

DISTOPIE

Nella modernità non tutti i riusi del *Decameron* sono allegri e spensierati come nelle circostanze del decamerotico. Lo si è visto, in parte, con quelle opere che registrano la progressiva perdita di onestà della brigata; e succintamente con il dodicesimo raggruppamento del capitoletto *Altre segnaletiche*, intitolato *Verso la fine del mondo* [*infra*: 197].

La suggestione che nasce dalla rappresentazione spaventosa di una società cupa e alienata, spiacevole e indesiderabile sotto tutti i punti di vista, perché minacciata da un pericolo contagioso e devastante che mette a repentaglio la libertà e la vita degli uomini, costretti a imparare a sopravvivere (e a narrare una nuova verità che salvaguardi la loro conservazione fisica e morale), trova un fertile terreno di coltura nel racconto distopico novecentesco, tra fantascienza, realtà alternativa e *fantasy*.

Una rarissima copia del *Decameron* compare nel romanzo di Philip K. Dick *The Man Who Japed*, del 1956, pubblicato la prima volta in Italia nel 1964 col titolo *Redenzione immorale* [cfr. scheda 129]. Come il quasi coevo *1984* di George Orwell, di cui non possiede l'allucinata visionarietà ma con una buona dose di ironia in più, *Redenzione immorale* è ambientato in un futuro distopico in cui il regime ultra-conservatore e puritano imposto dal maggiore Streiter tiene sotto controllo la vita sociale e privata di ogni cittadino. Nel 2114, dopo un apocalittico conflitto atomico che alla fine del XX secolo ha distrutto la civiltà detta «Età dello Spreco» («the Age of Waste»), la *Remor* (la Redenzione Morale; nell'originale *Morec*, «Moral Reclamation») domina l'umanità con il suo intransigente codice di comportamento, che esalta l'efficienza collettiva e l'etica del lavoro a scapito della libertà del singolo. Minuscoli robot a forma di insetto (gli «avanguardisti» o «balilla», secondo la traduzione; «juveniles» nell'originale) controllano permanentemente la popolazione; mentre i portinai dei condomini, durante le assemblee dei caseggiati, allestiscono kafkiani processi in cui è condannata qualunque forma di disubbidienza (il sesso extraconiugale, l'assenteismo nelle adunanze, il consumo di alcol in pubblico etc.). Anche la più piccola trasgressione può segnare la vita e la reputazione di ciascuno in modo irrimediabile. Una sola gigantesca emittente televisiva, Telemedia, ha il compito di divulgare la dottrina morale producendo e trasmettendo a ripetizione, in tutto il mondo, programmi e sceneggiati appositamente realizzati. Similmente a *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury, nell'universo di Telemedia la letteratura e i libri sono banditi. Non bruciati, ma ammassati in una ristretta zona contaminata del pianeta ricoperta di macerie, essi sono conservati come oggetto di culto da alcuni reietti, che ne fanno contrabbando. Capitato in quel luogo, il protagonista Allen Purcell, un alto funzionario di Telemedia, si ritrova tra le mani una gran quantità di riviste e tomi, pubblicati nel Novecento, che il possessore (un intellettuale emarginato) definisce «plenty of sex». E tra le annate del «Saturday Evening Post» e quelle della «Yale Review», tra gli scritti di Truman Capote ed Ernest Hemingway, spuntano una copia del *Decameron* e una dell'*Ulysses*. Le opere di Boccaccio e Joyce, all'indice sin dal primo provvedimento del *Comitato Rivoluzionario per i Libri*, con l'accusa di essere «pornography» e «degenerate trash», si rivelano quelle che, meglio di tutte le altre, parlando della realtà intera, vale a dire *insegnano* una «anti-Remor»: «They tell the truth, the one and only absolute truth». Non è perciò un caso che, nel proseguimento del romanzo, il percorso di graduale ribellione del protagonista passi attraverso incubi e allucinazioni che lo vedono ora amante di una fantasmatica Molly (che gli fa assaporare l'amore ai tempi del consumismo), ora amputatore e ladro disperato di una testa (di una statua) che egli poi cela gelosamente nel proprio armadio (è l'episodio a cui fa riferimento, cripticamente e ironicamente, l'intraducibile titolo originale). Alla fine Allen, caduto in disgrazia, conseguirà il proprio riscatto personale proprio attraverso Telemedia, mettendo clandestinamente in onda uno spettacolo televisivo di «redenzione immorale», in cui, attraverso la comicità, il diletteggio e la burla, sbeffeggia la *Remor* e ne dissacra gli ideali⁶²⁴.

⁶²⁴ A proposito di *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury, segnalo uno spettacolo teatrale dal titolo *Decameron 451*, scritto da Giovanna Scardoni, e messo in scena dal 2016 con la regia di Stefano Scherini. Nel futuro cupo di una società distopica che ha bandito la lettura, come narrato nel noto romanzo di Bradbury, un comitato di «salute culturale» decide quali siano i libri da conservare e quali no. Tra le altre, l'opera boccacciana è messa al bando e condannata al rogo. Tre uomini,

