giusto per citarne una: alle pp. 143-51, nella decima sezione dell'opera, intitolata «La pittura è il diavolo», il personaggio Boccaccio si scaglia contro la pittura, strumento diabolico, che fa credere nella possibilità di raggiungere la bellezza o addirittura di poter «producir cosas más bellas que las que Dios creó» (*ibi*: 148)¹¹ e induce a pensare che i quadri sono la vita reale. Al contrario (*ibi*: 150)

la palabra es sagrada. Jesús se valió de ella, no de los pinceles, para difundir su verdad. Contar cuentos es un viaje a un mundo inmaterial, no afecta la vida del espíritu. En la fantasía podemos gozar de una libertad que no tenemos en la vida real. Y sin pecar.¹²

E Vargas Llosa sconfina nel *Ritratto di Dorian Gray*, quando fa dire al suo Boccaccio: «La belleza es fugitiva, como todo en la vida. Las figuras de las tablas y los lienzos también se afean» (*ibi*: 149).¹³ Alla fine di questa parte, tuttavia, sembra quasi che ritorni la voce del vero Boccaccio: «Pecan los personajes, no los oyentes ni los lectores» (*ibi*: 151).¹⁴ E in quello che chiama «El cuento más depravado y perverso» (*ibi*: 155),¹⁵ Vargas Llosa introduce una narrazione di suo conio dai tratti erotici e teratologici con un mostro sessualmente abnorme che il Duque Ugolino incita contro

¹¹ «Produrre cose piú belle di quelle create da Dio».

¹² «La parola è sacra. Gesù si è servito della parola, non dei pennelli, per diffondere la sua verità. Narrare racconti è un viaggio in un mondo immateriale, non affetta la vita dello spirito. Nella fantasia possiamo godere di una libertà che non abbiamo nella vita reale. E senza peccare».

¹³ «La bellezza è fuggevole, come tutto nella vita. Anche le immagini delle tavole e delle tele diventano brutte».

¹⁴ «A peccare sono i personaggi, non gli ascoltatori o i lettori».

¹⁵ «Il racconto piú depravato e perverso».

la Condesa de la Santa Croce e che ricorda certi personaggi horror o piuttosto certi *Racconti immorali* di Walerian Borowczyk.

Il finale reca un titolo in forma interrogativa: *¿Despedida?* (ovvero *Congedo?*); ne sono protagonisti il Duque Ugolino e la Condesa de la Santa Croce, che dovrebbero tornare come gli altri a Firenze, ma la donna risulta pure colpita dal morbo pestilenziale e muore, salvo riprendersi immediatamente dopo: al termine si allontana guardando il marito (?) con un sorriso tra il pietoso e il beffardo, mentre il Duque Ugolino, sereno e sorridente mormora (sono le ultime parole del testo): «Recuerda que puedo resucitarte cuantas veces haga falta, Aminta, amor mío» (*ibi.* 249).¹⁶

In conclusione *Los cuentos de la peste* sembrano complessivamente poter rientrare in un orizzonte che continua quello che Severo Sarduy (1974) definiva Neobarocco, nel quale è quasi implicito il concetto di deflagrazione della post-modernità. Anche Omar Calabrese (1987 e 1991) concepisce un neobarocco postmoderno con destrutturazione dei paradigmi, dove prevalgono l'eccesso, il caos, la ripetizione, la instabilità e la metamorfosi, la distorsione e la perversione.

3. PAOLO E VITTORIO TAVIANI, *MARAVIGLIOSO BOCCACCIO*

Il film dei fratelli Taviani condivide con *Los cuentos de la peste* di Vargas Llosa una forte valorizzazione della cornice del *Decameron*, non solo con la lunga sequenza iniziale della peste, ma anche con le scene in villa dei dieci novellatori; gli autori (responsabili anche della sceneggiatura) rispettano il gruppo dei dieci e i loro nomi, limitandosi a chiarire i rapporti sentimentali fra i tre ragazzi e tre delle sette fanciulle ed escludendo i servitori. All'interno di questa cornice, rappresentata in modo non molto efficace,¹⁷ malgrado la buona resa degli attori, il film si limita giocoforza a tradurre un certo numero di novelle, precisamente cinque, ognuna appartenente a una diversa giornata: quella di Gentile de' Carisendi (X 4), di Calandrino e l'elitropia (VIII 3), di Tancredi, Ghismonda e Guiscardo (IV 1), delle brache del prete (IX 2) e di Federico degli Alberighi (V 9).

¹⁶ «Rammenta che posso risucitarti tutte le volte che sarà necessario, Aminta, amore mio».

¹⁷ Decisamente preferibile la nuova e originale incorniciatura dei racconti nel *Decameron* di Pasolini, benché lontanissima dal testo boccacciano.

