

“Il visivo senso” del *Decameron*. Boccaccio al cinema

Decameron figurato

Se è vero che “nessun libro” è così “cinematografico” come il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, opera all’origine di tanti film sin dall’epoca del cinema muto,¹ è tuttavia innegabile che Boccaccio è stato “tradito dal cinema.”² E se riflettiamo sull’atteggiamento del Certaldese nei confronti dell’*eikóna* nel suo rapporto col *logos*, percepiamo che la natura del tradimento è profonda e riflette l’ambigua posizione dello scrittore nei confronti dell’immagine mimetica, ora ai limiti dell’iconoclastia ora affascinata dal “visivo senso” di un Giotto, la cui arte gli appare innanzitutto un’esperienza cognitiva. Nella *Conclusione dell’Autore*, c’è una forte rivendicazione dell’autorità della parola su quella dell’immagine, accompagnata dalla riflessione sulla necessaria “imperfezione” dell’*ars* dell’*homo faber*, garanzia di genuinità e verità, nei confronti dell’arte suprema del supremo Creatore:

alla mia penna non dee essere meno d’auttorità conceduta che sia al pennello del dipintore, il quale senza alcuna riprensione, o almen giusta, lasciamo stare che egli faccia un san Michele ferire il serpente con la spada o con la lancia e a san Giorgio il dragone dove gli piace, ma egli fa Cristo maschio e Eva femina, e a Lui medesimo, che volle per la salute della umana generazione sopra la croce morire, quando con un chiovo e quando con due i più gli conficca in quella. (Concl.6)³

se pur prosuppor si volesse che io fossi stato di quelle [le novelle] e lo ’nventore e lo scrittore, che non fui, dico che io non mi vergognerei che tutte belle non fossero, per ciò che maestro alcun non si truova, da Dio in fuori, che ogni cosa faccia bene e compiutamente. (Concl.17)

Nella novella di “Messer Forese da Rabatta e maestro Giotto dipintore” (6.5), Panfilo, “esperto della natura ingannevole delle apparenze e delle percezioni sensoriali,” offre uno dei più importanti documenti scritti del tempo

¹ Mereghetti 2003.

² Branca 1972.

³ Si cita il *Decameron* da Boccaccio 1991.

sull'arte giottesca, ribadendo, ma “eccentricamente” rispetto alla tradizione e senza moralismi, la fondamentale falsità dell'immagine e la straordinaria qualità mimetica del pittore⁴:

[Giotto] ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna e col pennello non dipingesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. (6.5.5)

In 3.7.36, per fare un ultimo esempio, Boccaccio, all'interno di una polemica antifratesca, mette in bocca al suo personaggio una riflessione sul rischio dell'utilizzo strumentale delle “dipinture,” usate per spaventare “le menti degli sciocchi” (“dove gli antichi la salute desideravan degli uomini, quegli d'oggi desiderano le femine e le ricchezze; e tutto il loro studio hanno posto e pongono in spaventare con romori e con dipinture le menti degli sciocchi”).

Sono solo alcuni dei luoghi decameroniani che possono spiegare la problematicità del rapporto tra il cinema e il capolavoro narrativo del Medioevo. Un problematicità che appare esemplificata nel più noto e forse più riuscito adattamento del *Decameron*: Pier Paolo Pasolini, eliminata la cornice a capestro, introduce nella seconda parte del film una nuova cornice, basata proprio sulla quinta novella della sesta giornata, in cui l'autore esprime un suo punto di vista che è a un tempo interno ed esterno alla narrazione. Interno perché lo sguardo del protagonista (qui un allievo di Giotto) coincide con quello dell'autore modello; esterno perché nei panni del pittore c'è lo stesso autore empirico, Pasolini, che diventa così artefice del dipinto commissionato al personaggio interpretato e insieme del film. In questa doppia autorialità, lo scrittore-regista ricorre, certo non a caso, a rivendicare il suo ruolo di *artifex* autorappresentandosi nei panni del Vulcano *faber* così come è raffigurato nel notissimo dipinto di Diego Velasquez *La fucina di Vulcano*.

Le prime trasposizioni decameroniane assecondano la necessità del cinematografo di superare pregiudizi e trovare nobilitazione attraverso la grande letteratura. Già nel 1910 Enrico Guazzoni porta sugli schermi, in un breve film di circa dieci minuti, la novella di *Andreuccio da Perugia* (2.5: “*Andreucci da Perugia, venuto a Napoli a comperar cavalli, in una notte da tre gravi accidenti soprapreso, da tutti scampato con un rubino si torna*”).

⁴ Cfr. Ruffini 2013, 308. Sui rapporti tra il *Decameron* e le arti figurative, si veda Branca 1999.

a casa”). Due anni dopo, affermatosi ormai il lungometraggio, Gennaro Righelli realizza il *Decamerone*, adattando tre novelle del libro “cognominato Galeotto” cucite assieme senza cornice: di nuovo l’ingenuo “cozzone” di cavalli Andreuccio, il conte di Anguersa (2.8: “*Il conte di Anguersa, falsamente accusato, va in essilio; lascia due suoi figliuoli in diversi luoghi in Inghilterra; e egli, sconosciuto tornato in Scozia, lor truova in buono stato; va come ragazzo nello essercito del re di Francia, e riconosciuto innocente è nel primo stato ritornato*”) e un libero adattamento della novella del “palafreniere” e della moglie d’Agilulf re (3.2: “*Un palafreniere giace con la moglie d’Agilulf re, di che Agilulf tacitamente s’accorge; truovallo e ton-dalo; il tonduto tutti gli altri tonde, e così campa della mala ventura*”), che sullo schermo vira verso toni da melodramma: un povero stalliere e una bella principessa si amano, ma la loro diversa condizione sociale li costringe a rendersi conto che la dura realtà si opporrà sempre al loro amore. Del film omonimo uscito nel 1921 non conosciamo neppure il nome del regista: possiamo solo segnalare la presenza, fra gli interpreti, di Manlio Mannozzi, che avrebbe recitato nei *Promessi sposi* Mario Camerini. Ci accorgiamo già, dai primi film, che il capolavoro della prosa medievale, l’opera che aveva conquistato, per dirlo con l’Auerbach di *Mimesis*, il pieno dominio della realtà nella sua varietà sensibile dopo la rottura dantesca dell’unità figurale del mondo,⁵ viene semplificato e ricondotto negli angusti confini del “genere,” secondo il gusto dell’avventuroso e del sentimentale tipico dei *feuilletons* ottocenteschi. Per questo alcuni adattamenti non guardano direttamente al *Decameron* ma a fonti e riletture intermedie. È il caso del *Boccaccio* realizzato in Austria nel 1920 dal regista ungherese Mihaly Kertész (Michael Curtiz), trasposizione del libretto omonimo in tre atti di Camillo Walzel alias Friedrich Zelle e Richard Genée musicato nel 1879 da Franz von Suppé. Boccaccio in persona diventa protagonista della vicenda, col suo portato biografico e letterario di autore del *Decameron* e dell’*Elegia di madonna Fiammetta*. Ci troviamo a Firenze, durante i festeggiamenti per il santo patrono Giovanni Battista. Un troviero, circondato dalla folla festante, racconta novelle di Franco Sacchetti, Giovanni Fiorentino e dello stesso Boccaccio, e precisa che il piccante racconto di quest’ultimo è basato su una storia davvero accaduta. Tra il pubblico le donne plaudono, i mariti gelosi gridano alla menzogna e cercano di distruggere le opere dello scrittore. Ed ecco Giovanni, compiaciuto di aver provocato tanto subbuglio, aggirarsi per le strade cittadine alla ricerca dell’amata Fiammetta. Come nella commedia antica e

⁵ Auerbach 1956, 1:222–52.

