

Marco Bardini

Boccaccio pop

*Usi, riusi e abusi del Decameron
nella contemporaneità*

anteprima

visualizza la scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS

Volume pubblicato con un contributo
del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa

© Copyright 2020
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675769-2

INDICE

Prima Parte

CHI HA PAURA DI GIOVANNI BOCCACCIO?	11
<i>CECI N'EST PAS UNE BIBLIOGRAPHIE</i>	17

Seconda Parte

ITINERARI E DEPISTAGGI	127
1. GIOVANNI E GIOVANNA	129
2. DON GIOVANNI BOCCACCIO	137
1. <i>Il vaudeville parigino</i>	137
2. <i>L'operetta di Suppé</i>	141
3. <i>La commedia di Bettoli</i>	144
4. <i>Hesse, Papini, Moravia</i>	147
5. <i>La commedia di Novelli</i>	150
3. IL SUPPÉ DEL GIORNO DOPO	155
4. TRA RIBALTE E SIPARI (E SET CINEMATOGRAFICI). TRAGEDIE, FARSE, MELODRAMMI E OPERETTE: UN'EROINA VECCHIA E UNA NUOVA	160
1. <i>Inghilterra, inizio del XVII secolo (più, in nota, Siena, fine del XV secolo, e Venezia, metà Cinquecento)</i>	162
2. <i>Francia, fine del XVIII e inizio del XIX secolo</i>	166
3. <i>Italia, seconda metà del XIX secolo</i>	168
4. <i>Francia, verso la fine del XIX secolo</i>	170
5. <i>Italia, verso la fine del XIX secolo</i>	171
6. <i>Stati Uniti e Vienna, inizio del XX secolo</i>	172
7. <i>Stati Uniti, seconda metà del XX secolo</i>	173
8. <i>Italia, anni Settanta-Ottanta del Novecento</i>	174
9. <i>Francia, 2000</i>	176
10. <i>Brasile, inizio del XXI secolo; Grecia e Belgio, poco dopo</i>	179
5. TRA ORIGINALI, REPLICHE E RIPRODUZIONI	181
6. ALTRE SEGNALETICHE	187
1. <i>Cataloghi e congerie, circoscritti e/o circostanziati a ragion veduta</i>	188
2. <i>Contenitori annotati e/o numerati</i>	189
3. <i>Raccolte evocative di un altrove vicino o lontano, ovunque esso sia</i>	189
4. <i>Antologie antonimizzate od ossimorizzate in funzione alternativa</i>	191
5. <i>Malizie e perversioni</i>	191
6. <i>Gente speciale</i>	193
7. <i>Luoghi speciali</i>	194

8. <i>Oggetti speciali</i>	194
9. <i>Aggiornamenti</i>	194
10. <i>Eroismi e nazionalismi</i>	195
11. <i>In corpo «minore»</i>	196
12. <i>Mistero e oscurità</i>	197
13. <i>Verso la fine del mondo</i>	197
14. <i>La novella e la giornata in più</i>	198
15. Witz, nonsense, flatus vocis	198
7. AGLI ALBORI DEL CINEMA	199
8. BOCCACCINO	202
9. BOCCACCIO & BOCCACCIO Y BOCCACIO	207
10. IL MAESTRO E MARGARETA	211
11. BOCCACCIO FASCISTA	219
12. <i>DECAMERON NIGHTS</i> , OVVERO L'ELOGIO DEL CONIUGIO MODERNO	225
13. IL CINEMA DEGLI ANNI SESSANTA	231
1. <i>In Italia</i>	231
2. <i>All'Estero</i>	240
14. L'ONESTÀ DELLA BRIGATA ENTRA IN CRISI	245
1. <i>Brigatisti colpevoli</i>	246
2. <i>Brigatisti licenziosi</i>	247
3. <i>Brigatisti diversi</i>	248
4. <i>Brigatisti egotici</i>	251
5. <i>Brigatisti comunardi</i>	254
15. IL LIBRO GALEOTTO	261
1. <i>Edizioni rare</i>	261
2. <i>Novelle inedite</i>	262
3. <i>Singolari attribuzioni</i>	266
4. <i>Codici misteriosi</i>	273
5. <i>Oggetti di conversazione</i>	274
6. <i>Livres de chevet</i>	275
16. MEDIEVALOIDI E <i>SEXPLOITATION</i>	277
17. PASOLINI	284
18. IL PASOLINI DEL GIORNO DOPO	292
19. PASOLINIANI, PASOLINISTI E INDIPENDENTI	295
20. I DECAMERONIDI	307
21. DECAMERONI INTERNAZIONALI, MULTIETNICI, INTERRAZZIALI	310
22. LA FARSA DECAMEROTICA	314
23. BOCCACCEIDI	321
24. ABIURA	326
25. FUMETTI E FOTOROMANZI	330
1. <i>Gli anni Quaranta e Cinquanta</i>	330
2. <i>Gli anni Sessanta</i>	333
3. <i>Gli anni Settanta</i>	337
4. <i>Gli anni Ottanta</i>	341
5. <i>Gli anni Novanta</i>	344

