

Marco Bardini

I classici a fumetti, Boccaccio

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2024

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 978-884676917-6

INDICE

Premessa intorno ai fumetti	7
1. Gli anni Quaranta e Cinquanta	23
2. Gli anni Sessanta	29
3. Gli anni Settanta	34
4. Gli anni Ottanta	50
5. Gli anni Novanta	60
6. Il nuovo Millennio	72
7. I fotoromanzi e i cineromanzi	94
8. I film d'animazione	106
9. Dai calendarietti da barbiere ai giochi di ruolo	116
Bibliografia	129
Indice dei nomi	131

Questo è un libro che parla di letteratura e di fumetti; ma mentre per parlare di letteratura bastano le parole (e in una pagina, di parole, ce ne possono stare anche “millanta”), per parlare di fumetti occorre aggiungere le immagini (e in una pagina, di immagini, si riesce a farcene stare poche). Purtroppo, il numero di pagine che ho a disposizione è limitato; così, per evidenti ragioni di spazio, le illustrazioni pubblicate sono un po’ meno di quello che sarebbe stato utile, o proficuo, o anche solo divertente. E sfortunatamente in questo caso specifico il *web* non aiuta: i fumetti legati alla figura e all’opera di Boccaccio sono in gran parte, per i motivi che dirò, negletti e reietti. In rete se ne trova solo una pallidissima traccia. Più efficace può risultare una loro caccia nel mondo del mercato collezionistico e antiquario, ma per far ciò bisogna essere già dei *fan* del genere. In un tal senso, questo libricino cerca la via del compromesso. A un tale proposito, colgo l’occasione per ringraziare tutti i collezionisti, i bibliotecari e i commercianti che hanno voluto aiutarmi procurandomi informazioni e materiale grafico. Un ringraziamento particolare, pertanto, va a Alfredo D’Asdia per la cortese disponibilità.

PREMESSA INTORNO AI FUMETTI

Questa *Premessa*, che gira attorno ai fumetti come a tracciare un perimetro ben saldo, intende innanzi tutto avvertire il lettore riguardo a ciò che NON si trova in questo libro.

Con il risoluto proposito di voler prendere in esame il fumetto nella sua specifica accezione corrente, mi affretto a dichiarare che è mia intenzione evitare ogni considerazione impressionistica. Di sicuro si tratta di un mio limite, ma ho sempre trovato piuttosto ingenua e fuorviante l'affermazione spiccia che vorrebbe vedere i preistorici graffiti rupestri, o la miniaturistica medievale, o le pale d'altare, o i grandi affreschi murali, come i diretti progenitori degli odierni *comics*. Certo, quelli sono (o possono essere intesi come) "racconti" per immagini a beneficio di un "vasto" pubblico che presumibilmente "non sa leggere"; come si banalizza di frequente ricorrendo al tòpos delle *biblie pauperum*. E tuttavia, un'asserzione del genere può essere parimenti espressa, né più né meno, per le piatte pantomime delle ombre cinesi, o per le storie incastonate con la giada e la corniola sui paraventi esotici, o per le figure nere o rosse delle decorazioni fittili, nonché per la Colonna Traiana (a maggior ragione nella versione colorata dell'epoca), o per le istruzioni di montaggio dei mobili Ikea. È davvero sufficiente mettere in sequenza delle vignette, magari con dei cartigli o dei *balloon*, per poter parlare di fumetti? Il ciclo di quattro dipinti eseguiti nel 1483 da Sandro Botticelli e bottega, che illustra a puntate le peripezie di Nastagio degli Onesti, il protagonista della novella boccacciana *Dec. V 8*, alle prese con la caccia infernale, può essere definito un *graphic novel*? Magari *fantasy*, per giunta?

Non so, dite voi. Secondo me il ragionamento produce un groviglio epistemologico. L'affermazione è sbrigativa e spiccia, come ho detto, perché pensata ad uso dei ragazzini; o di quei discenti inesperti che, secondo alcuni, andrebbero suggestionati più che resi edotti. Poiché chi parla genericamente di fumetti, in prima istanza, ritiene di avere a che fare con un linguaggio elementare che è prerogativa esclusiva di quei "bambini" a cui non è ancora stata insegnata la prospettiva storica. Di conseguenza, per certi precettori, "apparantare" (cioè "assoggettare") una forma espressiva che è peculiarmente moderna e novecentesca (come il cinema¹, a ben vedere; e come la radio) con una delle più vetuste tra le attività umanoidi (le incisioni rupestri di falò, caccie e mandrie)², o con le articolate immagini allegoriche fruite però in modo banausico [cfr. fig. 1], o con la celebrazione devota ma pure parecchio encomiastica

¹ «Evidentemente, è *breve* la storia del fumetto in sé e per sé. A confronto di altre storie, questo secolo abbondante è davvero molto poco. Di fronte alla storia delle arti visive, per esempio, quella del fumetto appare davvero come la storia dell'ultimo arrivato. Tuttavia, se non altro, come ultimo arrivato il fumetto è in buona compagnia, visto che il cinema – l'arte che ha caratterizzato il Novecento più di qualsiasi altra – ha quasi esattamente la medesima età» [BARBIERI 2014: 11; corsivo originale].

² Celebre e citatissimo è stato a lungo il titolo del libro *Dalla pittura delle caverne ai fumetti* (edito in Italia nel 1952; l'originale *From Cave Painting to Comic Strip* è del 1949), scritto dal britannico Lancelot Hogben, il quale, per l'appunto e tuttavia, era biologo, medico e zoologo. Non proprio un semiologo, insomma.