La pellicola, in fondo, è di tipo molto tradizionale e non regge il confronto con il *Decameron* di Pasolini (che peraltro, nonostante il suo indubbio valore, non era neppure esso un vero e proprio capolavoro). Malgrado la complessiva modestia, il film può comunque vantare alcuni elementi di grande suggestione: i luoghi (o come si dice oggi le *locations*),¹⁸ i costumi, la fotografia e qualche interpretazione, segnatamente quella di Kim Rossi Stuart nella parte di Calandrino.

La successione delle novelle risponde a una sorta di *retrogradatio* interrotta e ripresa: dalla X giornata (quella degli atti liberali e magnifici) si passa all'VIII (giornata delle beffe) e quindi alla IV (degli amori caratterizzati da una fine infelice), poi si risale alla IX (a tema libero e in questo caso comico) e si termina con la V (nella quale si narra di amori che, dopo varie disgrazie, si concludono felicemente). Si comprende il desiderio di far vedere una certa varietà di toni, escludendo però l'elemento tipicamente decamerotico: l'unica scena di nudo riguarda, si direbbe un po' impropriamente, le terga di Ghismonda (parti basse comprese), non tanto perché dà visibilità a qualcosa che in fondo Boccaccio lascia intendere, ma perché il tono complessivo della novella non pare richiederlo; un po' come nel caso – ancor peggiore – dei *Promessi Sposi* di Salvatore Nocita, in cui si vedeva una Lucia (l'attrice francese Delphine Forest) tanto realisticamente accaldata per il lavoro nella filanda, da mostrare il busto in trasparenza, sotto l'unica copertura d'una camiciola sudata (don Lisander sarebbe inorridito).¹⁹

Comunque non tenterò, del film, un'analisi da critico cinematografico, perché tale non sono, pur ricordando qualche bella invenzione di regia. Per esempio le piume del falcone ucciso da Federigo che svolazzano per la cucina e continuano a farlo sovrapponendosi all'immagine dei due commensali (Federigo e Monna Giovanna) durante il pranzo. Oppure alcuni particolari che riguardano la prima novella, quella di Gentile de' Carisendi. Questo racconto è forse quello che subisce il maggior

¹⁸ Il film è stato girato in Toscana (Pistoia, con la sua Piazza del Duomo; il borgo di Pienza e il Castello di Spedaletto; la Villa La Sfacciata di Firenze e la Piazza Grande a Montepulciano) e in Lazio (la Basilica di Sant'Elia e il castello di Montecalvello, in provincia di Viterbo; l'abbazia di Sant'Andrea in Flumine a Ponzano Romano e la Villa Giustiniani Odescalchi a Bassano Romano).

¹⁹ In verità nell'episodio delle brache del prete, anche quest'ultimo è sorpreso senza panni interiori.

numero di modifiche rispetto al testo di Boccaccio; innanzi tutto la malattia di Catalina è la stessa peste che sta spopolando Firenze, poi la donna non è affatto incinta e suo marito, quando lei è agonizzante, stende il braccio per darle una carezza, ma viene bloccato dalla mano della madre; in questo modo Niccoluccio Caccianemico risulta un personaggio negativo, vittima di una madre volitiva e spietata. La morte apparente e la guarigione, grazie anche alla madre di Gentile, si somigliano abbastanza nei due testi, ma quando, nella scena del banchetto con il quale il Carisendi mostra la rediviva e chiede con chi sia giusto che resti, col marito che l'ha abbandonata o con lui che l'ha salvata, Niccoluccio, dopo aver riconosciuto Catalina, stende una mano per darle una carezza, ma a questo punto è la moglie a fermare il suo braccio e, diversamente dalla novella di Boccaccio, a respingerlo, preferendo rimanere con Gentile. Certo, le innovazioni imposte al racconto lo rendono lontanissimo dal significato del *Decameron*, ma sono introdotte con una certa efficacia narrativa che sfrutta soprattutto il motivo del "doppio": le due madri dal carattere opposto e i due gesti dalle conseguenze molto diverse. Al primo racconto nuoce forse, un'interpretazione non proprio all'altezza, tanto da parte di Riccardo Scamarcio quanto da quella di Vittoria Puccini, che hanno dato migliori prove in altri film.

