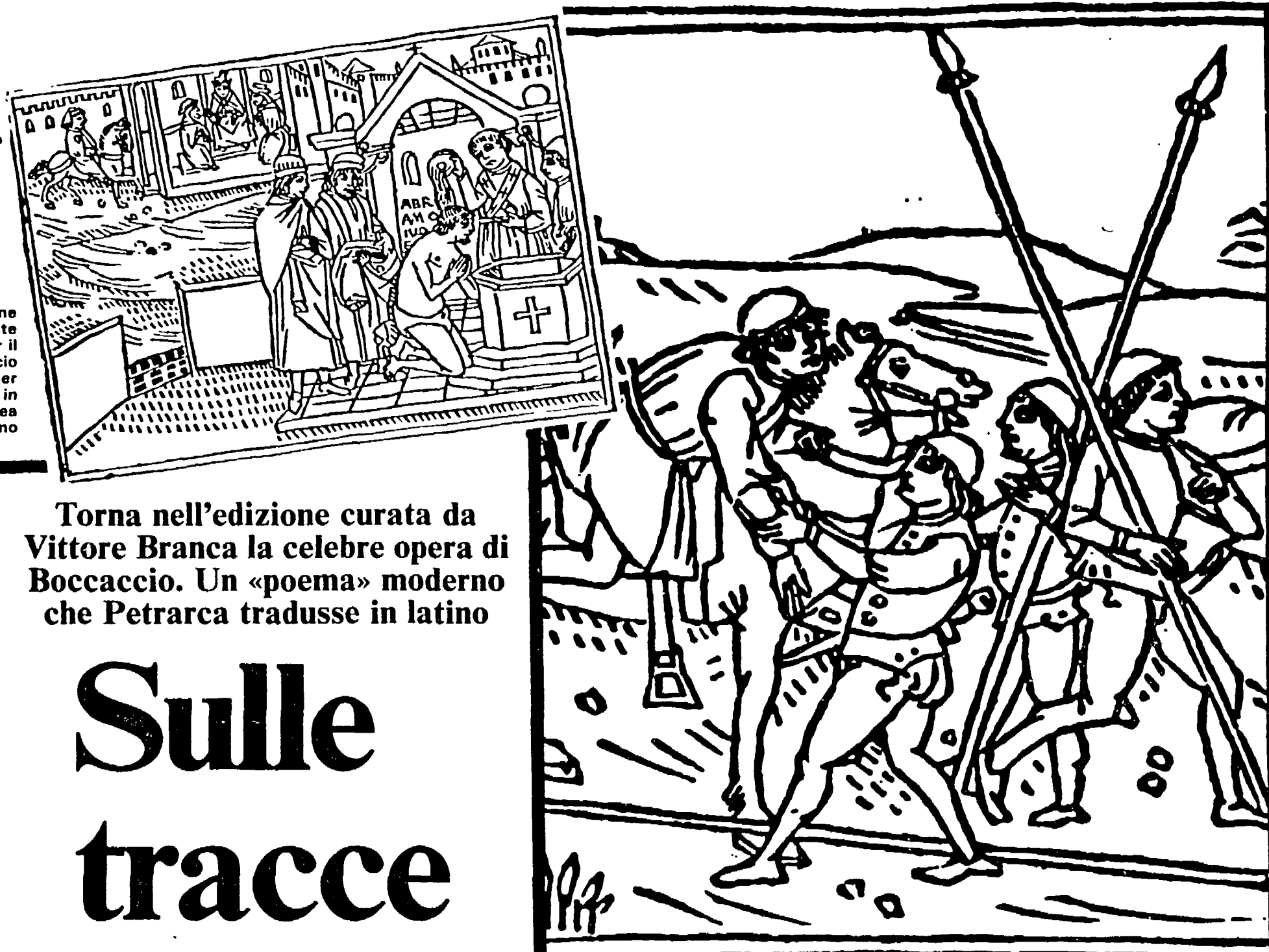


Spettacoli

Cultura

Xilografie dell'edizione de Gregori risalente al 1492 per il Decamerone di Boccaccio e, in basso, Messer Boccaccio in un dipinto di Andrea del Castagno



Torna nell'edizione curata da Vittore Branca la celebre opera di Boccaccio. Un «poema» moderno che Petrarca tradusse in latino