1. Miniatura del XIV secolo che ritrae Boccaccio («Johanes boccaccius», come indica la didascalia in alto a sinistra) seduto in cattedra davanti a un uditorio di frati. Diversamente da quel che si può essere indotti a credere attraverso una lettura decontestualizzata, le parole scritte nell'aria non sono rivolte ai religiosi, ma appartengono al dialogo retorico e metafisico tra lo scrittore e la musa Calliope, raffigurata nuda, alata e rossa in alto a destra, in atto di recare la corona di lauro, ora abrasa dalla carta (dal ms Pluteo 34. 49, *Buccolicum carmen*, Firenze, BML; cfr. BRANCA 1999: II, 73).

zioni stilistiche e formali, applicate alle immagini stampate sui giornali, rimarchevoli, facilmente riconoscibili e ripetutamente impiegate: il colore, nei ricchi supplementi domenicali,

del quattrocentesco *Viaggio dei Magi*, affrescato da Benozzo Gozzoli in Palazzo Medici a Firenze, tanto per fare qualche esempio³, è una sorta di falsificazione didascalica che confida, forse a fin di bene ma paternalisticamente, nella buona retorica associativa, o crede nella finzione di apprezzare ciò che in segreto si valuta infimo e infame, con l'unico scopo di additare la via dell'arte vera (che, a prestar fede, pare sia tutt'altra cosa). Soprattutto in Italia⁴.

I fumetti, in realtà, sono quello che sono, nel bene e nel male.

Talvolta hanno avuto e ancora hanno a che spartire con il mondo puerile (divenendo quasi subito un comparto editoriale a sé stante), ma talora e spesso anche no. Basti considerare la realtà cinica, volgare e violenta di un antieroe degli albori, per citare un nome, come Happy Hooligan (in Italia Fortunello), di Frederick Burr Opper. E per venire a noi: in questo volume si incontreranno, ad esempio, varie pubblicazioni che, all'epoca della loro uscita, furono obbligate a porre in copertina l'avvertenza «solo per adulti». Adulti, forse, un po' "semplici" e «di grossa pasta», si dirà (cioè tonti come Calandrino: cfr. *Dec.* VIII 3, 4 e 31), ma mica ingenui poppanti.

La nascita vera e propria del fumetto avviene negli Stati Uniti dell'ultimo decennio dell'Ottocento (convenzionalmente si fa riferimento al 1895; anche se il *balloon* era già comparso in Gran Bretagna qualche tempo prima), grazie a una serie di innova-

³ Ma si potrebbero citare pure il pittore Apollonio di Giovanni e la sua tavola *La novella di Griselda*, del 1440, definita spesso un "fumetto"; o l'affresco bassomedievale dedicato al *Teseida* nella Camera Pinta della Rocca Albornoziana di Spoleto, riconosciuto normalmente come un *graphic novel*.

⁴ Come si vedrà meglio più avanti, «il formato della storia illustrata con didascalie in rima [la tipica prassi prebellica del «Corriere dei piccoli», tanto per intenderci] svolge una funzione conservatrice per lo sviluppo del fumetto in Italia, contribuendo in maniera sostanziale all'idea che si tratti in generale di un prodotto editoriale destinato unicamente al consumo infantile. Questo pregiudizio si è così radicato in Italia che è ancora oggi difficile parlare pubblicamente di fumetti senza dover spiegare pazientemente che il fumetto non è solo un prodotto per bambini» [BARBIERI 2014: 112-3]. Un vivo ostracismo, quello italiano, che si è protratto lungamente anche nel secondo dopoguerra, tanto da destra, com'era prevedibile, quanto da sinistra: «la politica culturale del PCI sulla cultura di massa e i suoi fenomeni, infatti, era improntata a un sotterraneo conservatorismo, più vicino a Croce che a Gramsci» [GULP! 1996: 34]. Nilde Iotti, che pare detestasse i fumetti rabbiosamente, nel 1951 intervenne alla Camera criticandone aspramente l'origine borghese e decadente [sic], e condannandone senza mezzi termini il consumo giovanile (e tutto ciò sebbene ella si stesse in quel momento opponendo, a nome del PCI, proprio a un progetto di legge democristiano che chiedeva un controllo preventivo su tali periodici).

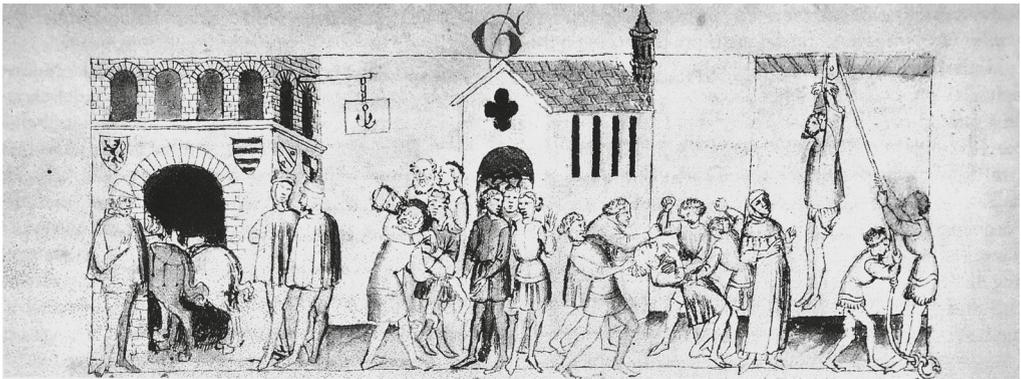
l'alterazione caricaturale (o antinaturalistica; poi anche grottesca) dei corpi, «le nuvolette a racchiudere le parole come parte effettiva dell'immagine, le marcate linee di movimento a rafforzarne chiarezza, durata e dinamica, la divisione in vignette sequenziali per forgiare il temperamento evenemenziale del racconto» [cfr. BARBIERI 2014: 15-6; BARBIERI 1991: 229-44]. Ma principalmente è un fenomeno socio-culturale originale, metropolitano e largamente popolare, di sovente a vocazione comico-critica (o apertamente satirica)⁵, che vuol rispondere alle mutate esigenze rispecchiative di attori che si muovono in uno spazio cosmopolita in rapida e costante evoluzione (la cosiddetta civiltà di massa). Per quanto non alieno, certamente, da talune forme già resesi consuete nelle arti grafiche del passato, è un linguaggio compiutamente rinnovato – moderno, per l'appunto, e d'avanguardia – per un pubblico totalmente nuovo, che pertiene alla prassi comunicativa del supporto cartaceo e alle strategie della stampa di consumo nella sua ibridazione con il mercato.