Ancora una distopia, anche se centrata su presupposti diametralmente opposti alla precedente, è quella gran *kermesse* di negazionismi avallati dal romanzo di Lanfranco Fabriani, *Lungo i vicoli del tempo*, del 2002 [cfr. scheda 255]. Finita la Guerra Fredda e sopravvenuto il tempo dell'economia globale, la letteratura non è né pericolosa, né eversiva: è soltanto superflua. Balocco per sciroccati, rarità per collezionisti, fastidioso intralcio per i controllori. Sulla base di certe intuizioni teoriche di Leonardo da Vinci, la tecnologia del XX secolo riesce a fabbricare una macchina del tempo che permette di viaggiare attraverso le epoche. Ogni grande potenza mondiale ha un suo specifico servizio segreto che vigila sui trasferimenti temporali propri e altrui: secondo precisi trattati internazionali il corso della storia non può essere modificato. Ma i trattati, come si sa, sono fatti per essere aggirati; perciò i servizi italiani hanno il loro gran daffare: c'è da ostacolare il Vaticano nel suo tentativo di impedire la nascita di Federico II; c'è da scongiurare la riorganizzazione della cellula deviata neonazista che punta ai fondi neri provenienti dalle casse dei Fugger; c'è da prolungare di qualche secolo l'egemonia economica del Belpaese attraverso il salvataggio dei Bardi dalla bancarotta. A complicare le cose, in un quadro già alquanto ingarbugliato, s'intromette pure una scheggia impazzita. Un fanatico agente francese vuole a tutti i costi "rubare" Boccaccio all'Italia, per farlo nascere a Parigi e di lingua d'oil, così da trasformarlo in un pilastro della letteratura d'oltralpe. Senza alcun debito verso Dan Brown (*The Da Vinci Code* uscirà nel 2003), ma tenendo ben presente come modello la seconda parte (1989) della trilogia cinematografica *Back to the Future* (e con un prestito palese dal film *Frequency* [2000]), il romanzo dell'esordiente Fabriani, vincitore del Premio Urania 2001, affronta uno dei grandi temi della fantascienza, il viaggio nel tempo, utilizzando molti degli ingredienti della *spy story*. Ben presto, però, il risultato si rivela impacciato e verboso, quanto mai macchinoso e moderatamente divertente. Il congegno delle situazioni parallele e "alternative" non è mai davvero brillante, e la rappresentazione della Firenze trecentesca è da manuale scolastico. Si tratta, in ogni caso, di un racconto di genere che, nonostante il finale reazionario, può essere decifrato con sufficiente chiarezza per la sua involontaria capacità di raffigurare simbolicamente certe cupe dinamiche contemporanee. In un mondo dominato (efficacemente, sostiene l'autore) dal fitto intreccio che la finanza internazionale tesse con ogni più disparato strumento di autolegittimazione del potere, la passione per la letteratura appare a dir poco insana, fuori posto, ed è ormai appannaggio dei soli devianti, dei fanatici, degli "integralisti". Il tentato furto di Boccaccio da parte dell'esaltato cultore francese (che è definito, dai colleghi, «uno studioso che si è lasciato prendere la mano da quest'idiozia») è sventato in modo del tutto casuale, e nella più completa incredulità degli agenti italiani, che temevano un ben più pericoloso complotto («ma che mi frega di Boccaccio? Lo vuole? Se lo prenda! Si prenda anche Compagni e Sacchetti!»), urla fuori dai gangheri il poliziotto protagonista). Del più esplicito disprezzo sono colmi pure gli agenti francesi, che si portano via il connazionale legato come un povero mentecatto (il capo della squadra parigina si giustifica: «cosa le fa credere che noi perdiamo tempo a... fregarvi uno scrittore? Non sapremmo che farcene di un altro scrittore. Ne abbiamo anche troppi dei nostri»). Ma temo, purtroppo, che questo riassunto suoni molto più ironico dell'originale. Lontano anni-luce dalla visionarietà dei capolavori che si accostano con angoscia al fantasma del revisionismo, e quasi del tutto inerte sul piano di un'efficace critica socio-politica, il romanzo di Fabriani, sfortunatamente, si prende troppo sul serio, e conquista solo lo scaffale basso delle versioni postmoderniste della teoria del complotto globale. Il giovane Boccaccio, durante una trasferta nel 1341, appare in un cameo: in un'osteria, ubriaco, deride un frate domenicano e si apparta con una prostituta. Nessuna allusione alla sua opera.

È della fine del 2003 il film spagnolo di fantascienza *SeX*, del regista *underground* Antonio Dyaz [cfr. scheda 256], secondo capitolo di una trilogia incompleta dedicata ai sensi, *La trilogía de los sentidos*, con *Off*, del 2002, e *Eye*, previsto per il 2005 ma mai realizzato. Ancora prima dei titoli di testa compare sullo schermo nero la seguente frase firmata «Giovanni Boccaccio (Firenze, 1349)»: «El violento fuego que desató en mi mente los más desenfadados apetitos no tenía límite alguno», che traduce, alla meno peggio, le parole proemiali «[...] ma per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito» [Proem., 3]. Seguono quattro immagini di Firenze, sfocate e incerte come vecchie cartoline virate in ocre impresse su una pellicola logora e rigata. Con queste premesse, il sospetto che in qualche modo c'entri il *Decameron* assale subito lo spettatore sagace. E infatti, dopo il titolo, una seconda didascalia recita esplicitamente: «Libremente inspirada en *El Decameron* de Giovanni Boccaccio». Ma altrimenti da quel che si potrebbe credere, nessun elemento boccacesco o decamerotico viene posto in campo: nella pellicola si parla di pornografia, sesso, perversione e morte come di un'esperienza allucinatória e psicotropa che acuisce i sensi e altera la coscienza. Nel 2040, a bordo di un'astronave in fuga dalla Terra, distrutta dalle radiazioni, alcuni sopravvissuti sono in cerca di un pianeta su cui dar vita a un nuovo mondo. Un gruppo di

che si definiscono "memorizzatori", la imparano a memoria per conservarla e tramandarla ai posteri per via orale. Fuggiaschi perseguitati dal regime, sempre in pericolo di morte, la loro azione mnemonica parrebbe porsi su un livello omologo a quello del salutare atto performativo dei dieci giovani della brigata: dalla loro intesa e dal loro dialogo rinascerebbero di continuo la vita e la speranza di una coscienza libera. La premessa è suggestiva, ma si rivela un mero pretesto. Infatti non è chiaro perché poi, contravvenendo anche soltanto ai suggerimenti dello stesso Bradbury, le novelle vengano manipolate, politicamente corrette (quel che è peggio), e radicalmente riscritte in stile contemporaneo e rock.

sei ospiti, Plácido e Fileas, Dioneo e sua moglie Lauretta, Emilia ed Ellis-Ellisa, sono coadiuvati da due servitori, Hoffman e Vladimir. Il comandante, Sarah, si materializza sempre e solo in forma di ologramma (come s'intuisce alla fine, forse ella è già morta da tempo; o comunque, vive in una condizione di eterna sospensione sensoriale). Nel buio dello sfondo passano, talora, degli schiavi nudi e incatenati (probabilmente i loro corpi sono fonte di cibo). Per volontà di Sarah, una pornstar che ha saputo innalzare la pornografia a industria mondiale⁶²⁵ e a forma d'arte, gli ospiti sono coinvolti in un gioco di società: riuniti intorno a un desco, ciascuno di loro, a turno, con una corona in testa, deve proporre e parlare di argomenti legati al sesso e ai cinque sensi. La cena ha all'incirca il significato di un rituale pagano: i commensali, brindando, si impegnano a introdurre una serie di ragionamenti in grado di sconfiggere l'orrore della morte e riportare l'ordine nel caos, ma con la restrizione specifica di non evocare le circostanze che li hanno condotti lì. Nel corso delle "nottate", il regolamento prevede cinque situazioni, ognuna con un titolo: *El juego, La noticia, El dildo, El baile, La toxina*. La prima narrazione spetta a Fileas, il quale, dopo aver declamato parte del sonetto *Desengaño de las mujeres* di Francisco de Quevedo, magnifica il sesso comprato col denaro, e lo associa al tatto. Il denaro è vile, toccarlo è disgustoso; ma per chi, come lui, ha ricevuto un'istruzione da cattolico integralista, durante l'epoca neocatechista, questa è l'unica possibilità di soddisfazione. Tanto che ha consumato in prostitute tutta l'enorme fortuna che ha saputo accumulare con l'industria pornografica (è stato socio e amante di Sarah). La corona passa a Emilia, una *top model*, che collega il sesso alla vista e all'apparenza. Esso è una forza irrazionale che risiede nella mente di ciascuno, e agisce attraverso l'immaginazione, contaminando ogni oggetto, ogni indumento, ogni gesto, ogni comunicazione; senza la speranza di una possibile e ragionevole difesa. Il terzo sovrano è Dioneo, che, anche a nome di Lauretta, parla di infedeltà, tradimento e omosessualità; nonché dell'olfatto, che secondo lui è il senso che, meglio degli altri, sa percepire l'inganno. Il quarto racconto spetta a Ellis, il figlio di Sarah, che prima di parlare di udito, perversione e pedofilia, da uomo si trasforma nella sua controparte femminile Ellisa. Ultimo a indossare la corona è Plácido, un altro pornoattore, che celebra i sapori della carne e del sesso. Figlio di un creatore di *sex toy* bionici, è cresciuto facendo da cavia per la commercializzazione di tali oggetti: l'esperienza gli ha insegnato che la pornografia deve essere resa disponibile ai bambini. Nel suo ultimo e fantasmatico intervento, Sarah si dichiara entusiasta di aver saputo finalmente creare così l'orgia perfetta, fatta di sole parole e, in pratica, deprivata dei corpi (ridotti a pura materia organica). Ma la Morte in persona, interpretata dallo stesso regista, ormai annoiata di stare su una Terra deserta, ha deciso di seguirli nello spazio: il sesso e la morte, in fondo, restano le due facce della stessa medaglia. Con qualche incongruenza e una buona dose di ruspante ingenuità, Antonio Dyaz compone la sua allegoria sulla (auspicata) fine del mondo ispirandosi alla peste del *Decameron* e ai suoi effetti. Ma il boccacciano vagheggiamento utopico di una rinascita civile (che passa anche attraverso il saper parlare di sesso senza esserne "contaminati") si trasforma in un delirio distopico privo di possibilità di redenzione. Gli ospiti (una brigata disonesta che vorrebbe almeno essere lieta, senza peraltro riuscirci), figli e fautori di un contesto definitivamente degenerato, perennemente soggetti a un costante, martellante bombardamento di immagini erotiche, dirette e/o subliminali, da sempre coinvolti in pratiche *fetish*, approcci incestuosi, cannibalismo, somministrazioni di droghe, soccombono dinanzi al fatto che la vera peste contemporanea, invasiva per il *bios* e ormai incurabile, è proprio il sistema capitalistico avanzato, nonché il mercato globale che opera come (e attraverso) la pornografia.

