



Pandemia, teatro

PIERMARIO VESCOVO

Università Ca' Foscari Venezia
Corresponding author e-mail: vescovo@unive.it

ABSTRACT

Volgendo lo sguardo su testi 'comici' (letterari, teatrali) tanto del passato quanto del presente, il saggio osserva la relazione tra epidemia – spesso sinonimo, nella storia dell'umanità e della letteratura, di peste – e teatro, in particolare la commedia, variamente intesa. Nell'ottica di tale relazione, il Decameron di Boccaccio, rivisto alla luce delle pagine scritte da autori antichi e da critici moderni, si rivela una costruzione per così dire 'comica' e 'teatrale', fin nel suo obiettivo di fondo – tanto più ambizioso e difficile nella situazione di crisi vissuta dal teatro odierno –, ossia la ricostruzione del mondo dopo la tragedia dell'epidemia.

While paying attention to 'comic' (literary, dramatic) texts from the past as well as from the present, this essay studies the relationship between epidemics – often interpreted, in the history of humanity and of literature, with the plague – and theater, especially comedy, with its various forms and meanings. Keeping this relationship in mind, Boccaccio's Decameron is read in the light of important pages written by ancient authors and modern critics, analyzing its comic and theatrical nature down to its very end, that is its underlying aim: the reconstruction of the world after the pandemic tragedy – a very ambitious and difficult aim, even more so facing the crisis currently experienced by theatre itself.

KEYWORDS

Theatre, Comedy, Decameron, Italian Literature, Contamination, Plague, Epidemic



1.

Il Covid 19 o la pandemia che dir si voglia ha ovviamente richiamato l'attenzione sulla letteratura dedicata al morbo, che è generalmente – nel senso più o meno proprio e con l'estensione più o meno metaforica – la *peste*. Se la parola *peste* ha fissato nell'esperienza e nell'immaginazione del Novecento il senso del *non qui* ma *altrove*, del *non ora* ma *un tempo*, la brutale riproposizione nelle nostre vite e nella nostra esperienza di una dimensione che si riteneva nei due sensi remota non possiede nemmeno un nome di riferimento fuori dalla catalogazione da laboratorio o della definizione generica che indica il contagio.

Nei mesi scorsi si è ripetutamente evocato Alessandro Manzoni, anche per ovvie ragioni di memoria scolastica (e, dunque, per lo più all'interno di un quadro di riferimenti spesso banale), e meno altre opere e scrittori, ma certamente per esempio *La peste* di Camus (il romanzo più rilevante e rappresentativo nell'esperienza del secolo scorso) o, retrocedendo, il *Decameron* di Boccaccio. Molto altro sarebbe stato disponibile: si veda il percorso dai greci antichi a noi tracciato da *Metafisica della peste* di Sergio Givone,¹ meno di dieci anni fa, «dove per metafisica s'intenda, né più né meno, che l'ontologia ermeneutica». Il che, più semplicemente si riassume in una domanda essenziale, che riguarda il senso della peste, dove rispondere o «dire che la peste non ha senso è già mettere in questione il senso dell'essere».

Oppure si potrebbe pensare, anche per metterle in scena, ad opere “di fantasia” di anni a noi prossimi e al senso di altri interrogativi, per esempio a *Los cuentos de la peste* di Mario Vargas Llosa, un testo destinato al teatro, scritto e rappresentato (con lo stesso autore in scena) a Madrid nel gennaio 2015, terminato in Italia nel febbraio 2014; un testo che non ho visto citato o evocato da nessuna parte, pur essendo l'autore, peraltro un premio Nobel per la letteratura, assai celebre. In esso solo in parte i personaggi raccontano o fanno rivivere storie del *Decameron*, mentre la *peste nera*, nella separatezza e segregazione che provoca, permette di concepire una *pieza de teatro contra esa lastimosa realidad*: una “realtà penosa” che non immaginava, solo cinque anni, la possibilità di una riproposizione in un senso concreto, certo al di fuori di ogni esagerazione apocalittica, del contagio come concreta esperienza del quotidiano, nel nostro tempo presente di cittadini europei. I teatri italiani occupati nella prima programmazione che ha segnato il tentativo di uscire dall'emergenza da una serie infinita di prestazioni di attori monologanti (altro succede, invec, nel teatro per musica o nell'opera che dir si voglia) potrebbero, tra parentesi, provare una qualche curiosità per il testo di Vargas Llosa e magari tenerlo in considerazione.

