

MARCO BARDINI

IL NOME DI BOCCACCIO NEI TITOLI CINEMATOGRAFICI\*

Qui è bello e fresco stare  
PAMPINEA

Attualmente la mia ricerca ha come generale oggetto di studio la presenza del *Decameron* nel Novecento: è mia intenzione perlustrare e analizzare la funzione e il ruolo del capolavoro di Boccaccio (ma pure la funzione e il ruolo del “personaggio Boccaccio”) lungo il secolo XX, e sino ai nostri giorni, in quelle opere (non solo letterarie, ma anche filmiche e musicali, in prima istanza, e quindi nei prodotti della cultura di massa, sino alle pratiche delle subculture e alle merci) che allo scrittore e alla sua opera si rifanno (o dichiarano, più o meno esplicitamente, di rifarsi).

Nel Novecento, e in particolar modo nel secondo Novecento, il *Decameron* è accolto, in una diffusa logica di fruizione e riuso, ora come testo incommensurabilmente lontano nel tempo, sublime, monumento da rispettare, ora come retaggio collettivo autenticamente attuale, popolare e basso, materiale da condividere (nonché da saccheggiare). E la distanza storica e cronologica non attenua, ma piuttosto radicalizza la percezione comune di quest’opera, ritenuta al contempo letterariamente nobile (e linguisticamente arcaica), culturalmente imprescindibile, ma tematicamente scandalosa, oscena e plebea. Da tali circostanze nascono molte opere assai diverse tra loro; opere che guardano con rispetto al capolavoro e con deferenza alla tradizione, ma anche opere che, per differenziate ragioni, perseguono il tradimento, la trasgressione e l’irrisione, agendo attraverso la riscrittura, la contaminazione,

\* Il titolo promette più di quel che il contributo non mantenga. Dato il sovrabbondare dell’argomento sullo spazio disponibile, scelgo di riprodurre a stampa, con la sola aggiunta di poche note bibliografiche, la relazione già presentata al convegno, con le sue omissioni e i suoi schematismi; per le molte informazioni che resteranno taciute o appena accennate rinvio ad una prossima e più estesa pubblicazione.

l'attualizzazione, la parodia, la traduzione intralinguistica ed intersemiotica, la proliferazione ludica.

In un tale scenario il cinema riveste non solo un ruolo centrale, ma svolge pure un compito di cerniera e di diaframma osmotico tra alto e basso. Al punto che il *Decameron* (opera che nel passato ha sempre avuto, nondimeno, qualche problema di "ammissibilità") si è trasformato negli anni in un "caso" tutt'affatto singolare di popolarità filmica, che nella tradizione italiana, e non solo, non trova omologhi. In questo ambito, e meglio che in altri, una delle spie più evidenti della radicalizzazione a cui accenno è proprio l'uso dei nomi dei personaggi. Di volta in volta, la fedeltà o l'infedeltà verso l'onomastica dell'originale diviene il segnale della "distanza" che l'adattatore vuol porre tra sé e il modello; ovvero è lo strumento, talvolta coatto, per instaurare o suggerire una relazione, più o meno consistente, con il testo di riferimento.

Di recente, a proposito del *Decameron*, il critico cinematografico Paolo Mereghetti ha scritto: «Quale altro libro può vantare di essere stato all'origine di così tanti film? Addirittura di un sottogenere [...]? Nessuno, nemmeno *Le mille e una notte*».<sup>1</sup>

L'affermazione è vera e documentabile: salvo il fatto che i due celebri contenitori di storie, per un breve periodo, in Italia, finiranno per confondersi l'uno nell'altro, è possibile confermare che, ad un conto approssimativo, calcolato per difetto, il *Decameron* batte *Le mille e una notte* per 70 a 30, più del doppio. Se poi si vuol tener conto del «sottogenere» a cui fa riferimento Mereghetti, il cosiddetto "decamerotico", è possibile ricondurre nell'ambito dei *Decameroni* almeno altre 30 pellicole realizzate tra il 1971 e il 1975. Ed ancorché Mereghetti si preoccupi di sottolineare che in molte di queste pellicole di Boccaccio e del suo *Decamerone* «non resta proprio niente», è fuor di dubbio che l'immaginario del pubblico si è costantemente e abbondantemente alimentato di certe componenti specifiche di questi film (prima fra tutte la componente "erotico-trasgressiva") recependole, appunto, come *boccacesche*.

Non è una novità, peraltro: l'aggettivo "boccacesco", ci dicono i vocabolari, è da tempo, per estensione, attribuibile a tutto ciò che è licenzioso, salace, e anche, talvolta, imbarazzante (a seconda del luogo in cui lo si tira in ballo); al punto che, da una certa epoca in poi, per poter

<sup>1</sup> P. MEREGHETTI, *Boccaccio o la maledizione del grande schermo*, «Corriere della Sera», 3 novembre 2003, p. 23.

parlare forbitamente dell'opera e della personalità letteraria di Giovanni Boccaccio, a molti è sembrato opportuno accordarsi per un più neutro "boccacciano".<sup>2</sup> Con Dante è andata meglio: per quel che mi risulta, "dantiano" è solo il sapere ermetico divulgato dagli adepti dello IERTO (Istituto Europeo per il Recupero della Tradizione Originale), e poco altro.