Dalla catastrofe della guerra atomica alla piaga apocalittica del terrorismo. La raccolta di racconti *The Book of Ten Nights and a Night. Eleven Stories*, dello scrittore postmodernista John Barth [cfr. scheda 258], prende il via dalla data di un evento devastante ed epocale: quella dell'attentato al *World Trade Center*. Durante le undici notti che fanno seguito all'11 settembre 2001, un maturo romanziere di nome Graybard-The-Teller si intrattiene, anche eroticamente, con la sua musa ispiratrice nomata WYSIWYG (*What You See Is What You Get*), per discutere del senso della scrittura e del racconto nell'epoca del disastro, o TEOTWAW(A)KI, *The End Of The World As We (Americans) Knew It*. L'antologia è costruita con undici *short stories* autonome, intercalate in una struttura a cornice, introdotta da una *Invocation: "WYSIWYG"*; e seguita da una finale *Afterwords*, in cui i due amanti, flirtando, filosofeggiano sul concetto di *storytelling*. E il loro sofisticato discettare, nonostante la tragica circostanza che li accomuna, è parodisticamente paragonato, più o meno, alla situazione di Dante, perso «in the Dark Wood of a midlife crisis from which only a detour through Hell to Heaven could get him back on track»⁶²⁶. Ma anche a quella dell'intrigante Scheherazade, che per salvarsi dalla morte coinvolse il re Shahryar nei suoi racconti per mille e una notte. Per Greybard, comporre questa silloge significa:

⁶²⁵ Il momento "migliore" del film, se così si può dire, arriva verso la metà, quando Sarah mette in onda sugli schermi della navicella spaziale uno *spot* commerciale, realizzato dalla sua azienda, per lanciare un prodotto che, sfruttando l'onanismo, vorrebbe (o, meglio, avrebbe voluto) soddisfare la voglia innata nell'uomo di sesso e perversione. Nello *sketch*, parodico sì ma nemmeno poi tanto, una giovane asiatica mostra le infinite possibilità di impiego di un dildo nella vita di tutti i giorni. La castità, ironicamente indicata come unica ma velleitaria alternativa, può essere acquisita, invece, solo per mezzo di un enorme paio di cesoie.

⁶²⁶ John BARTH, *The Book of Ten Nights and a Night. Eleven Stories*, Boston-New York, Houghton Mifflin, 2004, p. 2.

to put these originally unrelated tales into a narrative frame, connecting their dots to make a whole somewhat larger (and perhaps a bit friskier) than the mere sum of its parts, as in such exemplary instances as *The Book of a Thousand Nights and a Night*, also Boccaccio's *Decameron*, Marguerite of Navarre's *Heptameron*, Giovanni Battista Basile's *Pentameron*, and other such *-amérons*... In a word, a *Hendecameron*⁶²⁷.

Il contesto di morte in cui sono rimasti ingiustamente uccisi migliaia di americani innocenti può essere messo a paragone con le circostanze legate all'epidemia di peste che sfregiò l'Europa nel 1348:

Great Plague of 1348 devastates city of Florence! People dropping like flies from the Black Death that'll kill one out of every three Europeans over the next dozen years! Corpses piling up in the streets; law and order down the drain, if they'd *had* any drains – and in the face of this horror, what do Boccaccio's three young lords and seven young ladies do? Why, they retreat with their lucky servants to their country estates (*of which each of us owns several*, one of the ladies points out), and they organize their own little play-world, with its rotating king- or queen-for-a-day and its chivalrous rules for ordering their pleasures, and they virtuously stroll and dine and sing and dance and tease and flirt, and then in the hottest part of the afternoon, after siesta-time, they amuse them selves with witty and/or racy *stories*: one tale per person per day for ten not-quite-consecutive days (Fridays and Saturdays off) while the world dies unnoticed off-screen. And at the end of that period – congratulating themselves on having maintained their collective virtue despite the collapse of their society and the naughtiness of their tales, but apprehensive that prolonging their idyll will either lead them into capital-V Vice or tarnish their reputations back in the city (an odd scruple indeed, under the circumstances) – they return to the church of Santa Maria Novella in Florence, where they'd just happened to meet two weeks earlier, and there they bid one another *arrivederci* and go back to their town houses and on with their lives and business⁶²⁸.

Pertanto, bisognerebbe riuscire proprio a fare come la brigata decameroniana, che in quelle tragiche circostanze non narra mai una storia che abbia a che fare con la devastazione che imperversa intorno, ma sceglie sempre argomenti all'altro, spesso «irrelevant»; perché «to tell irrelevant stories in grom circumstances is not only permissible, but sometimes therapeutic»:

That their very irrelevance to the frame-situation may be what matters, whether the frame's grim and the tales are frisky or vice versa. As somebody's grandma-from-Minsk used to say about *shtetl* humor back in the time of the pogroms, *If we didn't laugh, we'd hang ourselves*⁶²⁹.

La riscrittura postmodernista di Barth si muove tra parodia e morte con greve leggerezza: passando da *Mister Middle-Aged Dante*, turista per caso tra le tante anime disperse nei mondi ultraterreni, alla ragazza che, condividendo il talamo con un *Guinness World Record serial killer*, arriva finalmente ultima appresso le “migliaia di innocenti vergini deflorate e uccise”, Boccaccio, insieme allo Homer (Omero) dell'*Odissea*, rappresenta il modello⁶³⁰ fatto e compiuto per una raffigurazione beffarda della “fine della storia” (e dei tempi).