6. <i>Il nuovo Millennio</i>	347
26. CONTROPASOLINIANI E ANTIPASOLINIANI	359
1. <i>Contropasoliniani</i>	359
2. <i>Grytzko Mascioni</i>	359
3. <i>Un riassunto di Boccaccio & C.</i>	362
4. <i>L'analisi della serie</i>	370
27. DISTOPIE	379
28. NOVELLIZZARE (ANCORA) BOCCACCIO	388
29. TRADIRE PER TRADURRE, TRADURRE PER TRADIRE	395
30. SONO SOLO CANZONETTE	410
31. TRE STORIE D'AMORE DELLA RAI	422
32. DAL <i>SOFT-CORE</i> ALL' <i>HARD-CORE</i>	426
33. <i>TRASH & TEEN</i>	430
34. <i>ITALIANS DO IT BETTER</i>	435
35. FINALE DI PARTITA	441

Terza Parte

STRUMENTI	447
Edizioni consultate e materiali di riferimento	449
Indice delle novelle e gli altri luoghi decameroniani	463
Indice dei nomi dei personaggi	465
Indice dei luoghi reali o immaginari	475
Indice dei titoli	479
Indice dei nomi	489

Prima Parte

CHI HA PAURA DI GIOVANNI BOCCACCIO?

1976

professore: «Ha letto il *Decameron* di Boccaccio?»

studente: «No, ma ho visto il film...»

2018

professore: «Ha visto il *Decameron* di Pasolini?»

studente: «No, ma ho letto il libro...»

Who's afraid of John Boccaccio? Neanche a farlo apposta, la risposta a una tale domanda, come in un giallo, arriverà soltanto nelle ultime pagine di questo volume.

Ma qualche breve spiegazione è pur doverosa. Dunque: in principio era Boccaccio. Ed essendo egli Boccaccio, il *Decameron* è il *Decameron*. Tutto il resto arriva dopo; e di conseguenza, *I suppose*. Pertanto, a scanso di chissà quali malaugurati equivoci, è fondamentale avvertire subito l'onesta brigata dei miei venticinque lettori che qui non si ha intenzione di indagare lo scrittore Giovanni Boccaccio, né la sua opera.

Questa monografia ha come principale oggetto di analisi la presenza del *Decameron* nel Novecento (e nel tardo Ottocento), con il proposito di perlustrare, osservare e indagare la funzione e il ruolo del capolavoro di Boccaccio (come pure la funzione e il ruolo di quello che, a buon diritto, può essere chiamato il “personaggio Boccaccio”) lungo il XX secolo, e sino ai nostri giorni, in quelle opere d'invenzione (non soltanto letterarie, ma altresì teatrali, filmiche e musicali, in prima battuta; quindi nei prodotti delle industrie culturali di elaborazione e distribuzione, sino alle prassi della controcultura e delle subculture, inclusi gli oggetti e le merci) che al Certaldese e alla sua opera maggiore si rifanno (o dichiarano, più o meno apertamente e opportunamente, di rifarsi).