Sulle tracce del Decameron



Così Petrarca lo «ripulì»

Un anno prima di morire, nel 1373, Petrarca ricevette, non si sa come e da chi, una copia del «Decamerone» di Boccaccio, l'amico che conosceva ormai da più di vent'anni e che era divenuto, col tempo, il suo più caro e affezionato discepolo, oltre che il più grande. Il volume era molto grosso e, naturalmente, scritto in volgare. Petrarca lo scorse appena, incuriosito; e si rese conto che il libro, sia per la lingua in cui era scritto, sia per il suo generale contenuto, non era di quelli che egli particolarmente amava. D'altra parte aveva rimproverato persino Dante d'aver scritto un'opera tanto seria in lingua volgare, poco adatta, a suo parere, a un contenuto così drammatico e importante.

Sfogliandolo, tuttavia, gli parve che accanto a temi un po' troppo lascivi e corvili al gusto popolare, ce n'erano altri di ben diverso tenore, meritevoli della maggiore attenzione. Il gran quadro della peste del '48, ad esempio, che lui stesso aveva così dolosamente conosciuto. Ciò lo interessò profondamente. E chiudendo il «Decamerone» lesse con attenzione l'ultima novella, quella in cui si narra come il marchese di Saluzzo sottopone-

se la moglie Griselda, una povera popolana, a prove d'obbedienza e fedeltà straordinariamente dure e, diciamo pure, straordinariamente crudeli. Questa novella gli parve un capolavoro, soprattutto per i suoi esiti morali, emblematicamente allusivi della condizione femminile: obbedienza, sottomissione, silenzio amorevole.

La imparò a memoria; la narrò agli amici; gli parve di averla sentita raccontare tanti anni prima. Infine — com'egli stesso dice — la tradusse in latino per renderla accessibile anche a coloro che non conoscevano l'italiano. Il successo fu enorme e diede vita non soltanto a centinaia di ritraduzioni e di rielaborazioni in tutta Europa, ma persino a un'intensissima produzione iconografica. Petrarca — si può dire — fu il primo diffusore della fama del Boccaccio e certamente l'impegno di questa traduzione è singolarmente interessante — un caso unico nell'opera petrarchesca. Un vero omaggio, nonostante tutto, dell'umanista Petrarca all'artista Boccaccio, e anche da tener conto dell'ipotesi, autorevolmente ripresa da Branca, che Petrarca conoscesse il gran libro del certaldese molto più a fondo di quanto non voglia far credere, e da molto più tempo che dal 1373.

Quanto alla traduzione latina della Griselda ci sarebbe molto da dire. Petrarca lavora abbastanza liberamente, e lo ammette. Rielabora e, talvolta, trasfigura. Quel che in Boccaccio era divenuto, e in qualche caso, perfino beffa o critica, in lui diventa piudamente seriosità, momento esemplare di un racconto, esemplum morale. Griselda si trasforma in una sorella ideale, dei grandi personaggi del mondo antico e romano: il modello dell'amor coniugale, della fedeltà, della costanza, della paziente rassegnazione. Petrarca, occorre pur dirlo, amò Laura (o la Laura poetica), ma concepì la donna così: o tentazione del demone o sublime creatura dell'obbedienza. «La storia è tua — scrive al Boccaccio dedicandogli la sua traduzione — ma le parole sono mie; ed anzi, ho talvolta cambiato ed aggiunto». Verissimo, ma almeno su questo piano, su quello della libertà ideologica dell'arte, Boccaccio era molto più avanti di lui.

Ugo Dotti

re borghese?); lo stesso di Boccaccio, della sua esperienza. Ma questa realtà non può disimpegnarsi da quella, altrettanto reale e contestuale, cornice.

Questi sono gli appunti, abbastanza schematici, che mi segno per una rilettura. Né altro mi sentirei, qui, che riproporre la rilettura, per chi l'avrebbe già letto, magari male e insufficientemente antologizzato a scuola. La verifica vera dopo, ma molta parte del discorso di Branca mi rassicura.