Ma fuori dall'ironia postmodernista, ormai, c'è solo l'horror, il *gore* e lo *splatter*, il *punk*.

Nel 2013 viene pubblicato *online* il romanzo horror di Mauro Longo *Decamerone dei Morti. L'Alba dei Trapassati Re-divivi, di Messer Francesco Boccaccio*, poi stampato su carta nel 2016 [cfr. scheda 283]. Per intendere al meglio la finzione in cui è inserito il libro, la cosa più semplice è trascrivere la breve *Prefazione*, redatta dallo stesso Longo nella veste fittizia di curatore del volume:

Il testo che vi apprestate a leggere è la versione finalmente restituita al pubblico moderno della controversa opera di Messer Francesco Boccaccio, fratellastro di quel Giovanni noto agli studiosi di letteratura per *l'Elegia di Madonna Fiammetta* e il *Ninfale Fiesolano*, un ingegno che, se fosse scampato alla Morte Grigia della fine del medioevo, avrebbe forse prodotto opere ancor più mature e pregevoli.

Introdurre un'opera a partire dal fratellastro del suo autore non è, come sembra, un gesto peregrino, essendo stato proprio il fratello letterato, secondo quanto riportato da Fiammetta dell'Abaco nelle sue *Memorie dell'Amore e della Morte*, ad ispirar il più avventuroso e rustico Francesco a stilare il *Decameron*: una raccolta di novelle che si incentrasse sui fatti del Flagello del Trecento e da questo spunto muovesse a tratteggiare una più ampia esperienza dell'animo umano e di alcuni suoi rappresentanti.

Non solo Giovanni fu ispiratore dell'intera opera, ma pare anche che prima di morire egli ne sia diventato l'appassionato revisore, e abbia corretto a fondo la bozza iniziale realizzata dal fratello e in parte ricopiata in uno stile più pregevole, sebbene obbedendo ad alcune disposizioni dell'autore originario.

Ed ecco che iniziano le controversie di cui si accennava. Il lettore anche occasionale noterà che il testo ha alti e bassi e che le sezioni

⁶²⁷ Ivi, p. 3.

⁶²⁸ Ivi, pp. 6-7.

⁶²⁹ Ivi, p. 8.

⁶³⁰ «[...] those three first-magnitude narrative navigation stars invoked in this Hendecameron's Invocation: Homer's *Odyssey*, "Scheherazade's" *Thousand Nights and a Night*, and Boccaccio's *Decameron*» [ivi, pp. 266-7].

introduttive sono realizzate in un linguaggio e in una costruzione formale che molto si discosta da quella dei dieci racconti veri e propri. Di Francesco Boccaccio non sappiamo molto e non ci rimane a tutt'oggi altra opera, mentre di Giovanni abbiamo dei confronti del tutto diversi in stile, che non sono direttamente paragonabili a questo *Decameron*.

E allora: dove finisce Francesco e comincia Giovanni? Quali parti dell'opera sono state maggiormente rivedute da Giovanni e quali parti sono invece frutto diretto dell'opera di Francesco? L'autore ha trascritto davvero il linguaggio volgare dei suoi dieci amici o lo ha rielaborato? E quanto? E come? Il fratello poeta ha davvero risistemato tutto il testo o solo le parti introduttive, che maggiormente risentono di un originale influsso letterario trecentesco? E perché i racconti di Fiammetta e di Fosco appaiono di stile maggiormente curato?

Poste anche al lettore queste doverose domande, non è tuttavia compito di questa breve prefazione rivangare tutto il lavoro critico effettuato in questi anni sui frammenti del *Decameron dei Morti*, ma solo accennarne per correttezza le difficoltà di lettura.

L'opera che il lettore moderno ha sotto gli occhi è dunque una sorta di assemblato di varie parti giustapposte, mal corrette e incoerenti per stile, che ha risentito certamente di varie stesure e rifacimenti, non ultimo quello del qui presente curatore. La traduzione del titolo stesso è un interessante sintomo di questi problemi di trasmissione del testo. La versione più diffusa è quella classica dei manoscritti a, b, f e k, che riporta la denominazione di *Decameron* (o *Decamerone*) *dei Morti*, così come compare all'interno di questo volume. Abbiamo poi altre varianti meno diffuse: in tre fonti compare il sottotitolo *L'Alba dei Trapassati Redivivi*, che nel frammento castigliano addirittura sostituisce il titolo, e la versione inglese traduce il testo come *Decameron of the Dead*; citiamo infine per curiosità la dicitura contemporanea colloquiale *Decamerone degli Zombi* e le grecizzanti *Decameronomicon* o *Necromerone*, il cui senso appare abbastanza bizzarro e frutto forse di una sorta di scherzo letterario allusivo della nota opera di Teodoro Fileta.

Al di là dei nomi e dell'uniformità dei contenuti, il *Decameron dei Morti* di Francesco Boccaccio (usiamo stavolta il titolo più corretto) rimane un'opera indispensabile per comprendere cosa sia stato davvero il Flagello dei morti viventi che si è abbattuto sul vecchio mondo a metà del XIV secolo. Va oggi letto in quest'ottica e come possibile narrativa d'evasione, senza pretendere troppo altro da esso⁶³¹.

In un *mash-up* (così lo definisce l'autore) parodico, con criterio ma senza mai prendersi troppo sul serio, Longo trascina il manoscritto del *Decameron* in una zona franca, fuori della giurisdizione della storia letteraria e della tradizione; un'autentica zona grigia delimitata, fin dall'inizio, dalle inedite e sorprendenti variazioni elaborate per il titolo originale. Il *Decameron* o *Decamerone* (le due grafie si alternano indifferentemente nel testo) *dei Morti* si contrappone radicalmente e ideologicamente alla *Trilogia della vita* di Pasolini (ne sia cosciente o no lo scrittore), per avviarsi, attraverso la variante *Decamerone degli Zombi*, la traduzione *Decameron of the Dead* e il sottotitolo *L'Alba dei Trapassati Redivivi*, nella direzione del cinema *splatter* di George Romero (cito solamente la traduzione italiana dei titoli: *La notte dei morti viventi* [1968], *Zombi* [1978], *Il giorno degli zombi* [1985], *La terra dei morti viventi* [2005]) e del suo epigono Zack Snyder (*L'alba dei morti viventi* [2004]). Inoltre, il calco *Decameronomicon*, e il neologismo *Necromerone*, rimandano, con l'allusione allo pseudobibulum *Necronomicon*, al mondo demoniaco di Howard Phillips Lovecraft⁶³². Anche se il suo ispiratore più diretto, cifratamente citato e omaggiato, appare il romanzo *Dellamorte Dellamore* (1991) di Tiziano Sclavi, l'inventore dell'universo horror di Dylan Dog.