Per numero di trasposizioni e rifacimenti, nella cinematografia mondiale il *Decameron*, con buona probabilità, è secondo solo alla *Bibbia*, che è il libro che è; e Boccaccio è secondo soltanto a Shakespeare (irraggiungibile, però, con quasi 1.000 adattamenti); in ogni caso, un piazzamento davvero ottimo, accanto a Cervantes e ad Agatha Christie. E tuttavia, se si contano specificatamente i film che hanno per titolo il nome dello scrittore, *Boccaccio* tocca agilmente le 15 unità, mentre l'inglese si attesta intorno alla mezza dozzina. Dante, invece, resta indietro: volendo annoverare anche Maciste e Totò tra i visitatori dell'Inferno, si arriva a contare una quarantina di titoli, di cui circa la metà risalenti all'epoca kolossalistica del muto.

Questi numeri, desunti dal raffronto di archivi informatici come *The Internet Movie Database*, *The Complete Index To World Film*, il *British Film Institute*, il registro ANICA, *Cinemedioevo* ed altri repertori, sono, ovviamente, approssimativi, ma non lontani dal vero.

Quale può essere la ragione di un tale successo? Mereghetti sostiene, semplicemente, che «nessun libro è così *cinematografico* come il *Decamerone*»; ma la valutazione, a tal punto stringata, resta vaga, e rischia di essere intesa, tutt'al più, come consentanea a quanto già noto, soprattutto se si stima la "cinematograficità del *Decameron*" come una peculiarità equivalente, aggiornata al testo audiovisivo, della "teatralità del *Decameron*", nei termini in cui è già stata diffusamente esaminata, in relazione alla sua fortuna nella commedia del Cinquecento<sup>3</sup> e oltre. Altrimenti, e ancor più in generale, può essere intesa come una sorta di degenerazione, negletta e scarsamente indagata, di quella vocazione al «figurabile» di cui scrive Vittore Branca nel suo *Boccaccio visualizzato*,<sup>4</sup> uscito nel 1999. Un'opera straordinaria, questa curata da Branca, che si

<sup>2</sup> Cfr. F. LANZA, *Avventure dell'aggettivo qualificativo derivato da nomi propri*, «Journal of the Faculty of Arts. University of Malta», 3 (1968), 4, pp. 314-315.

<sup>3</sup> Cfr. N. BORSELLINO, *Decameron come teatro*, in *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaiolo*, Roma, Bulzoni 1974, pp. 13-50.

<sup>4</sup> Cfr. V. BRANCA (a c. di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi 1999, 3 voll.

misura con la lunga e geograficamente estesa tradizione dei trattamenti grafici e pittorici dell'opera del certaldese. Sapendone cogliere le diverse sfumature socio-culturali, storiche ed artistiche, e concentrando la sua precipua attenzione sui secoli XIV-XVI, Branca definisce tali figurazioni delle «traduzioni visive», o «visualizzazioni» per una «interepressività narrativo-figurativa»; quindi le pone stabilmente in relazione con quell'articolato e multiforme dialogo parola-immagine che, avviato dallo stesso Boccaccio con gli ormai noti ritrattini dell'autografo hamiltoniano, prosegue poi nei molti codici, nei libri a stampa e in varie altre espressioni d'arte autonome per i secoli immediatamente successivi; un dialogo che tra equivoci, fraintendimenti, errori, banalizzazioni di metafore complesse ed emarginazioni di metafore salaci, sembra non trovare soluzione di continuità sino alle soglie della contemporaneità. Scrive Branca nell'introduzione:

Le illustrazioni così si configurano anche in ausili diretti alla parola, in ermeneutica singolare: quasi glosse esplicative e con un ruolo attivo, che favoriscono la comprensione del testo un po' lontano [...] per i riferimenti alla mitologia e alla storia antichissima, per la lingua originaria [...] per le allusioni a tradizioni culturali aristocratiche e remote. [...] Nessun autore moderno, mi sembra, ha avuto una così cospicua, così varia e così vasta, così implicata e complicata, così ininterrotta e lunga tradizione visiva come il Boccaccio [...]. Naturalmente le prospettive artistico-espressive, i problemi culturali e sociali, il dialogo testo-visualizzazioni sono diversissimi secondo i tempi e le culture, secondo le diverse impostazioni e temperie delle opere.<sup>5</sup>

In questo repertorio di più di mille pagine in tre volumi, dedicato principalmente, sin dal sottotitolo, al periodo compreso tra Medioevo e Rinascimento, il Novecento artistico trova il breve spazio di una pagina di testo e quattro illustrazioni; il Novecento filmico di poche righe ed una sola immagine. Nella chiusa della sua introduzione, tra i vari fenomeni espressivi più recenti, Branca menziona le «interpretazioni [...] visuali cinematografiche e televisive» senza entrare nel merito, e delega il compito di approfondirne al saggio di Andreina Griseri, intitolato *Di fronte al «Decameron». L'età moderna*.<sup>6</sup> Il contributo è posto alla fine del primo volume; lì si segnala il nome di Pasolini e si ricorda la genesi

<sup>5</sup> BRANCA, cit., I, p. 32.

