The Decameron: *una serie Netflix*

Abstract

Rilasciata nel 2024 sulla piattaforma televisiva Netflix, *The Decameron* è una serie in otto episodi della sceneggiatrice americana Kathleen Jordan. Non diversamente da altre opere filmiche realizzate nel XXI secolo, tutte a sostanziale *target* “giovanilistico”, si è qui al cospetto di un lavoro che esibisce, soprattutto sul piano promozionale, l'intento preciso di richiamarsi alla celebre opera boccacciana, e alla sua più immediata e conosciuta dimensione comico-erotica; per poi selezionare, tuttavia, un numero davvero limitato delle sue componenti (quasi tutte riprese dalla cosiddetta “cornice”) e piegarle a un riuso radicalmente deformante, sia in chiave narrativa, che sociale e politica. Il presente articolo analizza il film, e indaga il risultato di una tale riscrittura alla luce della *mission* del suo *medium*, e in ragione del suo pubblico di riferimento.

Released in 2024 on the Netflix television platform, *The Decameron* is an eight-episode series by American screenwriter Kathleen Jordan. Not unlike other movies made in the 21st century, all with a substantial “youth” target, we are here in the presence of a work that exhibits, especially on a promotional level, the precise intent to refer to the famous Boccaccian work and its most immediate and well-known comic-erotic dimension; to then select, however, a very limited number of its components (almost all taken from the so-called “cornice”) and bend them to a radically deforming reuse, both in narrative and social and political terms. This article analyzes the movie, and investigates the result of such a rewriting in light of the “mission” of its *medium*, and its target audience.

Il 25 luglio 2024 è stata rilasciata sulla piattaforma *in streaming* a pagamento Netflix una serie in otto episodi dal titolo *The Decameron*. La notizia del film in lavorazione, in Italia, circolava già da più di un anno¹; la pre-produzione dello show risale alla fine del 2022, le prime riprese in interni all'inizio del 2023. Il *teaser* ufficiale (della durata di 1') è stato rilasciato il 10 giugno 2024; mentre il *trailer* ufficiale (della durata di 2') è stato diffuso il 10 luglio successivo; al momento sono entrambi fruibili sul canale a pagamento e su

¹ Il portale ministeriale «Italy for Movies» pubblica l'articolo *A Cinecittà le riprese di The Decameron adattamento Netflix della raccolta di novelle di Boccaccio* il 20 gennaio 2023. In esso si dà notizia dell'avvio della lavorazione in più studi del grande centro di produzione romano. Contrattualmente, vi si legge, sono previsti sei mesi di riprese; e si avverte che la «serie usufruirà dei tax credit previsti dal Governo italiano per le produzioni, che permettono sgravi fino al 40% dei costi di produzione ammissibili». Il 15 febbraio 2023 la pagina *web* «Viterbo Today» diffonde il trafiletto *Netflix a Viterbo: San Pellegrino si trasforma nella Firenze del 300 per The Decameron*, in cui si segnala che il primo *ciak* in esterni è previsto per il giorno successivo. Lo stesso informatore telematico, in data 2 novembre 2022 e 24 gennaio 2023, aveva già diffuso la notizia della scelta della *location* laziale da parte della produzione. «Sorrisi e Canzoni TV» aveva anticipato il titolo e il *cast* del film in un articolo di Cecilia Uzzo del 16 dicembre 2022. L'annuncio ufficiale di Netflix risale all'agosto 2022; al proposito cf. ANDREEVA (2022).

YouTube. Gli episodi sono segnalati come di un'ora ciascuno, circa; ma in concreto la durata complessiva del film, al netto dei titoli di testa (della durata costante di 1' 35") e di quelli di coda (della durata media di 2' 30"), ripetuti per ogni puntata, è di circa 404', poco meno di sei ore e tre quarti.

Per parlare di questo prodotto americano distribuito in contemporanea in moltissimi paesi, ricorrerò alla versione doppiata in italiano (l'adattamento dei dialoghi è di Alessandro Perini), se la traduzione non crea rilevanti ostacoli o problemi, e alla versione originale in inglese, quando occorre. Gli otto episodi hanno ciascuno un loro titolo, che anticipo qui assieme alla loro durata ufficiale e al loro regista (tre registi diversi per otto episodi):

- 1) La campagna meravigliosa e non infettata (The Beautiful, Not-Infected Countryside) 59'
Michael Uppendahl
- 2) Umore festivo (Holiday State of Mind) 48'
Michael Uppendahl
- 3) Per Omero! È una ghirlanda della vittoria! (By Homer, It's a Winner's Wreath!) 60'
Andrew DeYoung
- 4) L'umore è rovinato (The Mood is Soiled) 58'
Andrew DeYoung
- 5) Lo scambio (Switcheroo) 55'
Anya Adams
- 6) A poca distanza (A Stony Brook Away) 54'
Anya Adams
- 7) È una tragedia, e non ti riprenderai mai (This is Awful, And You'll Never Recover) 48'
Michael Uppendahl
- 8) Ci siamo fatti un bel pianto (We've Had a Good Cry) 55'
Michael Uppendahl

Sui giornali e soprattutto in rete si può incontrare una grandissima quantità di recensioni e interventi pubblici dedicati alla serie: tra mera informazione e la smania incontenibile e *social* di comunicare la propria impressione personale, i telespettatori (con un tasso di professionalità estremamente variabile) si sono cimentati nell'arte della "critica", con esiti assai variegati. Purtroppo, la maggior parte di tali contributi, estemporanei e quasi improvvisati, appaiono fondamentalmente autoreferenziali (non ci si spinge mai oltre un basilare "sì, mi è piaciuto - no, non mi è piaciuto"); si rivelano poco informati, ancor meno competenti e/o strutturati, incapaci di impostare un dibattito perlomeno sensato. E la loro quasi totalità, sin dai titoli spesso troppo simili, insiste su un motivo reiterato: la lettera di Boccaccio, *drum beim Barte des Propheten!*, è brutalmente tradita. I numerosi commentatori, indipendentemente dal loro livello di conoscenza del capolavoro trecentesco, da specialistico a scolastico a puramente occasionale per sentito dire, hanno percepito l'obbligo (qui parlo principalmente di quelli italiani) di sottolineare, rimarcare, rimproverare, stigmatizzare la totale (e colpevole, a loro dire) estraneità del film da un'idea più o meno preconcepita che si possa avere del *Decameron* boccacciano, o quel che è. Dunque, partiamo da qui.

Si tratta, in verità, di una falsa pista, e fondamentalmente erronea². Che nasce, nel caso specifico, da un pregiudizio sostanzialmente italiano e provinciale: quello di credere che ogni "libero adattamento" (il sintagma è virgolettato perché estesamente indicativo) riparta sempre da zero, in un rapporto di frustrato vassallaggio, stimato come tassativo e inevitabile, verso il capolavoro primigenio, e il suo "spirito". Come ho provato nella

² Ormai molti sono i contributi citabili sull'argomento, a partire dalle storiche considerazioni di André Bazin e François Truffaut. Per un dibattito che non può essere affrontato qui, rinvio sommariamente a MANZOLI (2003); SABOURAUD (2007); TINAZZI (2007); HUTCHEON (2011); CARLUCCIO – MASECCHIA – RIMINI (2023).

monografia *Boccaccio pop. Usi, riusi e abusi del Decameron nella contemporaneità* [2020], al contrario, un prodotto a esplicita vocazione *pop* non mostra mai, tra le sue finalità primarie, quella di realizzare una riscrittura dei classici che possa essere intesa, solo e innanzitutto, come un'affidabile, servile e rispettosa "traduzione" dell'originale. Un'ovvietà che, purtroppo, va ripetuta di frequente per evitare equivoci. A molti parrà paradossale, ma c'è chi ancora, glorificando *a fortiori* l'origine antica o nobile delle fonti (soprattutto di certe fonti), inciampa in un tale abbaglio (logofilo e iconofobico, per usare le parole estreme del critico Robert Stam), e si ferma a un giudizio superficiale o sprezzante verso i più recenti adattamenti, perché li valuta filologicamente infedeli e irriguardosi (se non addirittura dannosi). Pretendere, o anche solo partire dalla pretesa che un film sul *Decameron*, oggi come ieri, debba farsi riconoscere come una visualizzazione oggettiva dell'opera di Boccaccio (un "Boccaccio illustrato", per parafrasare l'ironia di Orson Welles) è una semplificazione che sfiora il ridicolo – soprattutto se a suggerirla sono dei critici professionisti, come certi italianisti (cf. Bardini 2024, 10-14, 46). E tutto appare ancora più incredibile se lo si esige da un prodotto Netflix degli anni Venti del XXI secolo. Limitatamente al *Decameron*, se si guarda alle pellicole degli ultimi anni (o decenni), la presenza, nei cartelli di testa o di coda, di un'esplicitazione del titolo del testo-fonte (cf. Eco 2003, 160-95) non deve trarre in inganno: non vuol essere un atto di sudditanza. I registi, nel dichiarare l'ascendenza ispiratrice della loro opera filmica (che talvolta si appropria, oppure no, per ragioni che sono di volta in volta da indagare, di quello stesso titolo), intendono principalmente ribadire, pur nella confessata connessione culturale e/o intellettuale, una distanza che assicuri autonomia artistica, e indipendenza interpretativa. Pochi esempi: Paolo e Vittorio Taviani, in coda al loro pragmatistico *Maraviglioso Boccaccio* [2015], ritengono di dover scrivere (e ben fanno, visionato poi l'esito finale) che il film è «liberamente ispirato al *Decameron* di Giovanni Boccaccio» (cf. Bardini 2020, 122, 254-60); differentemente, a Pier Paolo Pasolini (che allora fu accusato, da intellettuali conservatori, di essere un "pornografo volgarmente deformatore")³ è sufficiente indicare, in apertura, che il suo *Decameròn* [1971] procede, attraverso la sua mediazione, «da *Il Decameron* di G. Boccaccio» (cf. Bardini 2023, 77-88). Trasferendoci in ambito statunitense, i film di David Leland *Decameron Pie* [titolo originale *Virgin Territory*, 2007] e di Jeff Baena *The Little Hours* [2017], due lungometraggi che, con manifesta cognizione, sono i più diretti antesignani della serie Netflix per argomenti, stile, lessico scatologico, prassi recitativa e *target* giovanilistico di riferimento, dichiarano, nel capriccio di una riscrittura radicalmente sovvertente, di essere «based on *The Decameron* by Giovanni Boccaccio» (cf. Bardini 2020, 117, 124, 192, 432). Insomma, mostrare (finanche pleonasticamente) il titolo dell'originale è un gesto che marca una distanza, anche soltanto conoscitiva ed esegetica; avvalorata una "libertà" pur nell'apparente *imitatio-somiglianza*, rivendica un'autodeterminazione nel governo di un'ispirazione comunque non celata né smentita. Non diversamente dalle altre pellicole che, per i motivi loro, non si

³ In estrema sintesi, questo il giudizio espresso da Vittore Branca, in quegli stessi mesi impegnato in prima persona nella preparazione delle celebrazioni per l'imminente centenario boccacciano del 1975. Il 27 agosto 1973 sul «Corriere della Sera» Branca scrisse: «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» (BRANCA 1973, 3). Ad attacchi come questi Pasolini ha sempre replicato polemicamente. Pochi giorni dopo, all'inizio di settembre 1973, all'anteprima di *Il fiore delle mille e una notte* alle «Giornate del cinema italiano» di Venezia, il regista così rispondeva ai giornalisti che lo incalzavano: «Sono fierissimo di essere stato un caposcuola (come dicono) di film pornografici: è sempre meglio un film pornografico che una trasmissione televisiva; c'è materialmente più realtà in un brutto film pornografico che in tutte le trasmissioni di un intero anno di televisione» (cf. BRUSCHINI – TENTORI 1993, 11; GIORDANO 2000, 23).

prendono la briga di specificare o chiarire⁴. Il film hollywoodiano di Hugo Fregonese *Decameron Nights* [1953], ad esempio, avverte solo che la sceneggiatura di George Oppenheimer espande un soggetto originale di Geza Herczeg, e tace di altro (perché non è al *Centonovelle* originale che si rimonta, ma alla tradizione operettistica europea); sebbene il protagonista del lungometraggio sia Boccaccio stesso che narra (e poi interpreta per il varco aperto dalla dissolvenza) tre novelle riprese dal *Decameron* (cf. Bardini 2020, 61-62, 173-74, 225-30).