Attribuito alla penna e all'ingegno di Francesco Boccaccio (coadiuvato in qualche misura dal fratello Giovanni, prima che questi morisse), il libro di Longo si apre come una plateale imitazione pasticciata dell'originale (resa con un idioma che mescola l'originale, ripreso a frammenti, con la sintassi della lingua moderna e una reinvenzione maccheronica del lessico che vorrebbe richiamarsi, per esplicita affermazione dell'autore, ai dialoghi di *L'armata Brancaleone*)⁶³³:

Comincia il libro chiamato
DECAMERON DEI MORTI
Cognominato
L'Alba dei Trapassati Redivivi
e dedicato al Principe Galeotto
Nel quale si contengono dieci novelle in dieci di
dette da sette uomini e da tre donne
sugli orridi fatti dei morti ritornanti di Firenze

⁶³¹ [Mauro LONGO], *Decamerone dei Morti. L'Alba dei Trapassati Redivivi, di Messer Francesco Boccaccio, a cura di Mauro Longo*, Cagliari, Origami, 2016, pp. 4-6.

⁶³² Nonché al ciclo filmico degli anni Ottanta *The Evil Dead*, di Sam Raimi, in cui un *Libro dei Morti*, chiamato anche *Necronomicon Ex-Mortis* o *Naturom Demonto*, combina un bel mucchio di guai.

⁶³³ L'autore ha dichiarato in un'intervista: difficile è «provare a emulare un linguaggio trecentesco, operazione doverosa ma che necessariamente appesantisce un po' la lettura. Alla fine ho optato per delle parti scritte in maniera più normale, intervallate da una specie di linguaggio pulp anticato con elementi alla *Armata Brancaleone*. Un italiano maccheronico che non è certo linguisticamente perfetto (anzi!), ma che almeno è tollerabile per un lettore normale. [Poi] ci sono intere parti che sono prese direttamente dal *Decameron* o dalla *Nuova Cronica* di Giovanni Villani, e riportate integralmente, semplificando la struttura delle frasi e modernizzando qualche parola» [Giuseppe ROTONDO, *Decameron dei Morti: intervista all'autore*, <<https://www.caponatameccanica.com/decameron-dei-morti-lintervista-a-me-di-giuseppe-rotondo/>> (cons. il 10 aprile 2019)].

Umana cosa è aver compassione degli Afflitti. E come a ciascuna persona questo si addice, è massimamente richiesto a coloro che hanno fatto mestiere della loro estinzione; fra questi, se alcuno mai ne ebbe fatto davvero un grande scempio o gli fu caro il combattere notte e giorno o già ne ricevette piacere, io sono uno di queglii⁶³⁴.

Tutto è carnevalescamente⁶³⁵ e macabramente ribaltato (come a Halloween): sette uomini e tre donne compongono la brigata protagonista di un libro che non appartiene alla tradizione dei romanzi che operano «in soccorso e rifugio di quelle che amano» [Proem., 13], ma narra di *zombie*, i morti viventi, e degli agghiaccianti fatti che li riguardano. Gli «Afflitti» non sono i boccacciani “infelici d’amore”, ma coloro che sono stati contagiati dal morbo che li ha resi dei mostri antropofagi. E come insegna la miglior tradizione cinematografica, combatterli, abatterli ed estinguerli è prima di tutto, da parte dei superstiti, “cosa compassionevole”, in memoria della loro perdita umanità. Lo scrittore Francesco è uno dei guerrieri più strenui e appassionati⁶³⁶, e un letterato che dedica le sue memorie⁶³⁷ al valoroso Principe Galeotto, comandante delle truppe che difendono la città⁶³⁸. Un lugubre e tetro travestimento goliardico? Certamente sì; ma pure una radicale riscrittura del classico trecentesco che si inserisce al meglio, e con giusta cognizione di causa, nella serie infinita delle allegorie apocalittiche dell’inizio del Terzo Millennio, disseminate tra cinema, televisione, fumetti e *videogame*. Tutto sommato, anche l’artisticamente ambizioso *Maraviglioso Boccaccio* dei fratelli Taviani [cfr. scheda 286; *infra*: 254-60], a dispetto del titolo fuorviante, è un “Decameron mortuario”, visto il largo spazio concesso alla peste, protagonista mai obliata nell’economia del film, e il determinante ruolo che a lei è riconosciuto tra le dinamiche che regolano e decidono della vita della brigata e del suo ritorno a Firenze.

L’«orrido cominciamento» è d’obbligo (e assicurato): nella sua *Introduzione alla Novella della prima giornata*, Longo presenta un narratore omodiegetico che, a fedele imitazione dell’originale, riferisce e testimonia della misteriosa origine esotica e del subdolo propagarsi del morbo, «che io nomino Flagello o Miasma»; del suo repentino apparire e dilagare nel contado, e del suo improvviso insinuarsi in città per mezzo di un branco di porci infetti. Il disastro è spaventoso: Firenze è devastata, i fiorentini decimati da una terribile piaga che «uccide gli uomini e poi li rialza per muoversi a uccidere ancora, trasformando la vittima del male in suo nuovo orribile vettore»⁶³⁹. Chi tenta di fuggire dalla città non vi fa più ritorno, se non da “morto redivivo”; e i pochi sopravvissuti, asserragliati dentro le mura, sono organizzati in una compagnia armata che provvede a contrastare e debellare gli afflitti attraverso il loro smembramento e successivo incenerimento. La compagnia è suddivisa in diverse brigate di guerrieri. Il narratore fa parte di una di queste, insieme ad altri dieci superbi combattenti: Ferrante, Silvana, Cangrande, Raolino, Artisia, Cacciaguada, Macario, Fosco, Fiammetta e Orlando. Il loro distacco, sotto il reggimento del caporale Ferrante, si trova in vetta a uno dei baluardi più alti della cinta muraria, dove l’aria è più tersa e la vista sulla campagna più estesa, e sul cui spazioso terrazzamento ci sono «alcuni vasi e piante e arboscelli, [...] un pergolato e un giardinetto minuto ma delizioso e traboccante di alberelli da frutto, essenze odorose e fiori, tra cui, quando gli assegnamenti lo consentono, noi amiamo indugiare e conversare, chiamandolo il nostro verziere»⁶⁴⁰. Così, il *locus amoenus* dell’eroica brigata non si trova in un bucolico contado (dove c’è speranza e desiderio di potersi ritirare solo al venir meno del flagello), ma sulla sommità di una torre che sovrasta l’inferno. Tra situazioni horror e suggestioni *fantasy* (in coda alle altre contaminazioni, non è distante *Il Signore degli Anelli*, portato sullo schermo da Peter Jackson nel 2001-2003), i dieci componenti della brigata, in dieci giorni, narrano della pandemia e dei loro spaventosi scontri con gli afflitti. Fedele segretario, ogni sera Francesco Boccaccio si posiziona diligentemente allo scrittoio per travasare su carta quelle vicende, trascrivendo pure i versi delle tristi ballate cantate all’ora del tramonto. Fatto salvo per il numero delle novelle, ridotte a una per giornata (d’altronde tali racconti non servono a dilettere, ma ad ammonire), e per il momento di stesura

⁶³⁴ [LONGO], *Decamerone dei Morti*, cit., p. 7.