<sup>6</sup> A. GRISERI, *Di fronte al «Decameron». L'età moderna*, in *Boccaccio visualizzato*, cit., pp. 155-211.

del suo celebre film attraverso brani tratti dalle interviste. L'asserzione d'esordio di Griseri per quest'ultimo segmento è cristallinamente significativa. Cito: «Nel 1971 il *Decameròn* di Pier Paolo Pasolini apre e chiude un nuovo capitolo».<sup>7</sup> Frase che tradotta vuol dire: Boccaccio al cinema è un capitolo chiuso. Il verdetto è un po' draconiano, soprattutto se si pensa ai numeri che citavo sopra; ma, intendiamoci: nello specifico una tale latitanza o afasia ha le sue ragioni, e bene fece Branca, in quell'autorevole repertorio, a glissare e a far glissare. Le miniature tardo-gotiche e rinascimentali, le incisioni cinquecentesche, i dipinti di Botticelli e i disegni di Rubens, le acqueforti settecentesche, tutto questo e molto altro ancora, articolato premeditatamente in una logica di compenetrazione sussidiaria con il testo principe, nulla ha a che spartire con la settima arte. Qualsiasi immagine pittorica, anche la più moderna, si presenta ogni volta come una totalità, e conserva sempre un legame con i caratteri mistici della stasi contemplativa: un significato interno permea ogni sua parte e si espone ad una lenta, progressiva esplorazione dello sguardo. Il cinema, al contrario, è dinamico e cangiante: nella babelica concomitanza sincretica dei molteplici codici espressivi che ne fondano lo statuto, è perdita, discontinuità, labilità, dimenticanza, regresso all'invisibile; una caleidoscopica entropia a cui la tecnica del montaggio, sola e precaria, cerca di porre un retorico ed irrealistico rimedio. Insomma, è tutta un'altra Storia.

Più articolato, e più problematico, il pensiero di un altro noto recensore cinematografico, Giovanni Grazzini.<sup>8</sup> Cito:

Il cinema commerciale, per le risorse offertegli dalla narrativa di timbro realistico tendente al grassoccio, trova nel Boccaccio, e ovviamente nel *Decameron*, un pressoché inesauribile deposito di occasioni spettacolari. Qualunque regista che sopperisca col mestiere alla mancanza d'ingegno creativo saprà portare sullo schermo una novella di Boccaccio: intrighi saporiti, personaggi buffoneschi, luoghi maliziosi, con prevalenza di mercati e conventi, e il grande sfondo drammatico della peste, sono già pronti; basta uno scenografo che abbia gusto d'antiquario, qualche interprete colorito, un dialogo salace, ed è facile illudersi di aver fornito una versione cinematografica del *Decameron*. È facile, in ogni caso, riscuotere il consenso del pubblico grosso, che guarda al sodo, indifferente al rischio che comporta la traduzione visiva di un testo ricchissimo,

<sup>7</sup> Ivi, p. 206.

<sup>8</sup> G. GRAZZINI, *Boccaccio sullo schermo*, «Studi sul Boccaccio», VII, 1973, pp. 369-373.

[...] esposto a cadute nel banale, nel volgare e nell'ovvio se finisce nelle mani di rozzi artigiani della celluloide.

Queste parole, poste a premessa di una sorta di recensione tardiva del *Decameròn* di Pasolini (e rispetto al quale Grazzini è sgradevolmente e gratuitamente perentorio: «avanzando l'alibi di un impegno storico sociale [...], [il regista] vuole esorcizzare l'avvento della vecchiaia»), sono pubblicate nel 1973 sulle pagine autorevoli di «Studi sul Boccaccio». Redatte da un paludato specialista appositamente ospitato, quel Grazzini che di lì a poco sarà nominato presidente dell'Associazione Nazionale Critici Cinematografici, e collocate a mo' di postilla in cauda al volume settimo del noto periodico, sembrano esprimere il più generale disappunto della rivista e dei suoi insigni curatori<sup>9</sup> nei confronti di quella che fu certo recepita come un'usurpazione del nome di Boccaccio ad opera dell'orda barbara dei cinematografari italiani, che proprio in quegli anni (tra il 1971 e il 1973) avevano invaso le sale con i loro *Decameroni*.