Tutto ciò deriva dal fatto, mi ripeto, che in ambito contemporaneo, e specificatamente *pop*, realizzare un'opera (nel particolare filmica, ma non necessariamente) che si richiami al *Decameron* non vuol dire ripartire ogni volta dal testo trecentesco, e da un'ineludibile deferenza nei riguardi delle sue consolidate specifiche. Proprio come, in altri contesti e circostanze, non ci si interroga sulla lettera di Shakespeare a ogni suo riuso, o sul dettato di Cervantes a ogni riapparire del Cavaliere dalla Trista Figura. Il *Decameron* e viepiù "Boccaccio" sono elementi multipli e moltiplicati di una tradizione che attraversa i secoli; e che dalla seconda metà dell'Ottocento, con l'invenzione (già moderna) del personaggio teatrale di Boccace/Boccaccio, e sino ai giorni nostri, ha dato origine a una proliferazione di riscritture numerosa e varia. In altri termini, oggi si può essere messi nella condizione estrema di poter affrontare la lettura o la visione di un'opera che evochi espressamente il *Decameron* solo in ragione della sua diffusa e corrente sequela di riapparizioni (la sua "tradizione-traduzione"); senza che si riveli necessario (o men che secondario) riandare direttamente al *Decameron* trecentesco. Certo è vero: sempre di *Decameron* si dovrà parlare, ma sarà di un *Decameron* aumentato e diminuito, polimorfo.

Questa è la strada da seguire per affrontare *The Decameron* di Netflix. Che per prima cosa, e non ci si stupisca dell'ovvietà, non è un'opera italiana, né è in italiano. È un film americano, scritto e recitato in inglese; girato sì integralmente in Italia⁵, ma pensato e realizzato per un pubblico globale, e diffuso simultaneamente nel mondo in una versione multilingue. Ne deriva (si faccia particolare attenzione a questo argomento che, anticipato qui, sarà da tenere sempre presente) che non si tratta di un prodotto pensato precisamente per il pubblico italiano; quest'ultimo, con le sue competenze medie (seppur scolastiche, occasionali, marginali, superfetanti) si porrà sempre in una posizione eccentrica esclusiva (e mal calcolata dagli autori) rispetto al resto del mondo. Non che gli sia proibito, naturalmente (ci mancherebbe altro!); ma in pratica, il pubblico italiano medio è paradossalmente il meno idoneo, per presunto eccesso di perizia, a esprimere un giudizio su questa serie.

Premesso ciò, e in virtù del titolo: che c'è di culturalmente italiano⁶ in questo? La topica "italianità" del soggetto *boccacesco*, prima di tutto; della cui «perfetta e sperimentata

⁴ O parallelamente a quelle che per la stessa via perpetrano una falsificazione. La lista dei film che millantano una "libera" (ma inesistente) ascendenza boccacciana è lunghissima e molteplice; e tra echi, citazioni, rimandi e allusioni si incontra un caso-limite. Il film di Carlo Infascelli *Il Decameron proibito. Le altre novelle di Boccaccio* [1972], uno dei tanti medievaloidi post-pasoliniani, esibisce sui suoi manifesti, per ragioni di mercato, flani espliciti: «Le novelle sconosciute del Boccaccio». Nei titoli di testa si rivendica il lavoro di "libero adattamento" compiuto sulle novelle; e in quelli di coda si ringrazia un non meglio precisato Istituto per gli Studi sul Boccaccio, «per la qualificata e dotta assistenza affinché lo spirito dell'Autore fosse rispettato». Ma nel film non si ravvisa la benché minima traccia di alcuna novella decameroniana. E tuttavia, ciò non impedì a critici e a giornalisti di cadere nel tranello: i censori del Centro Cattolico Cinematografico ritennero doveroso rimarcare, con estremo e raddoppiato biasimo, che il turpe racconto filmico discendeva da «una mezza dozzina di novelle tratte dal Boccaccio»; e un anonimo ma più benevolo recensore di «La Sicilia» scrisse: «Infascelli ha saputo trarre l'autentico spirito toscano dai racconti trattati, [...] attenendosi agli aspetti esteriori, ma autentici dell'opera di Boccaccio» (cf. BARDINI 2023, 139, 150-51).

⁵ Cf. VIVARELLI 2023.

⁶ Oltre alle *location*, ad alcuni collaboratori e alle maestranze. Il quartiere San Pellegrino di Viterbo è stato adattato per raffigurare la Firenze medievale e i suoi sobborghi. Alcuni esterni sono stati girati in Lazio, nel parco Appia Antica, e ad Arezzo. Gli esterni relativi al «palagio con bello e gran cortile nel mezzo» in cui si rifugia la

infalsificabilità» in quanto genere (o sottogenere cinematografico) ho scritto nel mio libro *Il cinema medievale. 1965-1976* (cf. Bardini 2023, 211-15). Incoraggiato dal parere di critici italiani (Manlio Gomasca, Giuseppe Turrone) e stranieri (Slavoj Žižek), io sono dell'opinione che il cosiddetto “decamerotico”, la stagione cinematografica pirotecnica e istantanea che per un paio d'anni, tra il 1972 e il 1973, inseguì il grande successo di botteghino del *Decamerò*n di Pasolini con titoli altisonanti ma farlocchi e bislacchi (cito solo un paio di esempi su un totale di più di settanta: *Decameroticus. Le più divertenti novelle erotiche del Boccaccio* [1972], di Pier Giorgio Ferretti; *Decameron proibitissimo. Boccaccio mio stette zitto* [1972], di Franco Martinelli), sia un sottogenere caratterizzato dalla peculiarità di essere un fenomeno etichettabile come “italiano”, ed esportabile nel resto del mondo proprio per questa sua immediata e salda riconoscibilità. A differenza di altri sottogeneri nati in Italia ma più duttili all'imbastardimento (il peplum, ad esempio, o lo spaghetti-western) il “decamerotico” ha generato nel resto del mondo⁷ epigoni (pochi) che in qualche modo si sono costantemente sentiti vincolati a garantire e perseguire, per quanto potesse essere stereotipata e coatta, una certa idea di “italianità” (connessa a un'altrettanto affettata italo-filia). In questa “visione” o scenario fanno la parte del leone i signorotti donnaiole (mascalzoni latini, sì, ma simpatiche canaglie), i servi opportunisti e le nutrici maliziose, le dame impudiche, le pastorelle scatenate, le villanotte prosperose e i giovanotti gagliardi; il tutto associato a un insistito turpiloquio di marca erotico-scatologica. Se non turrati e imbandierati, gli ambienti sono (finto) “poveri” e “arcaici-arcadici”: ruderi medievali, piccole chiese romaniche, una campagna assolata e stordita dal fitto frinire delle cicale. Le situazioni vengono, consapevolmente o meno, dalla poesia giocosa e soprattutto dalla tradizione novellistica dei secoli di mezzo: «circola in tutto ciò un'aria che è nostra, italiana; e che ha avuto cantori illustri» (cf. Turrone 1979, 45-46). In subordine, poi, attraverso questo “decamerotico” è passato e si è affermato un altro messaggio che, a vario titolo, era già presente nel cinema italiano dei primi anni Sessanta: lo sberleffo anticlericale, più o meno blando, volto all'indirizzo di preti falsi e libidinosi, fratacchioni golosi, suore licenziose e baciapile ipocriti, tutti novellescamente puniti con le beffe e/o le corna.

Insomma, il lungo preambolo ha lo scopo di inserire la serie Netflix *The Decameron* tra quegli epigoni stranieri che, nei decenni e sino a tempi recenti, si sono ispirati a questo filone singolare del nostro cinema di profondità, noto come “decamerotico”, o più internazionalmente come “decamerotic”. *The Decameron* (l'articolo, conservato in tutte le versioni, impone la pronuncia inglese: “decàmeron”; e respinge quella italiana: “decamerò”) è a tutti gli effetti un film “decamerotic”. Vale a dire: si pone al margine estremo di una tradizione contemporanea che ha nel cinema decamerotico il suo principale modello. Di conseguenza, a questa altezza Boccaccio non c'entra già più nulla; come già c'entrava poco, e c'entrò poi sempre meno, nel “decamerotico” degli anni Settanta. Lo si dimostra facilmente: né nei titoli di testa della serie, né tanto meno in quelli di coda (dedicati unicamente alla lunga lista delle maestranze), il nome di Giovanni Boccaccio compare mai. La sigla iniziale in b/n, che raffigura un'orda invaditrice di ratti creata in

brigata, sono stati girati nel tardocinquecentesco castello Ruspoli di Vignanello, con i suoi secenteschi giardini. Le scenografie sono di Erica Facchini; i costumi della pluripremiata Gabriella Pascucci e di Uliva Pizzetti.