⁶³⁵ «Sicché avvenne che nella nostra città un tempo splendente, orribilmente il Flagello cominciò a mostrare i suoi dolorosi effetti nei giorni del carnevale dell’anno che ho già detto» [ivi, p. 12].

⁶³⁶ «Per ciò ché, oltre modo essendo stato acceso, dalla mia prima giovinezza infino a questo tempo, d’altissimo e nobile ardore guerriero (forse più assai che alla mia bassa condizione non si richiedesse, quantunque da coloro che più nobili erano io fui lodato e di molto reputato), mi fu tale spirito foriero di grandissima belligeranza e crudeltà, che io porto fermissima opinione che solo per quello sia avvenuto che io non sia tuttora morto» [ivi, p. 7].

⁶³⁷ «Intendo di riportare dieci novelle, o favole o parabole o storie che dire le vogliamo, per come raccontate in dieci giorni da una onesta brigata di tre donne e di sette uomini nel pestilenziale nostro tempo della mortalità vivente e alcune canzonette da essi cantate al lor diletto» [ivi, p. 8].

⁶³⁸ La città piomba nell’anarchia, «finché non vennero da fuori con gran squillare di fanfare le Bande Grigie del nostro principe Galeotto Malatesta, che entrato in città e preso possesso delle fortezze, si circondò di tutti i Fiorentini più battaglieri, impose nuova disciplina e diffuse la legge della guerra su ogni dove» [ivi, p. 23].

⁶³⁹ Ivi, p. 11.

⁶⁴⁰ Ivi, pp. 26-7.

da parte dello scrittore, che coincide con il giorno stesso della narrazione⁶⁴¹, il rifacimento è espressamente e provocatoriamente aderente all'originale. Dopo il *Proemio*, ogni giornata prevede un'*Introduzione* e una *Conclusione*, in cui sono posti dei versi, ora di una canzone, ora di una ballata; dopo l'epilogo, la *Conclusione dell'Autore* chiude l'intera opera. L'*Introduzione* alla quarta giornata prevede pure, e non poteva mancare, un'autodifesa dello scrittore, rimproverato da qualcuno, quella medesima mattina, di dedicare troppo tempo ed energia, in una tale situazione d'emergenza, alla compilazione di quegli scritti⁶⁴².

Nel basso medioevo di fantasia adottato da Longo, mostruoso, infernale e barbarico⁶⁴³, non c'è spazio tuttavia per il comico⁶⁴⁴, per il dileggio o per le burle⁶⁴⁵, come non c'è spazio né per la sensualità (il decamerotico è già archiviato da anni), né per la fortuna. Tra le urla dei chierici sconvolti e dei pazzi eremiti che annunciano l'apocalisse, quelle degli *zombie* che si avventano famelici sugli umani, e quelle dei guerrieri che li fanno a pezzi a colpi di spada, il paesaggio (allegorico?) che si delinea è quello di un mondo giunto al termine dei suoi giorni. Sarà forse il nichilismo che va perfezionandosi, sta di fatto che niente più genera speranza⁶⁴⁶: sotto la nera cappa di un oscurantismo millenaristico la religione farnetica, la scienza è perseguitata, le leggi sono ridotte alla sola pena capitale, le famiglie e le relazioni sono distrutte (proprio come in I Intr., 27-31). Ma a differenza dell'originale, il novellare aggrava e raddoppia lo strazio. Facendo proprio come il fratello Giovanni (cfr. Concl. Dell'Aut., 22), ma con ben altro rammarico, Francesco Boccaccio si scusa con il lettore di aver dato troppo spazio a «motti» e a «ciance» in «tanto putiferio immenso»⁶⁴⁷. E tuttavia, la stesura e la trasmissione di quel libro sono indispensabili, affinché i posteri, se ancora ve ne saranno, abbiano le poche, estreme informazioni per difendersi da quell'abominio che non ha soluzione⁶⁴⁸; e resti almeno notizia di quella valorosa brigata guerrescamente performativa

⁶⁴¹ Tranne poi far parlare dottamente il "curatore" Mauro Longo di un'opera letta e forse successivamente rielaborata dal fratello Giovanni. Ma in fondo, fatta salva la verità, chi può dire che il *Decameron* di Giovanni Boccaccio non sia il postumo travestimento comico-erotico del *Decameron dei Morti* di Francesco?

⁶⁴² Francesco Boccaccio risponde ai suoi detrattori sostenendo l'importanza di lasciare una traccia scritta degli eventi, e di insegnare a tutti come e perché difendersi dagli afflitti. E per più avvalorare la propria argomentazione riporta, seppure "non interamente", un'undicesima novella: quella di Filippo Balducci, in versione horror, ovviamente. Persa la moglie a causa del morbo, Filippo decide di chiudersi con il figlio seienne in cima alla torre del suo palazzo fiorentino. Spranga tutte le porte, ostruisce tutti gli accessi, e lascia aperta una sola finestrella, in alto, dalla quale egli si cala periodicamente per mezzo di una corda al fine di procurarsi le derrate. Il suo obiettivo è far crescere il figlio all'oscuro dell'orrore che serpeggia nelle strade della città. Ma un giorno, mentre egli è in cerca di cibo, il bambino vede dall'alto la figura della madre, che si aggira nei pressi del palazzo. Subito il bimbo, piangendo, la chiama disperato, e non si accorge che essa è ormai solo un mostro affamato di carne umana. Ignaro del pericolo, e credendo di far bene, il bambino cala la corda, alla quale lo *zombie* che una volta era stato sua madre si attacca con forza. Nella sua inconsapevole ingenuità, il piccolo sta per essere divorato. Ma per sua fortuna interviene all'ultimo istante Francesco Boccaccio che con arco e frecce riesce ad abbattere l'orrenda creatura, che, prevedibilmente, «cadde come corpo morto cade» [ivi, p.159]. Ciò che poi è successo al ritorno di Filippo è cosa che può essere tralasciata.

⁶⁴³ Un medioevo che, naturalmente, non è di sua invenzione, ma trova origine, alla fine del XX secolo, nelle visioni cupe e bimillenaristiche del cinema e della letteratura di genere, negli scenari dei giochi di ruolo in stile *Dungeons & Dragons* e dei *videogame*, nelle rivisitazioni *fantasy* dei secoli bui, nella grafica aggressiva dei fumetti per *nerd*, da *Conan il barbaro* della Marvel (poi interpretato al cinema da Arnold Schwarzenegger) ai *manga* giapponesi.