Il giudizio, sommario e volutamente polemico, pecca però di snobismo e di una certa ingenuità (troppo esibita, tuttavia, per non risultare strumentale). Presupponendo l'esistenza di un indebito vincolo perentorio tra letteratura d'autore e cinema d'autore, Grazzini stigmatizza con espressioni sussiegose e dure il nesso «cinema commerciale»-«pubblico grosso»-«artigiani della celluloide» (un nesso che, peraltro, ha la sua specifica funzione sociale, ed è sempre parso lecito a tutti, dai Lumière in poi) e sembra smarrire il senso e il ruolo del cinema popolare di quegli anni. Quindi prosegue:

La storia del cinema [...] registra [...] un buon numero di film derivati dal *Decameron* o al Boccaccio ispirati: opere, quasi tutte, maldestre e goffe, realizzate da piccoli mestieranti che pensando alla cassetta fanno leva sul piccante delle situazioni e sulla fama libertina del novelliere [...] autori di "commedie all'italiana" che hanno infestato il nostro cinema con film a episodi, appunto boccacceschi, tutti tessuti di avventure piccanti e scurrili.

A parte l'abbaglio irriverente sulla «fama libertina del novelliere», che a suo modo è già una sceneggiatura intertestuale, quella di Grazzini

<sup>9</sup> In ogni caso, Branca trovò modo di esprimere anche pubblicamente la propria opinione: «L'immagine del nostro più felice e vigoroso narratore, quale si sta imponendo nel mondo intero, è radicalmente diversa da quella volgarmente deformata e divulgata dall'orgia dei vari film e filmastri che porta, ahimè, in testa il nome di Pasolini quasi come inventore di un genere» [V. BRANCA, *Boccaccio tradito dal cinema*, «Corriere della Sera», 27 agosto 1973, p. 3].

è una generalizzazione moralisticheggiante, con esiti inconsapevolmente controproducenti; ad esempio, nel tentativo di biasimare la volgarità anticlericale e plebea degli episodi pasoliniani di Masetto da Lamporecchio e di donno Gianni, egli ne stila, infastidito, due rapidi sommari, che si rivelano, a ben guardare, parafrasi fedeli, e forse involontarie, delle rubriche boccacciane; almeno a riprova, suo malgrado, di quel che egli stimava smentire: secondo il principio di reversibilità, l'adeguatezza del *Decameron* ad essere *cinematografato* può anche risultare, talvolta, perfetta. In ogni caso, non del tutto a sproposito Grazzini pone l'accento sulla questione della «traduzione visiva». Cito:

Il restare fedele alle situazioni suggerite dal Boccaccio ha fatto sì che l'accurata cornice spettacolare e gli eleganti elementi decorativi non bastassero a togliere alle novelle quel sapore licenzioso che nel testo scritto è sublimato dall'immaginazione e invece il cinema, con la sua immediata concretezza visiva, talvolta accentua sino all'osceno.

Insomma, egli sostiene che nelle “traduzioni visive” del *Decameron* una soverchia *fedeltà* all'immediata contingenza del testo sconfina nell'«osceno» e tradisce le intenzioni *sublimative* di Boccaccio. Da buon conservatore *d'antan*, Grazzini si barriera sulla variante retriva della più scontata lagnanza pseudobenzaminiana: nell'epoca della sua riproducibilità tecnica una novella di Boccaccio perde la sua autenticità, la sua aura. Il buon Grazzini non aveva gli strumenti critici per capirlo, e meglio avrebbe fatto a leggere il saggio di Benjamin nella sua interezza; ma è chiaro che, per lui, il problema (oltre che personale) era essenzialmente storico-culturale: al cospetto di una “mutazione di materia” radicale (dalle parole alle immagini), le difficoltà e le resistenze gli sorsero, non solo ma anche, dall'istintiva percezione della divaricazione di domesticità sociale che, in quegli anni, era comune rilevare tra i segni verbali dell'originale e i testi iconici che quei segni andavano a sostituire. Evidentemente, tra *leggere* le parole «trovò Masetto [...] tutto disteso all'ombra d'un mandorlo dormirsi; e avendogli il vento i panni dinanzi levati indietro, tutto stava scoperto. La qual cosa riguardando la donna», oppure «donno Gianni fece spogliare ignuda nata comar Gemmata e fecela stare con le mani e co' piedi in terra a guisa che stanno le cavalle», e *vedere* sul grande schermo le sequenze filmiche traduttivamente corrispondenti c'è di mezzo, o sicuramente c'era, un pelago, vale a dire un soprassalto di “stimoli percettivi”, per dirla con Umberto Eco, che a

priori di ogni altra pertinente considerazione estetica, sconvolgevano i “codici di riconoscimento”, ed inquinavano la capacità interpretativa dell’enunciatorio rispetto al testo visivo. E un tale scombusolamento, in quella stagione culturale, era tanto più manifesto in un intellettuale piccolo-borghese che non in uno spettatore di borgata. Ma questo ce lo ha spiegato benissimo Pasolini.