⁷ Quasi tutti i film italiani riconducibili a questo riconoscibile sottogenere hanno goduto di una larga circolazione nel resto del mondo. Pellicole che sono state sostanzialmente i veicoli mediatici di un erotismo dilettevole e ridente, schietto e farsesco, peccaminoso sì ma speditamente redimibile (grazie alla collaborazione di ministri del culto indulgenti e mai disinteressati). La loro sensualità è spensierata, giocosa, solare, canterina, insomma *all'italiana*, briosamente *boccacesca* (l'aggettivo vale nel suo senso più estensivo), e *pasolinianamente* scevra da sovrastrutture borghesi e piccolo-borghesi. Tutto ciò in contrapposizione a molto di quel cinema internazionale, che di norma (a parte le eccezioni) ha preferito spesso puntare su una dimensione seria e *fetish* del *porno-soft* patinato-chic, di raro autoironico, o sull'aspetto sensazionalistico del *sexploitation*.

animazione, esibisce ventisette cartelli; di cui dieci (un numero non casuale?) riservati agli attori protagonisti, e ben tredici ai tanti *producer* (*consulting, supervising, co-executive, executive* etc.). Gli ultimi due (gli unici cartelli soggetti a variare di puntata in puntata) nominano lo scrittore della sceneggiatura e il regista dell'episodio; il ventiquattresimo, finalmente, mostra il titolo *The Decameron*; e il venticinquesimo cita l'ideatrice della serie (Kathleen Jordan; ma di lei parlerò più avanti). È evidente che, per scelta generativa, *The Decameron* è prima di tutto ed esclusivamente un'opera di Netflix e della sua piramide di produttori (e di attori contrattualizzati); un prodotto della cui concretizzazione è incaricata la *showrunner* Jenji Kohan, e la cui ideazione e stesura è demandata alla sceneggiatrice Kathleen Jordan (che a sua volta delega ad altri la scrittura di buona parte degli episodi: James Rogers III, Anthony Natoli, Megan King Kelly, Marie Hanhnhon Nguyen, Zoe Jarman, Stephen Unckles: tutte personalità già coinvolte sul piano produttivo). Un'opera collettiva? Non direi; più un'impresa aziendale.

Lo scrittore Giovanni Boccaccio, realizzativamente, non è stato "implicato" nel progetto. Anzi, a motivo della sua irrespingibile "implicatezza" nel titolo scelto⁸, si è voluto rimarcare la sua estraneità sin dal primo annuncio orientato al pubblico. E semmai, nel dibattito dialettico che da ciò può seguire, Boccaccio appare "implicato" in negativo. Nell'articolo di presentazione della serie si legge:

It is loosely inspired by *The Decameron*, the famous collection of witty, racy and sometimes tragic short stories about love by the 14th-century Italian author Giovanni Boccaccio. Jordan reportedly drew from the period and the setting of *The Decameron*, considered a masterpiece of classic Italian prose, but almost the entirety of her creative vision for the series is original (Andreeva 2022).

L'ideatrice avrebbe tratto libera ispirazione dal periodo e dall'ambientazione dal capolavoro italiano (in pratica, da elementi paratestuali se non extratestuali); ma il suo prodotto vuole apparire affatto originale. Insomma, estremizzando per via di extravaganza, si potrebbe anche congetturare che Kathleen Jordan non abbia mai letto (integralmente?) il nostro *Decameron*. E tuttavia, quand'anche ciò fosse vero, lei si sarebbe sentita autorizzata a rifarsi a un'idea cosmopolita e nuova di *Decameron*, che non è un guscio vuoto, ma un carrello del supermercato.

Ora che si è fatto uscire Boccaccio dalla porta (tanto rientrerà all'istante dalla finestra), parliamo degli artefici della serie. Ma soltanto per accorgerci che è praticamente impossibile parlare di "autore" nel senso tradizionale del termine. Per gli otto episodi abbiamo tre registi diversi: tra i quali il più titolato è Michael Uppendahl, attivo dal 1999. Gli altri due sono Andrew DeYoung e Anya Adams. Gli sceneggiatori che si alternano alla stesura dei dialoghi sono sette: li ho citati poco sopra. I capiprogetto e responsabili primi, invece, sono fondamentalmente due: sul piano organizzativo ed esecutivo la *showrunner* Jenji Kohan; sul piano "creativo" la scrittrice Kathleen Jordan. La prima, già vincitrice di un Emmy Award, ha nel suo curriculum la serie Netflix in sette stagioni *Orange Is the New Black* [2013-2019], un *dramedy show* WIP (Women in Prison Film) di grandissimo

⁸ Com'è noto ai più, il sostantivo «Decameron» è un particolare neologismo che appartiene al suo ideatore come una marca distintiva imprescindibile, e un *copyright* invidiabile per longevità (anche se non per reddito). Premesso che le giornate effettivamente trascorse in villa dalla «onesta brigata» sono più di dieci, dato che in totale coprono due settimane, il titolo «designa le "dieci giornate" in cui sono scandite le novelle attraverso una sonante combinazione etimologica greca [...]. Vi si riflettevano peraltro anche la denominazione e lo schema di opere dottrinali quali l'*Hexameron* di Ambrogio [...]. Il numero classico e perfetto di dieci, che richiamava, moltiplicato per il medesimo numero di novelle per ciascuna giornata, i cento canti danteschi, adottava una scansione narrativa più vicina alle deche liviane [...]. Dieci erano i libri del poema storico di Lucano [...]; dieci i libri dell'*Etica* aristotelica che classifica le virtù morali» (TATEO 1998, 89).

successo; la seconda si ricorda innanzitutto per *Teenage Bounty Hunters* [2020], un *dramedy* adolescenziale con ambizioni satiriche, cancellato da Netflix dopo la prima stagione. Nella concreta impossibilità di capire chi ha fatto cosa, per riferirmi alla dimensione creativa cito quasi sempre, seppure arbitrariamente, Kathleen Jordan.

Dunque, da alcune dichiarazioni alla stampa⁹, il progetto di realizzare *The Decameron* sarebbe nato dall'idea di Kathleen Jordan, già collaboratrice di lunga data di Jenji Kohan, di indagare in maniera satirica e tragicomica (insomma, ancora il *dramedy*) le dinamiche all'interno di un gruppo di giovani individui forzati alla convivenza (insomma, lo schema vincente di *Orange Is the New Black*) da una pandemia come quella del Covid-19. A quanto si sente dire, tuttavia, pare che qualcun altro abbia già pensato a un tale *plot* nel XIV secolo. E d'altra parte, nel 2022 è ancora troppo presto per ridere del Covid-19. Mentre invece la peste bubbonica, la *Black Death*, così lontana nel tempo, fa sganasciare dalle risate (altro che «orrido cominciamento»!): perfetta per una *black comedy* allestibile in veste di *period drama*¹⁰. Insomma, che *Decameron* sia. E il consiglio di amministrazione di Netflix si lascia convincere, perché, ragionevolmente, l'Italia è un *brand* vincente e conosciuto nel mondo, Boccaccio non può esigere *royalties*, e soprattutto, dovendo assecondare la direttiva UE che prescrive alle piattaforme SVOD di offrire al pubblico europeo un catalogo con almeno il 30% di film e serial prodotti in loco, girare a Cinecittà costa praticamente la metà grazie ai generosi sgravi fiscali italiani. Insomma, è fatta. Pare che, da un punto di vista creativo, Kathleen Jordan abbia ottenuto carta bianca (ma è difficile crederlo, quando si deve cucinare un piatto così internazionale). In ogni caso, nelle sue stesse parole, la serie *The Decameron* trova sviluppo dalla sinergia con Netflix; e intorno ad alcuni personaggi in fuga, soprattutto da Boccaccio:

«I'm absolutely thrilled that I get to work with Jenji and Netflix again» Jordan said. «I can't wait for people to meet this ridiculous group of characters. I'm sure Giovanni Boccaccio would be... confused?» (Andreeva 2022).

Come se la scrittura di Kathleen Jordan potesse, in qualche modo, spiazzare veramente quella di Boccaccio... Ma evidentemente l'americana ci crede, e lo mette in scena. In che modo?

Come ho anticipato, il 10 giugno 2024 è stato pubblicato il *teaser* della serie. Lo si può guardare pure sul canale YouTube. Che cos'è un *teaser trailer*? Nella pubblicità cinematografica è un breve filmato, rilasciato con qualche anticipo, che avverte dell'imminente uscita di un nuovo film, ma che rivela poco o niente del prodotto ufficiale. Il montaggio, spesso rapidissimo, assembla inquadrature cadute in post-produzione o addirittura realizzate *ad hoc* (e poi assenti nella versione finale), con l'obiettivo di suggestionare e suscitare curiosità e attesa nel pubblico. Il *teaser* di *The Decameron* è della specie più raffinata, con (quasi tutte) le inquadrature create appositamente, che non

⁹ Cf. FELL (2024).

¹⁰ La lontananza nel tempo impone anche un travestimento con costumi d'epoca. Come ho già affermato altrove, la farsa medioevale, in concreto, è la variante travestita, similmente sferzante ma più surreale, della commedia satirica in abiti moderni. In fondo le componenti sono le stesse, solo diversamente modulate e finalizzate. Se la raffigurazione deformata e deforme della contemporaneità si risolve, nella commedia, con il ritratto asprigno, lo sberleffo irridente e un tono cinico e grottesco, talvolta epigrammatico, l'invenzione di un artificioso "medioevo - evo frapposto" si orienta piuttosto verso una più articolata allegoria, che trova alimento in trame remote, antiche o pseudo-antiche (spesso la novellistica dilettevole d'autore cede il posto a moderne falsificazioni in stile che guardano al medioevo con intendimento mitopoietico). Così, la contaminazione che sollazza, e talvolta disorienta, e l'anacronismo che attualizza divengono i suoi primari dispositivi comici, se non addirittura critici (cf. BARDINI 2023, 20). Seguendo questa logica, Netflix aveva già messo a segno un colpo fortunato con *Bridgerton* [2020-in corso], una serie ambientata in un'ucronica età della Reggenza inglese in cui non esiste il razzismo, e i monarchi e i nobili britannici sono anche neri o mulatti.