In epoca moderna e nella contemporaneità, il “sistema culturale di massa”¹ ha accolto il *Decameron* in una dialettica di fruizione e di riuso² fortemente biforcuta: ora come testo incommensurabilmente distante nel tempo, legato al passato arcaico e illustre delle origini, un monumento da rispettare; ora come retaggio medio e collettivo attuale, popolare e basso: materiale da condividere (nonché da saccheggiare). E la distanza spirituale, storica e cronologica non attenua, ma piut-

¹ Con questo sintagma-ombrello faccio diretto riferimento alle *Teorie delle comunicazioni di massa* di cui parla Mauro WOLF nel suo saggio pubblicato da Bompiani nel 1985; e a cui rimando per i dettagli e le specifiche. Al di là di una generale definizione, mutuata da Ortega y Gasset, dell'«uomo-massa», inteso come «antitesi della figura dell'umanista colto» [ivi, p. 18], spinto a reagire in base allo stimolo di «valori culturali interiorizzati» attraverso stereotipi [cfr. ivi, p. 61], e definibile mediante sostantivi collettivi generici come “pubblico” e “audience”, Wolf ricapitola le dinamiche e i contesti socio-antropologici in cui si realizzano ideazione, “produzione” e “consumo” di prodotti comunicativi medi e collettivi. Scrive Wolf: «la cultura di massa forma un sistema di cultura, costituendosi come un insieme di simboli, valori, miti e immagini, che riguardano sia la vita pratica sia l'immaginario collettivo [...]. Essa non è autonoma in senso assoluto, può imbevversarsi di cultura nazionale, religiosa o umanistica, e a sua volta penetrare la cultura nazionale, religiosa o umanistica. Essa non è la sola cultura del XX secolo. Ma è davvero la corrente di massa e più nuova del XX secolo» [ivi, p. 101]. In essa, molteplici *media* differenti, con diverse capacità e specificità comunicative, generano sui destinatari/consumatori una collettiva e comune influenza di tipo cognitivo, in base a una misura che aggrega, in un unico ambito di rilevanza, gli elementi di contenuto dei *media* stessi. Detta “tematizzazione”, tale procedura informativa consente di andare oltre l'evento singolo, di rilevare la natura pubblica del tema, e di inserire così l'informazione che se ne ricava «sia nel suo contesto sociale, economico, politico, sia in un quadro interpretativo che la colleghi ad altri accadimenti e fenomeni» [ivi, p. 163], anche disparati. Intorno ai quali è sempre opportuno prevedere la “distorsione”, consapevole o inconsapevole, determinata dalla più o meno pronunciata autonomia professionale dell'emittente [per una definizione di tale cultura cfr. ivi, p. 190]. Una misura aggregata del contenuto dei mezzi di comunicazione tende sempre a regolarsi, col passare del tempo, sul medio e flessibile confronto con una misura aggregata delle conoscenze possedute dai destinatari. Pertanto, gli effetti a lungo termine di un tale processo, che esorbitano sia dal singolo episodio comunicativo che da una singola decodifica aberrante, forniscono «un modello sufficientemente attendibile e complesso in grado di spiegare come ogni nuova informazione assorbita dai *media* si trasformi in elementi dell'enciclopedia dei destinatari, cioè dell'insieme delle loro conoscenze sul mondo» [ivi, p. 166]. Il tutto nella logica di una tipizzazione e di un'automatizzazione finalizzate al raggiungimento pianificato di scopi pratici. Che è funzionale a rendere possibile, in primo luogo, la replica, la fruizione comune e la proliferazione diffusa dei prodotti informativi [cfr. ivi, p. 199], in cui le pregiudiziali ideologiche, spesso, contano meno delle necessità produttive e delle procedure organizzative. In questi ultimi anni il dibattito sociologico sull'intreccio tra *high culture*, *midcult*, *popular culture* e *masscult* è stato molto ricco e animato. Per motivi di spazio e, soprattutto, di coesione, io scelgo di non entrare nel dettaglio, rinviando alle voci più significative sull'argomento: dall'ormai classico, e caustico, *pamphlet* di Dwight MacDonald, alle opportune riflessioni di Umberto Eco, e sino ai più recenti e poliedrici contributi provenienti dall'area dei *Cultural Studies*.