Una volta assodata l'unitarietà dell'impasto (cioè non è una «raccolta di novelle»), le sorprese possono essere molte, d'un filo dei più consistenti e inevitabili. Le cose che si dicono, si dicono perché le si possono dire davanti e con e dalle donne, ancorché soffuse di rossore; non si tratta tanto della condizione delle donne, ma della loro considerazione e della loro presenza intellettuale. Se, com'è, il Decameron è il grande poema moderno d'aspirazione dell'intelligenza umana, l'esercizio di tale facoltà è demandato alle donne in dosi pari almeno a quella degli uomini. Lo stesso dicasi della libertà e del suo uso (mediato naturalmente dall'intelligenza tattica e strategica), in un mondo della prassi.

L'intelligenza, dunque, non è tanto metafisica o teorica. Da questo punto si può partire

per seguire un'altra bella traccia. Quella del corpo. L'azione, governata dall'intelligenza, passa attraverso i corpi, in loro si realizza (si realizza anche l'intelligenza, dico). C'è, il corpo, non si può accantonarlo. C'è una corporalità; c'è persino interattività: «Cuor del corpo mio», Riccardo Minutolo chiama Catella (III, 6), in una novella che potrebbe darci una chiave della «moralità» decameronica: al di là del tradimento di ambedue gli amanti essi, alla fine, «s'avvisamente operando molte volte goderono» (e Fiammetta conclude: «Iddio faccia noi goder del nostro»). Così poco più avanti (III, 8) l'abate espone una sua teologia nel convincere la moglie di Ferondo a giacersi con lui, senza che ciò sia peccato; perché è un «speccato del corpo» e non dell'anima, mentre i peccati sono solo quelli dell'anima. Corpo che vuol dire «bisogni», tra i quali quelli del sesso sono «maggior bisogno».

Questa considerazione finirà in un'altra traccia che percorre il Decameron, nella ricorrente nozione di «natura» («più aver forza natura che il suo ingegno») come si evince anche dalla fondamentale introduzione alla IV giornata, o nella novella di maestro Alberto da Bologna (I, 10), o nel ragionamento di Tedaldo alla moglie di Aldobrandino (III, 7): «L'essere dimiatazza d'uno uomo una donna è peccato naturale» (ed è il ragionamento di Ghismunda al padre Tancredi, che le ha ucciso l'amante Guiscardo, in uno dei più straordinari e lucidi racconti «neri» d'ogni tempo). Tra le altre, variabili della corporalità, infine, ve n'è una da essa non scomponibile e sempre messa in gioco, la scopicità. Infatti si guarda e si vede molto, si fa un grande uso degli occhi, gli occhi sono uno strumento ricettivo e reattivo indispensabile nella meccanica dell'azione («Dante e lo stilnovista sono i due d'essi»), dei loro amori che per lo più partono proprio dall'apercezione del valore di un corpo.

Come accade in tutti i boschi che si rispettino, le tracce si incrociano, si sovrappongono, si confondono. È bello, da tanto scoprire e seguirle. Ora mi sono tirati giù pochi appunti. Altrettanti non basterebbero, che qui si lascia fuori l'«romanzesco», la crudeltà (le beffe), la saggezza... Si lascia fuori un tema che Boccaccio tira avanti dall'inizio alla fine, riprendendolo nella sua Conclusione: l'avversione impetuosa per un clero inadeguato e corrotto. Si lascia fuori la morte, specie nella sua formulazione agonica, se l'agonismo, quasi sempre sul risvolto comico (e perciò davvero tragico), è la costante strutturale più evidente e funzionale. Così come si lascia fuori la funzionalità drammatica che nel Decameron ha la differenza di classe, quale motivo di conflitto, di impedimento irrisolvibile; ciò fino allo scatto conclusivo straordinario, che nell'ultima novella, di Griselda, ribalta le posizioni e intona a rovescio, per riverberi illuminanti, le altre novelline. Di lì ripartono (ma un po' dall'intera decima giornata) le tracce, a ritroso, con una chiave di lettura nuova non solo per il femminile, il sociale, il morale. Seguite le tracce, la preda è forse quella.

Che sia una grande metafora? Beh, sì, certo, anche, ma così radicata nella realtà da essere inestricabile. Mi sembra cioè che l'illusione del reale e l'immaginazione della gottica allegoria siano complementari e reciprocamente necessarie nella cosmologia boccacciana. Perché d'una cosmologia (e cosmogonia) si tratta. Del nostro universo, ancora.