Nei casi filmici appena citati, per essere chiari, è coinvolta la visione diretta dei genitali di attori in carne ed ossa (o, meglio, delle loro fantasmagorie, ma questo è già un altro discorso). Nel testo scritto la visione dei genitali è palesemente implicata (anche se essa può risultare, dopo secoli di esercizi spirituali e pudende emendazioni, come *narcotizzata* dalla consuetudine); eppure, all’epoca, nel buio della sala cinematografica tale visione si caricava, irrefutabilmente, di una sorta di inatteso, imbarazzante, increscioso “valore aggiunto” che, turbando le connotazioni consuete determinate dagli automatismi linguistico-culturali dei destinatari, agiva da improvvido e conturbante fattore di straniamento. Facile da immaginare la obnubilante sensazione di disagio.

D’altra parte, però, la trasmutazione di materia da un linguaggio verbale a un sistema semiotico totalmente altro, fatalmente, aggiunge significati, esplicita inferenze, rende rilevanti connotazioni che all’origine non lo sarebbero. E a maggior ragione, di necessità e in funzione dell’«esaminatore distratto» di Benjamin, la trasmutazione di materia dal verbale al filmico «aumenta la comprensione»<sup>10</sup> e *forza* all’interpretazione;<sup>11</sup> non può fare a meno di tendere alla gadameriana «chiarificazione enfaticante»,<sup>12</sup> anche quando, paradossalmente, fraintende, ovvero, posto che si voglia isolare un solo livello del testo-fonte in una logica di radicale surrogazione, anche quando ne elimina tratti sempre maggiori, sino a fare di esso un mero pretesto.

Ecco perché, proprio per evitare ogni fuorviante identificazione con l’atto di un vero e proprio “tradurre”, certi che «l’universo delle interpretazioni è sempre più vasto di quello della traduzione propriamente detta»,<sup>13</sup> a mio avviso non di “traduzione visiva” è qui conveniente parlare, ma piuttosto di adattamento o di “trasmutazione”, come suggerisce Eco sulla scorta delle ormai celeberrime riflessioni di Roman Jakobson

<sup>10</sup> W. BENJAMIN, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1991, p. 41.

<sup>11</sup> Concorro, e ne condivido le parole sino alla parafrasi, con U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani 2003, pp. 324-325.

<sup>12</sup> H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani 1995 (X ed.), p. 444.

<sup>13</sup> ECO, cit., p. 234.

sulla “traduzione intersemiotica”; con il progetto di ampliare la mia ipotesi sino al concetto più estremo di “trasmigrazione” tematica e segnica.

La metafora dovrà sembrare barocca, ed è la ragione per cui la propongo: aggrappati a relitti memoriali sempre più precari, “Boccaccio” e “Decameron” sopraggiungono all’altezza della nostra vista, dall’altro capo di una civiltà remota attraverso il burrascoso mare della tradizione: nella migliore delle ipotesi, il fraintendimento dato dal pregiudizio e la negoziazione di senso saranno il loro primo centro di accoglienza. Le modalità, le tecniche, le strategie che l’adattatore impiega per comporre una trasmutazione dal verbale al filmico, manipolando la fonte, non soltanto suggeriscono una lettura, mediano un’interpretazione, impongono delle scelte, veicolano una prospettiva, ma soprattutto e prima di ogni altra cosa operano, o almeno tentano, un sostenibile inurbamento di tali segni relitti e migranti. I quali, a volta a volta o caoticamente, possono essere oggettivati e aggettivati: fedeli o infedeli, coerenti o incoerenti, approssimativi o diligenti, deferenti o parodici. In ogni caso, l’importante è che trovino alloggio. Scrive Eco: «L’adattamento costituisce sempre una presa di posizione critica – anche se incosciente, anche se dovuta a imperizia piuttosto che a scelta interpretativa consapevole».<sup>14</sup>

I film «e filmastri» tratti o ispirati al *Decameron* e a Boccaccio, perciò, potranno anche essere opere «tutte, maldestre e goffe», ma tale è il loro numero, davvero ragguardevole, e tale è la loro forza di penetrazione e di pervasività sociale che qualche cosa, tutto ciò, vorrà pur dire. E verrebbe da rilevare, per provare a dare una risposta parziale alla domanda che sopra ho lasciata inevasa, che, probabilmente, la “cinematograficità del *Decameron*”, più che in una pacifica “vocazione al figurabile”, risiede nell’adattabilità, nella resistenza e nella “capacità di sopravvivenza” di questo testo e del suo autore oltre ogni più perversa contaminazione, e di contro all’oblio.

Naturalmente non ho qui lo spazio per una perlustrazione puntuale dell’intero corpus filmico. Piuttosto, sulla base di queste premesse, e nel rispetto del tema del convegno che mi ospita, mostrerò soltanto un microscopico fenomeno legato a tre film molto diversi tra loro, che presentano nel titolo (e di fatto strumentalizzano, anche in funzione politica) il nome di Boccaccio, senza poi metterne in scena il personaggio. In fon-

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 336.

do, non è detto che l'onomastica letteraria debba essere una palestra per il solo calembour etimologico.