² Come ben specifica Wolf, le «fonti sono un fattore determinante per la qualità dell'informazione prodotta dai *media*» in un sistema culturale di massa; ma esse rimangono tuttavia «sfumate nella mitologia professionale che tende invece a enfatizzare il ruolo attivo» del mediatore, che agisce «penalizzando il contributo per molti aspetti essenziale delle fonti» stesse [WOLF, *Teorie...*, cit., p. 223]. E d'altro canto, «l'uso di certe fonti è una componente essenziale per comprendere il contenuto» dei prodotti comunicativi collettivi, i quali «generalmente ribadiscono punti di vista già ampiamente diffusi e socialmente accettati» [ivi, p. 231].

tosto radicalizza la percezione comune di quest'opera, ritenuta al contempo letterariamente eminente e linguisticamente nobile (più spesso difficoltosa), culturalmente e scolasticamente imprescindibile; ma strutturalmente fluida e fermentante (cioè non cristallizzata e/o musealizzata), tematicamente scandalosa e plebea, e fenomenicamente contigua (anche se talora scongiabile)³. Da tali circostanze è scaturita, in tempi a noi già vicini, una rimarchevole (numericamente e statisticamente parlando) quantità di "eventi comunicativi" tanto dissimili tra loro. Casi che guardano con deferenza e talvolta soggezione al capolavoro, con un vero o presunto rispetto per la tradizione. Ma pure casi in cui, intenzionalmente o incidentalmente, si è preteso perseguire l'aggiornamento e la revisione, il fraintendimento, il tradimento, la violazione, l'irrisione. Attraverso la riscrittura, la contaminazione, la trasposizione, l'attualizzazione coatta, la parodia, la traduzione intralinguistica e intersemiotica, la caricatura, la proliferazione ludica, la reificazione. Per tali ragioni, qui non si guarderà alla memoria illustrativa, visualizzata e didascalizzata dell'opera (che quasi mai si dà; e che, in ogni caso, io ho relegato costantemente al margine del mio discorso)⁴; ma piuttosto ci si interrogherà e viepiù si esploreranno le motivazioni e le modalità con cui la modernità e la postmodernità hanno ritenuto necessario (o conveniente) dover ricorrere a Boccaccio per esprimere certe loro precipue istanze. E con numeri così rilevanti.

Come si vedrà, in questo scenario il teatro leggero e il cinema rivestono non solo un ruolo centrale, ma pure un compito di cerniera e di diaframma osmotico tra alto e basso. Uno degli scopi di questo lavoro sarà proprio quello di riflettere sui processi che hanno trasformato il *Decameron* (opera che nel passato ha sempre avuto, nondimeno, qualche problema di "ammissibilità", dato che è rimasta nell'*Indice dei libri proibiti* fino al 1966)⁵ in un "caso" (anzi due) tutt'affatto singolare di popolarità teatrale e poi filmica. Evento che nella tradizione italiana, e non solo, non ha omologhi.

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*» [MEREGHETTI 2003: 23]. L'affermazione è veritiera e documentabile. Salvo il fatto che i due celeberrimi contenitori di storie, per un breve periodo, in Italia, finiranno per confondersi l'uno nell'altro (come si vedrà al momento opportuno), è lecito confermare che, a un conto approssimativo, calcolato per difetto, il *Decameron* batte *Le mille e una notte* per ottanta/novanta film a trenta, quasi il triplo. Se poi si intende tener conto altresì del «sottogenere» a cui fa riferimento Mereghetti, è possibile ricondurre nell'ambito dei *Decameroni* almeno altre trenta pellicole realizzate tra il 1971 e il 1975. Per un totale, al momento, davvero non indifferente.

E ancorché Mereghetti si preoccupi di rimarcare che in molte di queste pellicole, cito, «(per fortuna o per carità) di Boccaccio e del suo *Decamerone* non resta proprio niente», è fuor di dubbio che l'immaginario del pubblico medio si è sempre costantemente e abbondantemente alimentato di certe componenti peculiari di quei film (e prima di essi, dei motivi omologhi reperibili nelle *pièce* teatrali del secondo Ottocento); come ad esempio, *ça va sans dire*, la componente "erotico-trasgressiva". E recependo il tutto, per l'appunto, come *boccaccesco*.