poi rinascimentale, lo ostacolano vecchi rivali e lo aiuta un giovane innamorato. A un certo punto Giovanni rivendica la sua poetica: niente di ciò che racconta è frutto di fantasia; egli si limita ad aggiungere umorismo a eventi e situazioni della vita quotidiana, pur nella consapevolezza che raccontare apertamente la verità significa imbattersi in contrasti e persecuzioni. Ma raggiunta finalmente Fiammetta, scampati numerosi pericoli, decide con un'improbabile palinodia che d'ora in poi, nel comporre le sue novelle, farà ricorso alla sola fantasia.⁶ A von Suppé si ispirerà, per il suo *Boccaccio* (1940), anche Marcello Albani, il cui film si limita ad attestare la scarsa attenzione della cinematografia fascista per il Certaldese: Giannina, gelosa del cugino dongiovanni Betto, si traveste da uomo spacciandosi per lo zio Boccaccio e architettando beffe ai danni dell'amato. Il solo altro film vagamente decameroniano uscito nel Ventennio è *Boccacesca* (1928) di Alfredo De Antoni: il duca di Spoleto ordina al suo amministratore Jacopo di trovare un precettore per sua figlia Oretta. Trova Ricciardello, di cui presto la ragazza si innamora. Scoperta la relazione, il duca chiude Oretta in convento e condanna a morte il precettore, ma l'intervento di Jacopo risolve la storia con un lieto fine. A una commedia di Robert McLaughlin e Lawrence Boyle, a sua volta basata su novelle decameroniane, guarda invece *Decameron Nights* (1924) di Helbert Wilcox, che adatta ancora tre novelle: quelle di Alatiel (2.7: "*Il soldano di Babilonia ne manda una sua figliuola a marito al re del Garbo, la quale per diversi accidenti in ispazio di quatro anni alle mani di nove uomini perviene in diversi luoghi: ultimamente, restituita al padre per pulcella, ne va al re del Garbo, come prima faceva, per moglie*"), di Paganino da Monaco (2.10: "*Paganino da Monaco ruba la moglie a messer Ricciardo di Chinzica; il quale, sappiendo dove ella è, va, e diventa amico di Paganino; raccomandagliela, e egli, dove ella voglia, gliele concede; ella non vuol con lui tornare e, morto messer Ricciardo, moglie di Paganino diviene*") e di Saladino e Torello (10.9: "*Il Saladino in forma di mercatante è onorato da messer Torello; fassi il passaggio; messer Torello dà un termine alla donna sua a rimaritarsi; è preso e per acconciare uccelli viene in notizia del soldano, il quale, riconosciuto, e sé fatto riconoscere, sommamente l'onora; messer Torello inferma e per arte magica in una notte n'è recato a Pavia; e alle nozze che della rimaritata sua moglie si facevano da lei riconosciuto con lei a casa sua se ne torna*"). La pellicola, che accentua l'elemento esotico, ha certo alcuni pregi; ma è l'assenza del capestro, come pure dell'"onesta brigata," a far riflettere. L'assenza, qui come nei film che precedono e seguono, dell'"orrido cominciamento" — così

⁶ Cfr. Zell e Genée 1886.

connaturato allo spigliato novellare (“Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a’ camminanti in una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia reposto, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggior è stata del salire e dello smontare la gravezza. E se io potuto avessi onestamente per altra parte menarvi a quello che io desidero che per così aspro sentiero come fia questo, io l’avrei volentier fatto: ma ciò che, qual fosse la cagione per che le cose che appresso si leggeranno avvenissero, non si poteva senza questa ramemorazion dimostrare, quasi di necessità costretto a scriverle mi conduco”; 1.intro.4–5) — fa sì che la narrazione si riduca a mera giustapposizione di episodi ora sentimentali e avventurosi, ora erotici ed esotici. Se ne accorgerà forse l’argentino Hugo Fregonese, che fa precedere da un “capestro” il suo *Decameron Nights* del 1953: non si tratta però del “male” che sconvolge e distrugge un’intera civiltà e che spinge una brigata di sette donne e tre uomini ad abbandonare la città per rifugiarsi nel contado. La “mortifera pestilenza” è sostituita infatti dalla violenza di truppe mercenarie che costringono i cittadini a evacuare Firenze. Solo Giovanni Boccaccio, assunto a personaggio agente e narratore interno, ha il coraggio di entrare in città per cercare l’amata Fiammetta. Le novelle sono sempre tre, e tutte incentrate sui temi dell’amore e dell’esotismo: ancora Paganino da Monaco (*Paganin the Pirate*), cui seguono la novella di Bernabò da Genova (*Wager for the Virtue*, adattamento di 2.9: “*Bernabò da Genova, da Ambruogiuolo ingannato, perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa; ella scampa e in abito d’uomo serve il soldano: ritrova lo ’ngannatore e Bernabò conduce in Alessandria, dove, lo ’ngannatore punito, ripreso abito femminile, col marito ricchi si tornano a Genova*”) e infine quella di Giletta di Nerbona e Beltramo di Rossiglione (*The Doctor’s Daughter*, che adatta 3.9: “*Giletta di Nerbona guerisce il re di Francia d’una fistola; domanda per marito Beltramo di Rossiglione, il quale, contra sua voglia sposatala, a Firenze se ne va per isdegno; dove, vagheggiando una giovane, in persona di lei Giletta giacque con lui e ebene due figliuoli; per che egli poi, avutala cara, per moglie la tenne*”). Fregonese, in un’estrema semplificazione, introduce anche una vera e propria morale, inserita nei titoli di testa del film:

During the fourteenth century Italy was overrun by mercenary armies and local warfare was constantly being waged. This story tells how Giovanni Boccaccio, teller of bawdy tales, was convinced by the lady he loves that virtue triumph over evil. The citizens of Florence are fleeing while the city is being besieged by a mercenary army. Only Boccaccio dares enter the city in search of the woman he loves.

Solo un rapido cenno merita infine *Liebesgeschichten von Boccaccio* (1936) di Herbert Maisch, film-operetta musicale ambientato in un mal ricostruito rinascimento, dove il nome di Boccaccio è appena un pretesto per vicende sentimentali raccontate alla tipica maniera della Germania nazista nel clima prebellico.

Attualizzare Boccaccio

“Quali favole si racconterebbero dei gaudenti di oggi [...] se volessero alleggerirsi il tedio di una separazione in un rifugio antiatomico: come fecero, in un rifugio anti-pesto, i loro celebri avi dei tempi di Boccaccio? Non certo le gesta di Calandrino, non certo gli scherzi di Buffalmacco.”⁷ Il quesito che si poneva, oltre mezzo secolo fa, Gian Luigi Rondi è pertinente e suggestivo; eppure l’attualizzazione del *Decameron* è una strada che il cinema ha scelto di non seguire: fa eccezione lo “scherzo in quattro atti” *Boccaccio 70* (1962), che utilizza il libro “cognominato precipe Galeotto” con la volontà di declinare al presente alcuni temi cari al Certaldese. Alla base del film c’è un’idea di Cesare Zavattini, desideroso di aprire una pungente polemica contro il moralismo del suo tempo e di rivendicare al cinema il diritto di esprimersi con la stessa libertà della grande letteratura.⁸ Suddiviso in quattro episodi affidati ad altrettanti registi, *Boccaccio 70* si apre con *Renzo e Luciana* di Mario Monicelli, ispirato al racconto *L’avventura di due sposi* (1958) tratto da *Gli amori difficili* di Italo Calvino (che partecipa alla sceneggiatura assieme con Giovanni Arpino e Suso Cecchi D’Amico), il quale, affidando al capitalismo il ruolo di Don Rodrigo, si era mosso a una rilettura attualizzante dei manzoniani *Promessi sposi*: la coppia protagonista infatti, trovata casa dopo lunghe peripezie, viene separata da turni di lavoro che costringono l’uno a rientrare dalla fabbrica proprio nel momento in cui l’altra deve uscire per recarvisi. La malinconia che vena l’episodio rende difficile, in verità, ricondurlo a uno spirito boccacciano. Non è così per il secondo atto del film, firmato da Federico Fellini su sceneggiatura di Ennio Flaiano e Tullio Pinelli: il visionario e barocco *Le tentazioni del dottor Antonio* (titolo parodia della flaubertiana *Tentation de saint Antoine*) ha per protagonista l’intransigente e goffo censore Antonio Mazzuolo (Peppino De Filippo), ossessionato da un enorme cartellone pubblicitario dove una bellissima e succinta bionda (Anita Ekberg) reclamizza le qualità nutrizionali del latte. Mazzuolo fa di tutto per censurare l’immagine che turba la sua tranquillità, finché la “gigantessa” (e la memoria corre a *La Géante* di Baudelaire) non esce

⁷ Rondi 1998, 206 (la recensione apparve in *Il Tempo* del 24 febbraio 1962).