tornano nella versione lunga del film (né nel *trailer* vero e proprio, rilasciato il 10 luglio seguente, e realizzato interamente attraverso un montaggio rapido di sequenze reperibili nell'arco delle puntate). Questo *teaser* è una sorta di preambolo autonomo, un proemio all'opera che ci mostra qualcosa di significativo. Sulla base di un accompagnamento musicale *techno-synth* dal ritmo marcato¹¹, sequenze brevissime inquadrano in rapida successione l'esterno della villa di notte, il grande salone interno, il gruppo dei suoi residenti (la brigata?). Una serie di tre cartelli recita: «You're Cordially Invited / to the Party / of the 14th Century». Nei secondi che seguono (il *teaser* dura solo 1') il montaggio parallelo (perciò simbolico) intreccia due sequenze diverse, di tono tra loro contrapposto. La prima sequenza, più lunga, mostra la brigata in un ambiente ricco di velluti, suppellettili sfarzose e cibo raffinato, mentre mangia e si ingozza, beve vino, danza lubrificamente, maneggia un mandolino come se fosse una chitarra elettrica, stravizia e gozzoviglia, rutta, vomita, urla, usa la violenza fisica, flirta, amoreggia e fa sesso, etero e omosessuale. Un baccanale che è un *rave party*, e uno specchio¹². Una sequenza, evidentemente emblematica, che, almeno con queste modalità, non si vedrà mai nel film. L'altra sequenza, più breve, a maggior ragione non troverà un seguito. Essa mostra un personaggio di spalle, attempato, ignoto, «piccolo di persona» ma alquanto «assettatuzzo» [cf. *Dec.* I 1, 9], con un gran capperone (o uno *chaperon*) sulla testa, seduto allo scrittoio, in un ambiente ristretto, scuro, appena illuminato da una candela (un angusto e disadorno studiolo che pare più una cantina). Chi è? Nessuno lo sa; a differenza della brigata scalmanata, se ne sta solo, in silenzio, a scrivere, in italiano, con una calligrafia gotica, su un foglio di carta ingiallita. Poi, in calce al foglio imprime un sigillo di ceralacca con il simbolo del giglio di Firenze. Non credo che si debba far troppa fatica per capire che lo scrivente è lo scrittore, cioè "lo scrittore": Boccaccio lui stesso medesimo. Il montaggio, quindi, metterebbe in parallelo l'atto e l'esito della scrittura. Poi accade l'impensabile: le due sequenze, per un attimo, si toccano. Durante il *party* una statua nuda di Bacco cade a terra e si rompe; una coppa si rovescia, il vino rosso schizza da tutte le parti; e un fiotto rosso di sangue sporca la carta scritta a mano. Lo scrivente-scrittore è malato (di peste?), tossisce, esala l'ultimo respiro e si accascia morto sul manoscritto. Solo dopo la sua morte compare un cartello con il titolo: «Netflix presenta / *The Decameron* / una nuova serie originale». Nel frattempo la brigata, spossata ma viva, dorme, si riposa o continua a divertirsi. Kathleen Jordan, neanche troppo simbolicamente, nel suo proemio, uccide Boccaccio. Ed è solo dopo la sua morte che lo spettacolo può cominciare, ora in maniera «original/original». Potrebbe sembrare uno scherzo, una *boutade*; in realtà ho l'impressione che si tratti di qualcosa di tremendamente serio. Kathleen Jordan, una scrittrice contemporanea, torna a Boccaccio per compiere un parricidio, e per liberare la materia narrativa dal vincolo della *auctoritas* e della tradizione "patriarcale". Quando, più avanti, analizzerò alcune sequenze del filmato, avrò modo di dimostrare l'assennatezza di questa affermazione. Ma la prova incriminante è già nel *teaser*: il montaggio è serratissimo, e bisogna farci attenzione; ma si vede chiarissimamente che tra l'immagine del fiotto di sangue sprizzato sulla carta, e quella del morto riverso sullo scrittoio, è inserita l'immagine di uno dei componenti della brigata che col dito fa il tipico gesto italiano di minaccia della gola tagliata. Insomma, è omicidio¹³.

¹¹ È la celeberrima canzone *Blue Monday* [1983] del gruppo britannico New Order.

¹² L'invito a «You» è esplicito: tutto il pubblico giovanile di Netflix è chiamato a unirsi alla festa, immedesimandosi per contiguità in quei giovani sfrenati, o appropriandosi di loro e delle loro storie secondo la modalità del *binge watching* (il gioco di parole è obbligatorio).

¹³ La figurazione è poi replicata anche all'interno del quarto episodio. Un cantastorie di nome Giovanni (guarda caso) è trascinato alla villa, contro la sua volontà, da un gruppo di balordi che vogliono che le loro orge siano celebrate in rima; ma poi, durante una rissa, viene brutalmente ammazzato. Insomma, è duplice omicidio.

A margine avverto, e forse Kathleen Jordan non lo sa, o così presumo, che un “parricidio” di natura simile l’aveva già commesso Pasolini nella sequenza incipitale del suo *Decameròn*, quando l’attore Franco Citti/Ciappelletto uccide a colpi di pietra un uomo sconosciuto, e poi si libera con fatica e disprezzo del suo cadavere (cf. Bardini 2020, 290-91).

E veniamo al film, finalmente. Ma come si ripensa un *Decameron* senza Boccaccio? Evidentemente ripartendo dai fondamentali: la brigata, la sua costituzione, la sua composizione e la sua condotta.

Com’è noto a tutti, l’«onesta brigata» boccacciana (coerente, equilibrata e omogenea nella *descriptio* per «amistà», «per vicinanza», «per parentado», per il «sangue nobile», per la «bella forma», per la «leggiadra onestà» [cf. *Dec. Intr.*, 49] etc., e naturalmente per il «ben parlare»)¹⁴ non trova il minimo ostacolo a “ridurre” a “cornice” la sua permanenza in campagna, tra giochi e suoni e balli sempre massimamente discreti, per trasformarla in un’esperienza narrativa reciproca e collettiva che in cento «novelle, o favole o parabole o istorie» minia in un Libro il circostante Mondo. Differentemente, nel film, l’assoluta, cacofonica, incorreggibile disarmonia di una “brigata” raccogliatrice e improvvisata impedisce e nega, *a priori* e *a posteriori*, ogni possibile relazione intellettuale (ma come si vedrà, non frena i congiungimenti pulsionali). E in otto episodi, e quasi sette ore di filmato, lo spettatore non uscirà mai dalla “cornice” (ma ha senso continuare a chiamarla così?), e non entrerà mai in una sola novella, o in una favola, in una parabola, un’istoria (che non siano quelle personali dei componenti della brigata).

C’è da chiedersi in che cosa consista tale disarmonia. Di fatto, la serie Netflix arriva buon’ultima in una nutrita batteria di testi degeneri, almeno rispetto all’originale e alla tradizione maggiore, che dalla prima metà del Novecento ha proposto e rappresentato brigate “diverse”, più o meno “moderne”; e se non sempre disoneste, spesso decisamente aliene¹⁵. Questa non è da meno.

¹⁴ «La nobiltà [dei dieci giovani] non è solo un fattore distintivo di sangue, ma anche e soprattutto di virtù. Con un ultimo dettaglio: se fra i tre uomini e le sette giovani ci sono legami di parentela (imprecisati), c’è anche qualcosa di più: i tre sono innamorati malgrado e contro la peste, e proprio di tre delle sette giovani. Il dettaglio, pure succulento per un autore così sensibile alle storie d’amore tra giovani, resta appena accennato, nel vago: non farà mai storia, tutt’al più richiederà replicate garanzie che nulla di sconveniente o di disonesto sia accaduto nelle due settimane che l’onesta brigata ha trascorso in una tale promiscua intimità che di per sé è motivo di scandalo. Se non interessa in nessun modo a Boccaccio, è solo perché questa brigata non deve dargli personaggi protagonisti di storie narrabili, deve dargli bravi narratori di storie altrui. La sta inventando per questo: l’onesta brigata è una funzione del racconto, quella decisiva, il suo *ubi consistam* in quanto azione locutiva» (QUONDAM – FIORILLA – ALFANO 2013, 25).

¹⁵ Sono costretto a citare me stesso. In un capitolo del mio libro *Boccaccio pop*, intitolato proprio *L’onestà della brigata entra in crisi*, a cui necessariamente rinvio, ho tracciato e indagato tutti quei testi (letterari, teatrali, filmici, televisivi, grafici etc.) che nei decenni, a partire da quella sorta di criminoso antimodello decameroniano che è *Dieci piccoli indiani* [1939] di Agatha Christie (dieci convenuti, dieci bugiardi, dieci assassini, dieci morti; in un’irreale versione ribaltata dell’archetipo medievale, nel Novecento la struttura a eliminazione è destinata a divenire un prototipo formidabile, e non solo per il genere giallo), hanno offerto al pubblico la variante particolare di brigate apertamente licenziose o lussuose (nel cinema popolare, nei fumetti); di brigate *hippy* dedite all’amore libero (nei musical); di brigate *queer* che lottano per rivendicare la loro autonomia di genere (nei romanzi *Decamerone delle donne* [1985], della russa Julija Voznesenskaja, e *The Gay Decameron* [1998], dello scozzese Christopher Whyte). E ancora, ricche brigate annoiate e sfaccendate, chiuse in luoghi esclusivi e nel loro asfittico narcisismo di classe; o brigate altre, talvolta logorroiche talvolta balbettanti, che annaspiano insensatamente in un vuoto morale, esistenziale e/o politico. A questo proposito cito due casi sintomatici: l’importante romanzo americano *Ten Days in the Hills* [2007] di Jane Smiley, che con ogni probabilità è nel *background* culturale di Kathleen Jordan; e il film, già citato, dei fratelli Taviani *Maraviglioso Boccaccio* [2015], che mostra non pochi elementi poi condivisi dalla serie Netflix (cf. BARDINI 2020, 245-60).

Nel 1348, i fuggitivi dalla peste di Firenze¹⁶ arrivano a Villa Santa (così si chiama la residenza che li ospiterà) alla spicciolata, su invito di un tal visconte Leonardo da Fiesole¹⁷, che pare abbia intenzione di sposarsi. Alcuni appartengono alle famiglie più importanti della città, e si intuisce qualche legame di parentela tra loro; ma il gruppo non è compatto, non è preordinato, né ha un'origine condivisa. Il loro numero è impreciso e variabile: talvolta sono dieci, ma a volte pure di più o anche di meno. Non tutti sono nobili e savi e ornati e leggiadri e onesti; e il loro parlar predominante è triviale.

La visione dei primi due episodi, scritti da Kathleen Jordan e diretti da Michael Uppendahl, pone le premesse della convivenza della "brigata" a Villa Santa, e suscita subito una serie di perplessità che devono essere affrontate una a una.

Dunque, partiamo dal *cast*: di certo una delle faccende più difficili da fronteggiare. Il *cast*, di lingua inglese, a colpo d'occhio appare sorprendentemente multietnico, in particolar modo a chi conosca la Firenze boccacciana, o sia abituato a più realistiche rappresentazioni filmiche di quell'ambiente (ma ho anche detto che il pubblico italiano è il meno idoneo, per la sua contiguità culturale con l'originale, a esprimere un giudizio). Netflix non è certo nuova a contaminazioni di tal genere: per le sue scelte di *casting* ha sempre avuto una politica che, evidentemente, non tiene conto della verosimiglianza, o della plausibilità (per un'idea didascalica di integrazione e inclusività che passa, forse, attraverso la falsificazione?). In nota ho citato il caso della serie *Bridgerton*, che per la presenza di attori neri in certi ruoli apicali, ha fatto parlare la critica televisiva di ucronia, un genere di narrativa basata sulla premessa generale che la storia del mondo, per una specifica singolarità, abbia seguito un corso alternativo a quello reale. Come il multiverso della Marvel. Possiamo così dirci autorizzati a pensare questo *Decameron*, e questa Firenze trecentesca, come il prodotto parallelo di una visione ucronica? Dato che siamo già stati costretti a svincolarlo da Boccaccio, verrebbe da dire sì. Anche se c'è un rovescio della medaglia, che è rappresentato dall'ideologia *woke*, di cui Netflix è strenua sostenitrice. Ha senso aspettarsi che, con un *cast* colorato e multietnico catapultato nella Firenze del 1348, si possano correggere le ingiustizie razziali del passato? Oppure è un modo *tranchant* per ribadire che questo riuso del *Decameron* è solo e semplicemente