Non è una novità, peraltro: l'aggettivo "boccaccesco", come testimoniano i vocabolari, è da tempo, per estensione, attribuibile a tutto ciò che è licenzioso, salace, e pure, talvolta, imbarazzante (magari a seconda del luogo in cui lo si tira in ballo). Al punto che, da una certa epoca in poi, per poter parlare con proprietà dell'opera e della personalità letteraria di Giovanni Boccaccio, a molti è sembrato opportuno accordarsi per un più neutro "boccacciano"⁶.

Per il numero di trasposizioni e rifacimenti, nella cinematografia mondiale il libro *Decameron*, con un'adeguata dose di approssimazione, è secondo solo alla *Bibbia*, che è il Libro che è. E Boccaccio è secondo soltanto a Shakespeare (irraggiungibile, però, con quasi mille adattamenti). In ogni caso, un ottimo piazzamento, accanto a Cervantes e ad Agatha Christie (costei in gran recupero sugli altri, di recente). E nondimeno, se si contano i film che nel titolo contemplano chiaramente il nome dello scrittore, *Boccaccio* supera agilmente le dieci unità, mentre l'Inglese si attesta intorno alla mezza dozzina. Dante, viceversa, resta alquanto indietro: anche annoverando Maciste e Totò tra i visitatori dell'Inferno, si arriva a contare una quarantina di titoli, più o meno, di cui una buona metà risalenti all'epoca kolossalistica del muto. Questi numeri, desunti

³ O come scrive Stefano Jossa, il *Decameron* è «costretto ormai all'alternativa tra classico paludato per aule scolastiche ed elucubrazioni accademiche oppure libro giocoso per narcisismi d'autore, scherzi letterari e letture conturbate [...]; a dispetto di una fruizione quasi sempre edonistica, spesso persino pornografica, [esso è condizionato] dallo stesso moralismo pruriginoso che ha di continuo accomunato cattolici ossessivi e laici compunti» [Stefano JOSSA, *Il Decameron nuovo di zecca*, «il manifesto», 2 giugno 2013, adesso online all'indirizzo: <<https://ilmanifesto.it/il-decameron-nuovo-di-zecca/>>]

⁴ Né ho potuto avvantaggiarmi, data l'eterogeneità (e l'opacità) del materiale raccolto, delle limpide classificazioni che Gérard Genette propone nel suo *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*.

⁵ Ovviamente vasta è la bibliografia sulla fortuna e la sfortuna delle edizioni decameroniane, tra censure, indici, tagli e manipolazioni. Per praticità rimando alla nota sintetica presente in Benito LA MANTIA, Gabriella CUCCA, *Libri proibiti. Quattro secoli di censura cattolica*, Roma, Stampa Alternativa, 2007, pp. 51-5, 162.

⁶ Cfr. Franco LANZA, *Avventure dell'aggettivo qualificativo derivato da nomi propri*, «Journal of the Faculty of Arts», 3 (1968), 4, pp. 314-5.

dal raffronto di archivi informatici e aggregatori come *The Internet Movie Database*, *The Complete Index To World Film*, il *British Film Institute*, il registro ANICA, il Davinotti, *Cinemedioevo*, *Rotten Tomatoes*, *IndieWire*, e vari repertori cartacei (Mereghetti, Morandini, Farinotti etc.), sono, naturalmente, alquanto approssimativi; ma nelle loro proporzioni non troppo distanti dal vero.