Naturalmente non è questo il luogo, e di certo non compete a me tracciarne la storia e la fisionomia. Anzi, si dirà, copioso è già il numero dei contributi critici che in questi decenni ne hanno raccontato la nascita e lo sviluppo, e ne hanno indagato il linguaggio e il ruolo nella comunicazione di massa. Vero. Ma è anche vero che questo mio breve lavoro nasce da premesse differenti; per cui avverto il bisogno di produrre delle giustificazioni. Non è di una storia tematica del fumetto che intendo parlare, ma della storia di un riuso che si concretizza (anche) attraverso il fumetto. Per anni mi sono occupato della riscrittura, della trasposizione e dell'adattamento parodico della novellistica tardo-medievale (prodotta tra il XIV e il XVI secolo) in ambito contemporaneo, soprattutto in relazione a Boccaccio e al *Decameron*. Da quelle indagini è successivamente nata una monografia: *Boccaccio pop. Usi, riusi e abusi del Decameron nella contemporaneità*, che per l'appunto s'interroga sulla presenza del “personaggio Boccaccio” e del suo Centonovelle nella modernità e nella postmodernità. Fra i tanti e dissimili fenomeni lì osservati, uno dei più consistenti e sorprendenti si rivelò presto l'affermazione di pubblico (ma non di critica) delle pellicole comico-grottesche di argomento boccacesco che dominarono la cinematografia italiana tra il 1972 e il 1973. Un successo a dir poco clamoroso, almeno in termini di botteghino, destinato però ad affievolirsi e morire appena due anni dopo. Seppur breve, fu una stagione stracolma di titoli (se ne contano almeno settanta, uno più uno meno), che prese vigoroso abbrivio dall'uscita, nell'agosto 1971, del film *Il Decameron* di Pier Paolo Pasolini. A questa cinematografia popolare ho dedicato una seconda monografia: *Il cinema medievale. 1965-1976*. Uno studio che ha poi messo in luce quello che a tutti gli effetti potrebbe essere reputato uno scontato epifenomeno: la coeva presenza di Boccaccio e del *Decameron* (soprattutto quello delle novelle più licenziose) nel mondo dei fumetti. La circostanza per cui dei film di grande successo contaminino un comparto affine come quello dei *comics* è un esito prevedibile. E negli anni Settanta il fumetto italiano evocherà più volte Boccaccio proprio a motivo di quei successi cinematografici. Il problema è che, sorprendentemente, l'epifenomeno di cui sopra partorisce un altro tenace epifenomeno: da quell'istante tutta la critica letteraria di ambito italianistico, come un sol uomo, risolutamente insorse (e

⁵ «In quanto figlio della vignetta satirica, il fumetto fa larghissimo uso della caricatura fin dai suoi esordi. A tal punto, anzi, da aver creato nella nostra cultura una larga identificazione tra immagini caricaturate e immagini dei fumetti. È solo nel 1929 infatti, con i primi fumetti di *Tarzan*, che cominciano a essere realizzati fumetti che mostrano rappresentazioni “realistiche» [BARBIERI 1991: 67-8].

tuttora spesso insorge) contro ogni riuso *pop* del Certaldese, condannandolo senza appello⁶, e con un'ostilità che, alla lunga, genera stupore, e infine curiosità scientifica (almeno in me, che professionalmente apparterei a quell'allegria brigata)⁷. E nondimeno, a ben guardare (soprattutto al di là dei confini nazionali), ci si accorge che gli adattamenti del Certaldese nell'ambito delle strisce disegnate sono assai più polimorfi di quel che si potrebbe credere, e più trasversali, e degni di una ricognizione meno affrettata e ovvia.

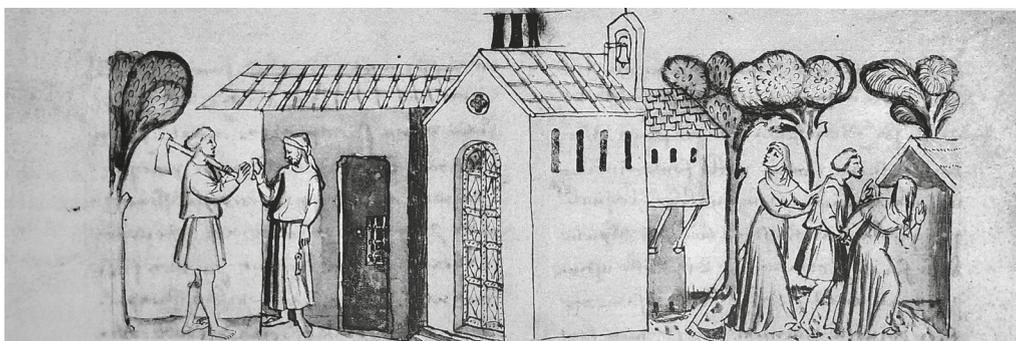
Malgrado le difficoltà, nel dare compimento a tale ricognizione, vorrei dapprima mettere "sotto narcosi" certi ripetuti convincimenti, talvolta esibiti in contingenze erudite, tesi a magnificare l'imprescindibile, anzi obbligatoria rilevanza della volontà del Certaldese nei riguardi della "narrazione per immagini". Che Boccaccio abbia manifestato un vivace interesse per le arti figurative è cosa documentata e nota. Ma farne addirittura, su questo presupposto, un «disegnatore» «precursore della narrativa a fumetti», come capita di leggere in testi pedissequamente divulgativi, a mio avviso, è una deliberata forzatura che cigola tanto quanto quella relativa alle pitture rupestri. Ad alimentare questa voce contribuisce in primo luogo il dibattito sul cosiddetto codice Parigino (il ms It. 482, *Decameron*, Parigi, BNF), un manoscritto del *Decameron* trascritto dal copista fiorentino Giovanni d'Agnolo Capponi, e databile alla seconda metà del XIV secolo (forse agli anni Sessanta); una copia non autografa ma idiografa (cioè eseguita, con ogni probabilità, sotto un diretto controllo dell'autore) importante anche per le sue illustrazioni epitomate, sedici disegni a penna, che ricorrendo a ravvisabili modelli iconografici della tradizione, illustrano luoghi della cornice e passi di alcune novelle [cfr. figg. 2-3].