¹⁶ A mio avviso, alcune immagini incipitali che affrescano la peste di Firenze sono correlate, in maniera parodica, al film dei Taviani *Maraviglioso Boccaccio*, uscito nel 2015; pellicola che Kathleen Jordan ha plausibilmente visto e recepito. In questo lungometraggio, che assegna largo spazio alla storia della brigata sino a dilatarla alle dimensioni di una novella, messa al pari di altre cinque (cf. BARDINI 2020, 122, 254-60), si assiste ad alcune scene che ricompaiono, variate di poco, nella serie Netflix. Come quella, ad esempio, dei fiori annusati per difendersi dal contagio. La sequenza drammatica, nei Taviani, discende autenticamente dal testo di Boccaccio: «portando nelle mani chi fiori, chi erbe odorifere e chi diverse maniere di spezierie, quelle al naso ponendosi spesso, estimando essere ottima cosa il cerebro con cotali odori confortare» [*Dec.* I Intr., 24]. Nella serie tutto ciò si trasforma in una scena grottesca in cui i personaggi si infilano direttamente i fiori dentro alle narici. Certo, la mediazione potrebbe non sussistere; ma sono soprattutto altre scene, già interpolate dai Taviani e non di origine boccacciana, a riapparire simili, seppure ridicolizzate, negli episodi Netflix. Come ad esempio il materiale di origine manzoniana (certi "manzonismi" ripresi dalle pagine sulla peste dei *Promessi sposi*) che i Taviani introducono nel loro film: i carretti dei monatti razziatori che portano via i morti al posto dei boccacciani «becchini» [cf. *Dec.* I intr., 35]; il marito disperato che piange la moglie morta (sequenza modellata sull'episodio celeberrimo della madre di Cecilia); il provvidenziale acquazzone che bagna copiosamente la brigata in atto di tornare in città, e che sembra mettere fine alla pestilenza. Ebbene, nella serie si rintracciano elementi similmente non boccacciani: i carretti che rovesciano i morti nel fiume, i cadaveri allegramente profanati e spogliati; il marito piangente con il corpo della moglie in braccio, episodio che porge l'occasione a un componente della brigata di fare una battuta surreale; il largo spazio concesso alla brigata e ai loro conflitti interni; il violento acquazzone finale che bagna ciò che resta della brigata in fuga dalla villa.

¹⁷ Gli inviti sono recapitati di un postino-messaggero di nome Andreoli, che tornerà nella storia come amante di un componente della brigata.

un'allegoria carnevalesca per la rappresentazione del *melting pot* attuale¹⁸; al punto da non paventare, anzi voler azzardare l'appropriazione e/o la cancellazione culturale? Il terreno è estremamente scivoloso¹⁹. Si può solo riconoscere che, come si vedrà, la *Weltanschauung* di Boccaccio come uomo del suo tempo, qui e altrove, è sistematicamente attaccata e, nell'impossibilità di un'escissione totale, manipolata e derisa. Quasi sempre, qui non si ride con Boccaccio, ma contro Boccaccio.

Allora: il visconte Leonardo da Fiesole²⁰ invita a Villa Santa, in aperta campagna, i pochi superstiti di alcune delle più importanti famiglie della città. Per prima, quella che, secondo accordi imprecisi, dovrebbe diventare sua moglie, la futura viscontessa: la signora Pampinea²¹ di Firenze, accompagnata dalla sua serva Misia²²; quindi il nobile Tindaro²³ con al seguito il suo medico personale Dioneo²⁴; Panfilo²⁵ della stimata famiglia dei Lungarno con sua moglie Neifile²⁶; Filomena²⁷ della famiglia del signor Eduardo cugino di Leonardo, in rappresentanza della madre Elissa e delle sorelle Violetta e Lauretta, tutte e tre morte, seguita dalla sua serva Licisca²⁸. Alla villa, intanto, ci sono già il custode Sirisco²⁹, la cuoca Stratilia³⁰ e il servo quasi muto Calandrino³¹ (che, nonostante il suo nome provenga dal mondo delle novelle, o forse proprio per questo, resterà un figurante appena marginale).

Appare evidente che la prima composizione della brigata è sì decameroniana ma antiboccacciana: già multietnica, si rivela pure interclassista. Kathleen Jordan, evidentemente, si diverte a mescolare nomi e ruoli (e funzioni): i signori Pampinea, Panfilo, Neifile e Filomena, membri noti dell'onesta brigata originale, vivono a stretto contatto con i servi Misia e Licisca (nel testo trecentesco erano le fanti di Pampinea e Filomena, già riassegnate alla cucina [cf. *Dec.* I Intr., 100]), Sirisco (famigliare di Panfilo

¹⁸ D'altra parte, moltissimi sono gli elementi anacronistici disseminati intenzionalmente un po' ovunque. Ma pure queste non sono delle novità. Esiste una serie TV brasiliana, in cinque episodi, intitolata *Decamerão. A Comédia do Sexo* [2009], scritta e diretta da Jorge Furtado, che raffigura un tardo Ottocento di fantasia, saturo di anacronismi e ammiccamenti alla contemporaneità, in cui vengono messi in scena gli amori e gli scambi di coppia, le gelosie e le discordie, gli imprevisti e le peripezie di un gruppo di personaggi residenti in una florida fazenda. La disinvolta sceneggiatura cuce insieme gli spunti boccacciani con materiale allotrio ed eterogeneo: la commedia dell'arte, l'opera buffa e l'operetta (i dialoghi sono in rima), ma pure con l'avanspettacolo e la *pochade*, il cinema decamerotico e lo spaghetti-western. Grazie a un brillante cast multietnico (come straordinariamente multietnica è la società brasiliana) nasce un bizzarro spettacolo popolare *italian style*; per come lo si può concepire soltanto in America del Sud, naturalmente (cf. BARDINI 2020, 118, 179, 432-23).

¹⁹ In ogni caso, non c'è dubbio che certe scelte di *casting* siano intenzionali. Anche accettando la bizzarra composizione del gruppo degli attori protagonisti, noti, bravi e internazionali, pure le tante comparse, selezionate tra le maestranze di Cinecittà, stupiscono per la loro inaspettata multietnicità. Vale a dire, al momento di comporre certe scene di massa, Netflix, o chi per lei, ha optato per rappresentazioni volutamente antinaturalistiche (e/o antistoriche); sicché sullo schermo si vedono trecenteschi cittadini fiorentini e pii contadini toscani ora bianchi ora neri, ma altresì mulatti e mediorientali e persino giapponesi. A uno spettatore italiano, magari, la cosa potrà risultare strana; a uno di Seul o di Canberra invece magari no.

²⁰ Di Leonardo si vede solo un ritratto a cavallo e il suo cadavere, dato che è morto di peste il giorno precedente l'arrivo degli ospiti. Il personaggio è interpretato da un attore nero, e la cosa avrà la sua ripercussione nel finale, quando si scoprirà che Leonardo ha lasciato un figlio illegittimo, ovviamente di colore.

²¹ Pampinea è interpretata da Zosia Mamet, un'attrice statunitense molto nota al pubblico di Netflix.

²² Misia è interpretata da Saoirse-Monica Jackson, un'attrice nata in Irlanda del Nord.

²³ Tindaro è interpretato da Douggie McMeekin, un attore inglese.

²⁴ Dioneo è interpretato da Amar Chadha-Patel, un attore britannico di origine indiana.

²⁵ Panfilo è interpretato da Karan Gill, un attore indiano.

²⁶ Neifile è interpretata da Lou Gala, un'attrice francese.

²⁷ Filomena è interpretata da Jessica Plummer, un'attrice inglese di origini giamaicane.

²⁸ Licisca è interpretata da Tanya Reynolds, un'attrice britannica nota al pubblico di Netflix soprattutto per la serie *Sex Education*.

²⁹ Sirisco è interpretato da Tony Hale, un attore comico americano.

³⁰ Stratilia è interpretata da Leila Farzad, un'attrice britannica di origini iraniane.

³¹ Calandrino è interpretato da Alfredo Pea, un attore italiano.

e nominato poi tesoriere [cf. *Dec.* I intr., 99]) e Stratilia (fante di Fiammetta, riassegnata al governo delle camere delle donne [cf. *Dec.* I Intr., 101]). All'aristocratico e ricco Tindaro, un ipocondriaco iracundo e misogino, erudito in storia antica, e nipote del marchese Peralto, è attribuito il nome del familiare di Filostrato, che si occupava della cura delle camere degli uomini [cf. *Dec.* I Intr., 99]). Questo novello Tindaro (non più servo ma gentiluomo) è accudito da Dioneo da Genova, un sedicente medico erede di un commerciante di vini³². Cinque padroni e cinque servi in costante polemica e conflitto; che indubbiamente vorrebbero essere la diretta esemplificazione della dialettica hegeliana "signore-servo"; ma che raramente si elevano al di sopra delle più celebri maschere della commedia dell'arte. Kathleen Jordan, ambiziosamente, fa di tutto per apparire didascalica su questo punto, ma non sempre ci riesce appieno. Ad esempio: nel primo episodio la padrona Filomena e la serva Licisca, in viaggio verso Villa Santa, litigano e vengono alle mani, finché la serva spinge la padrona nel fiume. Credendola morta, Licisca indossa i suoi abiti e si presenta alla villa come la gentildonna Filomena, riscuotendo grande ammirazione. In colonna sonora, intanto, si sente la canzone *Master and Servant* [1984] dei Depeche Mode. Più oltre, la soddisfazione luciferina di Licisca di fingersi una dama tra pari è sottolineata dal commento sonoro di *A Girl Like You* [1994] di Edwyn Collins. E parallelamente quando ferita, sporca, scarmigliata e sbrindellata, busserà inaspettata al portone, la vera Filomena è costretta a recitare il ruolo della serva Licisca, per potersi salvare nell'immediato da morte sicura. Ma la satira sociale si annacqua all'istante in una più trita commedia degli equivoci, reindirizzata verso il romanzesco e viepiù il fiabesco, quando si verrà a sapere che le due, in realtà, sono sorelle da parte di padre; una verità rimasta sempre ignota alla sola Licisca, la quale veniva cinicamente bistrattata dall'intera famiglia come una Cenerentola. Per lei, la sua "fata madrina" è stato un presunto omicidio; la sua "mezzanotte" sono le maniere da serva che di lì a poco la riveleranno per quel che veramente è; il suo "principe", nonostante le ambizioni di elevazione sociale, sarà un borghese che la attrae sessualmente (Dioneo)³³. Per l'altra il confinamento in cucina aprirà nuovi orizzonti sessuali. Ma una redenzione di entrambe, soggette infine a riprendere ciascuna la propria posizione originaria (quella che sembra spettare loro, evidentemente), sarà solo parziale, in un finale aggiustamento sororale dal sapore posticcio.

La relazione tra Tindaro e Dioneo, fondamentale, è quella di *Il malato immaginario* di Molière: per goderne le sostanze il falso medico soggioga il ricco ebete con la scusante di una salute precaria. Quando però questi, inaspettatamente, è rinvigorito dalla passione per una bella donna, il medicastro tenta di avvelenarlo con la belladonna, senza riuscirci.