Quale può essere, dunque, il movente di un tale successo? Mereghetti sostiene, semplicemente, che «nessun libro è così cinematografico come il Decamerone». Che è una considerazione suggestiva e non priva di una sua logica. Ma un tale parere, proposto così, risulta astratto e stringato, rischiando di essere percepito come consentaneo e ripetitivo di cose universalmente note. Soprattutto se si stima la “cinematograficità del *Decameron*” come una mera equivalenza, aggiornata al testo audiovisivo, della “teatralità del *Decameron*”; magari nei termini in cui essa è già stata estesamente esaminata, in relazione alla sua fortuna nella commedia del Cinquecento⁷. Ovvero, se si finisce per considerarla, ragionando ancora più in generale, come una sorta di degenerazione sciatta, negletta e scarsamente degna di essere indagata, di quella vocazione al «figurabile» di cui scrive magistralmente Branca nel suo *Boccaccio visualizzato*⁸, uscito nel 1999. Chissà, magari è giudizioso pensarla così. Nondimeno, io raccolgo e condivido l’opinione di Mereghetti in base a un’altra prospettiva. Poiché in questa specifica circostanza, piaccia o non piaccia, non soltanto di qualità si deve parlare (e poi: di quale qualità?). I film tratti o ispirati al *Decameron* (nonché le tante *pièce* teatrali)⁹ potranno essere «opere, quasi tutte, maldestre e goffe», come sentenziò un altro critico cinematografico, Giovanni Grazzini [GRAZZINI 1973: 369]; ma tale è il loro numero, davvero ragguardevole, e tale è la loro forza di penetrazione e pervasività sociale (sino a divenire “genere”, appunto), che qualcosa tutto ciò vorrà pur dire. E viene da rilevare, per tentare di dare una risposta immediata e parziale alla domanda lasciata momentaneamente inesa, che, forse, la “cinematograficità del *Decameron*” risiede piuttosto nell’adattabilità, nella vitalità e nella “capacità di sopravvivenza” di questo testo specifico oltre ogni più contestabile e perversa contaminazione¹⁰.

Una “capacità di sopravvivenza” che il Nostro, a pensarci bene, si è sempre dovuta conquistare *con le proprie forze*, a fronte di una parallela tendenza all’oblio “pubblico” (al di là dei letterati che lo scelsero e lo imposero come modello formale, e dei sostenitori che, sin da subito, ne decretarono il successo). Non proprio una *damnatio memoriae*, ci mancherebbe, ma qualcosa di più curialesco ed emarginatoriamente censorio. Porterò un semplice esempio antroponomico.

È ben noto che, affinché la memoria collettiva e nazionale resti perennemente grata, sollecitata e viva, spesso soccorre, a modo suo, la toponomastica da stradario. Cavour e Garibaldi, per l’appunto, sono costantemente in piazza: quali personaggi che meritano (o meritano) una posizione centrale. E tra strade, vicoli e viali, di norma, da qualche parte in città s’incontra sempre anche il Certaldese. Ma in Italia, altresì, si è parimenti adusi intestare gli istituti scolastici ai nomi preclari e insigni della nostra cultura. La connessione, naturalmente, è cortocircuitale: la riconosciuta funzione pedagogica non può che essere direttamente proporzionale all’esemplarità del modello proposto/preposto.

Come si può facilmente verificare sul sito del MIUR, se si interroga l’anagrafe delle scuole italiane (fatta salva l’attendibilità della pagina, sulla quale non posso giurare), anche il nome del poeta più circoscritto, ma gloria acclarata della cittadella, è scolpito nel marmo della targa murata accanto alla porta dell’edificio scolastico locale. Pertanto, Cino da Pistoia assegna il proprio nome a un plesso scolastico, che ovviamente è a Pistoia. E Cecco Angiolieri a una scuola media di Siena, giustamente. Così come a Boiardo è intitolata una scuola di Scandiano. Francesco Domenico Guerrazzi, invece, non ha scuole intestate a Livorno, dove nacque, ma resta nel nome di un plesso di Cecina, dove morì. A Verona, per portare un esempio ulteriore, si contano quattro scuole (dell’infanzia, primaria, secondaria e liceo scientifico) intestate a Aleardo Aleardi, opportunamente. E si potrebbe continuare a lungo: a casa propria ognuno è poeta. Nondimeno, se spostiamo la nostra

⁷ Cfr. Nino BORSSELLINO, *Decameron come teatro*, in *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 13-50.

⁸ Cfr. Vittore BRANCA (a. c. di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, 3 voll.

⁹ E non solo. Come si vedrà, ci sarà modo di parlare anche di dipinti, tragedie, melodrammi, operette, balletti, racconti e romanzi, fumetti e fotoromanzi, e molto altro ancora.