2. Le avventure di Martellino (*Dec.* II 1) (dal ms It. 482, *Decameron*, Parigi, BNF).

⁶ «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» [Vittore BRANCA, *Boccaccio tradito dal cinema*, «Corriere della Sera», 27 agosto 1973, p. 3]. Da qui all'eternità la condanna imperitura.

⁷ I critici letterari, per decenni, si sono sentiti in dovere di intervenire con contributi severi, allo scopo di additare con disprezzo il disdicevole fenomeno, come se davvero fosse in atto un'autentica emergenza pedagogica. E tutto ciò nella sostanziale amnesia del ruolo feuilletonistico e da *vaudeville* svolto dal "personaggio Boccaccio" nella tradizione europea (teatrale e pubblicistica) almeno sin dalla seconda metà dell'Ottocento [cfr. BARDINI 2020: 129-59]. Un po' come se gli storici e i filologi del mondo antico, ignorando le convenzioni che presiedono a un genere filmico attestato sin dagli albori del cinema (per tacere delle manipolazioni ottocentesche e romanzesche), facessero ossessivamente le pulci ai peplum di Maciste e di Ben Hur, irritati dal dispetto di non essere stati preventivamente e adeguatamente consultati dalle case di produzione. Con l'andar del tempo l'insistenza risulta grottesca.



3. Le avventure di Masetto (*Dec. III 1*) (dal ms It. 482, *Decameron*, Parigi, BNF).

Sono disegni certamente famosi, riproposti di frequente in epoca moderna, anche e soprattutto nella pubblicistica scolastica: le loro misure contenute, il taglio e le proporzioni, il loro apparente sviluppo orizzontale hanno fatto parlare i redattori delle antologie, spesso di fumetti *ante litteram*, e per giunta d'autore. Giacché la studiosa Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto ha vigorosamente sostenuto che l'analisi del "progetto iconografico" del codice, a suo avviso, accerterebbe che «l'autore della visualizzazione di questo manoscritto sia il Boccaccio stesso», «o come consigliere del progetto iconografico o come disegnatore», poiché «in alcuni casi l'illustrazione non interpreta alla lettera il testo ma lo integra e lo esplicita» [cfr. BRANCA 1999: II, 11-16]. Vittore Branca, concordemente, ha poi aggiunto:

Nella sua maturità culturale [Boccaccio] volle in effetti integrare nel suo capolavoro l'impegno di narratore in parole con quello di narratore in figure [...]. L'autore stesso intervenne però direttamente nell'illustrazione del manoscritto [...]. Così accanto al Boccaccio fondatore della narrativa realistica moderna, della «commedia umana», si è affermato ora il Boccaccio come uno dei primi narratori realistici *per e in figure* [...]. Boccaccio disegnatore e illustratore, [...] sembra verosimile pensare che il Boccaccio stesso sia intervenuto nella illustrazione del testo come autore-interprete e integratore e probabilmente come disegnatore [BRANCA 1999: I, 5-7; corsivi originali].

Al contrario, più di recente, Maurizio Fiorilla dichiara, assieme a diversi studiosi, «che la realizzazione del progetto iconografico del codice non sia invece da collegare a Boccaccio» [FIORILLA 2013: 113]. E altri esperti pongono, più realisticamente, l'esecuzione dei disegni nel nono decennio del XIV secolo.

Indipendentemente dal problema dell'attribuzione (anche se, per quel che può valere la mia opinione, concordo con l'ipotesi di Fiorilla), e diversamente da quanto afferma Branca, un esame più oggettivo (o meno emozionale) dei disegni non conduce verso un Boccaccio "disegnatore e narratore in figure". Queste vignette possono sembrare fumetti, cioè un deciso "racconto per immagini", ma lo sono assai poco. Quelli che Branca definisce disegni con una «impostazione risolutamente narrativa» [BRANCA 1999: I, 8], in realtà, si confermano illustrazioni commentative poste a corredo di un testo di parole. Illustrazioni che privilegiano soprattutto il piano del discorso; e che sono da fruire in modo sincretico, più che da leggere in modo diacronico⁸.

⁸ Ad esempio, si guardi l'immagine relativa alle avventure di Martellino [cfr. fig. 2]: tra i sedici disegni del codice Parigino

È documentato, oltracciò, che sul codice berlinese Hamilton 90, il tardo manoscritto autografo del *Decameron*, Boccaccio abbia eseguito, alla fine dei vari fascicoli, una serie di ritrattini (oggi se ne contano tredici; un'ipotesi sostiene che all'origine potessero essere sedici, e tre sarebbero perduti) acquerellati a due o tre colori, che raffigurano personaggi delle novelle e della cornice⁹. A guardarli, appare lampante un loro legame con la miniaturistica dell'epoca, nonché con la prassi dei capilettera dipinti, anche e soprattutto per il richiamo al testo integrato nell'immagine¹⁰. Ma non convince, al di là di una suggestione epidermica che volteggi da un al di qua gnoseologico, la scelta di parlare ancora di "narrazione per immagini" (come si è fatto di frequente), in virtù di quel cartiglio, congetturato magari quale una didascalia o addirittura un *balloon* [cfr. figg. 4-5].



4-5. G. BOCCACCIO, Alatiel (parola-richiamo «in vero»); Landolfo Rufolo (parola-richiamo «al suo») (1370 c.; dal ms Hamilton 90, *Decameron*, Berlino, SBB; cfr. BRANCA 1999: II, 62-3).