Soprattutto nell'epoca del muto, e nei primi decenni del sonoro, gran parte delle pellicole che fanno riferimento a Boccaccio non hanno un legame diretto con l'opera del certaldese, ma si rifanno piuttosto all'operetta viennese *Boccaccio* di Franz von Suppé del 1879. Il successo, anche internazionale, di questa commedia musicale fu clamoroso: gli allestimenti, sia in lingua originale che in traduzione, non si contano; restò in repertorio ovunque sino almeno agli anni Cinquanta del Novecento, per poi declinare e permanere solo entro i confini dell'area di lingua germanica. L'operetta, che ha una sua specifica tradizione (che qui non può essere indagata), rappresenta un polo magnetico fondamentale per il cinema su Boccaccio della prima metà del Novecento. Grazie al brio euforico del suo soggetto, alla lettura chiassosa ed esuberante di un medioevo ecletticamente neogotico, alle musiche brillanti, e alla sua capacità di diffondere e consolidare, se non quasi di inventare, il mito di un "Boccaccio seduttore", essa ispirò una ricca lista di pellicole.<sup>15</sup> Tra le molte, mi soffermerò sul film tedesco *Boccaccio* (titolo alternativo *Liebesgeschichten von Boccaccio*), che esce nel 1936, e sulla commedia italiana *Boccaccio*, del 1940.<sup>16</sup>

Contrariamente a quanto comunemente sostenuto, queste due pellicole non sono il diretto adattamento dell'operetta di Suppé, ma hanno sceneggiature autonome che da quella derivano alcuni elementi tematici, le melodie principali di accompagnamento, nonché un superficiale tono di divertimento e spensieratezza, edulcorato con nuove canzoncine e siparietti comici.

<sup>15</sup> I titoli che seguono, per l'appunto, non hanno una diretta attinenza con le novelle del *Decameron*, ma si rifanno a quella linea d'ispirazione svagatamente mitteleuropea che trasfigura il "personaggio Boccaccio" in una sorta di maschera della commedia dell'arte. *Trio de Boccaccio* (Brasile 1908, b/n, muto) regia William Auler, produzione William & Cia; *Una novella di Boccaccio* (altro titolo *Giovanni Boccaccio*, Italia 1910, b/n, muto) produzione Ernesto Maria Pasquali, distribuzione Pasquali e C. Film Torino; *Boccaccio* (altro titolo *Boccaccios Liebesnächte*, Austria/Italia 1920, b/n, muto, 65') regia Michael Curtiz, produzione Sascha-Verleih Film; *Boccaccios Liebesabenteuer* (Germania 1920, b/n, muto, 1600 metri) regia Reinhard Bruck, produzione Scala-Film-Verleih GmbH Berlin; *Decameron Nights* (altro titolo *Dekameron-Nächte*, GB/Germania 1924, b/n, muto, 2941 metri) regia Herbert Wilcox, produzione Graham-Wilcox Productions Ltd. London, Universum Film A.G. (UFA) Berlin; *Lattjo med Boccaccio* (titolo internazionale *Fun With Boccaccio*, Svezia 1949, b/n, 84') regia Gösta Bernhard, produzione AB Sandrew-Ateljéerna Stockholm; *Hab' ich nur deine Liebe* (altro titolo *Boccaccio*, Austria 1953, col, 86') regia Eduard von Borsody, produzione Schönbrunn-Film, Österreichische Film GmbH (ÖFA).

<sup>16</sup> *Boccaccio* (altro titolo *Liebesgeschichten von Boccaccio*, Germania 1936, b/n, 88') regia Herbert Maisch, produzione Max Pfeiffer, Universum Film A.G. (UFA); *Boccaccio* (Italia 1940, b/n, 84') regia Marcello Albani, produzione Ettore Presutti, Venus Film, distribuzione Scalera Film.

Nell'operetta di Suppé, la cui azione si svolge nel 1331, lo scrittore Boccaccio ha appena pubblicato con gran rumore la novella di Spinellocchio e Zeppa, ed è il giovane novellatore e pungente gazzettiere "ispirato dal ver", detestato e braccato dagli uomini ma amato e letto dalle donne, che, prima di scriverle, vive con spigliatezza le sue avventure galanti (lo si vede, nel primo atto, nel ruolo che è di messer Lambertuccio in VII 6, e, nel secondo atto, nel ruolo che è di Pirro in VII 9), e che difende con vigore la sua libertà di artista a dispetto del rogo che incenerisce i suoi libri.