⁸ Cfr. Kezich 2002, 224.

dal cartellone per inseguirlo tra i grattacieli dell'EUR. Se boccacciana è la volontà di denunciare ipocrisia e moralismo in generale, il bersaglio dell'episodio ha un nome e un volto ben precisi: quelli di Oscar Luigi Scalfaro, che aveva chiesto il rogo per la felliniana *Dolce vita* ed era già salito alle cronache per aver fatto coprire una signora che passeggiava in abiti audaci per le strade della capitale. Sulla sessualità di quegli anni getta uno sguardo sarcastico *Il lavoro*, diretto da Luchino Visconti e sceneggiato da Suso Cecchi D'Amico, che trae spunto dal racconto *Au bord du lit* di Guy de Maupassant: Pupe (Romy Schneider), moglie del sottaniere conte Ottavio (Tomas Milian) coinvolto in uno scandalo di ragazze squillo, pretende di essere pagata dal marito per ogni futura prestazione sessuale. Chiude il film *La ruffa* di Vittorio De Sica, ambientato in una sagra paesana romagnola in cui il proprietario di un tiro a segno, per incrementare i miseri guadagni, organizza una piccante lotteria clandestina: il vincitore avrà un notte d'amore con la maggiorata Zoe (Sophia Loren). Il biglietto vincente va al sacrestano, che tuttavia, contro ogni aspettativa e nonostante le pressioni dei compaesani, rifiuta di cedere il premio e ne pretende la riscossione. Alberto Moravia, recensendo *Boccaccio 70*, ha sottolineato come l'efficacia del film consista proprio nel suo opportuno distanziarsi da una lettura pedissequamente decameroniana: “quanto a Boccaccio: i quattro registi non si sono lasciati influenzare da lui ed hanno fatto bene. Boccaccio è Boccaccio non perché sia (ci si consenta il bisticcio) il Boccaccio passato in proverbio bensì perché è un grandissimo artista irripetibile e inimitabile.”⁹ Se l'intento di Zavattini e dei registi era la provocazione, certo gli scandali suscitati dal film dimostrano che essi colsero nel segno, anche laddove lo scandalo fu solo strumentalizzazione: quando al Festival di Cannes l'usciera del tribunale locale comparve per effettuare il sequestro del film, Mario Soldati, per difenderlo, si dimise dalla giuria; si trattava, in realtà, della protesta di Mario Monicelli, che intentò l'azione in seguito all'omissione del suo episodio per ragioni di lunghezza. Negli Stati Uniti, invece, *Boccaccio 70* fu inserito nella lista nera della Catholic Legion of Decency.

“Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?”

L'allievo di Giotto, nel cui viso è “stampato — come una leggera ombra, non priva di malinconia — il sorriso dolce, misterioso e ingenuo con cui l'autore guarda la sua opera finita,” si scosta dai garzoni che brindano al termine dei lavori (l'affresco “appare infatti in tutto il suo splendore divino: coi suoi personaggi semplici e potenti nella loro adorazione di Dio”) e, inquadrato di

⁹ Moravia 1962.

spalle, sussurra tra sé: “Perché realizzare un’opera quando è così bello sognarla soltanto?”¹⁰ L’allievo di Giotto è Pier Paolo Pasolini; la scena descritta quella che chiude il suo *Decameron* facendone tuttavia una sorta di “opera aperta”: come potrebbe un “autore tardo-moderno,” sembra chiedersi il regista, “pensare di concludere un’opera” se solo il “destinatario” è in grado di farlo? “Se, ancora, tutto il valore di quell’opera consiste nella speranza, nel sogno, che il fruitore voglia tramutarla in realtà?”¹¹ Non semplice adattamento cinematografico del boccacciano “prencipe Galeotto,” ma rilettura tutta personale, autoriale, o addirittura “vero e proprio saggio critico per immagini” del capolavoro di Giovanni Boccaccio,¹² il capolavoro di Pasolini si situa sul personalissimo percorso che l’avrebbe portato, con la “trilogia della vita,” a “dar forma alla sua visione di un mondo popolare immaginato, vagheggiato, alla fine sognato, in conflitto disperatamente vitalistico con la storia.”¹³

Il film è diviso in due tempi, ciascuno introdotto da un racconto cornice e chiuso da un epilogo. Ecco gli episodi:

Primo tempo: Racconto cornice: Ser Ciappelletto (1.1: “Ser Cepparello con una falsa confessione inganna un santo frate e muorsi; e, essendo stato un pessimo uomo in vita, è morto reputato per santo e chiamato san Ciappelletto”). Novelle: Andreuccio da Perugia (2.5); Masetto da Lamporecchio (3.1: “Masetto da Lamporecchio si fa mutolo e diviene ortolano di uno monistero di donne, le quali tutte concorrono a giacersi con lui”); Peronella (7.2: “Peronella mette un suo amante in un doglio, tornando il marito a casa; il quale avendo il marito venduto, ella dice che venduto l’ha ad uno che dentro v’è a vedere se saldo gli pare. Il quale saltatone fuori, il fa radere al marito, e poi portarsenelo a casa sua”). Ripresa e conclusione del racconto cornice.

Secondo Tempo: Racconto cornice: l’allievo di Giotto (Giotto in Boccaccio, 6.5: “Messer Forese da Rabatta e maestro Giotto dipintore, venendo di Mugello, l’uno la sparuta apparenza dell’altro motteggiando morde”). Novelle: Caterina di Valbona (5.4: “Ricciardo Manardi è trovato da messer Lizio da Valbona con la figliuola, la quale egli sposa, e col padre di lei rimane in buona pace”); Lisabetta da Messina (4.5: “I fratelli dell’Isabetta uccidon l’amante di lei; egli l’apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterrato. Ella occultamente disotterra la testa e mettelà in un testo di bassi-

¹⁰ La battuta finale del film non era prevista nella sceneggiatura, dove pure a parlare non è un allievo di Giotto, ma il pittore stesso; cfr. *Sceneggiature (e trascrizioni). Il Decameron*, in Pasolini 2001, 1:1411.

¹¹ Così Tricomi 2005, 122.

¹² Cfr. Villani 2004.

¹³ Cfr. Bogliari 2013.

lico; e quivi su piagnendo ogni dì per una grande ora, i fratelli glielie tolgono, ed ella se ne muore di dolore poco appresso”); Gemmata (9.10: “Donno Gianni ad istanzia di compar Pietro fa lo ’ncantesimo per far diventar la moglie una cavalla; e quando viene ad appiccar la coda, compar Pietro, dicendo che non vi voleva coda, guasta tutto lo ’ncantamento”); Tingoccio e Meuccio (7.10: “Due sanesi amano una donna comare dell’uno; muore il compare e torna al compagno secondo la promessa fattagli, e raccontagli come di là si dimori”).