Una seconda novella che soffre cambiamenti di gran rilievo e intrusioni narrative di vario genere è quella di Tancredi, principe di Salerno, dove è interessante il rapporto fra il nobile e l'umile Guiscardo, spadaio e cesellatore, che instaura un triangolo con qualche sfumatura di diversità fra i tre protagonisti: da una parte un padre con tendenze ancor più spiccatamente incestuose che cerca di soffocare e dall'altra in fondo non uno, bensì due figli dilette: una figlia naturale e un giovane che è quasi un figlio adottivo, tant'è che è Tancredi stesso a metterli in contatto senza prevedere il rischio di una relazione che non è realmente fraterna. Il particolare per cui il primo marito di Ghismonda è anziano, quasi Tancredi volesse favorire un rapido ritorno della figlia a casa; il dettaglio della coppa cesellata da Guiscardo e donata a Ghismonda; quello dello stemma della casata del principe; l'incontro fra i due giovani, nel quale una battuta volgarotta di Guiscardo desta l'interesse della fanciulla (e il linguaggio normalmente "basso" di lui); l'oscura profezia della farfalla che affoga nel vino di quella stessa coppa (e il facile simbolismo vino versato = sangue);²⁰

²⁰ Simbolismo spesso sfruttato nel cinema, come, tanto per citare un esempio, in *Ehira Madigan* di Bo Widerberg, 1967.

l'estemporanea interlocuzione fra Ghismonda e le fanciulle della brigata decameroniana sono tutti elementi nuovi, a volte glossatori, a volte amplificatori, che, insieme con qualche dialogo non indovinato, fanno perdere alquanto l'efficace linearità tragica della novella.

Anche le altre novelle subiscono mutamenti più o meno vistosi (dai ceci su cui s'inginocchia la monaca Isabetta al cane regalato al figlio di Monna Giovanna perché si dimentichi del falcone ad altri ancora), e pure i fratelli Taviani, come Vargas Llosa, cedono almeno una volta alla tentazione di contaminare: è il caso della novella delle brache del prete, alla quale aggiungono un prologo in cui si vedono delle bambine destinate a diventare future monache più o meno come la Monaca di Monza di manzoniana memoria.

4. CONCLUSIONI

Una caratteristica che unisce le due opere di cui ci stiamo occupando è, in fondo, la dialettica fra teatro e racconto. Nel caso dei *Cuentos de la peste* si tratta in effetti di un'opera teatrale che fagocita la narrazione, piegandola nel modo in cui s'è visto, alla ritualità scenica. Nel caso del film, c'è una sorta di dicotomia: le parti relative alla cornice subiscono un trattamento tale che a volte sembrano non momenti costitutivi di un film, ma la ripresa di un'opera di teatro con una o al massimo due o tre camere fisse (un po' *à la manière* di certo Carlos Saura, quello dei film dedicati alla danza: *Bodas de sangre*, *Carmen Story* eccetera). I personaggi talora si muovono come su un palcoscenico, non con la libertà concessa in uno spazio libero seguito da una o più cineprese e dai meccanismi registici e di montaggio ben noti (carrelli, dolly, dissolvenze eccetera). Viceversa, nelle novelle, pur sempre mantenendo talora un che di ieratico, anche eventualmente a fini comici, come nella piacevole resa della novella della badessa Usimbaldà, le riprese si fanno più mobili e ariose, più inclini a stabilire un rapporto fra uomo e natura, grazie anche, come si diceva agli stupendi scenari toscani. Anche qui, non senza eccezioni: infatti nella novella di Tancredi, per dar maggior teatralità alla storia, viene omesso tutto il racconto "avventuroso" di come i due amanti si incontrano attraverso la grotta e la fune a nodi e cappi, e persino la discesa per il balcone del vecchio principe di Salerno.

Tanto *Los cuentos de la peste* come *Maraviglioso Boccaccio* partono dall'idea di una fuga dall'atrocità; in un'intervista contenuta nel DVD del film, Paolo Taviani decodifica la peste del 1348 come la malattia contemporanea costituita dai morti nei tentativi migratori del Mediterraneo. Ed evidentemente anche Vargas Llosa vede, senza rivelarlo, un'ombra contemporanea che ci rende tutti esposti alla peste, oltre che naturalmente destinati alla morte. Ma allora ci si può chiedere: quali sono le risposte dei tre artisti? Quella dello scrittore peruviano è certo complessa, al limite dell'indecifrabile e tutto sommato assai poco consolatoria, pur nel finale descritto; quella dei fratelli Taviani, che iniziano e terminano con due atti di magnanimità, pare in fondo più ottimista. Entrambi colgono, in fondo, sia pure in modo diverso, la profonda contraddizione insita nel *Decameron*.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.

CP = Mario Vargas Llosa, *Los cuentos de la peste*, Barcelona, Alfaguara, 2015.

MB = *Maraviglioso Boccaccio*, un film di Paolo e Vittorio Taviani, Roma, Teodora film, 2015 (DVD).

LETTERATURA SECONDARIA

Branca 1999 = Vittore Branca (a c. di), *Il Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, 3 voll.

Calabrese 1987 = Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987.

Calabrese 1991 = Omar Calabrese, *Caos e bellezza*, Milano, Domus Academy, 1991.

Picone 1988 = Michelangelo Picone, *Tre tipi di cornice novellistica. Modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, «Filologia e critica» 13 (1988): 3-26.

Sarduy 1972 = Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.