¹⁰ Una “cinematograficità” che, soprattutto e fondamentalmente, è da mettere in relazione con una metodologia di analisi comparativa che superi l’aporia della fedeltà; vale a dire con una «adattatologia» («adaptatologie»), per usare il termine coniato dal francese Gérard-Denis Farcy, o «scienza dell’adattamento», in base alla quale si possa saper «distinguere il processo dal suo risultato, cioè la produzione dalla trasposizione dell’adattamento prodotto». Di per sé l’adattamento «è una questione di relazione, quindi non comporta affatto la dissoluzione dell’adattato. [Esso implica] una forma di declinazione e una relazione metaforica, poiché da un lato, l’adattamento consiste nel moltiplicare le desinenze a partire dall’adattato-radiale; dall’altro, [l’adattamento] è la metafora dell’adattato: [lo] sostituisce in una diversa situazione comunicativa». Per Farcy l’adattamento è sempre «una rivitalizzazione e una manipolazione del racconto», che può scorrere e moltiplicarsi tra due punti estremi: tra un adattamento *in senso stretto*, quello che persegue (o crede di perseguire) la fedeltà; e un adattamento *in senso lato*, che «si emancipa maggiormente dal testo di partenza, senza perdere del tutto la sua affiliazione, e presenta una maggiore distanza», intenzionalmente ricercata [con tali parole è in parte riassunta la proposta che Farcy avanza nel suo saggio *L’adaptation dans tous ses états*, pubblicato su «Poétique» nel 1993; si leggono in Nicola DUSI, *Il cinema come traduzione. Da un medium all’altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003, pp. 29-31].

attenzione sui cosiddetti “grandi” della letteratura, la popolarità si fa extraterritoriale, sovraregionale e infine nazionale; e il numero delle intitolazioni cresce, talvolta a dismisura. Ma se Carlo Emilio Gadda si ferma solamente a quota cinque (5), Eugenio Montale sale legittimamente fino a trenta (30), lasciando a venticinque (25) l’inascoltata Elsa Morante, che ebbe a dichiarare, in vita, di non voler ricevere, *post mortem*, onorificenze di tal fatta. Ma i protagonisti del secolo che si è da poco concluso sono tuttora immersi in un divenire destinato a mutare, con ogni probabilità. Troviamo situazioni assai più consolidate se procediamo a ritroso nel tempo. Carducci, con circa centoquaranta (140) intitolazioni, supera di gran lunga D’Annunzio, stabile a trenta (30); ma è surclassato da Pascoli, con più di trecento (300) scuole. In ogni caso, Edmondo De Amicis batte tutti con quasi trecentocinquanta (350) istituti: ma lui, è ben noto, con la scuola gioca in casa. Manzoni si attesta a duecentoquaranta (240); un ottimo risultato, migliore di quello di Leopardi, fermo intorno a cento (100). Tasso e Ariosto se la giocano di un’incollatura: tredici (13) a dodici (12). E per venire alle tre corone trecentesche, vince, com’era prevedibile, Dante, con quasi quattrocento (400) scuole; Petrarca si ferma intorno a sessanta (60). E il Certaldese? Se si esclude la scuola media di Certaldo, va da sé, in tutto il Belpaese a Boccaccio è stata intestata una (1) sola scuola elementare pubblica: a Firenze.

Insomma, nonostante l’acclarata e imprescindibile centralità della figura di Boccaccio nella nostra letteratura – e chi potrà mai metterla in dubbio? – a tutt’oggi (o comunque, a tutto ieri) si è preferito non intestargli (troppe) scuole, in qualità di personaggio pedagogicamente da evitare, o da trattare con le opportune cautele. Come Pietro Aretino, Giacomo Casanova, o un Giorgio Baffò qualunque. Magari è solo una coincidenza, ma pure Moravia, per il momento, si ferma appena a tre. D’altra parte, Dante è risaputo: delle patrie lettere Egli è il Gran Padre, il Sommo Poeta e il Magnifico Rettore; Petrarca è Laureato; e Boccaccio, quando non è il bidello portavoce dei primi due, è un po’ il terzo incomodo da tenere saldamente d’occhio. Non è un caso che parlassi sopra di dialettica biforcuta. Ancorché, adesso, tali “discriminazioni” risultino, tutto sommato, inattuali.