2.

Per quel che mi riguarda, ho provato nel periodo del *lockdown* a riprendere vecchi interessi e vecchie ricerche alla luce di questa esperienza, e certamente in rapporto alla misura coatta della solitudine domestica, della separatezza dal mondo. Giustifico, dunque, anche il presente intervento alla luce di un libro da poco apparso (ottobre 2020) per i tipi di Marsilio, intitolato *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*. Una riflessione che stavo



conducendo sul *plot* della commedia, con particolare riferimento alla questione del “lieto fine”, e che riguardava soprattutto alcune opere di Shakespeare e la questione della legge (legge dei tribunali e legge del *fato*, che è parola che ha lo stesso etimo di *fabula*), si è trovata a riprendere alcune questioni che mi ero posto qualche anno fa, a proposito di un rapporto tra peste e “teatro” nel *Decameron*. Ora, se la questione della considerazione della struttura “comica” del “centonovelle”, dall’*orrido cominciamento* della peste al *fine lieto*, è stata ampiamente dibattuta, spesso contestata, del tutto non considerata mi sembrava e mi sembra l’altra relazione.

Antonin Artaud in un saggio divenuto famosissimo – in principio un’esaltata lettura tenuta in pubblico alla Sorbonne nel 1933 – includeva tra i luoghi memorabili che mettono in relazione il teatro e la peste, curiosamente, anche il *Decameron*. Almeno un particolare secondario fa pensare a una qualche conoscenza del testo (quello dei due maiali che rivoltano dei panni contaminati e muoiono), mentre il riassunto risulta al limite del grottesco: un gruppo di tre “libertini”, tra i quali Boccaccio in persona, si intrattiene con sette donne di facili costumi in una sorta di orgia campestre nei giorni caldi della pestilenza, attendendo il suo termine per tornare in città.² Tuttavia tale assurdo richiamo cade in un discorso che, anche per l’inquietudine che lo pervade, rivela alcuni nessi di ben diverso rilievo: ovvero la spendibilità per il *Decameron* del riferimento alla peste secondo il *De civitate Dei* di Agostino – quello che guida la costruzione dell’intero discorso di Artaud –, dove il morbo appare generatore del teatro, inteso come contagio morale che avrebbe sostituito l’originale contagio fisico, di cui narra la “fonte” di Agostino, ovvero Tito Livio.

Tito Livio racconta nel settimo libro della sua storia, riferendola come vana e inefficace superstizione, che i *ludi scenici* furono importati a Roma, su richiesta degli dèi di popolazioni dai romani conquistate, per scongiurare un’epidemia. Questo, in ogni caso, l’atto di nascita dei *ludi scenici* e del teatro presso un popolo che fino a quel momento si era al massimo dilettato con i giochi del circo. Agostino riprende la leggenda di tale fondazione, ribaltando la prospettiva e il senso: gli dèi, che egli chiama falsi e bugiardi, che crede esistiti come demoni, avrebbero con l’istituzione del teatro (inteso specificamente come il luogo della città dedicato alla rappresentazione e al culto teatrale degli dèi) trasformato il contagio fisico in contagio morale, da epidemia del corpo a epidemia dell’anima. Avevo, a suo tempo, ragionato su cosa Boccaccio e gli uomini del XIV secolo associassero alle parole *teatro*, *scena*, *commedia*, osservando che in fondo ciò che la *brigata* composta da sette donne e tre uomini compie nei giorni della lontananza dalla città appestata e dove si è smarrito il senso delle leggi, potrebbe benissimo, nei limiti di quella consapevolezza, definirsi come “teatro”. Si trattava allora, se non avevo visto male, di un accesso mai tentato, in un quadro di riferimenti in cui era stata debitamente approfondita, insieme, l’indagine sulle fonti letterarie e panorama storico della peste nera del 1348.