Il *Boccaccio* tedesco del 1936, di Herbert Maisch, e il *Boccaccio* italiano del 1940, di Marcello Albani, hanno una particolarità in comune (segno pure di una dipendenza del secondo dal primo): nessuno dei due mette in scena il personaggio di Giovanni Boccaccio. In entrambi i film sopravvive, tematicamente centrale, la congiura dei mariti cornuti ai danni dei donnaioli ispirati dai proclami licenziosi di Boccaccio, ma lo scrittore vi è solo in absentia: nel primo, "Boccaccio" è lo pseudonimo del novelliere Petruccio, le cui pettegole cronache amorose mettono in subbuglio la corte di Ferrara; nel secondo, "Boccaccio" è il camuffamento di un'inverosimile Clara Calamai *en travesti* che insegue a Firenze l'amato cascamoto Osvaldo Valenti, pure lui già mascherato da Boccaccio. In manifesta controtendenza rispetto alla libertina gaiezza viennese dell'operetta, il film nazista dell'UFA prima (che di proposito disegna, tra l'altro, un carnevalesco Rinascimento italiano provinciale e gretto, che, con ogni probabilità, non solo all'Italia del passato allude) e il film fascista poi, in totale consonanza tra loro e sotto la parvenza di un atteggiamento fintamente disinibito, celebrano il disciplinato ritorno all'ordine coniugale di tutti i protagonisti dopo il più o meno ridicolo fallimento di ogni loro tentata avventura adulterina; nonché, officinando una convenzionale e posticcia sublimazione al Parnaso del poeta, di fatto operano una repressione patente dell'intellettuale: la condanna per il negativo ascendente esercitato dall'imbrattacarte rovinafamiglie sulla pubblica moralità sarà esemplare. Nella Germania oltranzista e antidemocratica lo scrittore è punito e incarcerato, per interposta persona, nell'identità surrogatoria del suo stampatore, che non a caso si chiama Calandrino. Nella devotissima Italia, invece, lo scomodo e ingombrante fantasma, evocato per chiara fama, è nondimeno screditato dalle azioni ognora inconcludenti dei suoi supplenti improvvisati, ed è completamente depotenziato della sua carica eversiva grazie al trionfo imperituro degli accoppiamenti giudiziosi. Come al solito. Eppure, come al solito,

il Centro Cattolico, misinterpretando a prescindere e scambiando la superficie per l'essenza, non approvò.

A distanza di più di quarant'anni il nome di Boccaccio viene recuperato nel titolo del film di Miklós Jancsó *A zsárnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon* [*Il cuore del tiranno ovvero Boccaccio in Ungheria*], una coproduzione italo-ungherese del 1981.<sup>17</sup>

Naturalmente non si deve dimenticare che, nel frattempo, tra le molte altre cose, c'è stato, nel 1971, il film *Decameròn* di Pier Paolo Pasolini: primo episodio della cosiddetta *Trilogia della Vita*, che si completa con *I racconti di Canterbury* del 1972 e *Il fiore delle Mille e una notte* del 1974. Universalmente conosciuto ed ampiamente studiato, ne sottolineo qui il ruolo centrale.<sup>18</sup>

Secolo XVI: il giovane principe Gaspar, dopo aver vissuto in Italia dall'età di due anni, torna in Ungheria, seguito dal capocomico Filippo e dalla sua compagnia d'attori, per succedere al padre, morto in circostanze misteriose: qualcuno afferma sia stato ucciso da un orso, altri sostengono sia stato assassinato dai Turchi. Ma al suo arrivo al castello, scopre che la madre Katalin, alienata da un'intermittente trance ipnotica, si nutre del sangue di vergini per serbare intatte gioventù e bellezza (come la sadica e leggendaria contessa Erzsébet Báthory), ed è in procinto di sposare il fratello del sovrano defunto. Tra realtà e finzione, la claustrofobica corte diverrà il teatro di altri mille folli complotti.

Fatta eccezione per l'assoluta scena finale, tutto il film è girato, per mezzo di lunghissimi piani-sequenza, all'interno di un ristretto spazio

<sup>17</sup> *A zsárnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon* (titolo internazionale *The Tyrant's Heart* or *Boccaccio in Hungary*, titolo italiano *Il cuore del tiranno ovvero Boccaccio in Ungheria*, Ungheria/Italia 1981, col. 88' o 96') regia Miklós Jancsó; produzione MAFILM Stúdió 1 Budapest, Bocca di Leone Cinematografica, RAI; distribuzione Prism Pictures, Troma, Hungarofilm.