⁶⁴⁴ In una tale circostanza c'è ben poco da ridere; e quando raramente ciò avviene è sempre un riso macabro. Come quello che accompagna la sentenza che chiosa il racconto di Fiammetta della quarta giornata: «si ricordi sempre che alle fanciulle innamorate non bisogna far contrasto, o son dolori!» [ivi, p. 175]. Il «motteggio» distrae e un po' ristora la brigata perché commenta sarcasticamente la vicenda appena narrata, a cui è dato l'evocativo titolo *La Morte e la Fanciulla*, e che altro non è se non la riscrittura in chiave horror di IV 5, la novella di Lisabetta. D'altronde, essa è perfetta come altre poche per travestimenti di tal genere: lo si è già visto in diversi casi. Qui l'adattamento horror prevede che Lorenzo, mortalmente ferito dai fratelli di Lisabetta e abbandonato in una forra scoscesa, sia contaminato da un afflittito. Lisabetta, raggiunta dalla visione notturna, va e spicca la testa dal tronco del morto vivente, la seppellisce nel vaso di basilico e la piange disperatamente. Dall'interno del vaso provengono il suono di un sommesso ringhio e un batter di denti che insospettiscono i fratelli, i quali vogliono vedere cosa dentro vi sia. Fanno appena in tempo a scoprire e a riconoscere la testa di Lorenzo che subito uno di loro è morso a sangue. Di lì a poco l'infezione si propaga e distrugge l'intera casata. Lisabetta si suicida lanciandosi nel vuoto, lasciando memoria di sé in una canzone che ancora si intona [cfr. ivi, pp. 164-72].

⁶⁴⁵ Non c'è spazio, o ce n'è molto poco, fra travestimento e parodia macabra. Ai diversi racconti di sua invenzione, Mauro Longo accosta, come si è visto, le riscritture di IV 5 e della novella di Filippo Balducci. E nell'ottava giornata inserisce il racconto inedito di una beffa di Bruno, Buffalmacco e Maso del Saggio ai danni di Calandrino. Modellata sulla novella dell'elitropia, la vicenda prevede che Calandrino creda all'esistenza, in una Firenze ormai devastata, di un palazzo ancora mai saccheggiato, pieno di ricchezze, cibo e buon vino (come se fosse Bengodi). Condotto dai due amici pittori su un alto camminamento circolare, Calandrino è fatto però rincorrere da una famelica torma di morti, da cui si salva a stento. Il riso degli astanti, tuttavia, non è motivato tanto dalla sciocca credulità di Calandrino, quanto dall'insensatezza degli afflitti che, seppure orribili a vedersi, corrono in cerchio senza sosta, spinti dalla voracità, come in una sorta di danza macabra [cfr. ivi, pp. 351-63]. Gli stessi personaggi, Maso del Saggio, Bruno, Buffalmacco e Calandrino, compaiono ancora nel racconto della decima giornata: mentre i primi tre sono a guardia di un ingresso alla città, convincono Calandrino a uscire fuori porta a caccia di maiali: sarà protetto da una pietra miracolosa, l'elitropia, che lo renderà invisibile agli afflitti. Ma si tratta dell'ennesima burla, e il poveretto, ancora una volta, si salva per un pelo [cfr. ivi, pp. 437-41].

⁶⁴⁶ Se non, topicamente, attraverso il desiderio che il libro sopravviva alla "ecpirosi" finale; e la notizia che una delle protagoniste attende un figlio (e tuttavia, in quale disastrosa circostanza!).

⁶⁴⁷ Cfr. ivi, p. 469.

⁶⁴⁸ Un eroico membro della brigata dichiara: «Molte cose posso dirvi di quanto so di questo Flagello che Dio ha lasciato si abbattesse sulla terra, affinché il nostro amico qui seduto [Francesco Boccaccio], che ha deciso di stilare un breviario dei fatti terribili di questi giorni, possa aggiungere informazioni utili alle donne e agli uomini che dopo di noi verranno, sia perché tali consigli siano di aiuto nella salvezza di ciascuno, sia perché si possa un giorno trovare cagione di questo male infernale e risoluzione a questa nostra terrificata Afflizione» [ivi, pp. 121-2].

che non tralasciò mai le ragioni e i compiti della sua alleanza, e cadde quasi tutta nella disperata sortita finale.

Ma se il futuro e il passato sono terrificanti, il presente non è da meno. Nel romanzo *Dark Decameron* di Lisa Del Gobbo, del 2015 [cfr. scheda 287], dieci personaggi in fuga, accidentalmente raggruppati e molto dissimili tra loro, sono costretti a rifugiarsi in un vecchio ricreatorio adibito a sala prove e spazio concerti per i ragazzi del quartiere, a causa di un non meglio precisato Disastro mondiale.

Non è chiaro cosa ci sia fuori dal rifugio, però tutti concordano sul fatto che uscire sia pericoloso. Fortunatamente il gruppo si è ritrovato in un edificio con acqua corrente, cibo, bibite, sigarette ed energia elettrica; ma piano piano tutto ciò inizia a esaurirsi, insieme alla speranza, alla tolleranza, al rispetto. Così, per alimentare un po' la voglia di vivere, viene ideato un passatempo che consiste nell'inventare e raccontare storie. La storia principale, quindi, come nel *Decameron* di Boccaccio diventa cornice di una serie di racconti, che si rivelano sempre più cupi, specchi della degenerazione implacabile⁶⁴⁹.

L'anonimo narratore e altri nove individui socialmente disfunzionali, quasi delle nuove maschere di emarginazione⁶⁵⁰, sono claustrofobicamente asserragliati in questo luogo di fortuna: il mondo intero è in pericolo, e la salvezza dipende, come ripete precariamente una stazione radio, dalla capacità di ognuno di resistere nei nascondigli. Ma dopo settimane di attesa vana, l'umore di tutti è a terra. Finché il *nerd* si ricorda «di quel libro italiano... quello ambientato nel periodo della peste...». Il richiamo è bignamesco:

Boccaccio è considerato uno dei capostipiti della letteratura italiana. Nella sua opera più famosa, egli immagina che dieci giovani, per allontanarsi dall'epidemia di peste nera, si siano rifugiati nella villa di campagna di uno di loro. Là nasce l'idea di eleggere ogni giorno il re o la regina che proporrà la tematica a cui ognuno si deve attenere per narrare il proprio racconto. Diciamo che l'opera è una raccolta di cento novelle inserita in una cornice⁶⁵¹.

A tali considerazioni, l'istantanea domanda retorica del narratore è esplicativa: «Quanto fottutamente il mondo di questo Boccaccio assomiglia al nostro?». La proemiale apocalisse decameroniana appare a un tal punto topica da risultare assolutamente e irrispingibilmente emblematica. Naturale, quasi scontato, che essa generi quindi, ancora una volta, l'esito narrativo ben noto; sebbene esso non venga adottato come «un'abitudine che scandisce il nostro tempo», ma piuttosto un «entusiasmo umorale iniziato, smesso, ripreso, sbocconcettato»⁶⁵².

Nondimeno, per passare le ore e ingannare la noia, a uno a uno quasi tutti i personaggi raccontano agli altri brevi novelle d'orrore malinconico, incentrate sul tema della fame e dell'appagamento fisiologico, in cui demoni, *zombie*, cannibali, pazzi assassini, streghe e fantasmi godono ma soprattutto soffrono esistenzialmente della loro condizione. Cosicché molte delle storie si chiudono con il suicidio del/la protagonista, o con un omicidio sacrificale. Desolante, osceno, malato, sporco, concentrazionario, mortale, il mondo evocato in questi racconti è il riflesso fedele, già prima del Disastro, del Nulla che c'è fuori dal rifugio: in concreto poco o niente è cambiato. E il Disastro stesso, di cui non si avrà mai una spiegazione certa, forse è solo un processo coatto di consapevolezza: i sopravvissuti non sono altro che «cadaveri che persistono nella finzione di essere vivi»⁶⁵³.