Epilogo: l’allievo di Giotto.¹⁴

Non va dimenticato che nella prima cornice, e poi tra la prima e la seconda novella, viene inserito un altro episodio, non rappresentato ma raccontato da un narratore interno: un vecchio napoletano che ci illustra la storia di una badessa la quale, alzandosi dal letto, infila le brache dell’amante al posto del velo (9.2: “*Levasi una badessa in fretta e al buio per trovare una sua monaca, a lei accusata, col suo amante nel letto; e essendo con lei un prete, credendosi il saltero de’ veli aver posto in capo, le brache del prete vi si pose; le quali vedendo l’accusata, e fattalane accorgere, fu diliberata e ebbe agio di starsi col suo amante*”).

Vengono dunque eliminate alcune giornate (ottava e decima) e privilegiate le altre: la prima, a tema libero (“*si ragiona di quello che più aggrada a ciascheduno*”), la seconda sulla “fortuna” (“*si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine*”); la terza dedicata all’ingegno e all’industria (“*si ragiona di chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquista tasse o la perdita ricoverasse*”), la quarta, che ha per tema gli amori tragici (“*si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine*”) e la contrapposta quinta sugli amori a lieto fine (“*si*

¹⁴ Come è noto, le varie fasi di realizzazione, dal trattamento alla sceneggiatura al film, procedono verso una “sempre maggiore semplificazione e riduzione del numero delle novelle, passando da una struttura tripartita a una bipartita,” con la scomparsa delle novelle di ambientazione esotica e di “quasi tutte quelle che appartengono a un *milieu* aristocratico-borghese”; cfr. Pasolini 2001, 2:3143. Ecco lo schema delle novelle del trattamento (3142–43): Primo tempo: Racconto cornice: Ser Ciappelletto (1.1). 1 Martellino (2.1); 2 Andreuccio da Perugia (2.5); 3 Alatiel (2.7); 4 Masetto (3.7); 5 Ser Ciappelletto. Secondo tempo: Racconto cornice: Chichibio (6.4); 1 Agilulfo e il palafreniere (3.2); 2 Alibech (3.10); 3 Gerbino (4.4); 4 Lisabetta da Messina (4.5); 5. Caterina da Valbona (5.5); 6 Chichibio. Terzo tempo: Racconto cornice: Giotto (6.5). Novelle: 1 Giotto e Forese; 2 Peronella (7.2); 3 Natan e Mitridanes (10.3); 4 Gemmata (9.10). La sceneggiatura, ancora in tre tempi e con epilogo, eliminava dal primo tempo le novelle di Martellino e Alatiel; il secondo tempo sostituiva la novella di Agilulfo con quella di Girolamo e Salvestra (4.8), eliminando l’episodio di Gerbino; il terzo tempo eliminava la novella di Natan e Mitridanes.

ragiona di ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri e sventurati accidenti, felicemente avvenisse”), la sesta sui motti di spirito (“*si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno*”), la settima sulle beffe ai danni dei mariti (“*si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatto a’ suoi mariti, senza essersene avveduti o sì*”) e infine la nona, di nuovo a tema libero.

L’espunzione degli elementi esotici e il venir meno delle novelle di ambientazione aristocratica e borghese (con l’eccezione di quelle di Caterina e Lisabetta), allontanano la trasposizione di Pasolini da una maniera di leggere il *Decameron* che è stata caratteristica degli adattamenti dei decenni precedenti, e conferiscono al film la prospettiva attualizzante di parabola dell’eclissi del mondo contadino di fronte alla nascita del neocapitalismo. Ma c’è di più: da un lato gli attori, scelti con particolare cura delle caratteristiche somatiche e fisiognomiche, sono non-professionisti appartenenti alla stessa classe popolare dei personaggi che interpretano; dall’altro il regista e scrittore sposta l’ambientazione (che in Boccaccio abbraccia l’intera geografia europea ed esotica, pur avendo il suo centro in Toscana) a Napoli (con la sola eccezione della seconda parte della novella di Ciappelletto ambientata in Fiandra),¹⁵ e, con l’attenzione consueta ai fenomeni linguistici e dialettali, sceglie il dialetto napoletano, scostandosi significativamente dalla fiorentinità boccacciana e sottolineando la sua idea di innocenza primitiva di un popolo tenuto ai margini della storia. La scelta di Pasolini — che a lungo ha oscillato fra varie soluzioni — ha precise motivazioni ideologiche. Dichiarò lo scrittore-regista in un’intervista del novembre 1970:

nel *Decameron* gioco una realtà che mi piace ancora ma che nella storia non c’è più. Ho scelto Napoli per il *Decameron* perché Napoli è una sacca storica: i napoletani hanno deciso di restare quello che erano, e, così, di lasciarsi morire: come certe tribù dell’Africa, i Beja, per esempio, nel Sudan, che non vogliono avere rapporti con la nuova storia, e si lasciano

¹⁵ Non era così nelle intenzioni originarie, come testimonia una lettera di Pasolini al produttore Franco Rossellini di cui leggiamo alcuni stralci: “Per ragioni pratiche — e per fedeltà alla prima idea ispiratrice — il gruppo più grosso di racconti restano i racconti napoletani, così che la Napoli popolare continua ad essere il tessuto connettivo del film; ma a questo gruppo centrale e ricco verranno ad aggiungersi altri racconti, ognuno dei quali rappresenta un momento di quello spirito interregionale e internazionale che caratterizza il *Decameron*. Nel suo insieme il film verrà dunque ad essere una specie di affresco di tutto il mondo, tra il medioevo e l’epoca borghese: e, stilisticamente, rappresenterà un intero universo realistica” (cito da Pasolini 2001, 2:3142–43).

estinguere, relegati nei loro villaggi, fedeli a se stessi, autoescludendosi. I napoletani non possono fare proprio questo, ma quasi.

Quanto alla soluzione linguistica adottata nel film, chiara sin dall'inizio del progetto decameroniano,¹⁶ Pasolini precisa di non aver optato per il dialetto, bensì per una lingua parlata “pura,” spogliata da ogni tentazione letteraria e contrapposta a quella dei nuovi centri linguistici:

Nessuna polemica con Firenze: ormai Firenze, come centro linguistico-guida, è finita. I centri linguistici-guida dell'Italia sono le aziende di Milano e di Torino, checché ne dicano i linguisti, come Segre, essi si rimasti agli anni Cinquanta, all'idea dell'egemonia linguistica popolare, attraverso un'ascesa della lingua dal basso! Ho scelto Napoli non in polemica contro Firenze, ma contro tutta la stronza Italia neocapitalistica e televisiva: niente Babele linguistica, dunque, ma puro parlare napoletano. Non si tratta tuttavia di film dialettale. Il napoletano è la sola lingua italiana, parlata, a livello internazionale.¹⁷

Opera “che vuole essere completamente gioiosa,” ma “in maniera astratta,” il *Decameron* pasoliniano rivela dunque la sua natura ideologica nella sostituzione della “gioia di vivere che era nel Boccaccio,” proveniente dall’“ottimismo storico” di chi viveva l'esplosione della “grandiosa novità che era la rivoluzione borghese,” con l’“innocente gioia popolare, in un mondo che è ai limiti della storia, e in un certo senso, fuori della storia.”¹⁸ Sono motivazioni che agiscono soprattutto nella “rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante”¹⁹ (il sesso, inteso innanzitutto come esuberanza vitale libera e gioiosa), in un momento storico che si situa all'apice della rivoluzione dei costumi; nella realizzazione dunque dell’“apologia di un nuovo mondo che si profila” e “della sua prepotente spontaneità.”²⁰

Personalissimo e per questo autobiografico (“anche il *Decameron*, che doveva essere la meno autobiografica delle mie opere, ha finito col diventare autobiografica in modo quasi aggressivo,” ha dichiarato il regista²¹), il film, che del capolavoro di Boccaccio sottolinea innanzitutto “la rappresentazione realistica della civiltà contadina,” se ne distanzia profondamente non

¹⁶ Leggiamo infatti, in un N.B. che precede la sceneggiatura vera e propria: “I dialoghi di questa sceneggiatura sono provvisori e schematici perché vanno tradotti e rielaborati in napoletano (o italiano napoletanizzato).” Pasolini 2001, 1:1290.

¹⁷ L'intervista, rilasciata a Dario Bellezza, apparve su *L'Espresso* del 22 novembre 1970; poi, col titolo *Io e Boccaccio*, in Pasolini 1999, 1652–53.

¹⁸ Così in Pasolini 1972.

¹⁹ Pasolini 1975; si veda ora Pasolini 1999, 599.

²⁰ Manzoli 2003, 55.

²¹ Pasolini 1999, 1647.

solo nel sostituire “le pulite rughe di Firenze” con gli “umidi e sordidi vicoli di Napoli,”²² ma anche e soprattutto nel rifiutarne la cornice, sostituita da una nuova autorialità che consente al regista, nel ruolo dell’allievo di Giotto, di ideologizzare l’opera “attraverso la coscienza di essa,”²³ così da fondere “arditamente” la “serenità rinascimentale” dell’erotismo boccacciano con “l’oggettualità fenomenologica moderna,” nell’idea, infine, di “spingere la rappresentazione fin dove è necessaria e dunque lecita”²⁴; l’esigenza della “totale rappresentabilità del reale” è intesa, insomma, “come una conquista civile.”²⁵

Da boccacciano a boccacesco. Tutta colpa di Pasolini?

Come è possibile che a partire da un film “che compie una raffinata operazione nei confronti di uno dei grandi capolavori della letteratura universale,” si sia in breve abbandonata l’“idea gramsciana e nobile di “popolare” al popolaresco più deleterio”?²⁶ Le oltre ottanta denunce per pornografia e oscenità toccate al *Decameron* pasoliniano non hanno impedito all’opera di ottenere un grande successo di pubblico e di critica, ma neppure hanno risparmiato il proliferare di film che all’eredità di Boccaccio e di Pasolini si richiamano per pretesto, dando vita a un vero e proprio filone cinematografico: il “decamerotico.” Ben trentuno scollacciate versioni decameroniane, stando alle statistiche di Michele Giordano,²⁷ appaiono sugli schermi nel solo 1972, altre tredici nell’anno seguente, finché tra il ’74 e il ’75 i quattro film prodotti testimoniano che l’incredibile fenomeno, di cui si è occupata persino la rivista di Vittore Branca *Studi sul Boccaccio*,²⁸ ha ormai esaurito ogni sua risorsa. Le date, dunque, sembrerebbero confermare la responsabilità, pur indiretta, di Pasolini all’esplosione decamerotide; eppure, sebbene sia innegabile che il primo atto della “trilogia della vita” ha contribuito quantomeno a giustificare l’inedita esplosione di oscenità boccacesca nel cinema italiano,²⁹ va osservato che il fenomeno dell’erotismo in abiti medievali precede di almeno un lustro l’operazione ideologica dello scrittore-

²² Moravia 1971; poi in Moravia 2010, 853.

²³ Pasolini 1999, 1649.

²⁴ Moravia 2010, 853.

²⁵ Cfr. Pasolini 2001, 1:1571.

²⁶ Manzoli 2003, 55–56.

²⁷ Cfr. Giordano 2002.

²⁸ Cfr. Grazzini 1973.

²⁹ Scrisse a riguardo, nel 1973, lo stesso Pasolini: “Al *Decameron* è seguita una lunga serie di film che non soltanto lo imitavano, ma cercavano (e ci riuscivano, presso il grande

regista, e che lo stesso capolavoro boccacciano, letto in chiave moderna, ha già ispirato quell'assemblaggio di racconti piccanti, ora tragici ora comici, che compongono il singolare *Decameron '69*, uscito in Francia appunto nel '69 e diretto da sette registi (fra cui Jean Herman, Miklós Jancsó e Serge Korber). Un medioevo riletto in chiave di laicità e sorretto da una morale di spirito illuministico³⁰ era stato proposto nel dittico di Brancaleone da Mario Monicelli, il quale pure ha rivendicato che senza *L'armata Brancaleone* (1966), da cui sarebbe “venuta fuori tutta l'ondata dei film medievali, compresi quelli peggiori e quelli pornografici,” Pasolini non avrebbe fatto il suo *Decameron*.³¹ Erotismo in costume era anche il film, dello stesso '66, *Le piacevoli notti* di Crispino e Lucignani, tratto dalla raccolta omonima di Giovan Francesco Straparola, come infine, seppure su un registro ben più raffinato, *La mandragola* (1965) di Albero Lattuada da Machiavelli.

Il pubblico di quegli anni dunque è già preparato al dilagare di “mariti cornuti, frati lieti e gaudenti, mogli impenitenti, suore scatenate”³² che popoleranno gli schermi a partire dal 1972. E i produttori, come pure la distribuzione, colgono il momento e contribuiscono alla propagazione del virus che diffonderanno: nel 1969, ad esempio, *Kin Pei Bei* del giapponese Koji Wakamatsu (noto in USA col titolo *The Notorious Concubines*) diventa in Italia *Il Decameron orientale*; due anni dopo *Raphaël ou le débauché*, pregevole opera di Michel Deville, viene sfacciatamente distribuito col titolo *Le notti boccaccesche di un libertino e di una candida prostituta*; lo stesso 1971 *La philosophie dans le boudoir* di Jacques Scandellari, tratto evidentemente da De Sade, diventa *Decameron francese*, mentre lo sguaiato *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen* (in Inglese *The Long Swift Sword of Sigfried* o *The Lustful Barbarina*), realizzato in Germania da Adrian Hoven e David F. Friedman, è distribuito come *La più allegra*

pubblico) di esserne delle perfette contraffazioni; di passare per i suoi “seguiti”; di riprodurre, insomma l'autenticità. Si trattava dunque di vere e proprie truffe o sofisticazioni. [...] C'è molto di peggio, ai danni non solo dell'autore dei prodotti primi — del *Decameron*, dei *Racconti di Canterbury* — ma naturalmente anche del pubblico: infatti l'equivoco non riguarda solo l'autenticità, ma anche la qualità dell'opera. [...] Ebbene, *non una voce* in Italia si è levata a protestare contro tutto questo. Non c'è stato un prete o un magistrato che abbia protestato contro l'indegnità morale e giuridica di una concorrenza sleale che [...] non è eccezionale ma tipica della vita italiana. Non c'è stato un prete o un magistrato che abbia protestato contro l'indegnità morale e giuridica — ai danni di una singola persona e dell'intero pubblico — della confusione di valori creata da tale concorrenza” (Pasolini 2001, 1:1567–68).

³⁰ Cfr. Brunetta 1993, 4: 376–77.

³¹ Monicelli 1986, 83.

³² Così Melelli 2003, 17.

storia del Decamerone. Intanto oltreoceano, ancora nel '71, Sam Phillips titola il suo soft-porno medievale *Love Boccaccio Style*, con il pornstar John Holmes nel ruolo di Masetto di Lamporecchio.

A inaugurare il vero e proprio decamerotico è il *Decameron n.º 2. Le altre novelle del Boccaccio* di Mino Guerrini, dove i commensali di un banchetto si raccontano piccanti storielle, tutte incentrate sulle più svariate avventure erotiche, fra tradimenti e rapporti di astuti preti con giovani fanciulle principianti. Delle sei novelle che compongono il film riconosciamo a stento quelle di Pietro di Vinciolo (5.10), Ferondo (3.8), Alibech (3.10) e Anichino, Beatrice ed Egano dei Galluzzi (7.7); di Messer Puccio e Don Felice (3.4) e di Spinelloccio Tavena e Zeppa di Mino (8.8). Ancor meno riconoscibili sono le sette novelle del *Decameron n.º 3. Le più belle donne del Boccaccio* di Italo Alfaro, dove a stento è possibile collegare la Filippa del primo episodio con l'omonima di 6.7 o la Isabella del quinto con la Madonna Isabella di 7.6. Nel successivo *Decameron n.º 4. Le belle novelle del Boccaccio* di Paolo Bianchini, la cornice è fornita da un lavatoio dove alcune popolane, per passare il tempo, si raccontano le storie di Calandrino beffato dagli amici (9.3) e Frate Rinaldo che cura licenziosamente madonna Agnesa dopo aver fatto credere al marito di lei “che incantava i vermini al figlioccio” (7.3), di Simona (4.7) e frate Alberto (4.2). *Il Decamerone proibito* di Carlo Infascelli abbandona la struttura a episodi e inventa una *fabula* vagamente boccacciana popolata da frati, pittori, campanari e scudieri e dalle rispettive mogli. *Decamerone proibitissimo ... Boccaccio mio statte zitto* di Marino Gerolami si distingue per sguaiataggine ridanciana e pretestuosa licenziosità, tanto più fastidiosa e imbarazzante quanto più il richiamo all'opera del Certaldese, più che su novelle spesso irriconoscibili, pretende di basarsi sulla cornice e la “mortifera pestilenza,” privata di ogni drammaticità e assunta a becerà occasione per la lieta brigata, qui capeggiata da tal Gianni noto per i suoi piccanti racconti, di narrare volgari storielle di corna, beffe e iperboliche amplessi. Al termine di ogni racconto le sette fanciulle, fra grosolane risate, appaiono sempre più succinte. Ogni novella è ambientata in una diversa parte d'Italia ed è caratterizzata da un particolare dialetto: dal fiorentino al romanesco e ciociaro, dal siciliano al bolognese e veneto. Lo stesso avviene in *Decameroticus. Le più divertenti novelle erotiche del Boccaccio* di Pier Giorgio Ferretti, dove tuttavia è assente qualsiasi cornice e le novelle sono mere giustapposizioni di episodi vagamente boccacceschi (Isabella, Leonetto e Lambertuccio di 7.6 sono gli unici personaggi riconoscibili), ormai semplici pretesti per mostrare corpi nudi e infoiati. *Le calde notti del Decameron* di Gian Paolo Callegari mescola personaggi vagamente decameroniani (almeno nel nome: Gianfigliazzo, Peronella) alla crociata in

Terra Santa per la liberazione del Santo Sepolcro, tra peripezie brancaleoniche (c'è persino un Cavaliere Nero) e schiavi di colore usati per pruriginosi sollazzi, cinture di castità e monache vogliose. In *Beffe, licenzie et amori del Decamerone segreto* di Giuseppe Vari, di Boccaccio e della sua opera non resta che il titolo del film: protagonista è addirittura Cecco Angiolieri, trasformato in saltimbanco, che, unitosi alla compagnia di tal Camillo, grazie ai suoi trucchi riesce a conquistare tutte le donne impossibili: nobili fidanzate e sposate. *Metti lo diavolo tuo ne lo mio inferno* di Bitto Albertini (il titolo rimanda a 3.10 dove “Alibech diviene romita” e “Rustico monaco” le insegna a “rimettere il diavolo in inferno”) tocca vette di volgarità davvero alte: il libertino Ricciardetto vuole a tutti i costi possedere la moglie del podestà di Montelupone; ci riesce, ma è scoperto e condannato a morte (sarà salvato da una santa pellegrina). Il successo di botteghino di questo “capolavoro del *trash*”³³ fu tale che l'anno seguente (il 1973) Albertini non si fa scrupoli a realizzarne una sorta di seguito, ... e *continuavano a mettere lo diavolo ne lo inferno*. E l'elenco potrebbe continuare a lungo, in una valanga di imitazioni pasoliniane che non risparmiarono né *I racconti di Canterbury* (1972) né *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Tra i titoli: *Decameron '300* di Mauro Stefani, *Novelle galeotte d'amore* di Antonio Margheriti, *L'ultimo Decamerone* di Italo Alfaro, *La bella Antonia, prima monica e poi dimonia* di Mariano Laurenti, *Sollazzevoli storie di mogli gaudenti e mariti penitenti* e *Novelle licenziose di vergini vogliose* di Aristide Massaccesi (il primo firmato Romano Gastaldi, il secondo Joe D'Amato).³⁴

³³ Così Giordano 2002, 46.

³⁴ Quest'ultimo film, del 1973, merita un cenno a piè di pagina non solo perché raggiunge l'impensabile culmine dello squallore e della volgarità, ma anche e soprattutto perché ha la sfrontatezza di coinvolgere, sotto il segno del *Decamerone*, tutte e tre le corone della letteratura italiana. Novelle a parte — su cui non val la pena spendere una sola parola — è l'utilizzo della doppia cornice che le contiene a destare quasi stupore per l'azzardata convivenza di infima trivialità e tentativo razionale di creare una struttura complessa. Mentre Giovanni sta componendo le sue novelle, la licenziosa vecchia serve, che vorrebbe che lo scrittore passasse dalle parole ai fatti, gli rivolge un maldestro rimprovero; disposto a finire all'inferno piuttosto che giacere con la donna, il giovane Boccaccio si ritrova catapultato davvero negli oscuri gironi infernali, tra le urla disperate dei dannati e il fuoco. Giunto al “reparto accettazioni,” giudicato da un improbabile Minòs e condannato al girone degli “zozzoni,” Giovanni si vede affidata una guida, Geoffrey Chaucer, che lo conduce tra i vari settori e gli spiega la natura delle diverse pene, ovviamente tutte di natura erotica. Tra le anime dell’“oscuro carcere” c'è pure “un tale che ha scritto una commedia” (così è additato un Dante Alighieri che non ha mai trovato la strada per uscire dall'Inferno); né poteva mancare Nerone, che si grida innocente: non è sua la responsa-

Il filone, che ignorando la dedica di Boccaccio alle “vaghe donne” ha portato nelle sale “i pubblici maschili di provincia,” mantenendo “il suo zoccolo duro di aficionados tra i militari in libera uscita,”³⁵ si conclude così, almeno per ora, dopo aver toccato il fondo del buon senso. Né lo riscatta il coevo tentativo di sottrarre l’opera del Certaldese alla dimensione esclusivamente erotica, col recupero delle novelle di “beffa” fatto da Sergio Corbucci nel suo *Boccaccio* del ’72 (Calandrino, Bruno e Buffalmacco ne sono i protagonisti). E del resto, esaurita ogni possibilità di sfruttamento intensivo ai danni del capolavoro boccacciano, gli artigiani dell’eros triviale si rivolgeranno alla novella e alla commedia del Cinquecento, con Pietro Aretino, Ruzante e il Bibbiena. Ma purtroppo, per Giovanni Boccaccio, le umiliazioni non sono ancora finite: negli anni ’90 tornerà a scomodarlo, in deliri lesbo-pulp nipponici, Koichi Kabayashi con *Tokyo Decameron* (1996); poi, nel 2007 in USA, David Leland con *Decameron Pie* (che ambienta nella toscana del Trecento avventure erotiche pseudo-collegiali già viste e riviste nella fortunata serie degli *American Pie*); infine, nel 2009 in Brasile, Jorge Furtado, Ana Luiza Avezedo e Guel Arraes realizzano *Decameron, a Comédia do sexo*, sceneggiato televisivo in quattro puntate: *O ciúme*, *O espelho*, *O vestido*, *A checada do abade*.

“Maraviglioso Boccaccio”

Certo dopo la stagione decamerotica era difficile, almeno in Italia, tornare a Boccaccio con dignità e senza pregiudizi da parte di registi e pubblico. Occorre aspettare il 1981 per un nuovo film ispirato all’opera del Certaldese. Nella lontana Ungheria Miklós Jancsó, che pure è stato uno dei sette registi a dar vita al francese *Decameron ’69*, può far tabula rasa di ogni esperienza precedente per realizzare un’opera tutta politica e di modello brechtiano: *A zsarnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon* (*Il cuore del tiranno. Boccaccio in Ungheria* il titolo italiano) è ambientato nel XVI secolo e narra

bilità dell’incendio che divampa in quei luoghi! Finita la visita guidata, Boccaccio è abbandonato da Chaucer proprio nel momento in cui giunge la sua ora per spiare, tra improbabili pene, il peccato di aver composto il *Decameron*. Per sua e per nostra fortuna, quello di Boccaccio è solo un sogno. Ma per il buon gusto dello spettatore il peggio deve ancora arrivare: al capezzale di Giovanni si presenta Francesco Petrarca, che cerca di salvare dal rogo gli scartafacci che l’amico, in preda alle suggestioni del sogno, sta distruggendo. Francesco è stupito e incredulo nel vedere Boccaccio che getta nel fuoco anni e anni di fatiche; in fondo il poeta dei *Rerum vulgarium fragmenta* non potrà mai capire: egli, nella vita, si è sempre limitato a scrivere “cosette da collegiali.”

³⁵ Brunetta 1993, 4:424.

la vicenda di Gaspar, principe magiaro erede al trono e lettore di Machiavelli, che torna al suo Paese con un buffone di corte (Ninetto Davoli, l'Andreuccio da Perugia nel film di Pasolini), ma perde la memoria. Intrighi di palazzo si intrecciano al tentativo di una compagnia teatrale di mettere in scena una novella decameroniana, quella di Ricciardo Manardi e “messer Lizio da Valbona” (5.4). Ma la *mise en scène*, più volte annunciata, è sempre rimandata. Con tecniche teatrali che guardano all'*Amleto* shakespeariano, il film e l'impossibile rappresentazione della novella diventano “metafora della situazione di un uomo che vive nel totalitarismo, senza avere nessuna influenza sugli eventi.”³⁶

Ciò che sino ad ora ha caratterizzato tutti i film ispirati o tratti dal *Decameron* è l'assenza o la banalizzazione della “cornice.” Eppure è proprio la “mortifera pestilenza,” il male che sconvolge e distrugge un'intera civiltà e spinge un'onesta brigata di dieci giovani ad abbandonare Firenze per rifugiarsi nel contado, la ragione stessa del novellare che struttura e sostanzia l'opera; è solo attraverso di essa che la narrazione, estremamente ritualizzata e suprema manifestazione del *logos*, acquista lo scopo di preparare una ricostruzione, su nuove basi, di ciò che il morbo ha dissipato per sempre. Ora, tornare a filmare il *Decameron* significava innanzitutto distaccarsi radicalmente dalla tradizione dei suoi adattamenti e mettere al centro l'“onesta brigata,” vera protagonista del libro. È quanto fanno Paolo e Vittorio Taviani nel loro *Maraviglioso boccaccio*, uscito nelle sale italiane nel febbraio del 2015. I due registi sono sempre stati a loro agio nell'adattamento e rielaborazione di opere letterarie: pensiamo al *Padre padrone* dal romanzo omonimo di Gavino Ledda, a *Kaos* dalle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello, a *Il sole anche di notte* dal *Padre Sergio* di Tolstoj. Mai come in questa occasione, tuttavia, essi hanno dovuto fare i conti con la scomoda eredità di Boccaccio al cinema, al punto che si ha la sensazione che sia stato loro preciso scopo muoversi verso direzioni mai toccate o contrarie a tutti i precedenti. Innanzitutto, se Pasolini ha dissolto la cornice in un vasto affresco popolare, i Taviani, in modo diametralmente opposto, finiscono per identificarla con lo stesso film, che diventa innanzitutto la storia di una fuga dalla città impestata. Le scene dell'epidemia (le “più belle del film,” nelle quali i due registi rendono omaggio “con maggior efficacia alla stagione d'oro del grande cinema scandinavo, tra Dreyer e Bergman”³⁷) seguono e ampliano quanto racconta lo scrittore medievale, rappresentando con la giusta angoscia il “nascere,” “venire” e diffondersi “indifferentemente” dei

³⁶ Silvestri 2003. Per un'analisi del film si veda invece Pellecchia 2008.

³⁷ Così Zaccuri 2015.

“gavoccioli mortiferi,” le cure degli infermi, il progressivo aggravarsi dei sintomi sino alla morte, il trasporto dei cadaveri sui carri e il dolore e la paura dei parenti (con allusioni scoperte alla peste di Milano di manzoniana memoria). C’è persino la propagazione del male dall’uomo agli animali e l’episodio dei due maiali, di cui Boccaccio stesso sarebbe stato testimone oculare, che addentano i panni di un morto di peste e di lì a breve muoiono infettati.³⁸

“Della peste che raccontava Boccaccio,” ha dichiarato Vittorio Taviani, “ce n’è tanta in giro per il mondo, pensiamo ai tagliatori di teste dell’Isis, alle ingiustizie di certe guerre come in Libia e alla peste domestica che colpisce i giovani senza lavoro.” “La peste,” ha aggiunto il fratello Paolo, “è il punto di partenza del film che rappresenta il male dei nostri tempi, riapparsa, oggi, in forme diverse.”³⁹ E così i registi colgono, per la prima volta al grande schermo, il senso profondo dell’“orrido cominciamento,” ragione stessa di quell’arte del raccontare che consente di sfuggire alla pestilenza.

I dieci giovani acquistano finalmente la loro centralità, eppure è assente la ritualizzazione del loro microcosmo ricreato, così essenziale nell’originale e qui appena accennata nelle scelte stilistiche di semplice eleganza, nella geometria degli ambienti, nel ritmo controllato, nella colorata vitalità dei costumi contrapposti all’oscurità della città ammorzata. Il recupero dell’operazione boccacciana, la rielaborazione narrativa delle novelle hanno la funzione, ancora antipasoliniana, di formalizzare i nuovi valori della borghesia laica colpita dalla “peste” della crisi economica. Il dialogo antifrastico coi modelli cinematografici è evidente anche nella preferenza accordata alle

³⁸ Cfr. *Decameron* (1.intro.16–18): “Maravigliosa cosa è da udire quello che io debbo dire: il che, se dagli occhi di molti e da’ miei non fosse stato veduto, appena che io ardisi di crederlo, non che di scriverlo, quantunque da fededegna persona udito l’avessi. Dico che di tanta efficacia fu la qualità della pestilenza narrata nello appiccarsi da uno a altro, che non solamente l’uomo all’uomo, ma questo, che è molto più, assai volte visibilmente fece, cioè che la cosa dell’uomo infermo stato, o morto di tale infermità, tocca da un altro animale fuori della spezie dell’uomo, non solamente della infermità il contaminasse ma quello infra brevissimo spazio uccidesse. Di che gli occhi miei, si come poco davanti è detto, presero tra l’altre volte un di così fatta esperienza: che, essendo gli stracci d’un povero uomo da tale infermità morto gittati nella via publica e avvenendosi a essi due porci, e quegli secondo il lor costume prima molto col grifo e poi co’ denti presigli e scosglisi alle guance, in piccola ora appresso, dopo alcuno avvolgimento, come se veleno avesser preso, amenduni sopra li mal tirati stracci morti caddero in terra.”