Non vi è in questa sede spazio per un riassunto minimamente dettagliato della questione, e mi limiterò a ricordare che Boccaccio definisce nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* le *comedie* come le narrazioni che venivano dai *comedi* «recitate nella scena, cioè



in una piccola casetta, la quale era costituita nel mezzo del teatro, stando dintorno alla detta scena tutto il popolo, e gli uomini e le femine, della città ad udire». Definizione che comprende, in più rispetto ad altre annotazioni in testi e zibaldoni che si potrebbero allineare (per esempio: «era il Teatro come un palazzo di mezzo cerchio ove i poeti faceano recitationi»; «nel Teatro erano due luoghi: uno per spazio contenente li rguardatori; l'altro che chiamavano scena, era per lo poeta che recitava la favola o il fatto onde nasceva il giuoco»), l'elemento essenziale della composizione mista del pubblico che ascoltava: «gli uomini e le femine della città». Quanto al rapporto con le tesi di Agostino, per segnare la dipendenza ma anche la netta divaricazione di Boccaccio da esse, un'ampia discussione della questione del teatro nel *De civitate Dei* si offre negli ultimi due libri delle *Genealogie deorum gentilium*, la cui lettura rende tra l'altro del tutto implausibile un'altra ipotesi interpretativa di cui ora si dirà.

3.

La questione dell'affabulazione a carico della *brigata* unisce dunque – se questa ipotesi apparirà proponibile – la questione del “teatro” a quella dell'articolazione del *plot* di quella che si usa definire la “cornice” dell'opera secondo la disposizione della commedia. Discutere tale questione significa naturalmente – come sono tornato a fare più ampiamente in questo libro pensato nei giorni del *lockdown* – discutere le tesi che negano l'evidenza di un tale ordine o struttura, vale a dire, in sostanza, ribadire la centralità dell'interpretazione di Vittore Branca. Tra queste ipotesi di messa in revoca si collocano anche le recenti considerazioni di uno studioso che fu allievo di Branca, Armando Balduino, e vorrei qui che l'espressione, anche recente e pre-pandemica, di un deciso dissenso dalle sue opinioni si completasse con un suo ricordo, essendo egli recentemente scomparso.³

Soprattutto andrà qui citata un'altra, recentissima, interpretazione proposta da una monografia di Mario Lavagetto, che riprende materiali di un corso tenuto nel 2003-2004 presso l'Università di Basilea (il primo capitolo si apre con l'affermazione «Oggi è il 4 novembre 2003»), ma offerta al lettore solo pochi mesi or sono, immediatamente al di qua della pandemia.⁴ Anche Lavagetto – che forse ha pensato alla cosa prima di me, all'epoca del suddetto corso, ma che non fa riferimento (e immagino quindi non conosca i miei precedenti lavori) – parte da un collegamento identico al mio, ovvero passa per il *Teatro e la peste* di Antonin Artaud, mettendo così in relazione la cosiddetta “cornice” del *Decameron* con il *De civitate Dei* di Sant'Agostino e considerando, alle spalle di quest'opera, il rapporto di dipendenza e generazione, sia pure nel totale ribaltamento di segno, di Agostino dal racconto di Tito Livio, ma giungendo a conclusioni completamente diverse dalle mie.

Lavagetto, anche nel caso abbia costruito il suo discorso in anni più remoti, cita – pur se limitatamente a Griselda e all'eventuale significato allegorico dell'ultima novella – il libro di Sergio Givone, per la riproposizione in esso della tesi di Branca, confessando che ciò gli «crea qualche difficoltà». Da tale difficoltà, comunque sinceramente ammessa, lo studioso, dopo aver riconosciuto che la lettura di Givone e la valorizzazione di Griselda,



«oltre a basarsi sulla sua competenza filosofica, non nasce dal nulla e ha una solida e non trascurabile radice nel Novecento», prova ad accantonarla definendola «l'ultima epifania di una tradizione critica». “Ultima”, evidentemente, da intendersi non come “ultima alla data presente” ma piuttosto quale “punto finale” e di non ritorno di una tradizione novecentesca, che egli considerava già archiviata e che ha visto inaspettatamente tornare a proporsi nelle pagine del filosofo: «una tradizione critica che – riconosciuta nel *Decameron* una grande struttura medievale analoga alla *Commedia* – vede scorrere sotto i nostri occhi “una galleria di figure da Ciappelletto-Giuda a Griselda-Maria”». La questione, tuttavia e in generale, non è però quella di contrapporre un orizzonte “medievale” a un orizzonte “rinascimentale” o “umanistico” che dir si voglia, e quindi di identificare le ragioni della *Commedia* di Dante con quelle del *Decameron*, ma di ritrovare nello stesso Boccaccio “espositore” di Dante la chiara indicazione di un riferimento al *plot* comico, allegorizzabile e leggibile oltre la lettera, come del resto lo stesso *Decameron* già dichiara.