Il custode Sirisco, minacciato dalla sedicente fidanzata del visconte Pampinea, che accampa pretese più o meno legittime sulla villa e gli eleganti giardini, farà il lecito e l'illecito per mantenere sotto il suo pluriennale controllo la proprietà.

Per proteggere il figlio Jacopo avuto anni prima dal visconte Leonardo, impenitente libertino appena morto (la cui volontà di ammogliarsi appare inverosimile ai molti che lo conoscevano bene), la cuoca Stratilia seduce Tindaro.

³² Com'è noto, dopo la decisione di partire, presa in Santa Maria Novella, l'onesta brigata si allontana da Firenze con le «cose oportune», «alquante delle lor fanti» e «tre lor famigliari» [cf. *Dec.* I Intr., 71, 89]. Si tratta di Misia, Licisca, Chimera e Stratilia, nonché di Parmeno, Sirisco e Tindaro. Figure di contorno, comparse marginali direttamente funzionali all'ottimo ed efficiente governo delle ville, i cui nomi sono citati una sola volta, praticamente; ad eccezione di quelli di Licisca e Tindaro, che si rendono protagonisti, nella *Introduzione* alla VI Giornata, di un litigio furibondo e comico, che fa ridere le donne della brigata e fornisce al re Dioneo l'argomento della VII Giornata: le beffe che le mogli fanno ai loro mariti.

³³ E la vera Filomena, costretta a fingersi una serva, rimprovererà con queste parole la vera Licisca che si finge Filomena: «Credi che siccome sei vestita da nobile, puoi fare quello che ti pare? Aprire le gambe per la classe mercantile?».

Più macchinoso, e per certi versi poco convincente, è il rapporto morboso che lega tra loro Pampinea e la serva Misia. Pampinea è una manipolatrice esagitata e nevrotica che si reca alla villa portando in dote i suoi gioielli, convinta (per le parole ingannevoli di un «mediatore matrimoniale») di essere amata da Leonardo (che invece mirava solo all'oro). Misia si mostra sottomessa a ogni volere della padrona, a cui evidentemente è affezionata in modo strano: è di lei succuba oltre ogni ragionevolezza, le perdona ogni sgarbo mendicando le sue attenzioni, ed è aggressiva contro chiunque la minacci. Di nascosto da tutti ha condotto alla villa, chiusa in una botte, la sua amata Parmena (appare così il nome del terzo famiglia dell'originale, declinato al femminile), già gravemente malata di peste. La di lei morte, in un certo senso parallela a quella di Leonardo (i due finiscono nella medesima fossa, pianta da entrambe le donne), la renderà ancor più disperatamente schiava dei capricci sempre più maniacali della padrona. Fino a un finale tragico che, forse, la libererà. Più armonica, e sempre rigorosamente abbigliata in stile *matchy matchy*, la coppia dei nobili coniugi Panfilo e Neifile, che appaiono direttamente funzionali alla decostruzione di alcune importanti istanze boccacciane. Sono gli unici che daranno seguito alla loro risoluzione di recarsi fuori Firenze, partendo dall'interno di una chiesa; proprio mentre la bigotta baciapile Neifile sta tentando di confessare strani peccati a un prete che è già morto nel confessionale. Ed è l'unica coppia che stabilirà un reciproco accordo privato di astinenza e castità, definendolo «un grosso sacrificio cristiano»³⁴. Una decisione che, però, nasconde ben altre verità: lei reprime con la fede ardente e la preghiera ostinata il suo desiderio sessuale nei confronti di uomini rozzi, sporchi e brutali, cosa che il raffinato e delicato marito non è; lui è omosessuale. Entrambi troveranno altrove la maniera di darsi soddisfazione, pur restando emotivamente connessi l'uno verso l'altra.

Su questa medesima linea decostruttivista si possono citare altre due circostanze legate al personaggio di Pampinea. Disinteressata alla maggior saggezza, alla nobiltà, la bellezza, l'eleganza e la leggiadra onestà che i suoi ventotto anni le accordano [cf. *Dec. I Intr.*, 49-51], la protagonista interpretata da Zosia Mamet è terrorizzata dall'idea che il futuro marito (che non incontrerà mai) scopra la sua vera età, ventotto anni appunto, e capisca che lei è già irrimediabilmente una vecchia. Oltracciò, i precetti che lei stessa propone in giardino: «siamo qui per mangiare, per bere e avviarci verso un luminoso futuro. Non dobbiamo più parlare di pestilenza»³⁵, non accennano al diletto reciproco del «novellare» [cf. *Dec. I Intr.*, 111-112], e resteranno affatto disattesi circa la possibilità di fuggire dalle tristezze del morbo³⁶.

Insomma, si ha come l'impressione che la volontà di problematizzare, capovolgere, ma soprattutto deridere a tutti i costi le condizioni poste da Boccaccio alla brigata, riesca solo a deformare in modo grottesco dei personaggi altrimenti idealmente perfetti. E come ho

³⁴ Ma questo «grosso [e ipocrita] sacrificio cristiano» di cui parla Kathleen Jordan, non è per niente il «puro e fratellvole animo» [*Dec. I Intr.*, 87] che Pampinea, a nome di tutte le donne, prega i tre giovani di disporsi a tenere in loro compagnia. Una tematizzazione più arbitrariamente passionale della scelta della castità all'interno della brigata, e una sua polemica messa in discussione, era già passata nel citato *Maraviglioso Boccaccio* dei Taviani. Nel film i ragazzi riconoscono come tutte le convenienti regole per la loro civile convivenza siano solo prescrizioni astruse, mai ben comprese e mal digerite. La castità che Panfilo (proprio lui, per l'appunto) raccomanda ai compagni e impone a Dioneo e Fiammetta, scoperti in un voluttuoso abbraccio notturno, serve più a scongiurare l'invidia di chi in quella circostanza non ha un amante, che ad aderire alla virtù essenziale dell'onestà. E infatti non è un caso che nel finale della pellicola italiana Dioneo torni a definirne la scelta costrittiva «un'esagerazione». Aggiungo poi che siccome Boccaccio, com'è noto, non ci dice quali siano le coppie di innamorati dell'«onesta brigata», l'ipotesi che Panfilo sia unito proprio a Neifile è una congettura, tra le tante altre elaborate nel tempo, che per prima viene avanzata proprio dai Taviani.

³⁵ «Let us make a rule, shall we? Yes? We are here to eat and drink and move into a bright new future. We shall have no more of this pestilence talk».

³⁶ Anche questa radicale inosservanza rispetto all'originale era stata già introdotta nel film dei Taviani del 2015, dove la paura e il ricordo orribile della peste non lasciano mai né il pensiero diurno né i sogni notturni dei dieci giovani, rovinando e demotivando il loro «festevolmente viver» [*Dec. I Intr.*, 94].

anticipato in nota, questa sorta di ossessione tutta novecentesca (più che postmodernista) di voler distruggere l'utopia (borghese?) della "onesta brigata ben parlante", era già stata tematizzata nel lungo romanzo *Ten Days in the Hills* [2007] di Jane Smiley: un ritratto sarcastico e ficcante dell'America del terzo millennio. Una breve sinossi: all'indomani della cerimonia degli Oscar del 2003 (mentre è appena iniziata la seconda Guerra del Golfo), per dieci giorni dieci esponenti del *jet set* californiano soggiornano prima in una magnifica villa sulle colline di Hollywood, e quindi nella magione sfarzosa e *Kitsch* di un milionario russo. Lontana dai bombardamenti reali e mediatici (ma con il ricordo assillante della «mortifera pestilenza» dell'11 settembre), questa combriccola di riccastri sfaccendati, annoiati e superficiali, privi di ogni virtù e perennemente in fregola, chiacchiera con estenuante ostinazione di cinema (che è l'unico argomento in comune), guarda vecchi film congetturando improbabili *sequel* e *remake*, fa sesso ripetutamente e ossessivamente, e spettegola su tutto e su tutti, affastellando, col passar dei giorni, una quantità sconfinata di banalità, scempiaggini e ovvietà. Per questo suo "affresco" contemporaneo, che ritrae le degenerazioni di un Neocapitalismo avviato a naturalizzarsi, e a divenire puro oggetto di contemplazione, Jane Smiley, scrittrice e saggista stimata in patria, elegge proprio il Certaldese a suo modello principe. Ma è subito evidente che il *Decameron* è anzitutto un pretesto strutturale, un orpello peritestuale, sovente un paludamento pseudo-culturale che odora di contraffatto: un'argomentazione al contrario per scelta intenzionale e ideologica. Se l'«onesta brigata» decameroniana rifondava eticamente il mondo attraverso il "ben parlare" e il savio dialogo dei "ben ascoltanti", che riportano l'ordine nel caos (e inventano il romanzo moderno), questa sciroccata compagine hollywoodiana naufraga contenta nella chiacchiera superflua, infinitamente stupida e malevola (che spinge il romanzo contemporaneo alla decomposizione e alla putrefazione), mentre dall'altra parte del globo, non si sa nemmeno perché, deflagrano le bombe. A quanto pare, nell'Occidente malato e appestato, con il venir meno delle grandi metanarrazioni (o anche solo delle «novelle, o favole o parabole o istorie» ben strutturate), la Morte vince eternamente, e nulla (*nihil*) può essere fatto (nonché ritratto vacuamente). Ebbene, *The Decameron* di Kathleen Jordan è (o vorrebbe essere) qualcosa di basato su questo intendimento, ma a un livello smisuratamente più basso (più popolare e più globale); con in aggiunta l'acrimonia della scrittrice che pensa di combattere e magari sconfiggere in tal modo la tradizione narrativa maschile-patriarcale.

E tuttavia, paradossalmente, per quanto Boccaccio venga ripetutamente trasgredito, alcuni suoi motivi tornano in modo più o meno analogo, e risultano confermati: l'anticlericalismo e la forza travolgente e incontrollabile del sesso. Nel primo caso, l'argomento è trattato corvivamente: le preghiere di Neifile sono evidentemente fasulle, nevrotiche³⁷, e tutti gli altri, a cominciare dal marito, l'assecondano o la dileggiano; i diversi gruppi di briganti, brutti, sporchi e cattivi, che vorrebbero saccheggiare la villa, sono capeggiati da chierici, che si tratti di cardinali (in passato il cardinale Agnolo, ora incanaglito, fu per l'appunto il confessore di Neifile) o di monaci rabbiosi in odor di Inquisizione. Nel secondo caso, il tema apre decisamente all'ambiguità. Nessuno dei protagonisti resiste al pungolo della carne, tutti hanno ripetuti rapporti sessuali³⁸, e gli amplessi sono interclassisti; dapprima ciò sembra recare giovamento ai personaggi, una certa qual apertura all'altro, una maggiore sensibilità e consapevolezza di sé. Salvo poi, placato l'eccitamento, assistere al

³⁷ Neifile, prima di concedersi, in modo liberatorio, a un rapporto sessuale violento e passionale con il volgare Ruggiero, primo cugino di Leonardo, si mostra ripetutamente turbata dal bisogno di un segno divino fisico e concreto che la "tocchi" somaticamente; in colonna sonora si ode il commento della blasfema canzone *Christian Woman* [1993] del gruppo *gothic metal* statunitense Type O Negative.