³⁹ Cit. in Santoni 2015.

novelle, liberamente adattate, scelte in base alla precisa volontà di espungere “gli elementi più facili e triviali per privilegiare la riflessione sul narrare, cioè sull’arte”:

Montate senza rispettare l’ordine letterario, [i registi] selezionano due novelle dalla prima parte del *Decameron*, quella che racconta la lotta dell’uomo contro le forze della natura umana, a cominciare dall’amore [...] e tre dalla seconda parte che vede la lotta dell’uomo per la sua affermazione in un contesto più socioculturale.⁴⁰

Eccole dunque:

1. “*Messer Gentil de’ Carisendi, venuto da Modona, trae della sepoltura una donna amata da lui, seppellita per morta; la quale riconfortata partorisce un figliuol maschio, e messer Gentile lei e ’l figliuolo restituisce a Niccoluccio Caccianimico marito di lei*” (10.4). Ma nel film *Catalina* non torna dal marito e resta con l’uomo che l’ha salvata dall’apparente morte per peste. Qui come nelle altre novelle con protagoniste femminili, i Taviani muovono a rivendicare la centralità delle donne, destinatarie del *Decameron* boccacciano.

2. “*Calandrino, Bruno e Buffalmacco giù per lo Mugnone vanno cercando di trovar l’elitropia, e Calandrino se la crede aver trovata; tornasi a casa carico di pietre; la moglie il proverbialmente e egli turbato la batte, e a’ suoi compagni racconta ciò che essi sanno meglio di lui*” (8.3).

3. “*Tancredi, prenze di Salerno, uccide l’amante della figliuola e mandale il cuore in una coppa d’oro; la quale, messa sopr’esso acqua avvelenata, quella si bee e così muore*” (4.1).

4. La badessa Usimbalda e la suora Isabetta (9.2), novella che nel film di Pasolini è raccontata da un narratore interno, e non filmata.

5. “*Federigo degli Alberighi ama e non è amato, e in cortesia spendendo si consuma e rimangli un sol falcone, il quale, non avendo altro, dà a mangiare alla sua donna venutagli a casa; la quale, ciò sappiendo, mutata d’animo, il prende per marito e fallo ricco*” (5.9).

Nessuna delle cinque novelle (con l’esclusione di 8.3 ripresa dal *Boccaccio* di Corbucci) era mai stata oggetto di adattamento cinematografico. Inoltre, tutte e cinque sono ambientate dai Taviani in Toscana. Tutte, infine, sottolineano opportunamente la centralità del narratore e della narrazione, “o rivendicano la verità dei fatti raccontati per mettere in rilievo il passaggio dalla realtà alla parola.”⁴¹

Le varianti dall’originale, numerose, rispondono a esigenze di attualizzazione del messaggio, o servono a sottolineare elementi e temi che tuttavia

⁴⁰ Mereghetti 2015.

⁴¹ Mereghetti 2015.

non entrano mai in contraddizione con lo spirito decameroniano. E del resto, di fronte a ben cento novelle, qualsiasi adattamento deve fare i conti con la necessità di privilegiare alcuni aspetti (la forza dell'amore e dell'arte narrativa, la contraddittorietà dei comportamenti umani, il potere della natura e del caso sulla volontà degli uomini) a discapito di altri (l'avventura e l'esotismo, l'erotismo e la polemica antifratesca, il motto e, soprattutto, la comicità, che in Boccaccio ha sempre un alto valore conoscitivo). Il tradimento più profondo della lettera e dello spirito del *Decameron* sta tuttavia in una variante introdotta nel finale: dopo quindici giorni, compiuto il suo "rituale," l'"onesta brigata" boccacciana è pronta a far ritorno a Firenze dove la peste ancora infuria, andando consapevolmente incontro a una probabile morte. Nel *Maraviglioso Boccaccio*, la sera prima della partenza dei dieci giovani una provvidenziale pioggia (e la memoria va ancora ai *Promessi sposi*) lascia intuire che la città, all'arrivo dei protagonisti, sarà libera dal contagio.

EDOARDO RIPARI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

Opere citate

- Auerbach, Erich. 1956. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. 2 voll. Trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser. Torino: Einaudi.
- Boccaccio, Giovanni. 1991. *Decameron*. 2 voll. A c. di V. Branca.
- Bogliari, Gianfranco. 2013. "Il *Decameron* al cinema. Un'opera all'origine di tanti film." *Boccaccio 700*. 11 dicembre 2013. <www.altritaliani.net/spip.php?article1723>
- Branca, Vittore. 1972. "Boccaccio tradito dal cinema." *Corriere della sera*. 27 agosto.
- (a c. di). 1999. *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*. 3 voll. Torino: Einaudi.
- Brunetta, Gian Piero. 1993. *Storia del cinema italiano*. 4 voll. Roma: Riuniti.
- Giordano, Michele. 2002. *La commedia erotica italiana. Vent'anni di cinema sexy "made in Italy"*. Roma: Gremese.
- Grazzini, Giovanni. 1973. "Boccaccio sullo schermo." *Studi sul Boccaccio* 7: 369–73.
- Kezich, Tullio. 2002. *Federico. Fellini, la vita e i film*. Milano: Feltrinelli.
- Manzoli, Giacomo. 2003. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci.
- Melelli, Fabio. 2003. *Orchidea De Santis*. Roma: Coniglio.
- Mereghetti, Paolo. 2003. "Boccaccio o la maledizione del grande schermo." *Corriere della sera*. 3 novembre.
- . 2015. "I Taviani e la celebrazione dell'arte. Un *Decameron* che esalta le donne." *Corriere della Sera*. 25 febbraio.
- Monicelli, Mario. 1986. *L'arte della commedia*. A c. di L. Codelli. Bari: Dedalo.
- Moravia, Alberto. 1962. "Gli amori impossibili del neocapitalismo." *L'Espresso*. 11 marzo. Poi in *Moravia 2010*, 438.
- . 1971. "Eros parla in dialetto." *L'Espresso*. 11 luglio. Poi in *Moravia 2010*, 438.
- . 2010. *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933–1990*. A c. di A. Pezzotta e A. Gilardelli. Milano: Bompiani.
- Pasolini, Pier Paolo. 1972. "*Decameron*: intervista con P. P. Pasolini." *Cine-*masessanta** 87–88: 62–70.
- . 1975. "Abiura dalla *Trilogia della vita*." *Corriere della sera*. 9 novembre.
- . 1999. *Saggi sulla politica e sulla società*. A c. di W. Siti e S. De Laude. Milano: Mondadori.

- . 2001. *Per il cinema*. 2 voll. A c. di W. Siti e F. Zabagli. Milano: Mondadori.
- Pellecchia, Gaetano. 2008. “Il cuore del tiranno. Boccaccio in Ungheria.” *Cinema e medioevo*. <www.cinemedioevo.net/classici/cuore_tiranno.htm>
- Rondi, Gian Luigi. 1998. *Prima delle “Prime.” Film italiani 1947–1997*. Roma: Bulzoni.
- Ruffini, Marco. 2013. “Boccaccio e l’immagine mimetica.” In *Boccaccio autore e lettore*. A c. di P. Canettieri e A. Punzi. *Critica del testo* 16.3: 307–22.
- Santoni, Simona. 2015. “Maraviglioso Boccaccio dei fratelli Taviani.” *Panorama*. 26 febbraio.
- Silvestri, Silvana. 2003. “Jancsó, Miklós.” *Enciclopedia del Cinema*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani. *Sub voce*. (Disponibile anche al sito web: <[www.treccani.it/enciclopedia/miklos-jancso_\(Enciclopedia_del_Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/miklos-jancso_(Enciclopedia_del_Cinema))>
- Tricomi, Antonio. 2005. *Pasolini: gesto e maniera*. Soveria Mannelli: Rubettino.
- Villani, Simone. 2004. *Il Decameron allo specchio; il film di Pasolini come saggio sull’opera di Boccaccio*. Roma: Donzelli.
- Zaccuri, Alessandro. 2015. “Il Decamerone dei Taviani: di Boccaccio resta solo la cornice.” *Avvenire*. 21 febbraio.
- Zell, Friedrich [Camillo Walzel] e Richard Genée. 1886. *Boccaccio, oder der Prinz von Palermo*. Operetta comica in 3 atti. Torino: Delgrosso.