La ripresa di Givone mostra, viceversa, come le argomentazioni di quello che Lavagetto definisce “il cattolico Branca” siano perfettamente condivisibili e assumibili anche in una prospettiva o collocazione differente, da parte di un filosofo che ricorre alla categoria di “metafisica della peste”. Le pagine di questo libro – mi sembra del tutto trascurate dai lettori di Boccaccio – offrono uno dei contributi in assoluto più significativi degli anni a noi prossimi, nell'attenzione per l'annientamento che il contagio fisico produce, nel rivelarsi per suo tramite dell'abisso che apre a un'interrogazione dolorosa sul significato stesso dell'essere. Mi limiterò solo a qualche riga, dalla premessa del capitolo nel libro di Givone dedicato a Boccaccio:

Eppure alla luce di questa spaventosa esperienza la vita risulta come purificata, rigenerata. Ne sprigiona un fervore e una passione che contraddicono la vocazione mortifera del morbo e addirittura la convertono in energia positiva, forza, slancio. [...] Tutto [...] dovrà essere compreso alla luce della «pestifera mortalità trapassata».

[...] Altro che cornice! La catastrofe che fa da antefatto penetra nel tessuto narrativo e alimenta la macchina fabulatrice. Se l'intenzione è di squadernare apertamente il gran libro del mondo, toccando tutti i registri, da quelli lieti e scanzonati a quelli terribili su su fino a quelli che attestano la semplice e incantevole serietà della vita, solo un perfetto rovesciamento di prospettiva può rendere possibile una cosa del genere.⁵

4.

La tesi di Lavagetto si può sintetizzare nei seguenti termini: il *Decameron* riprende l'idea agostiniana ma la ribalta in un utilizzo capzioso. Il libro sarebbe, dunque, lo strumento per la propagazione di un “contagio morale” dopo il ritorno alla normalità che segue alla fine della pestilenza, *oltre*, appunto, *le usate leggi*. Quella che Agostino rappresenta come una “peste dell'anima” diffusa dal teatro, ovviamente in termini negativi ed esecrandi, viene invece proposta copertamente da Boccaccio al proprio lettore (anzi soprattutto alle proprie *lettrici* dedicate), in termini positivi, nei tempi che succedono al ritorno dell'ordine.



Mentre cade del tutto ogni pertinenza del nesso peste-teatro, il sottotitolo che nomina il libro come *principe galeotto* verrebbe così ad assumere una ben diversa valenza, nel senso letterale per cui Galeotto mediava, come ruffiano, il rapporto adulterino di Lancillotto e Ginevra, e il libro che racconta la loro storia mediò quello di Paolo e Francesca, che si baciavano leggendolo.

Le conclusioni cui giunge Lavagetto si possono riassumere in queste due affermazioni:

Non diversamente [dal teatro] la letteratura può essere considerata epidemica o almeno può vedersi riconosciuta una funzione, un potere epidemico.

[L'operazione di Boccaccio consiste] nel rivendicare un nuovo diritto di parola e di sostituire al contagio appena finito un contagio permanente, e, avrebbe detto Agostino, ancora più pericoloso.

La prima affermazione è indubbiamente esatta, a parte lo spostamento dal teatro alla letteratura, e potrebbe essere riformulata in rapporto a quella che Boccaccio indica col nome di *comedia*, indicando nel “teatro”, per come un uomo del XIV secolo poteva pensarlo, una più stretta identificazione rispetto al genere della *novellistica*, che appartiene a una sistemazione sostanzialmente retrospettiva e a una ripartizione settoriale. Se per noi il *Decameron* sta dentro a un genere letterario, la sua definizione originale mette in campo quello che altrove Boccaccio definisce come l'*ufficio*, l'*arte* o il *modus tractandi* del *comedo*, in rapporto all'occupazione del *novellare* della *brigata* e all'ideale trascrizione di esso da parte di un autore “separato” da essa. Questione che, riportata al piano dell'autore e della sua scrittura, merita una maggior distinzione dei ruoli e delle parti: l'autore è distinto dai suoi personaggi e dalle novelle da essi “dette”. E qui – certo senza cancellare una pertinenza dei temi “galeotti”, ma a partire dalla distinzione tra la libertà della parola e l'attuazione “imitativa” – il sottotitolo acquista una valenza più ampia e meno legata al piano del “contenuto”. La più acuta spiegazione del suo significato (ripresa tra l'altro anche da Amedeo Quondam in un saggio citato da Lavagetto, che non presta però attenzione a tale riformulazione), appartiene a Gabriele Frasca e si riferisce infatti al *medium* del libro letto ad alta voce alla donna e alle donne, da Francesca alle dedicatarie *amorosissime*, immaginate chiuse dopo il ritorno all'ordine che segue alla fine dell'epidemia nel circuito delle loro stanze. Quanto a Paolo (che non parla nell'aldilà), egli certamente leggeva ad alta voce a Francesca, che lo ascoltava, prima di baciarla, ma il rapporto delle novellatrici e delle lettrici col contenuto di un'ampia serie di novelle prevede espressamente la non imitazione della materia del contenuto durante e dopo l'ascolto o la lettura.⁶