è quello più movimentato e affollato. Ma nonostante la ricchezza dei dettagli, una sua corrente lettura da sinistra verso destra non è né un'efficace traduzione intersemiotica della novella, né un racconto sufficientemente autonomo. Si rivela piuttosto un'illustrazione di commento, leggibile tanto da sinistra quanto da destra; un'immagine che, se guardata in questo modo specifico, è perfettamente equilibrata e sensata: messo al centro un edificio religioso, essa sentenza (dal punto di vista dei fiorentini, che leggono, guardano e ridono) sull'estrema volubilità della folla (dei trevigiani). Un parere simile può essere espresso per l'immagine concernente Masetto [cfr. fig. 3]. Della sua annosa avventura nel convento il disegno ci racconta ben poco; ma chiosa perfettamente l'idea, espressa dal narratore Filostrato nella cornice, relativa all'invincibilità della forza della natura e dei «concupiscibili appetiti», nonostante «la benda bianca» e la «nera coccolla», la «zappa e la vanga e le grosse vivande e i disagi» [cfr. *Dec.* III 1, 2-4].

⁹ Per una loro descrizione cfr. Maria Cristina CASTELLI, *Scheda 6*, in BRANCA 1999: II, 62-6.

¹⁰ Come sottolinea Castelli, appunto, le immagini, tracciate dalla mano di un dilettante, di fatto e accessoriamente «ornano i richiami» posti alla fine dei fascicoli [cfr. BRANCA 1999: II, 63-4].

Seppur dimessamente, mi permetto di insistere su un tale argomento, a costo di apparire *tranchant*, poiché il tema del Boccaccio “visualizzatore” e *visualizzato*, dopo e a causa (e per merito) di Vittore Branca¹¹, è stato cavalcato in mille modi e con mille conclusioni da una Legione di critici entusiasti¹². Trascrivo direttamente le risolte frasi del celebre studioso:

[Boccaccio] volle impegnarsi sistematicamente [sic] in alcuni tentativi di visualizzazioni di personaggi, [...] e le parole incluse nelle figure, a parte la loro funzione pratica, sembrano forse potere avere o acquistare anche, alle volte, un singolare rilievo allusivo [...]. Una capacità di osservazione psichico-gestuale e una volontà di caratterizzazione fino alla caricatura contrassegnano, con doti da vero “narratore per immagini”, queste figurine [BRANCA 1999: I, 14-5].

Al di là del fatto che queste parole di Branca seguitino con una lunga e dettagliatissima analisi delle figurine, i cui esiti lasciano peraltro perplessi¹³, dichiarare che Boccaccio, a motivo di questi ritrattini, sia un «vero» “narratore per immagini”, a mio avviso è una dichiarazione seducente ma improvida. E soprattutto, lo è se poi i molti epigoni di Branca si adoperano al fine di arruolare Boccaccio quale “fumettista” *ante litteram* (cioè come lo spirito psicopompo che addita ai posteri la strada maestra dell’adattamento grafico); *auctoritas* sciaguratamente e disonestamente “tradita” da tutti i moderni volgarizzatori [cfr. BARDINI 2020: 296-7]. Poiché Boccaccio (anche a voler accogliere i suoi disegni in una logica “interespressiva” che supera la «funzione puramente decorativa» per attingere «un ruolo quasi di postilla ermeneutica» [cfr. BRANCA 1999: I, 3]; e a non voler sottolineare tutta la precarietà metodologica di una tale lettura) è e resterà, nella migliore delle ipotesi, un “illustratore”; almeno in base alle indicazioni del semiologo Daniele Barbieri. Che scrive:

[è] meglio sottolineare tutte le differenze tra fumetto e illustrazione [...]: l’immagine del fumetto *racconta*, l’immagine dell’illustrazione *commenta*. In altre parole, l’illustrazione è normalmente illustrazione *di* qualcosa, e quel qualcosa può in generale esistere anche senza l’illustrazione: il suo ruolo è

¹¹ Faccio principale riferimento alla collettanea in tre tomi curata da Vittore BRANCA, *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, del 1999.

¹² Sino a promuovere, in alcune circostanze polemicamente estremizzate, l’idea di un Boccaccio che con i suoi disegni avrebbe tracciato la retta via per ogni futura traduzione intersemiotica della sua opera. Un esempio che, provenendo da un passato e una volontà tanto autorevoli, si arrogerebbe il ruolo resiliente di perenne antagonista, in ultima analisi, pure dei disubbidienti, “inaccettabili” e anarchici adattamenti boccacciani della modernità (in prevalenza *pop*) [cfr. BARDINI 2020: 297]. Dichiarò per l’appunto Ciardi Dupré: «In questo manoscritto [il Parigino] è stata per la prima volta creata un’iconografia del *Decameron* [...]. Tutti i codici miniati successivi sia italiani che stranieri dipendono da questo manoscritto, che ha insegnato un metodo interpretativo e ha offerto dei modelli» [cfr. BRANCA 1999: II, 16].

¹³ Branca descrive i disegni con vivacità lieta, sommergendo di aggettivi e di intenzioni i soggetti ritratti; nei quali egli arriva a scorgere caratteristiche somatiche, psicologiche ed esplicative che legittimamente sfuggono ai più. Secondo lo studioso i disegni svelerebbero indizi e informazioni che, «forse per discrezione o per prudenza», sono ommessi dal testo; e spinge il lettore ad applicarsi nella ricerca di soluzioni degne di un gioco ad enigma. Quindi, a proposito di Alatiel, egli “forza” la lettura della parola-richiamo inscritta nel ritratto, riconoscendovi il termine «vivere», da doversi intendere come una didascalia meditativa del e sul personaggio, circa le ragioni delle sue azioni e della sua forza interiore. E ciò sebbene Castelli confermi che, a essere filologicamente esatti, la lettura corretta del richiamo sia «in vero», e non «vivere». Tutto questo e molto altro, sino alla dichiarazione per cui lo stesso «impegnarsi sistematicamente» del Boccaccio disegnatore (con i suoi supposti sedici ritrattini da doversi ripartire tematicamente in quattro gruppi di quattro) confermerebbe *ab origine*, proprio grazie a un tale premeditato e predisposto rebus crittografico, come la multiforme commedia umana dei mercatanti sia governata da tre «trionfi»: Fortuna, Amore e Ingegno; anche se poi, alla fine, è Virtù a vincere sempre su ogni cosa. Che per l’appunto è proprio la sovrastruttura ideologica espressa dalla «più accreditata critica» di quel secondo Novecento, cioè da Branca stesso nel suo *Boccaccio medievale* (1956), e dintorni [cfr. BRANCA 1999: I, 14-8].

quindi, appunto, quello di fornire un commento esterno [...]. Nel fumetto, al contrario, la singola vignetta ha una funzione direttamente narrativa; anche in assenza di dialoghi o di didascalie, la vignetta racconta un momento dell'azione che costituisce parte integrante della storia, e non la si può togliere senza pregiudicare in qualche misura la comprensione. L'immagine del fumetto è dunque un'immagine di *azione*, mentre l'immagine illustrativa non ha nessun bisogno di esserlo [...]. La vignetta del fumetto è il racconto [BARBIERI 1991: 13-4; corsivi originali].

Insomma, è conveniente lasciare i racconti per immagini e i fumetti (nonché tutti gli altri adattamenti *pop*, già che ci siamo) all'interno del loro recinto moderno, pensandoli unicamente come il fenomeno di massa che sono, con i loro limiti e i loro difetti. Nonché con tutti i loro "inaccettabili" tradimenti.

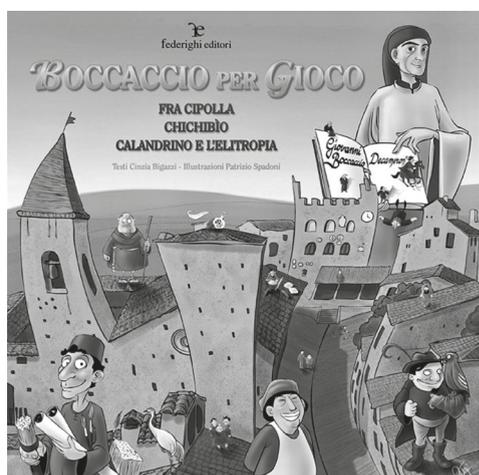
E parimenti, è per questo motivo che ho preferito escludere un'abbondantissima riserva di materiale, talvolta già parzialmente elencata da altri [cfr. GRISERI 1999: 206-7]: i lavori pittorici e litografici degli artisti del Novecento ispirati alle novelle; tanto quelli raccolti in eleganti *portfolio* (si pensi alle stimate cartelle di Chagall, Dalì etc.), quanto quelli allegati o acclusi alle molte edizioni di pregio del *Decameron* (la lista dei nomi è lunghissima: da Gino Boccasile a Renzo Vespignani, passando per Rockwell Kent, con una menzione d'onore per Umberto Brunelleschi). Personalmente, ma è un mio parere contestabilissimo, ho sempre trovato tali opere, anche quelle esteticamente molto belle, poco rilevanti sul piano di una loro piena ed efficace capacità transcodificativa (specialmente nei riguardi del lettore e del pubblico), e ho l'impressione che nessuna di esse abbia mai saputo imporsi per riconoscibilità nell'immaginario collettivo. Posso sbagliare, ma credo che il *Decameron* non abbia mai incontrato un artista grafico che gli sapesse rendere un servizio iconico e promozionale come quello che, tanto per capirci, Gustave Doré ha reso al Dante della *Commedia*. Con Boccaccio, casomai, bisognerà guardare, che ci piaccia o no, a un certo genere di cinema (come accennato sopra). E in ogni caso, la perlustrazione di un tale ambito pittorico-litografico richiederebbe un'intera monografia a parte.

Parallelamente, e con mio grande sollievo, avverto inoltre che ho pensato di accantonare (quasi) tutte le rielaborazioni grafiche destinate primariamente e/o esclusivamente all'infanzia, nonché alla scuola dell'obbligo. Numerosissime, in particolar modo nel secondo Novecento, esse appartengono, detto in soldoni, a una sorta di genere editoriale autonomo e specifico, spesso marcatamente autoreferenziale. Sulla base delle ristrette coordinate scelte per inquadrare questa ricerca, tale materiale sarebbe stato malamente gestibile (e, nella stragrande maggioranza dei casi, di scarsa o poca attrazione, almeno per il mio gusto; benché si possa dire che sia capitato, qualche volta, che un nome non disprezzabile vi abbia posto mano). Più bamboccesco che boccacesco, e di frequente erede elettivo di certe risapute prudenze purgative del passato, esso pare più sensibile alle oscillazioni delle correnti teorie educative, delle mode didattiche e del fiorente mercato librario scolastico che non a ravvisabili istanze del testo d'origine (che spesso resta un mero pretesto cultural-monumentale). E il suo pubblico di lettori reali (a parte gli addetti ai lavori) coincide e si esaurisce con quello previsto dallo stampatore [cfr. figg. 6-8]. Pure, ciò non significa che, in un'ottica convenientemente pedagogica, non possa essere eseguita una circoscritta ricognizione di un tale settore pubblicitario¹⁴.

¹⁴ Pionieristico ed esemplificativo, in tal senso, il contributo di Maria Chiara PROVENZANO, *Di Boccaccio in boccacce: la tradizione del Decameron nella letteratura per l'infanzia*, in CATALANO 2015: 170-82.



6



7



8

6-8. Tre copertine (del 1939, 2012 e 2016) di testi illustrati dedicati all'infanzia e alla scuola.

Analogamente, non è possibile (né è utile) dar conto della enorme quantità di materiale amatoriale e dilettantesco reperibile *online*, caricato e scaricabile gratuitamente, realizzato a scopo ludico (o come attività scolastica extracurricolare) da utenti occasionali e non professionistici; quasi sempre ragazzini e/o studenti con qualche talento e velleitarie ambizioni da *cartoonist*. Nella stragrande maggioranza dei casi è materiale rivolto all'insignificanza, generato da approssimative didattiche interdisciplinari, che meriterebbe quel rapido oblio che una durevole (e artificiosa) persistenza in rete nega [cfr. figg. 9-10]. Al di là del fatto che spesso – magari non sempre – tali adattamenti nascono da letture pedestri e piatte del testo primigenio (sempre che una preventiva lettura critica sia stata fatta davvero), e siano realizzati con stilemi grafici o scialbi o subordinati alle tendenze alla moda (dal grafitismo ai *manga*), ciò che grava innanzitutto è la totale mancanza di un legame tra la volontà soggettiva del disegnatore e l'interesse tangibile di un pubblico vero; che in realtà non esiste, essendo il suo fantasma esclusiva espressione virtuale delle potenzialità offerte dal supporto multimediale. Prive di un contesto, di una motivazione che vada al di là dell'incidentale, di un *target*, di un mercato e di un'utenza riconoscibile, queste modeste vignette galleggiano in un sostanziale vuoto comunicativo, rarissimamente interrotto dal clic di qualche internauta sfaccendato (o di qualche studioso che abbia avuto la sventurata idea di redigere un libro sulla presenza di Boccaccio nei fumetti).



9

ma il doloroso marito
venne accorgendo che
ella, nel confrontare lui
a bere, non beveva per
ciò essa mai

di che prese
sospetto e un di
non bevve

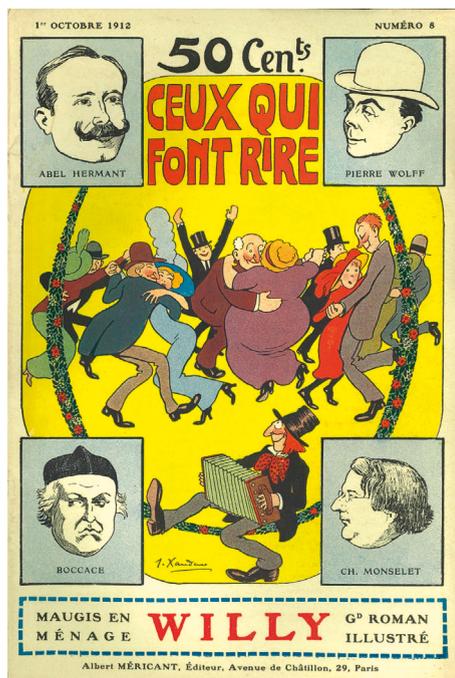


9-10. Vignette amatoriali reperite sul web: Federigo e Giovanna (da *Dec. V 9*); Tofano e Ghita (da *Dec. VII 4*).

10

E piuttosto che guardare in una tale prospettiva da nero pozzo senza fondo, si può utilmente riflettere invece sulla dimensione prodromica alla striscia, svolta dalla pagina illustrata del rotocalco a grande diffusione. Prima del fumetto odierno – come si vedrà, l’incontro con lo scrittore trecentesco (salvo errori od omissioni: la natura effimera di certe pubblicazioni rende talvolta arduo il loro reperimento) si registra per la prima volta negli anni Quaranta – il *Decameron* aveva avuto modo di essere coinvolto in questo parallelo universo grafico ed editoriale tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo, tramite settimanali e mensili d’intrattenimento (quasi sempre esteri) che accostavano il nome di Boccaccio al racconto faceto e

allusivo, alla vignetta umoristica e alla barzelletta. Come nel caso del fasc. n. 8 del quindicinale umoristico francese «Ceux qui font rire», del 1° ottobre 1912. La traduzione in francese moderno di alcune novelle comico-licenziose del *Decameron* è corredata di vignette briose che si allontanano dalla tradizione (realistica e/o artistica) delle edizioni illustrate, per esibire un tratto più spiritoso, tra caricatura e parodia [figg. 11-13].



12



13

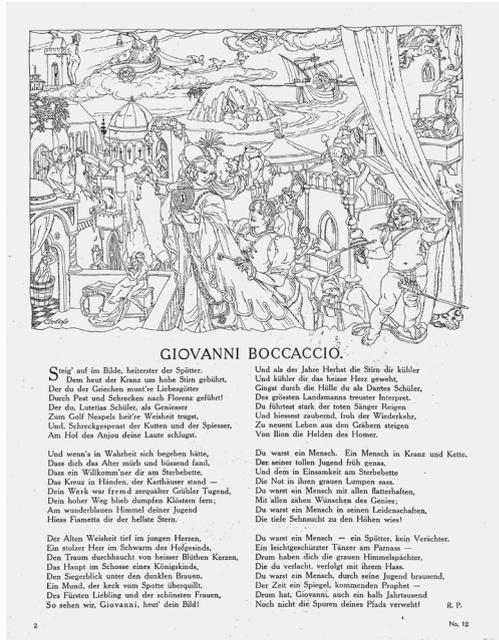
11-13. Copertina di «Ceux qui font rire» (1912); le caricature di monna Ghita e dei «parenti» di lei, che «presero Tofano e diedergli tante busse, che tutto il rупpono» (da *Dec.* VII 4, 29).

E come nel caso del fasc. n. 12 del 1913 della rivista satirica di Berlino «Lustige Blätter». Un fascicolo tematico dedicato interamente a Boccaccio (un «Boccaccio-nummer», come recita il titolo corrente della copertina) che tra facezie, poesie e racconti illustrati, inserisce immagini in quadricromia e in b/n a tutta pagina con didascalie [figg. 14-23] che, in abiti ora antichi ora contemporanei, rivisitano in chiave libertina alcuni motivi decameroniani, quale gaia espressione di una tarda *Belle Époque* prebellica¹⁵.

¹⁵ Proseguendo per questa strada, la pubblicazione delle novelle del *Decameron* (in una traduzione modernizzata accompagnata da vivaci illustrazioni) diverrà poi la prassi corrente di alcune diffuse riviste americane "per soli uomini". Come «Esquire. The Magazine for Men», che sul numero di dicembre 1947 presenta la novella illustrata *A Virtuous Lady Of Florence*, un' approssimativa versione di *Dec.* V 9 (Federigo degli Alberighi); come «Modern Man», che debutta nel 1951 (nel numero del novembre 1956 il *Decameron* vi sarà definito «The Bawdiest Book Ever Written»); come «Harem Magazine» e «Sexology». E come il mensile patinato per adulti più celebre di tutti: «Playboy», che sin dal primo numero del dicembre 1953, e per diversi anni a seguire, terrà una rubrica intitolata proprio *Ribald Classics*, di cui il Certaldese, insieme a Petronio Apuleio Masuccio Casanova Maupassant e tanti altri, è ospite frequente.



14. Copertina di «Lustige Blätter», n. 12, 1913; *Florentiner Flirt* (Im 14. Jahrhundert).



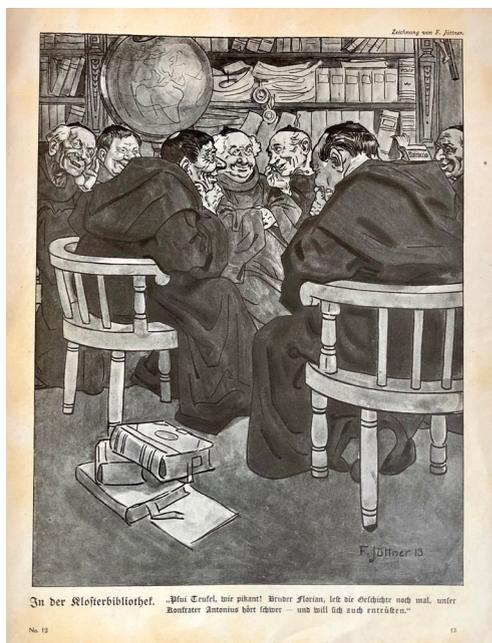
15. «Lustige Blätter», *Giovanni Boccaccio*.



16. «Lustige Blätter», la “battaglia culturale” di Boccaccio.



17. «Lustige Blätter», l'allegria brigata; ieri vs oggi: la peste e la «Prophylaxe».



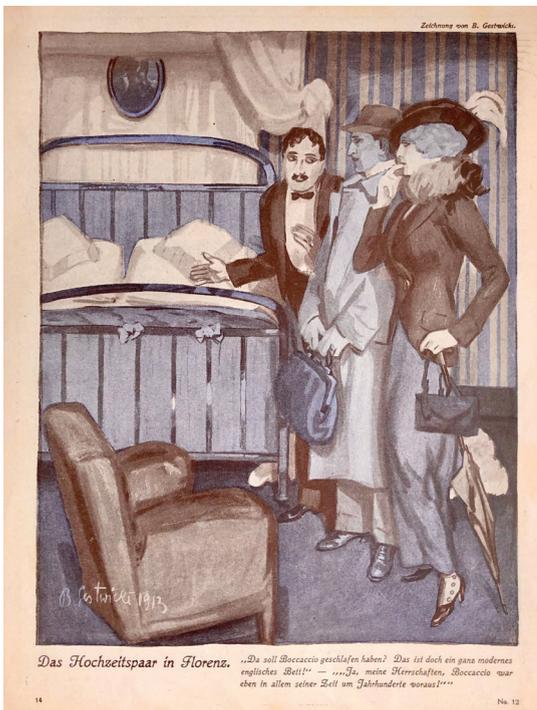
18. «Lustige Blätter», nella “biblioteca del convento”.

19. «Lustige Blätter», *Der Lehrmeister* (Dec. V 7). «Und so küsse ich dich, wie Teodoro seine Violante...» «Ja, so steht's im Boccaccio». «Und schwöre dir deine Tugend ewig zu respektieren». «No, so steht's nicht im Boccaccio».





20. «Lustige Blätter», *Im Boccaccio-Jahre*
Gestern abend hörte die lange Engländerin, wie ich sagte: “Der grosse Florentiner wird wieder modern!” Heute früh lief sie nach der Merceria und hat sich einen neuen Hut gekauft!

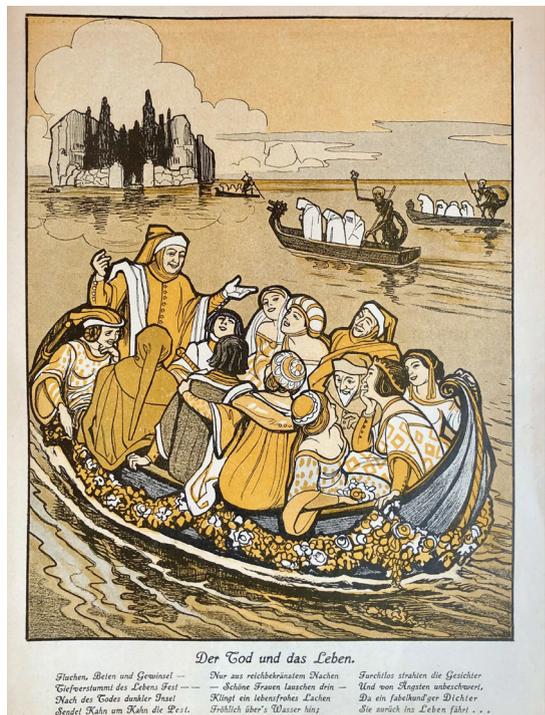


21. «Lustige Blätter», *Das Hochzeitspaar in Florenz*
«Da soll Boccaccio geschlafen haben? Das ist doch ein ganz modernes englisches Bett!» «Ja, meine Herrschaften, Boccaccio war eben in allem seiner Zeit um Jahrhunderte voraus!»

22. «Lustige Blätter», *Ewige Flammen*
Fiammetta: Du, Giovanni, was macht denn der schwarze Kerl da?
Boccaccio: Der verbrennt meinen *Decameron* zum sechshundertsten Male!



23. «Lustige Blätter», *Der Tod und das Leben.*



Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di novembre 2024