Folco Portinari



Una scena dello spettacolo tratto da «Il principe costante» di Calderon de la Barca, presentato alla Biennale teatro

Spettacoli marginali, diletteschi, presuntuosi; ma cosa c'entrano con quella «azione e movimento» che era il tema del festival veneziano della prosa?

Le stonature della Biennale

Qualche parola ancora sulla Biennale teatro 1985, o meglio sul festival della prosa (numero 33) che ne ha costituito la sessione d'autunno, dopo il sostanzioso anticipo primaverile con il Kabuki di Ichikawa Ennosuke III e la «personale» di Pina Bausch (in cui aveva parte rilevante, e non solo come sede, il Gran Teatro La Fenice).

Il festival conclusosi domenica scorsa assumeva dunque per tema (mentre il «linguaggio», inteso senz'altro come fatto verbale, era quello del 1984) «l'azione e il movimento». E, in una dicitura più disessa, al posto d'onore si collocava la Commedia dell'Arte: esperienza storica oggi recuperabile, in qualche maniera, non soltanto per vie accademiche, come hanno variamente dimostrato La Tempesta di Shakespeare-Eduardo allestita con le marionette della Compagnia milanese del Colla, il Re Cervo di Goggi riproposto da Andrej Serban e dall'American Repertory Theatre, infine l'«Hellequin-Harlekin-Arlekin di Dario Fo, che ha suggellato, godendo d'un più che confortante afflusso di pubblico, la rassegna.

TEMA CON VARIAZIONI — In un discorso sull'azione e il movimento rientravano anche, in modi differenti, rappresentazioni quali quelle offerte da Robert Wilson (ma i suoi Kneeples sono da considerarsi meglio come prodotti «multimediali») o da Massimo Schuster, con i gustosissimi pupazzi meccanici di Enrico Baj impegnati nel raccontarci la favola grottesca di Ubu (anche lui una «maschera», se vogliamo, e anche lui pensato in primo luogo, dal suo autore Jarry, per un teatro di fantocci). A proposito di Ubu, è pur troppo mancato il confronto con l'edizione dello stesso testo (per attori, questa, e per la regia di Armando Pugliese) annunciata dal Teatro Sud di Mola di Bari, e che avrebbe dovuto situarsi in uno spazio anomalo (la sala del Eucintoro all'Arsenale, o in subordine gli ex teatri Navali), bisognosi tuttavia di verifiche ai fini della sicurezza. Ma l'Ubu proveniente dall'altro capo dell'Adriatico, e legato anche, laggiù, alla ristrutturazione a scopi teatrali di una fabbrica «devoica», la Gaslini, ha solo rimandato al prossimo Carnevale il suo appuntamento con Venezia.

Per tornare al tema complessivo della Biennale teatro 1985, dubitiamo che vi si inserissero con qualche stridore, o semmai per contrasto, spettacoli come i due della Compagnia nipponica di Tadashi Suzuki, Citenestra e Tre sorelle; che, fondati invece in massima proporzione sulla parola, hanno fra l'altro posto più di un ostacolo alla comprensibilità. Nelle Tre sorelle, in particolare, i tratti più mossi concernono l'orgoglio autonomamente procuratosi da Mascha durante il colloquio («stazionario e di spalle») con Versinidi, e una successiva crisi isterica di Irina. Ora, al di là di tutto, una tale violenza alla esemplare misura dello stile di Cechov avrebbe avuto senso in rapporto poetico diretto con un modello di messinscena diciamo tradizionale, o letterale, insomma come critica, o parodia, d'un oggetto comunque riconoscibile.

QUALCHE «A PARTE» — Marginali all'argomento indicato risultavano certo la novità Madame Lucienne di Copi-Lavelli e, ancor più, l'Urfaust di Goethe, regista Massimo Castri; nel quale ultimo caso la Biennale ha fornito soprattutto, generosamente, la pista di lancio per un'impresa ad alto rischio, dal destino assai meno sicuro, presso i pubblici italiani (la tournée si è avviata a Roma, subito dopo l'esordio lagunare), di quello che attende le marionette animate dall'immortale voce di Eduardo-Shakespeare o l'Arlecchino di Dario Fo. Che poi i riscontri di stampa dell'Urfaust (come di altri titoli in cartellone) siano stati generalmente negativi, bene, ciò non si deve a una qualche congiura di nemici del direttore della Biennale teatro, Franco Quadri, e dei suoi indirizzi, ma al legittimo e

articolato esercizio della libertà d'opinione e d'espressione (essendo tra quelli che hanno più apprezzato, nel suo insieme, la fatica recitata di Castri, non dovremmo essere sospettati di partigianeria).

TENDENZE E TENSIONI — Franco Quadri, d'altronde, ha anche ragione di rivendicare a sé la responsabilità, e il privilegio a un tempo, di scelte «di tendenza», tali — secondo noi — da allargare di molto, o magari forzare, il nucleo tematico da lui stesso suggerito. Forse, però, sarebbe opportuno uscire dall'equivoco di una «commissione di esperti» (Peter Stein, Colette Godard, e per l'Italia Cuminetti, Leydi, Marotti) che esiste solo sulla carta, ma non possiede nessun reale potere, nemmeno consultivo (è abbastanza imbarazzante, per il cronista, sentirsi chiedere da uno dei suddetti gentiluomini se ci sono, tra gli spettacoli del festival, cose degne di esser viste, e che valgano la pena di restare qualche giorno a Venezia).

Certo, riesce arduo capire come mai, a rappresentare l'Italia in quella che è, tutto sommato, una esposizione internazionale, accanto all'opera postuma di Eduardo, a Fo e a Castri, nonché a Schuster e a Baj (ma l'Ubu batteva bandiera francese), ci fossero quei poveri ragazzi del Teatro Daggide, mandati allo sbaraglio col loro dilettesco Meccanico Teatrale Automatico, o quei ragazzi meno poveri (anzi gratificati) un incredibile numero di sponsor) dei Magazzini Criminali di Scandicci, con la loro presuntuosissima Vita immaginaria di Paolo Uccello, sulla quale verranno peraltro scritti, è probabile, pedesimi saggi, e assestate tesi di laurea.

PURCHÉ NON STONINO — Ho sentito oggi raccontare il noto aneddoto del vecchio Rameau, che al prete che nell'ora della morte lo esortava con ogni sorta di dure e scortesie parole a pentirsi, e non voleva smettere di predicare e di urlare, disse con tutta serietà: «Ma come è possibile che Lei stoni così?» (E.T.A. Hoffmann, in Kreisleriana). Ecco, a parità di «chiave» apocalittica, e di bombardamento acustico-ottico, ciò che differenzia i Magazzini Criminali dal plurinazionale Odin Teatrale di Renato Barilli è proprio la giustezza del tono: lo stesso Barilli, col suo Vangelo di Oxyrhincus, vuole probabilmente convertirsi a qualcosa, ma non offende, anzi talora ammalia, i nostri occhi ed orecchi. Ed è un esempio di «nuovo teatro» che, invecchiando rapidamente, invecchia però bene. Del resto, l'interesse dell'apporto di Barilli, ospite di riguardo del festival, stava anche nella piccola costellazione di mini-spettacoli (a uno o due interpreti) attorno a quello principale. Uno dei momenti più intensi di tutta la Biennale è stato, per noi, la quarantina scarsa di minuti di Wait for the dawn («Aspetta l'alba»), dove un uomo attende la propria morte ripercorrendo gli avvenimenti «assurdi» che ve lo hanno condotto (la «trama» di base è data dallo Straniero di Camus, altri spunti derivano da Eliot, Genet, Beckett, Gombrowicz). Un attore solo, il bravissimo Richard Fowler (anglo-canadese, crediamo), un pezzo di stoffa che si presta alle più diverse verisimiglianze, una grata di prigione, una maschera, un lume. Ed è subito teatro.

BUONI PROPOSITI — Per il prossimo festival della prosa, sarà possibile studiare un calendario meno dilatato e dispersivo, che non coincida, oltre tutto, con l'apertura della stagione nelle maggiori città? O dovremo chiedere a Sant'Antonio il dono di essere ubiqwi? Ci sarà detto, magari, che la nostra presenza, fottosi come siamo a ogni inquadramento, non è poi troppo gradita?

Certo, se si tratta di incensare, non siamo noi le persone più adatte. Ad agitare i turbolenti, servono meglio i simpatici giovanotti del Manifesto o di Reporter, con l'aggiunta eventuale di qualche professore in sandali frateschi.

Aggeo Savio