³⁸ Al ritmo del brano *All You Ever Think About Is Sex* [1983] degli Sparks.

riacutizzarsi dei noti e consueti motivi di conflitto. A non dire che alquanti moriranno proprio a causa di questi rapporti, che si rivelano letali veicoli d'infezione³⁹.

Gli episodi successivi, scritti e diretti da altri, sviluppano e dilatano queste premesse in modo piuttosto prevedibile: mentre il mondo esterno, malato, affamato, cencioso, preme ai cancelli per entrare⁴⁰, da essere un luogo sicuro la villa si trasforma progressivamente in un cupo recinto concentrazionario di incomprensioni, rancori e omicidi; come i giardini si palesano un eden illusorio, tra labirinti, statue nude e serpenti; sino al finale dell'ultimo episodio, scritto nuovamente da Kathleen Jordan e diretto da Michael Uppendahl.

Come ho detto, in tutto ciò le cento novelle del *Decameron* sono assenti, ed è manifesta intenzione degli autori indicarne costantemente l'assenza. La «ghirlanda onorevole e apparente» di alloro [cf. *Dec.* I Intr., 97] che la Filomena della brigata originale intreccia quale manifesto segno di signoria, e che poi contraddistinguerà il reggimento delle giornate, nella serie si trasforma in una corona funebre di fiori che Misia realizza per la sua amata morta, e che solo per l'intromissione querula e inopportuna di Pampinea viene trasformata in un premio per chi vincerà i giochi della giornata. E tra inseguimenti, falconerie, scherzi e altre gare puerili, sia all'aperto che al chiuso, a un certo punto il montaggio mostra Tindaro che proferisce queste parole: «L'astuto pirata Paganino massacrò un migliaio di uomini, e divenne completamente pazzo... d'amore». Dal contesto appare evidente che si tratta di una *performance* narrativa fatta alla presenza di Pampinea, qui ossequiata non come reina ma come sposa. E si capisce che pure questa è una sorta di competizione a premio. Pampinea chiede di mantenere «le storie sul tema della purezza»; poi altezzosamente definisce le parole di Tindaro «un bel racconto», che però non è degno di vittoria. Altri sono chiamati a parlare, ma poi, improvvisamente, tutto finisce; i personaggi cambiano gioco, luogo e discorso. E soltanto alcune ore dopo, mentre stanno bevendo e giocando a carte, e come se si trattasse di una barzioletta da bar, Panfilo chiede: «Conoscete quella di Saladino e di Messer Torello? Saladino si prepara per le crociate...», ma è subito interrotto da Neifile che pone uno dei suoi insulsi dilemmi religiosi. Insomma, a Villa Santa non si innesca mai la virtù dilettevole del novellare. Questa più nuova ma squilibrata brigata (per volontà chiara degli autori) disattende radicalmente il «parere» della Pampinea originale, che suggeriva di passare «non giocando, nel quale l'animo dell'una delle parti convien che si turbi senza troppo piacere dell'altra o di chi sta a vedere, ma novellando (il che può porgere, dicendo uno, a tutta la compagnia che ascolta diletto) questa calda parte del giorno» [*Dec.* I Intr., 111]. Qui le novelle, o i pochi e incomprensibili frammenti a loro riconducibili, non portano la pace tra i giovani (come le Olimpiadi antiche), ma sono solo una delle tante sciocche amenità che alimentano il costante conflitto tra i partecipanti, tutti spinti a vincere, con l'inganno o la prepotenza, il serto della vittoria: il «Winner's Wreath» del titolo dell'episodio.

A parte la sequenza finale, di cui poi dirò, le novelle del *Decameron* sono sottratte, o polverizzate in pochi e dozzinali microdecameronemi⁴¹, che si possono intravedere solo ed

³⁹ Il sesso, nella serie Netflix, è talvolta liberatorio, ma ha anche qualche cosa di ctonio e infernale; proprio come la peste, che è inferno in terra (per la vendetta di Dio) e causa del seppellimento sottoterra. Il simbolo più immediato ed evidente ne è il *boudoir* segreto e sotterraneo che il libertino Leonardo ha allestito per le sue orge. Detto ciò, non so se ci sia dietro un qualche significato, ma questo è proprio il luogo in cui viene assassinato il cantastorie Giovanni.

⁴⁰ Il referente immediato e riconoscibile rimanda al mondo cinematografico degli *zombie*.

⁴¹ Prendendo spunto dalla definizione di "boccaccismo", introdotta da Nino Borsellino a proposito del teatro comico cinquecentesco, in quanto «piatta riproduzione di invenzioni, situazioni e figure» che, utilizzando gli originali «congegni boccaceschi», realizza dei «calchi novellistici, tutti pienamente riconoscibili, che si fissano immediatamente come topoi del repertorio comico» (cf. BORSELLINO 1974, 15-20), in *Boccaccio pop*, a proposito del cinema comico moderno, io ho adoperato il termine "decameronema" per definire quei nuclei narrativi, ravvisabili all'interno di una corrente narrazione filmica, che si mostrano come una minima unità significativa o

esclusivamente perché interni a quell'orizzonte d'attesa delineato dal titolo della serie. Così, in un film che si chiama *The Decameron*, certe immagini come: “cadere in un pozzo”, o “nascondersi in una botte”, o “imbolare un porco”, o “chiedere un falcone”, o “bagnarsi in un piccolo laghetto”, accendono una qualche remota spia nella mente dello spettatore edotto, che però resta poi spiazzato e confuso⁴². Anche l'onomastica produce strani cortocircuiti. Una masnada di volgari crapuloni che, dopo circa un mese dall'inizio del soggiorno [sic], si fanno accogliere alla villa, hanno nomi parlanti: il cugino di Leonardo si chiama Ruggiero⁴³ (volendo sceglierne uno, come Ruggieri d'Aieroli, «di nazione nobile ma di cattiva vita e di biasimevole stato» [*Dec.* IV 10, 7]); due suoi compari, ragionevolmente, Bruno e Stecchi; ma poi il terzo si chiama Lorenzo, e la cosa stride, appartenendo quel nome a una novella tragica e oltretutto celeberrima. Della madre di Filomena, Elissa, e delle sue sorelle Violetta (?) e Lauretta, morte tutte e tre a Firenze, ho già detto. Dunque, l'intento è sicuramente goliardico.

A mano a mano che la stagione procede verso il finale, il soggiorno in villa si trasforma in un gioco al massacro, tra aspri dissidi interni e reiterati tentativi di invasione dall'esterno: alcuni moriranno di peste (Dioneo, Neifile; il gruppo di canaglie e prostitute che, con il cugino Ruggiero, si è unito alla brigata in un secondo tempo), altri saranno uccisi dal ferro dei briganti (Panfilo, Tindaro, Calandrino). Anche se il delitto albergava già da tempo alla villa: Dioneo aveva tentato di avvelenare Tindaro; Licisca ha accoltellato furiosamente il cardinale Agnolo; Misia pugnala al cuore Ruggiero su ordine di Pampinea; Pampinea rapisce il piccolo Jacopo per ucciderlo, e vuole bruciare Stratilia come strega. Alla fine, quasi fosse un gesto apotropaico e sacrificale, Misia uccide Pampinea chiudendola in una botte a cui poi appicca il fuoco⁴⁴. Per dare un qualche senso all'esplosione di tutta questa violenza, come immediato e palese oggetto del contendere sono indicate le mire ereditarie sulla grande tenuta. E in questo caso, una delle fonti è extra-boccacesca e pseudo-dantesca: in modo allusivo e sommario si riprendono le circostanze del libretto operistico di Giovacchino Forzano *Gianni Schicchi*, il celebre melodramma in un atto di Giacomo Puccini, costruito su un episodio del canto XXX dell'*Inferno* (ivi cf. vv. 22-48). Ma è palese, soprattutto nel gruppo di puntate centrali, che si tratta fundamentalmente di un meccanico pretesto narrativo per far avanzare la vicenda.

Alla fine, cioè nell'ultimo episodio, dopo menzogne, tradimenti, epidemie, avvelenamenti, omicidi, torture, saccheggi, assedi, appare chiaro che Villa Santa non è un posto tranquillo: meglio scappare. Ci riescono solo in sei: Sirisco, le sorellastre Licisca e Filomena, Misia, Stratilia e il figlio Jacopo. Si forma così una sub-brigata che si rifugia nei campi fioriti della campagna; il gruppo è purificato da un violento temporale e da un “bel pianto” collettivo, e medita sulla possibilità di tornare a Firenze; non prima di essersela presa comoda, tra giochi, canti e novelle.

distintiva tipicamente proveniente dal *Decameron*, e relata all'ingegno del suo artefice (quand'anche non siano materiali del tutto originali e/o inediti). Da intendersi, cioè, in qualità di microsceneggiatura primaria d'autore; ma da non confondere con il concetto diacronico di tema/motivo (BARDINI 2020, 316-17). Nella serie Netflix si arriva a una forma estrema di “microdecameronema” per via di decontestualizzazione.

⁴² Ad esempio, il “cadere in un pozzo” fa venire in mente Andreuccio da Perugia e i suoi «gravi accidenti»; ma qui a cadere in un pozzo del giardino è Neifile in fuga dai suoi tormenti religiosi. Il giardino della villa filmica non ha «pozzi d'acque freschissime» [cf. *Dec.* I Intr., 90], ma un orrido e nero pozzo colmo d'acqua putrida che fa tornare alla mente, grazie alle inquadrature intenzionali, le immagini indimenticabili di un ciclo di film horror che ha segnato un'epoca: *The Ring* [1998 nella versione giapponese; 2002 in quella statunitense].

⁴³ Ruggiero è interpretato da Fares Fares, un attore libanese naturalizzato svedese.

⁴⁴ Il destino di Misia è circolarmente correlato al motivo della botte (che nell'immaginario popolare, dall'Ottocento, ha sostituito l'originario «doglio» di Peronella): in una botte introdusse alla villa la sua morente amante, in una botte uccide e incenerisce la padrona che l'ha schiavizzata e umiliata. Evidentemente non è un caso che, nel finale, Misia narri una strana storia che riguarda proprio Giannello e Peronella. Ci tornerò più avanti.

L'intento "politico" di Kathleen Jordan è lampante: tutti gli aristocratici (e i prelati, e i mercenari, e i borghesi) sono morti. Sono sopravvissuti solo i "servi" rimasti in qualche modo fedeli a loro stessi (Sirisco, ligio ai suoi doveri di custode di Villa Santa; Licisca, che dopo il suo abbaglio per lo scambio di persona ha cercato "l'indipendenza"; Stratilia, comunque fiera della sua condizione di nascita). C'è chi ha saputo emanciparsi, finanche in maniera estremistica, dal "padrone" (Misia); e c'è chi ha "imparato" a essere "servo" (Filomena). Il gruppo, poi, prevede dei sottogruppi di tipo più "sociale": Licisca e Filomena sono una "famiglia" di sorelle, Filomena e Misia sono una "famiglia" di amanti omosessuali, Stratilia e Jacopo sono una "famiglia" madre-figlio. L'unico uomo-maschio (Jacopo è solo un bambino) resta Sirisco, ormai anziano, deluso, sconfitto dalla storia (di Villa Santa): un nonno che, presumibilmente, d'ora in poi racconterà innocue (?) storie d'amore.

In precedenza, ho accennato alla risolutezza della scrittrice-donna che vuol combattere la tradizione narrativa maschile-patriarcale. Ecco che dopo il "parricidio" di Boccaccio, Kathleen Jordan avanza la proposta di un *Decameron* rifondato e corretto (secondo lei), che, tanto per cominciare, non si potrà mai dare all'interno della ricca villa (una sineddoche per la società plutocratico-maschilista?)⁴⁵. Si è visto, d'altra parte, come il lieto novellare non vi attecchisca mai. A un tal proposito, un altro episodio è significativo. Nel settimo episodio Sirisco accoglie in casa un gruppo di poveri contadini affamati (e "comunardi"), offrendo loro cibo e riparo. Credendo di coinvolgerli, esclama: «E faremo quello che fanno i nobili. Potremo bere vino, e raccontarci storie di donne svergognate!». Il cenno al testo boccacciano è lampante; l'idea di un suo declassamento plebeo infrattiva. Ma il gruppetto mugugna, e reagisce disapprovando l'aspetto misogino della proposta. Allora Sirisco corregge il tiro: «E monaci svergognati! Meglio?». A questa rettifica tutti gli altri reagiscono più contenti: «Sì!». Evidentemente questo è il pubblico con il quale si vuole essere più in sintonia.

La villa e il suo giardino sono un eden avvelenato e mortifero, un luogo che da sempre ha condannato la donna al ruolo di suddita e peccatrice (la parola "peccatrice" è continuamente ripetuta da Neifile). C'è una scena nel quinto episodio, assai allegorica, che vuol rimarcare il concetto. Al momento del ritrovamento del cadavere di Dioneo (a grandi linee, questi è il personaggio forse più vicino all'idea boccacciana del "pragmatico mercatante borghese", purtroppo falso e arrivista), l'inquadratura fissa e pittoricistica ce lo mostra morto, reclinato, nudo, le pudenda coperte da un pannello. Il suo corpo michelangiolesco (l'attore Amar Chadha-Patel ha il fisico giusto), carezzato da luci caravaggesche, è quello di un tradizionale Cristo morto. E la sua mano aperta, poggiata a terra, è come se avesse appena lasciato cadere il pomo addentato che si trova lì accanto. L'inquadratura immediatamente successiva mostra un serpente che, in giardino, si muove tra i rami di un pesco fiorito. Il mondo di Adamo ha sempre portato solo morte e guerra (e per l'appunto, narrazioni misogine).

Insomma, Kathleen Jordan sostiene (ma non so misurare quanto lei sia ironica, o se ci creda davvero) che, nell'era di Netflix, la lieta e più equa narrazione rinasca in un'utopica arcadia fiorita posta al di là dell'acquazzone e dell'arcobaleno (è il post-diluvio degli unicorni?), dove le novelle fioriscono da una società multietnica e lavoratrice (nell'accezione di "scevra dai privilegi"), che ha profondamente ripensato il capitalismo classico (non lo ha radicalmente "sconfitto": un ritorno a Firenze è previsto, prima o poi), e che si è intimamente "femminilizzata" (nonché "omosessualizzata")⁴⁶. Ecco così che i

⁴⁵ Disturbante la scena in cui l'instabile Pampinea, che per rivendicare i suoi astratti diritti sul possesso di Villa Santa e dei giardini ha mentito, manipolato, corrotto e ucciso, quando infine è costretta a fuggire in tutta fretta perché i suoi raggiri sono stati scoperti, è filmata mentre si costringe a ingoiare, con gran fatica, i suoi vistosi gioielli d'oro.

⁴⁶ Naturalmente, nessun giudizio negativo. Anzi, su questo punto la sceneggiatura è ben chiara. In un mondo maschilista, per come lo si è conosciuto sino ai tempi della peste, reale e metaforica, l'omosessualità è

post-brigatisti, passandosi di mano in mano una corona di fiori, possono finalmente raccontarsi storie rinnovate. Siamo ormai all'ultima scena della stagione: una lunga carrellata all'indietro allontana lo sguardo dal gruppo. Misia racconta: «Allora Giannello montò Peronella come uno stallone monta una cavalla. Si mise al lavoro per portare a termine il compito. Alla fine, Giannello vinse due premi quel giorno: l'abbraccio amoroso della moglie del tubista [sic], e una bella vasca da bagno come aveva sempre sognato!»⁴⁷. E tutti: «Che bella storia! Molto bene!». Poi tocca a Sirisco: «Vi piacerebbe una storia d'amore? Allora, molto tempo fa, i cittadini di Saluzzo chiesero al loro marchese, il quale era uno scapolo convinto, di sposarsi nella speranza di generare un erede. L'idea non gli piaceva poi molto, ma accettò a una condizione: che potesse scegliere la moglie, e che gli abitanti del villaggio si attenessero a qualsiasi risultato. E così andò al villaggio e scelse la donna più bella, ma era anche la più povera»⁴⁸. Misia lo interrompe: «Perché?». Sirisco replica: «Non ci sono ancora arrivato»⁴⁹.

Dunque, Misia, completando una sorta di suo percorso terapeutico, narra qualcosa che ha a che fare col motivo della botte di Giannello e Peronella; Sirisco attacca il racconto della novella di Gualtieri e Griselda [*Dec.* X 10], e promette di proseguire. Il film finisce sulle note della canzone *This Will Be our Year* [1968] del gruppo britannico The Zombies.

Ma il finale resta aperto. Perché proprio la novella di Griselda? Magari è solo per la ricerca di una simmetria superficiale che fa coincidere la fine della stagione con la centesima e ultima novella del *Decameron*? Perché sennò, dopo tutto quel laborioso decostruire, andarsi a cercare, per il roseo finale, proprio la novella dove trionfa senza mezzi termini la «matta bestialità» [*Dec.* X 10, 3] maschilista e dispotica del marchese di Saluzzo è proprio volersi dare la zappa sui piedi. C'è ironia? O pessimismo? Oppure dovremmo prevedere che Sirisco, che per l'appunto “non ci è ancora arrivato”, racconterà una versione radicalmente alternativa della storia? Così da sancire in modo definitivo il *necessario* “parricidio” di Boccaccio.

O è semplicemente un *cliffhanger* per la seconda stagione? Alla fine, è pur sempre Netflix.

sempre stata una colpa da dover tenere celata. Morendo, Parmena, nascosta in una botte, spiega all'amata Misia che quella è la volontà di Dio, perché loro due sono «saffiche», e hanno «la dannata brama». Misia interiorizza tutta quella omofobia, ne resta devastata e schiacciata (sino a farsi sicaria e omicida per Pampinea), riuscendo infine a liberarsi solamente grazie all'amore di Filomena, e alla soppressione fisica della padrona. Similmente l'omosessuale Panfilo è costretto a un matrimonio di copertura con Neifile, provocando l'infelicità propria e quella della moglie. Lui trova sollievo negli incontri clandestini; lei si trasforma in una maniaca religiosa. Entrambi, sia Panfilo che Misia, avranno però un vero riscatto al momento del loro finale *coming out*, che li renderà nuovi e liberi. Panfilo, a detta di tutti, diventa improvvisamente «affascinante», e morirà da eroe; Misia si affranca dai suoi mostri.

⁴⁷ «So, then Giannello mounted Peronella as a stallion mounts a mare. He set to work finishing the task at hand. In the end, Giannello won two prizes that day. The amorous embrace of the plumber's wife, and a free bathtub like he'd always dreamed».

⁴⁸ «Would you like a love story? So, some time ago, the villagers of Saluzzo asked their marquis, who was a very committed bachelor, to marry in hopes of producing an heir. He was not very fond of that idea. But he agreed under one condition. That he could choose his wife, and that the villagers would abide by whatever the outcome. So, he goes to the village and he pick the most beautiful woman, but she was also the poorest».

⁴⁹ «I haven't go there yet».

Riferimenti bibliografici

ANDREEVA 2022

N. Andreeva, *The Decameron: Netflix Orders 14th Century Soapy Drama From Kathleen Jordan & Jenji Kohan*, «Deadline», 18 agosto.

BARDINI 2020

M. Bardini, *Boccaccio pop. Usi, riusi e abusi del Decameron nella contemporaneità*, Pisa.

BARDINI 2023

M. Bardini, *Il cinema medievale. 1965-1976*, Pisa.

BARDINI 2024

M. Bardini, *I classici a fumetti, Boccaccio*, Pisa.

BORSELLINO 1974

N. Borsellino, *Decameron come teatro*, in *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaiolo*, Roma, 13-50.

BRANCA 1973

V. Branca, *Boccaccio tradito dal cinema*, «Corriere della Sera», 27 agosto, 3.

BRUSCHINI – TENTORI 1993

A. Bruschini – A. Tentori, *Malizie perverse. Il cinema erotico italiano*, Bologna.

CARLUCCIO – MASECCHIA – RIMINI 2023

G. Carluccio – A. Masecchia – S. Rimini, *Cinema, letteratura, intermedialità*, Roma.

ECO 2003

U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano.

FELL 2024

N. Fell, *The Decameron: ecco come la showrunner Kathleen Jordan ha trovato il giusto tono per la serie Netflix ambientata ai tempi della peste*, «The Hollywood Report - Roma», 31 luglio.

GIORDANO 2000

M. Giordano, *La commedia erotica italiana. Vent'anni di cinema sexy "made in Italy"*, Roma.

HUTCHEON 2011

L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma.

MANZOLI 2003

G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma; in particolare, il capitolo *Sceneggiatura e adattamento*, 57-93.

QUONDAM – FIORILLA – ALFANO 2013

A. Quondam – M. Fiorilla – G. Alfano (a cura di), *Giovanni Boccaccio, Decameron*, Milano.

The Decameron: *una serie Netflix*

SABOURAUD 2007

F. Sabouraud, *L'adattamento cinematografico*, Torino.

TATEO 1998

F. Tateo, *Boccaccio*, Roma-Bari.

TINAZZI 2007

G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia; in particolare, il capitolo *L'adattamento*, 70-97.

TURRONI 1979

G. Turroni, *Viaggio nel corpo. La commedia erotica nel cinema italiano*, Milano.

VIVARELLI 2023

N. Vivarelli, *Netflix's The Decameron Period Soap Starts Production at Rome's Cinecittà Studios*, «Variety», 19 gennaio.