<sup>18</sup> Colgo l'occasione per ricordare il film a episodi del 1962 *Boccaccio 70* (titoli internazionali *Boccaccio*, *Boccace 70*, Italia/Francia 1962, col. 203' o 208') regia Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti; produzione Carlo Ponti, Tonino Cervi, Concordia Cinematografica Roma/Francinex Paris, Concordia Cineriz Roma/Francinex Gray Parigi; distribuzione Cineriz. Il film riunisce quattro cortometraggi divenuti autonomamente celebri, tra cui *La ruffa* di De Sica e soprattutto *Le tentazioni del dottor Antonio* di Fellini. In questo caso specifico il nome "Boccaccio", elevato a indicazione titolare collettiva per storie contemporanee che non hanno alcun legame tematico col *Decameron*, diviene, o reclama di divenire, dopo essere stato maschera della commedia dell'arte, etichetta categorica di un adveniente pensiero etico-sociale. Sull'esito dell'operazione ho qualche ragionevole perplessità, ma rinvio ad altro luogo l'analisi della pellicola. In ogni caso, è noto che a distanza di trent'anni il regista e sceneggiatore Woong-sun Lim intitolerà proprio *Boccaccio 91*, *Boccaccio 92* e *Boccaccio 93* tre sue pellicole sulla mutazione dei costumi nella Corea del Sud [*Boccaccio 91* (Corea del Sud 1991, col. 90') regia Jeong-jin Kim, sceneggiatura Woong-sun Lim, produzione Nam-a Pictures; *Boccaccio 92* (Corea del Sud 1992, col. 105') sceneggiatura Woong-sun Lim, produzione Shin-seong Films; *Boccaccio 93* (Corea del Sud 1993, col. 99') regia e sceneggiatura Woong-sun Lim, produzione Woo-jin Films].

chiuso e labirintico in cui i personaggi, agiti da attori dalla recitazione sempre straniata, sono in continuo movimento tra marchingegni scenici, attrezzatura teatrale, nastri trasportatori, piattaforme mobili, carrelli, sipari, luci artificiali ed effetti ottici. Il riferimento a Boccaccio espresso dal sottotitolo trova una sua prima immediata correlazione col soggetto dello spettacolo proposto dalla compagnia girovaga (anche se, dai pochi frammenti che se ne odono, spuri, non è possibile risalire, studiatamente, a nessuna opera nota).

Quello di Jancsó è un film altamente stilizzato, ostico, a tratti respingente per eccesso di intellettualismo, che non ha avuto molti estimatori, dove il regista rende omaggio a suo modo, a sei anni dalla morte, alla figura di Pasolini, mettendo in scena una cupa allegoria sulla violenza come rito e liturgia del potere; un'opera che sembra portare alle sue più estreme conseguenze il pensiero del regista di *Salò*. Come avviene in Pasolini, che nel 1975 abiurava dalla *Trilogia della vita* per la strumentalizzazione che il potere integrante e consumistico aveva saputo fare della sua arte sincera e necessaria, così, in questa riflessione barbarica e antimoderna sull'immobilità della Storia e sull'inevitabilità della corruzione, l'ungherese, proprio alla luce dell'omicidio politico del poeta, giunge a negare alla rivoluzione, metastoricamente identificata col Rinascimento, un ruolo di autentica evoluzione epocale del pensiero, per inquadrarla piuttosto come fenomeno di mero adattamento ed ennesimo travestimento della tirannia.

L'idea di Jancsó, dall'estrema periferia dell'impero, è quella di un Rinascimento indotto e coatto la cui data di nascita coinciderebbe con il sovvertimento laico registrato da Boccaccio (un Boccaccio-Pasolini, qui calato nelle vesti del capocomico bolognese Filippo, interpretato da un sorprendente Ninetto Davoli, che non riesce, continuamente interrotto, a proseguire nella narrazione della sua novella, e che alla fine sarà selvaggiamente ucciso, con tutti i suoi attori, in una landa dunosa e deserta come una spiaggia; peraltro, nella logica degli sceneggiatori Giovanna Gagliardo, Gyula Hernádi e dello stesso Jancsó, la scelta del nome, Filippo, autorizza a una lettura in chiave politica, attraverso il motivo della novella inconclusa, dell'autodifesa dell'introduzione alla quarta giornata, quale riscrittura *à rebours*, o pre-scrittura, dell'*Abiura* di un Pasolini-Boccaccio); un Rinascimento, per l'appunto, che transita sì attraverso la glaciale perfezione formale di Botticelli (la cui *Primavera* virata in monocromia sovrintende a uno dei tanti duelli mortali della sceneggiatura), ma che transita anche attraverso il veleno dei Borgia e le astuzie di Ma-

chiavelli, per approdare infine alla spietata autoriflessività metateatrale dell'*Amleto* di Shakespeare, lo spettacolo totale, icona insuperabile e definitiva della titanica autofagocitazione del potere, sul cui modello il film è in gran parte costruito.

Un Rinascimento allegorico che annega nel sangue tutta la corte del re d'Ungheria e che, con un'acrobatica piroetta logica, perviene a identificarsi con un presente senza più alternative che sa razionalizzare il profondo e l'arcaico; e cioè che sa pasolinianamente leggere, ma del tutto inascoltato, il cuore del tiranno, la nevrosi del potere. Un Rinascimento borghese che, per merito e demerito dell'arte, è adattato, traslato, tradotto, "trasmigrato" all'estrema periferia dell'impero (*Boccaccio in Ungheria*, per l'appunto), dove il *progresso* realizza soltanto un affinamento delle tecniche mortifere e totalitarie di un potere che sa autorigenerarsi a dispetto di ogni avvicendamento. Come scrive Pasolini nella sua *Abiura*: «Il crollo del presente implica anche il crollo del passato. La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine».