

Mario Vargas Llosa

BOCCACCIO IN SCENA

I

Fin dalla prima volta che ho letto il *Decameron*, da ragazzo, ho pensato che la situazione di partenza presentata nel libro, prima d'iniziare con i racconti, è una situazione essenzialmente teatrale: in trappola in una città colpita dalla peste, senza poter fuggire, un gruppo di giovani si arrangia tuttavia per fuggire nell'immaginario, chiudendosi in una villa a raccontarsi delle storie. Di fronte a una realtà intollerabile, sette fanciulle e tre ragazzi riescono a evadere mediante la fantasia, trasferendosi in un mondo fatto di storie che si raccontano tra di loro e che li trasportano da quella penosa realtà in un'altra, di parole e di sogni, dove rimangono immuni dalla peste.

Non potrebbe questa situazione essere il simbolo stesso della ragion d'essere della letteratura? Fin dalla notte dei tempi, noi esseri umani, non viviamo inventando storie per combattere, tante volte in maniera inconscia, una realtà che ci schiaccia e risulta insufficiente ad appagare i nostri desideri?

La circostanza che funge da cornice ai racconti del *Decameron* non potrebbe esprimere meglio la natura del teatro: rappresentare in un palcoscenico qualcosa che, mentre dura, è vita che rimpiazza la vita reale, al tempo stesso che la rispecchia con le sue mancanze, e sempre associata a ciò che i nostri bisogni e le nostre urgenze vorrebbero avere per colmare la nostra esistenza e farcela godere appieno.

Da allora l'idea di una pièce ispirata al *Decameron* ha fatto parte di quei progetti che spesso mi accompagnano, andando e tornando con il passare degli anni, finché un giorno, finalmente, decido di impegnarmi per realizzarli.

Il tempo che ho impiegato per scrivere questo testo è stato uno dei più stimolanti che ho vissuto, grazie a Giovanni Boccaccio. Leggerlo, rileggerlo, cercare di ricostruire mediante la lettura e attraverso escursioni nei luoghi del mondo dove è vissuto e dove scrisse è stata un'impresa gioiosa. Nella Firenze dell'autunno del Medioevo spuntavano di già le prime luci del Rinascimento. Dante, Boccaccio e Petrarca, le tre stelle letterarie di questo processo, sono fonti a cui abbeverarsi per assimilare il meglio della cultura occidentale; con loro sono nate forme, modelli, idee e valori estetici che sono rimasti in piedi fino ai nostri giorni illuminando il mondo intero.

Giovanni Boccaccio era a Firenze quando la peste nera invase la città, nel marzo del 1348. La epidemia proveniva – a quanto pare – dall'Italia meridionale, dove era stata portata dalle navi che arrivavano dall'Estremo Oriente con le spezie. I topi la trascinarono fino alla Toscana. Lo scrittore e poeta aveva allora circa 35 anni. Senza quella terribile esperienza – si dice che la peste annientò la terza parte dei centoventimila abitanti di Firenze – non avrebbe scritto il *Decameron*, capolavoro assoluto, pilastro della prosa narrativa occidentale; e probabilmente sarebbe rimasto, come già era, uno scrittore intellettuale ed elitario, che preferiva il latino alla sua lingua vernacolare ed era più preoccupato dalle disquisizioni teologiche, classiche ed erudite che dalla creazione letteraria autentica, più accessibile al grande pubblico. L'esperienza della peste bubbonica fece di lui un altro uomo ed è stata decisiva affinché potesse sorgere il grande narratore,

autore di storie celebrate da innumerevoli lettori lungo i secoli in ogni angolo del mondo. In un certo senso la peste, cioè l'eventualità di una morte atroce, l'umanizzò, avvicinandolo alle persone comuni di cui fino a quel momento – faceva parte della famiglia di un mercante di buona posizione – aveva avuto una conoscenza piuttosto distaccata.

La smania di godimento e piacere dei dieci giovani reclusi a Villa Palmieri nasce come antidoto all'orrore prodotto dallo spettacolo della peste, che ha trasformato le strade di Firenze in un'apocalisse quotidiana, secondo quanto si spiega nel Proemio. Qualcosa di simile avvenne a Boccaccio, che fino a quel momento si era dedicato più allo studio – mitologia, geografia, religione, storia, i maestri latini –, vale a dire, alla vita intellettuale, che non a quella dei sensi. La peste, cioè la morte nella sua più crudele manifestazione, gli rivelò la meraviglia della vita del corpo, degli istinti, del sesso, del mangiare e del bere. Il *Decameron* è la testimonianza di questa conversione. Non si può dire che durasse molto. Pochi anni dopo la passione per lo spirito – la conoscenza e la religione – l'avrebbe riconquistato e l'avrebbe allontanato ancora dalla strada, dai suoi contemporanei, da ciò che Montaigne chiamava “la gente comune”, e l'avrebbe riportato nelle biblioteche, la teologia, l'enciclopedia, il mondo dei classici. Il suo interesse costante e crescente per la cultura greca è uno dei primi indizi dell'ammirazione che l'umanesimo rinascimentale proverà per il passato ellenico: la sua storia, la sua filosofia, la sua arte, la sua letteratura, il suo teatro.

I primi libri di Boccaccio – *Filocolo*, *Filostrato*, *Teseida*, *Comedia delle ninfe fiorentine*, *Amorosa Visione*, *Elegia di Madonna Fiammetta*, *Ninfale Fiesolano* – sono ispirati da libri, non dalla vita vissuta bensì dalla vita letta; e siano scritti in latino o in lingua vernacolare, non trasmettono esperienze dirette del vissuto, ma della cultura, ossia della vita divenuta teoria filosofica o teologica, mito letterario, forme del costume sociale, amoroso, cortese e cavalleresco trasformate in letteratura. Il suo valore, maggiore o minore, ha una cornice convenzionale e in buona misura derivata da modelli, fra cui la poesia dantesca. La rivoluzione implicita nel *Decameron* – e questo è opera della peste, feroce avvertenza che la vita dello spirito è soltanto una dimensione della vita e che ce n'è un'altra, non legata alla mente o alla conoscenza quanto al corpo, ai desideri, alle passioni e alle funzioni organiche – sta nel fatto che in quelle novelle la vita diretta, materiale, non quella elitaria delle idee, ma quella condivisa da tutti – artigiani, contadini, mercanti, pirati, corsari, monaci e monache, re, nobili, avventurieri, eccetera – passa a essere protagonista senza mediazioni teoriche della letteratura. Il *Decameron* inizia il realismo nella letteratura europea e ad alto livello. Questa è una delle ragioni della sua straordinaria popolarità, come ce l'avrà, secoli dopo, il *Chisciotte*.

Il *Decameron* circolò fin dall'inizio in copie manoscritte e raggiunse un enorme prestigio e diffusione; la prima edizione stampata uscì quasi un secolo e mezzo più tardi, a Venezia, nel 1492, anno della Scoperta dell'America, e si dice che la regina Isabella la Cattolica sia stata fra i lettori più entusiasti.

Senza l'esperienza del 1348 Boccaccio non avrebbe potuto scrivere il magistrale Proemio con cui ha inizio il *Decameron*, descrivendo le stragi causate dalla peste, il terrificante panorama di una città dove si ammucciano i cadaveri perché non c'è tempo per dare cristiana sepoltura a tutti coloro che soccombono vittime della malattia mortale che si manifesta attraverso tumori all'inguine e alle ascelle, febbre alta e violente convulsioni. Curiosamente, dopo queste allucinanti e macabre pagine iniziali, popolate dalla malattia e la morte, la peste scompare dal libro. E praticamente non ritorna nelle cento novelle (o fa qualche furtiva comparsa di poche righe), come fosse stata annientata dall'esorcismo che spinge quelle sette fanciulle e quei tre ragazzi a raccontare unicamente storie che esaltano il

piacere, la burla e il divertimento (seppure qualche volta ottenuti mediante il reato o la crudeltà). La verità è che, tranne in quelle pagine dell'Introduzione alla Giornata Prima, dove la prima protagonista è la peste, nel resto del libro prevale uno spirito gioioso, irriverente, dissoluto, beffardo, che interpreta la vita come un'avventura con uno scopo primordiale che è il piacere sessuale associato al divertimento dell'uomo e, in certi casi, anche della donna.

Raccontare storie, nel *Decameron*, non è un'attività spontanea, dipendente dall'iniziativa di ognuno dei relatori, bensì un rituale sorretto da un rigoroso protocollo. Esiste una regina o un re, passeggeri – poiché lo sono soltanto per un giorno –, ma durante il loro regno la loro autorità è reale, nessuno contesta il loro potere e vengono ubbiditi senza reticenza dalla piccola corte. Lui o lei determina gli intrattenimenti e fissa l'ordine in cui si succederanno i relatori. Le sessioni narrative hanno luogo nel pomeriggio – ora di nona – e si realizzano soltanto cinque giorni alla settimana, escludendo il venerdì per motivi liturgici, e il sabato per rispettare il giorno del riposo biblico. Prima d'iniziare, i dieci giovani passeggiano nei giardini di Villa Palmieri, si godono i profumi dei fiori e i canti degli uccelli, mangiano, bevono, cantano e danzano, preparando il corpo e lo spirito per l'immersione nell'immaginario, nel mondo della finzione.

Le novelle cominciano con un esordio, di solito breve, di carattere filosofico e astratto, ma dopo, con poche eccezioni, si adeguano a un sistema la cui prima e più evidente caratteristica è il realismo: quasi tutti loro fingono una realtà riconoscibile attraverso il vissuto, invece di fingere un'irrealtà come avviene nei racconti fantastici. (Ce ne sono di natura fantastica, ma non superano la manciata). I personaggi dei racconti, colti o primitivi, ricchi o poveri, nobili o plebei, vivono ogni sorta di avventura, e tutti cercano – riuscendoci quasi sempre – il piacere carnale in primo luogo, e il crematologico in secondo luogo. Il *Decameron* è un monumento all'edonismo. Godere, in senso più materiale che spirituale, è l'obiettivo per eccellenza di uomini e donne. Essi vi si concedono con gioia, senza pregiudizi, spezzando tabù e divieti morali o religiosi, senza il minimo timore delle convenzioni o delle opinioni altrui. La sensualità, il corpo, gli appetiti sono oggetti di esaltazione e di culto per le persone del *Decameron*. Si direbbe che la vicinanza della peste – la morte imminente – dia a questi raccontatori una libertà di parola e d'invenzione che altrimenti non si sarebbero mai permesso. E inoltre, lo spezzamento di tutti i freni morali per la realizzazione dei loro desideri. In quella affannosa e quasi disperata ricerca del piacere, i personaggi del *Decameron* riescono a spuntarla, come ricompensati da un ordine segreto che concede un valore ontologico alla soddisfazione degli appetiti: la giustificazione della vita.

Boccaccio racconta, nel Proemio del *Decameron*, che uno degli effetti della peste è stato il crollo della morale che regnava a Firenze e che i fiorentini si abbandonarono in quei giorni di pestilenza e di mortalità all'impudicizia e alla fornicazione, trasgredendo le norme, forme e comportamenti che fino ad allora avevano circoscritto entro certi limiti i rapporti sessuali.

Nel caso dei dieci giovani rinchiusi a Villa Palmieri quegli scatenamenti sessuali sono stati solo verbali, accadono soltanto nelle storie che raccontano, mentre in quei dieci giorni (che, in verità, sono quattordici) la loro condotta non potrebbe essere più giudiziosa e contenuta, malgrado la voce narrante del *Decameron* dica all'inizio che i tre ragazzi erano innamorati di tre delle ragazze, senza però identificarle. Cantano, danzano, mangiano e bevono, sì, ma dopo si ritirano nelle loro rispettive stanze e tra di loro non avviene la

minima licenza sessuale. Nessuno fa all'amore né si concede divagazioni amorose. Gli eccessi avvengono nei racconti, sono attributi esclusivi della finzione.

Questi giovani, sono fuggiti da Firenze soltanto per risparmiarsi lo spettacolo dei malati e dei cadaveri? L'ispirata Pampinea, che ha avuto l'idea del ritiro a Villa Palmieri, dice una frase che rivela un'intenzione più ambiziosa del semplice allontanamento della città solo per distrarsi. Lei si riferisce a quella fuga come una redenzione, un'iniziativa che avrebbe salvato il gruppo dalla morte: «[...] quanto maggiormente, senza offesa d'alcuno, è a noi e a qualunque altro onesto alla conservazione della nostra vita prendere quegli rimedii che noi possiamo?».

Pampinea pensa che la finzione sia molto di più di un divertimento: è un possibile antidoto contro la strage causata dall'epidemia. Da questa riflessione della sveglia ragazza nasce presso *Los cuentos de la peste* l'idea, attribuita a Giovanni Boccaccio, che raccontando storie si possa costruire un labirinto dove la peste si smarrisca e non possa raggiungere i raccontatori.

Nel *Decameron*, il piacere, supremo valore, giustifica i peggiori inganni e menzogne, come lo dimostra – un esempio tra decine la splendida storia di Ricciardo Minutolo (novella sesta del terzo giorno), il quale, per possedere Catella, moglie di Filippello Sighinolfo, le fa credere perversamente che suo marito la inganna con la sua stessa moglie. Il cinico ragionamento convince Catella, la quale, in seguito, adotta la stessa morale di Ricciardo, il suo seduttore.

Cinismo, irriverenza e malizia, conditi da un forte umorismo, costituiscono la morale di quasi tutte le storie. Tutto è valido se si tratta di ottenere il piacere, soprattutto quando si cerca di conquistare la donna desiderata (e a volte l'uomo desiderato). Le donne si arrendono facilmente a queste tentazioni per potere, danaro o anche per il semplice desiderio. Per esempio, nella storia dell'abate libidinoso e la moglie di Ferondo (novella ottava del terzo giorno), questa si lascia sedurre per via dei gioielli che le vengono promessi, oltre al fatto di godersi una parte di libertà mentre l'abate fornicatore lascia credere al villano di essere morto e arrivato in Purgatorio. Ma ci sono anche alcune eccezioni, donne eroiche che difendono la loro virtù fino a estremi indicibili, come la Griselda dell'ultima novella che sopporta senza lamentarsi tutte le spaventose prove cui Gualtieri, suo marito, la sottopone per misurare la sua lealtà e capacità di sacrificio (oppure, forse, soltanto per divertirsi).

Questa Griselda, in un certo senso, è un'eccezione, perché nel mondo del *Decameron* rispetto al desiderio esiste parità fra i sessi. Le donne, così come gli uomini, sentono i desideri e agiscono senza riguardi allo scopo di soddisfarli. Per esempio, nella novella decima del secondo giorno, la moglie del giudice Ricciardo da Chinzica, rubata dal corsaro Paganino, si rifiuta di essere riscattata da suo marito perché – e lo dice in faccia al giudice – questi non faceva mai all'amore, mentre il pirata sì, e spesso. Questo però non significa che l'uomo e la donna siano sempre assolutamente uguali. Il messaggio del libro in questo senso risulta contraddittorio. Nella novella nona del nono giorno, quando il giovane Giosefo arriva dal re Salamone per domandare cosa deve fare affinché sua moglie, tanto sdegnosa, gli ubbidisca, questi gli consiglia di imitare ciò che vedrà al Ponte all'oca. E ciò che Giosefo vede lì è un mulattiere che colpisce ripetutamente con una stecca uno dei suoi muli perché si rifiuta di attraversare il ponte. Giosefo fa la stessa cosa e, dopo essere stata fieramente bastonata, la moglie diventa docile e affettuosa. Tuttavia, nell'insieme delle novelle, la donna è lungi dall'essere sempre sottomessa ai capricci o agli abusi dell'uomo. Nella maggioranza di esse avviene il contrario. La donna appare come un essere

libero, pieno di iniziative e, alla pari del maschio, si avvale della propria astuzia per ottenere piacere ingannando il marito. Le novelle festeggiano queste vittorie delle donne che agiscono con la stessa audacia, imprudenza e temerarietà usata dagli uomini per ingannare le mogli. La capacità di servirsi di questi stratagemmi è illimitata, sia per le femmine che per i maschi, e se in questa storia Giosèfo maltratta la consorte per addomesticarla, in molte altre sono gli uomini a rimanere ingannati e umiliati dalle mogli che, a loro volta, cercano piacere fuori dal letto coniugale. Nel mondo del *Decameron* la routine del matrimonio spegne presto l'illusione sessuale. I coniugi godono nel fare all'amore solo all'inizio del matrimonio. Dopo, il fuoco sessuale si estingue ed entrambi cercano il piacere fuori dal focolare, al punto che nella grande maggioranza delle novelle l'adulterio risulta un requisito indispensabile per il godimento sessuale.

Nel *Decameron* nessuno si fa degli scrupoli per mascherare i difetti e i vizi impliciti nella condizione umana, anzi, la ragion d'essere di molte delle narrazioni è la descrizione dell'uomo schiavo delle passioni più basse, senza che nulla riesca a fermarle. La vendetta ha un ruolo importante nel libro. Il narratore delle novelle non esercita nessun tipo di censura né fa il minimo sforzo per dissimulare, giustificare o frenare lo spirito vendicativo che domina alcuni dei personaggi. Soltanto l'umorismo funge a volte da attenuante nelle vendette crudeli e perfino sadiche compiute in certe storie. Nella novella settima della giornata ottava il giovane Rinieri si vendica con autentica ferocia della vedova Elena per via della contrarietà di cui è stato vittima. Non è meno crudele – ma questa non è rivincita bensì gratuita cattiveria –, la novella nona dell'ottavo giorno, dove il Maestro Simone viene maltrattato con accanimento dai banditi Bruno e Buffalmacco unicamente per il delitto di essere ingenuo e credulo. Il divertimento, nel *Decameron*, giustifica la cattiveria. I furfanti Bruno e Buffalmacco fanno un altro brutto scherzo al povero Calandrino e lo convincono di essere pregno, in modo da strappargli una buona cena (novella terza dell'ottavo giorno). Qualcosa di simile avviene nella novella quarta della giornata nona, in cui il furfante Fortarrigo deruba e spoglia il povero Angiulieri e in più l'abbandona seminudo in mezzo alla campagna fingendosi vittima di un ladro. In questo modo, l'abusivo raggiunge il suo obiettivo e inoltre si diverte e diverte i lettori. La morale di queste storie è meridiana: ogni cosa è valida allo scopo di ottenere piacere sessuale o stomacale e passare un po' di tempo piacevolmente intrattenuti. L'inganno, la farsa, la menzogna, il furto, tutto è lecito se si tratta di portare a letto una dama, impadronirsi del danaro altrui o godere di un abbondante festino. L'essere umano, servo dei propri istinti, vive per appagarli.

Questo implacabile realismo risulta più insolito in quanto molti dei personaggi di queste storie non sono stati inventati da Boccaccio; si trattava di persone reali, a volte contemporanee dell'autore, e le storie – secondo le ricerche di eruditi come Vittore Branca (molti di questi dati li ho presi dal suo *Boccaccio medievale* e dalla sua edizione critica del *Decameron*) –, sembrano ritrarre o partire da fatti e situazioni veramente accaduti, seppure probabilmente ritoccati da Boccaccio e adulterati per renderli più letterariamente persuasivi, ma senza preoccuparsi di mascherare i protagonisti.

Questa libertà è estrema quando si tratta di criticare i religiosi – sacerdoti, monaci e monache – presenti nel *Decameron* (così come il clero in genere) come una fauna corrotta, sensuale e vorace, opposta a qualsiasi forma di spiritualità, avida, impudica e simoniaca, sfruttatrice della credulità dei fedeli e pronta a trarne vantaggio senza il minimo scrupolo. Se si pensa che già allora il potere temporale della Chiesa era enorme e che aveva doti assolute per combattere i suoi nemici, risulta più sorprendente questo tratto, innumerevoli volte ripetuto nelle novelle del *Decameron*: una critica spietata, che a volte sconfinava nella

caricatura, delle prepotenze e delle viltà commesse dai pastori della Chiesa Cattolica ovunque.

In questo senso è difficile immaginare due opere più antagoniste del *Decameron* e la *Commedia* dantesca, di cui Boccaccio è stato un appassionato lettore e studioso. È stato lui a scrivere per primo una *Vita di Dante* e a battezzare la *Commedia* con l'aggettivo "divina" che l'accompagna tuttora. Il grande poema di Dante inizia a farsi conoscere nel 1312 con *l'Inferno*, il *Purgatorio* nel 1315 e il *Paradiso* poco dopo la morte dell'Autore, nel 1321. Anche se Dante mise nell'*Inferno* molti religiosi peccatori, la sua opera è impregnata di religiosità ed è il *summum* letterario della concezione cristiana della fede, del mondo, dell'aldilà, a difesa della più rigorosa ortodossia. Nella storia della letteratura non esiste una testimonianza letteraria ispirata alla dottrina cristiana più ambiziosa e geniale della *Commedia*. Il *Decameron*, invece, scritto appena mezzo secolo dopo l'uscita del capolavoro dantesco, è lontano dall'esprimere una simile identificazione con la teologia e la filosofia cristiane. Di fronte a esse, mantiene una distanza che, senza arrivare a proclamarsi atea, può considerarsi laica e indifferente alle preoccupazioni teologiche, così come lo è nei confronti della politica. È vero che le storie di Boccaccio vivono sotto l'autorità spirituale del cristianesimo, che nessuno mette in discussione, ma questa autorità è più apparente che reale, piuttosto retorica, sprovvista di contenuto spirituale, dato che i protagonisti delle novelle praticano una morale che contraddice radicalmente i comandamenti della Chiesa, da loro costantemente trasgrediti senza il minimo imbarazzo.

Questo significa che l'enorme ammirazione che Boccaccio provava per Dante aveva un carattere più letterario che religioso. Non sappiamo quando Boccaccio abbia letto la *Divina Commedia* per la prima volta, ma doveva essere molto giovane visto che nel suo primo romanzo, *Filocolo*, scritto a Napoli verso il 1336 quando era un apatico studente di giurisprudenza, rende un grande omaggio a Dante, in particolare alla sua poesia, di cui è stato sempre un ammiratore e perfino imitatore. Lungo la sua vita, Boccaccio copiò tre volte la *Commedia* e una volta la *Vita Nuova* per contribuire alla loro diffusione. Questa ammirazione può essere stata materia di sottili discussioni con il maestro Petrarca, che Boccaccio conobbe nel 1350, a Firenze, dove era appena rientrato da Ravenna, e del quale sarebbe stato da quel momento in poi fedele lettore e amico. Nei successivi ventiquattro anni i due scrittori scambiarono una ricca corrispondenza che attesta il rapporto profondo che li legava ed è ricca fonte di informazioni sulla storia e la cultura del tempo. Secondo Amedeo Quondam, questa amicizia ebbe anche il carattere di un costante confronto perché, diversamente da Boccaccio, che si dichiarò sempre discepolo fedele e ammiratore di Petrarca, questi si mostrò soltanto indulgente e qualche volta perfino spregiativo riguardo a quello che scriveva il suo amico.

Petrarca era nato ad Arezzo nel 1304, ma fin da molto giovane era vissuto ad Avignon dove conobbe Laura, ispiratrice di centinaia dei suoi famosi sonetti. Siccome Laura morì nel 1348, si crede che abbia potuto essere vittima della peste fiorentina, così come uno dei figli illegittimi di Petrarca, abbattuto pure dall'epidemia. Il rapporto con Boccaccio si consolidò quando Petrarca, dopo avere abbandonato il suo ritiro in Provenza, decise di stabilirsi a Firenze; qui i due amici condivisero letture e dibattiti su Seneca, Cicerone, Tito Livio e i Padri della Chiesa. Anni dopo, venuto a sapere della rovina fisica ed economica di Boccaccio, allora ritiratosi a Certaldo, Petrarca, prima di morire, a Padova, gli lasciò nel suo testamento 50 fiorini d'oro affinché potesse comprarsi una veste da camera. Non sappiamo se alla fine l'abbia fatto poiché Boccaccio morì l'anno successivo, nel 1375.

L'estro laico, popolare e realista del *Decameron* andò affievolendosi nell'opera di Boccaccio negli anni successivi, fin da quando, verso la fine del Trecento, intraprese viaggi ufficiali con incarichi amministrativi sia in Italia che in Francia. (Quello sicuramente più apprezzato da lui fu l'incarico di portare come sussidio dieci fiorini d'oro a Suor Beatrice, figlia di Dante, rinchiusa nel monastero di clausura Santo Stefano dell'Uliva, a Ravenna). E da allora rinacque in lui la sua vocazione giovanile per la cultura classica greco-latina e per la religione. Scrive quindi libri di erudizione storica, cartografica e teologica, come la *Genealogia deorum gentilium* (*Genealogie degli Dei pagani*, sul quale lavorò dagli anni '50 fino alla sua morte), *De casibus virorum illustrium* (*Casi sfortunati di persone famose*) e *De mulieribus claris* (*Le donne famose*, 1361-1362). Il primo è un trattato enciclopedico alquanto confuso e di varia invenzione, mentre gli altri due sono libri moralisti e di riferimento ai classici, in prosa e in verso; l'ultimo costituisce inoltre una diatriba contro le donne. In seguito abbandona il latino per ritornare al vernacolo nel suo studio su Dante: *Trattatello in laude di Dante*, verso il 1360. È questa un'epoca di ulteriore avvicinamento alla Chiesa, e in effetti quello stesso anno il Papa Innocenzo VI gli concesse gli ordini minori e i benefici del chiericato. Si dice che fu allora quando ebbe l'intenzione di bruciare il *Decameron*, pentito della natura libidinosa e anticlericale delle novelle, e che Petrarca, insieme ad altri, riuscì a dissuaderlo. In ogni caso sarebbe stato impossibile a quel punto farlo scomparire perché le versioni manoscritte del libro circolavano per mezza Europa, avevano trovato imitatori e venivano lette non soltanto in privato ma anche in pubblico, negli angoli delle strade e nelle bettole, da giullari e da narratori ambulanti.

Quello fu un anno di alti e bassi nella sua vita, poiché nello stesso 1360 risultò compromesso in una congiura nella quale avevano partecipato diversi amici suoi, per cui si vide emarginato. Visse gli ultimi anni nella povertà e nella solitudine. Li trascorse nella sua terra natia, Certaldo, dove si manifestò la malattia che avrebbe reso molto amara la sua vecchiaia: l'idropisia. Il suo corpo si gonfiò tanto che faceva fatica a muoversi. Viveva da solo, assistito da Bruna, una vecchia serva, e consacrato alla revisione delle traduzioni in latino dell'*Iliade* e dell'*Odissea* di Omero fatte dal suo amico, l'ellenista Leonzio Pilato.

L'ultima impresa intellettuale Boccaccio la dedicò al suo maestro Dante. Venne contrattato dalla Signoria fiorentina per fare delle lezioni orientate a promuovere l'opera dantesca nel grande pubblico, e fece la prima lezione il 23 ottobre 1373 nella Chiesa di Santo Stefano di Badia, a pochi passi dalla casa avita dell'autore della *Commedia*. Il pubblico, secondo i testimoni, era vario: gente del popolo, religiosi, autorità, intellettuali, persone dell'alta società. Le lezioni, per le quali venne pagato cento fiorini, durarono diversi mesi, ma furono improvvisamente interrotte, sicuramente per i suoi problemi di salute.

Sulla sua scrivania di Certaldo rimasero le 59 lezioni che aveva dettato su Dante e un'ultima – la 60^a – che non riuscì a concludere.

II

Come i poemi omerici, il *Chisciotte*, o i romanzi di Victor Hugo e di Dickens, le novelle del *Decameron* da diversi secoli sono state adattate a tutti i generi, per farle arrivare a un pubblico più vasto di quello dei lettori del testo letterario: versioni depurate per bambini, versioni teatrali, radiofoniche, televisive e cinematografiche, oltre a fumetti, feuilleton e sceneggiate a puntate. *Los cuentos de la peste* sono anch'essi un'opera ispirata alle immortali novelle di quel fiorentino universale. Non pretendono di essere un

adattamento teatrale del *Decameron*, perché portare in scena, drammatizzate, le cento novelle del libro del Boccaccio sarebbe un'impresa impossibile e in ogni caso irraggiungibile. Questa è una versione molto libera di quell'opera, in formato minore, che prendendo come spunto un fatto essenziale del *Decameron* – la fuga verso l'immaginario di un gruppo di persone per evitare la peste che si è diffusa nel loro ambiente – costruisce una storia fatta di storie che contrabbandano nel mondo reale una realtà fittizia, la quale, a sua volta, sostituisce le vite reali dei protagonisti, li riscatta dalla maggiore sfortuna della condizione umana: il perimento o l'estinzione. La vita reale svanisce via via nel corso dell'opera fino a dileguarsi completamente nel labirinto delle invenzioni raccontate e rappresentate dai cinque personaggi, procedura nella quale loro stessi scompaiono e ricompaiono mentre le loro vite reali – che non arriviamo a conoscere del tutto – vengono sostituite dalle vite fantastiche raccontate e incarnate in maniera successiva. Questa non è un'operazione fantastica bensì di realismo fantastico – sono cose diverse – dato che questo è ciò che fanno gli attori quando salgono su un palcoscenico per interpretare un'opera ed è quello che facciamo tutti noi, esseri mortali, quando immaginiamo di vivere avventure o situazioni diverse da quelle che configurano la nostra esistenza quotidiana. Noi siamo soliti fare questo in solitudine, in maniera segreta. I cinque personaggi de *Los cuentos de la peste* lo fanno in pubblico, attraverso piccoli spettacoli che vogliono essere esorcismi contro la peste. Recitare per loro è un compito di vita o di morte, una lotta per la sopravvivenza.

Ci sono cinque personaggi nell'opera o soltanto quattro? Aminta, la contessa della Santa Croce, non sembra essere della stessa natura degli altri fuggiaschi dal mondo reale, bensì una cittadina del regno della fantasia, una creazione del duca Ugolino, della quale gli altri non sono consapevoli, un essere che non ha la stessa consistenza degli altri, che è *solo* un personaggio narrativo. Gli altri quattro aspirano a diventarlo, senz'altro, per questo sono venuti a Villa Palmieri; ma, in senso stretto, lo è solo Aminta. Questa diversa natura della contessa della Santa Croce – un vero fantasma in mezzo a quattro personaggi che lo sono per finta – dovrebbe emergere nella sua recita, nel suo modo di muoversi, di parlare e di reagire di fronte alle vicende vissute o raccontate dagli altri personaggi dell'opera.

Tra questi quattro, solamente Panfilo e Filomena provengono dall'elenco del *Decameron*. Boccaccio non ci dice granché sui dieci giovani che si rinchiodano nella Villa Palmieri a raccontare storie, tranne che erano allegri, ventenni e che appartenevano a famiglie per bene. Panfilo e Filomena acquistano diverse identità nel corso dell'opera. Una fra queste è quella vera? Non c'è modo per saperlo; lo spettatore può decidere o accettare che la vera identità di quei giovani sta proprio nel non averla, il che equivale a dire che hanno identità fragili e sfuggenti, che cambiano secondo le circostanze e le storie che incarnano, come avviene con gli attori nella vita reale.

Lo stesso vale per il duca Ugolino e per Boccaccio. Nel caso di quest'ultimo, siccome il personaggio dell'opera è ispirato da una figura storica, è evidente che c'è un'identità reale sotto i molti travestimenti con cui si nasconde e trasforma lungo *Los cuentos de la peste*. Una precisione: anche se l'esperienza della peste Boccaccio l'ha vissuta quando era un uomo relativamente giovane – 35 anni –, nell'opera compare come lui era da vecchio secondo i testimoni, cioè molto grasso e lento di movenze, benché di spirito agile e, si direbbe, ringiovanito da una peste che, se da una parte lo terrorizza per la vicinanza della morte, dall'altra lo rivitalizza perché gli fa vivere la materia delle storie che lo renderanno immortale. Il Boccaccio de *Los cuentos de la peste* è un essere immaginativo e sensuale, ama la carne e la fantasia, e non vede nessuna incompatibilità tra i piaceri

materiali e la vita spirituale che, secondo lui, sta soprattutto nell'invenzione letteraria e nella conoscenza intellettuale, anziché nella pietà religiosa.

Il duca Ugolino, il più anziano dei personaggi, nobile e celibe, amico della caccia e dell'avventura, ha coltivato lungo la sua vita un amore impossibile, con una donna sicuramente inventata e con la quale condivide ancora una passione lacerante, truculenta, a momenti sadica e a momenti masochista, una donna sulla quale rovescia fantasie e appetiti nascosti e con la quale non smette di giocare. Quanto di ciò che vive e racconta sul palcoscenico è vero o è falso? Non c'è modo di saperlo: come avviene con gli altri personaggi, possiamo dire che l'unica cosa sicura e incontestabile che sappiamo di lui rimanda a quella serie di personalità variabili che adotta mentre racconta e recita. Il duca Ugolino, Boccaccio, Panfilo, Filomena e Aminta sono finzioni, esseri di pura invenzione, attori che nel loro totale abbandono alla rappresentazione si transustanziano negli esseri da loro rappresentati. Sono diventati irreali per salvarsi dalla peste e lì sono rimasti, in quel territorio deleterio e fugace, come sono il teatro e la letteratura.

La musica, la danza, la pantomima e la mimica sono centrali per la rappresentazione. I personaggi non soltanto raccontano e rappresentano le storie; ma anche le mimano e le parodiano, in silenzio, quando il duca Ugolino e la contessa della Santa Croce fanno i loro a parte o quando, in un episodio, due personaggi si isolano e gli altri restano esclusi dall'azione. Questa non si ferma mai; in questi ultimi casi, gli altri proseguono le storie, in silenzio, servendosi di gesti, di espressioni e di moine.

La musica serve per situarci in quel tempo lontano e creare l'ambiente di amenità e di aspettativa, festoso e intenso con cui, nel loro rifugio di Villa Palmieri, i cinque protagonisti si dedicano al compito d'inventare e di vivere la finzione.

In questo senso *Los cuentos de la peste* sono fedeli al *Decameron* di Boccaccio, anche se per il resto prendono le distanze dal modello. Poche opere hanno esaltato tanto l'invenzione letteraria quanto questa, al punto di conferire alle narrazioni non solo la funzione d'intrattenere e di arricchire il vissuto con esperienze immaginarie, ma perfino quella, più definitiva, d'immunizzare l'essere umano contro la morte. Questo, è chiaro, bisogna intenderlo in senso simbolico: niente può impedire che l'essere umano sia prima o poi sconfitto dal tempo. Essere salvati dalla peste nera grazie all'illusione letteraria deve intendersi come una metafora: i dieci giovani che si rinchiodano a Villa Palmieri escono da quel ritiro con una maggiore dose di vitalità di quella che avevano al momento dell'arrivo; ora sono più consapevoli della ricchezza e della felicità della vita, e nello stesso tempo più coscienti del bisogno di dotare questa vita, che per nessuno è eterna, di un disegno e di una creatività che, in qualche modo, la prolunghi al di là della morte, che lasci una traccia quando il corpo avrà smesso di esistere. Così la letteratura, il teatro, le arti difendono l'essere umano contro la demoralizzazione che possono produrre pericoli quali la peste nera.

Ogni essere umano è un attore, la maggior parte di noi senza saperlo. Tutti noi, in molti momenti della nostra vita, lasciamo da parte la spontaneità e, sia in quello che diciamo sia in quello che facciamo, inseriamo qualcuno che dice e fa al posto nostro ciò che pensiamo si debba dire e fare in quella circostanza. Tutti noi ci sdoppiamo senza neanche rendercene conto, spinti da una coscienza che determina ciò che, in quel preciso contesto, in quella particolare situazione, conviene dire o fare. Questo non è ipocrisia, ma teatro, attenzione alle forme, civiltà.

Il teatro non è un fatto casuale, è una deriva di quella profonda propensione che abita in tutti noi e ci spinge, in certe situazioni, a voler uscire da noi stessi, a fuggire dal

carcere che siamo, e a diventare altri. Gli attori sono queglii “altri” che tutti noi vorremmo essere, coloro che, senza smettere di essere ciò che sono, sono anche molti, a seconda dei ruoli che interpretano in ogni rappresentazione. Gli attori lo sono professionalmente. Gli altri, noi i comuni mortali, lo siamo senza esibirlo, quando “recitiamo” salviamo le apparenze e le convenzioni sociali, quando sovrapponiamo al nostro autentico io un io sociale, o quando, nel segreto della nostra intimità, ci abbandoniamo alla fantasia di essere altri, di fare ciò che non abbiamo mai fatto né faremo nella realtà. In qualche modo, i ragazzi e le ragazze del *Decameron* che fuggono da Firenze per scappare dalla peste e si rinchiodano per raccontarsi storie – per essere altri – simboleggiano quel tratto centrale della condizione umana. Questa è pure, rispettando le distanze, la storia che vivono (che raccontano) i personaggi de *Los cuentos de la peste*.

Le novelle di Boccaccio trasferiscono i lettori (e i loro ascoltatori) in un mondo di fantasia, ma quel mondo ha delle radici ben profonde nella realtà del vissuto. Per questo, oltre a incitarli a condividere un sogno, li forma e istruisce per capire meglio il mondo reale, la vita quotidiana, con le sue miserie e le sue grandezze, insegna loro ad afferrare ciò che in esso va male o molto male e ciò che potrebbe e dovrebbe andare meglio. Sette secoli prima che venissero fuori i discorsi sull’impegno dello scrittore, sulla letteratura *engagée*, Giovanni Boccaccio la metteva in opera. Non lo faceva guidato da motivi ideologici, bensì dalla sua sicura intuizione e dalla sua sensibilità anticipatoria.

Firenze, 22 febbraio 2014

(Traduzione dallo spagnolo di Martha Canfield)