Ogni utopia è morta, la favola salvifica di Scheherazade ha appena l'efficacia fiacca di un placebo⁶⁵⁴, l'esempio boccac-

⁶⁴⁹ Lisa DEL GOBBO, *Dark Decameron*, Viareggio, Giovane Holden, 2015, dalla prima bandella di copertina.

⁶⁵⁰ Sin dall'inizio viene insistentemente sottolineato l'aspetto di "maschera" di ogni personaggio, tanto per l'abbigliamento quanto per il *make-up*: Bob è il componente di un gruppo rock *viking metal*, travestito da barbaro e pesantemente truccato in volto; Alice, scappata dall'altare, è in abito e acconciatura da sposa; Barbara è una vecchia prostituta impiestrata di belletto sfatto; Joshua, un ragazzino affetto da mutismo selettivo, indossa la divisa della scuola; Marc, un evaso, ha ancora indosso l'uniforme da carcerato; Maria ha il tipico abbigliamento «da *secchiona/suora mancata*»; William quello del «pensionato standard»; il bizzarro professor Ghezzi sembra un *clown*; George è visibilmente un *nerd* [cfr. *ivi*, p. 12]. Il narratore, invece, non dice niente di sé, forse per un motivo che si scoprirà alla fine. Già a questa altezza è agevole intuire la natura dell'universo di riferimento della scrittrice italiana, che si alimenta, un po' provincialisticamente, della cultura *pop* statunitense, tra musica *heavy metal*, fumetti *pulp*, film horror e *disaster movie*. E non è improbabile che tra le opere ispiratrici di Lisa Del Gobbo ci sia il romanzo *Cavie* (in originale *Haunted*) di Chuck Palahniuk, del 2005, di cui *Dark Decameron* raccoglie e sviluppa con consapevolezza le occulte (ma forse non involontarie) reminiscenze boccacciane. *Cavie* racconta la storia di un gruppo di aspiranti scrittori che, rispondendo a un'inserzione, accettano di chiudersi per tre mesi in un cinema abbandonato, senza alcun contatto con l'esterno, convinti che l'isolamento possa aiutarli nella stesura dei loro capolavori. In realtà costoro non sanno, e scoprono troppo tardi, di essere prigionieri, e *cavie* appunto, del losco e spietato individuo che ha pubblicato l'annuncio. Da una tale cornice ciascun personaggio, identificato con un soprannome bizzarro, narra a turno un racconto estremo e disturbante, la cui sequenza è intervallata da poesie.

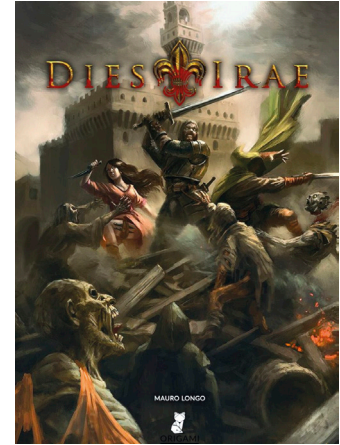
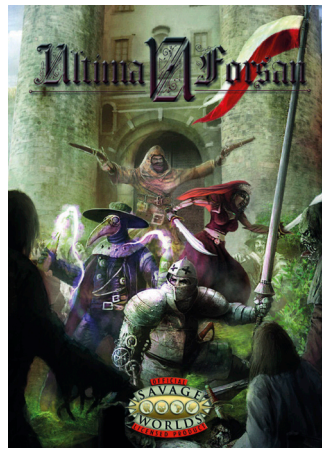
⁶⁵¹ *Ivi*, p. 54.

⁶⁵² Cfr. *ivi*, p. 195.

⁶⁵³ *Ivi*, p. 304.

⁶⁵⁴ Dopo mesi di clausura e privazioni, il narratore, figura evanescente senza nome (prima della rivelazione finale di cui spoilererò nella prossima nota), sente venir meno le forze e il coraggio per andare avanti. Così scrive: «Vorrei tanto addormentarmi per non pensare più a nulla, per lasciarmi cadere nel mio tanto desiderato oblio, ma purtroppo non riesco a prendere sonno. [...] Raccontatemi qualcosa, vi prego. Raccontatemi una fottuta favola, vi scongiuro! Qualche

ciano è impleso⁶⁵⁵: la Natura umana è mostruosa, la Fortuna è violenza e follia. Con l'ambizione ma senza l'effettiva capacità di saper giungere alla pienezza di una catartica allegoria sull'esistenza umana, il romanzo di Lisa Del Gobbo, alquanto ingenuo e a tratti dilettesco, parlato di nichilismo (come ogni *B-movie gore* che si rispetti, peraltro), è la tetra raffigurazione *dark* ed *emo* di uno scenario psichico allucinato, solipsistico e autoreferenziale (forse meta-autobiograficamente disturbato) in cui l'universo intero (qualunque cosa si ritiene esso debba essere) è fagocitato da una triste, bulimica, ingorda, adolescenziale fame d'amore e di attenzione (mai davvero saziata o saziabile). È il buio prima del nulla.



300. I giochi di ruolo *Ultima Forsan* e *Dies Irae*, tratti dal romanzo *Decamerone dei morti*, di Mauro Longo

genio della lampada deve avermi ascoltato» [ivi, pp. 304-5]. Ma la finzione è ormai destinata a sfasciarsi: «Se fino a pochi giorni fa desideravo il momento del Decamerone per uscire almeno per qualche minuto dalla noia, ora non ho più voglia di far parte del gioco. [...] Ero caduto nella trappola dell'illusione che le favole ci stessero tenendo in vita; questa sera, invece, tutto mi appare nella sua cruda verità, per la triste e inutile farsa che rappresenta» [ivi, p. 337].

⁶⁵⁵ A poche pagine dalla fine sarà rivelato che i superstiti sono sempre stati nove e non dieci (il narratore, in verità, non è mai esistito per i compagni, essendo egli puro pensiero), e che quella loro stessa situazione di reclusione forzata non è la realtà, ma l'ingannevole allucinazione di uno solo di essi: Marc il carcerato, che ha inventato tutti gli altri, il narratore e l'ambiente che li contiene. Ergastolano e «galeotto» [cfr. ivi pp. 39, 290], chiuso in cella d'isolamento, con la sua fantasia Marc ha saputo creare una microsocietà e una realtà alternativa che, per quanto claustrofobica e schizofrenica, gli appare sempre più «aperta» della sua totale solitudine. Giocando con le parole «galeotto fu il libro e chi lo prescrisse», la scrittrice travasa il grande disegno boccacciano, euforicamente a cornice, in una cataforica struttura a matrioska (non a caso l'impianto deve molto più a Lovecraft che non a Borges), il cui solitario seme si imbozzola in una madre di racconti paradossalmente consolanti, perché feroci come il loro creatore. Il trucco narrativo, però, non è inedito, e si ispira, con ogni probabilità, al film *Identity* (2003), di James Mangold.