Poiché oggi, in una cultura di massa globalizzata, Dante è un *dark cult* per *geek* sensibili al fascino dalle rugginose macchine infernali dello *steampunk*¹¹; Petrarca è uno *zombie*, con qualche inespressa potenzialità *camp*. Ma solo Boccaccio è l’unica, vera *pop star* della letteratura italiana, con uno strepitoso repertorio di *evergreen* intramontabili.

Non mi si fraintenda. L’ho detto, lo ripeto: come non sono mai in discussione, in questo studio, la personalità letteraria di Boccaccio, né la sua opera, così è per i suoi celebrati colleghi. Riscontrare ciò che delle loro figure permane nella contemporaneità *pop* è un altro discorso¹².

Non mi resta che fornire una breve guida alla consultazione di questa monografia, che ho diviso in tre parti, e ho organizzato prevedendo, a fianco della lettura lineare, altre vie d’accesso esplorative e selettive.

A queste pagine introduttive, nella prima parte, fa seguito un repertorio di trecento (300) schede. In esso è registrato un copioso numero di riscritture “boccacciane”, disposte in ordine cronologico dal 1849 a oggi. Non entro nel merito: una premessa fornirà le necessarie giustificazioni e le opportune indicazioni per facilitarne la consultazione. Sorta di praticabile galleria d’ingresso, un tale archivio fornisce una prima descrizione del particolare e selezionato materiale di cui questa monografia vuol trattare. Nondimeno, nel caso in cui la scelta di porre un secco catalogo in esordio apparisse, ad alcuni lettori, un espediente frenante e importuno, esso può essere momentaneamente saltato per poter passare direttamente alla sezione successiva, come indica lo stesso sottotitolo. In ogni caso, ci sarà modo di recuperarne le informazioni pure in un altro momento.

La seconda parte del libro contiene una serie di capitoletti che ho radunato sotto il titolo generale di *Itinerari e depistaggi*; in cui ragiono, con i limiti del caso, su tali riscritture (e molto altro) secondo un’ottica tematico-culturale. Diversi tra loro per lunghezza e articolazione, attorno a un presupposto basilare (come, ad esempio, la quadristica ottocentesca che celebra il motivo della brigata, o il successo e la ricorsività del titolo *Decameron*; la presenza di tale opera nel mondo del teatro, o del cinema, o dei fumetti etc.) ogni capitoletto riunisce una catena di considerazioni che si avvicendano alle analisi dei testi. A differenza della logica cronologica, più trasparente e agevolmente gestibile, quella tematica comporta, di necessità, un andirivieni temporale, che potrebbe generare qualche sbilanciamento nella lettura. Per ovviare a tale

¹¹ A cui va comunque riconosciuta un’indubbia e persistente capacità iconica, grazie alla facile identificabilità della veste rossa e del berretto, del naso aquilino e del volto lungo con l’espressione cruciata. Immagine alla cui invenzione e definizione ha ben contribuito, peraltro, proprio Boccaccio. Vedremo se il 2021 saprà portare, tra le prevedibili celebrazioni di rito, qualche sorprendente novità *pop*.

¹² Se qualcuno avrà mai voglia di avventurarsi in un percorso simile, c’è spazio per altre monografie dedicate. Quella da riservare a Petrarca sarebbe comunque davvero smilza; quella per Dante, certamente più corposa, potrebbe rivelare delle sorprese. Nel corso di questo lavoro mi è capitato, talvolta, di dover richiamare il nome dei due poeti: rimando ai luoghi specifici del testo.

problema, ho cosparso lo scritto di semplici segnali che rinviano ora alle schede del repertorio [cfr. scheda x], ora alle altre pagine del testo che trattano di quello stesso argomento o di quella stessa riscrittura [*infra*: x]. Un sistema artigianale ed elementare che può tornare utile in diverse occasioni; ma che può essere tranquillamente trascurato, se avvertito come fastidioso.

Concludendo, la terza parte, oltre alle bibliografie, prevede una serie di indici, che intenderebbero dotare il lettore di un'ulteriore e più agevole porta di accesso alla monografia. Se non si è interessati a seguire il serrato ordine cronologico delle schede, e non si prevede di dilungarsi nella lettura di tutte le riflessioni tematico-culturali, per altra via si può speditamente accedere alle informazioni relative a una data novella, a un dato personaggio o a uno specifico titolo.