Quanto alla seconda affermazione di Lavagetto essa invece risulta assai discutibile. Un accesso primario è offerto dallo studioso nell'attenzione per la tradizione cinquecentesca di censura e *rassettatura* che il *Decameron* subì, supponendo questa profilassi attuata a partire da uno stato contagioso, anzi avvalorandolo *ex post*. Ma forse a Boccaccio importava originalmente, in un momento di diversa libertà ed apertura, o meglio nel momento in cui



il ritorno alla normalità supponeva anche un ritorno all'ordine, la difesa della liceità del suo libro, oltre la sua apparenza; indicarne l'ampiezza di sguardo oltre quel *restringimento delle leggi del piacere* – anche solo del *piacere* del racconto e della lettura – che apparteneva al suo tempo, come esperienza a una più ampia ricostruzione del mondo, come dichiara Dioneo, il più prossimo all'antico *comedo* dei narratori, rivolgendosi alle donne della *brigata*: «Per che, se alquanto s'allarga la vostra onestà nel favellare, non per dovere con le opere mai alcuna cosa sconcia seguire».

Se ovviamente concordiamo sul fatto che il *Decameron* si ponga *oltre le usate leggi*, ciò è perché l'autore, come i suoi personaggi, hanno vissuto e superato lo “stato di eccezione” provocato dalla peste, non certo per la volontà di una capziosa diffusione sotto traccia di un contagio morale. Quanto, infatti, al rapporto con le tesi sul contagio teatrale del *De civitate Dei*, soprattutto, va osservato che si tratta di uno degli argomenti fondamentali affrontati negli ultimi due libri delle *Genealogie deorum gentilium* e che quanto da essi offerto (su cui mi intrattengo nel libro che sopra annunciavo) non permette assolutamente una formulazione come quella da Lavagetto indicata, dove il punto di vista del “vecchio” Boccaccio appare ancora perfettamente coerente con le affermazioni brevemente ora indicate nella presa di parola di Dioneo.

Credo dunque, esattamente al contrario, che il rapporto del “teatro” con la peste, persegua non una diffusione del morbo morale dopo la fine del contagio (ovvero un capzioso ribaltamento delle ragioni di Agostino), ma un diverso e opposto progetto di riedificazione del mondo, già appestato e confuso, attraverso il racconto, con una deroga alla chiusura che trae spunto dalla pur sregolata apertura dello “stato di eccezione”. La *brigata*, peraltro, fa ritorno a una città che forse non ha smesso di essere appestata, come si desume dalla capitale dichiarazione offerta dall'Introduzione alla IX giornata: «O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti». Ma di questo, del significato delle corone di quercia che i giovani si pongono in capo nell'ultima passeggiata nel boschetto, e prima del perché il luogo del bagno delle donne nella VI giornata venga paragonato a un “Teatro”, con l'esplicita apparizione di questa parola, e di altri dettagli discuto nel mio libro, che sostiene ovviamente una disposizione “comica” dell'opera e una riedificazione del mondo attraverso il racconto.

Tito Livio presenta la richiesta degli dèi di scongiurare il morbo con l'introduzione dei *ludi scenici* come una superstizione; Agostino la rilancia come un atto demoniaco («Quid facturi sumus ut cesset plaga?», «Facite ludos scenicos, et plaga cessabit», riassumono i cartigli di una miniatura della seconda metà del XV secolo di un codice che presenta una traduzione in francese del *De civitate Dei*, che ho scelto come immagine di copertina del mio libro); Boccaccio – in un'opera che si apre con la dichiarazione del fatto che è impossibile sapere se la peste sia una punizione divina per i peccati dell'uomo o abbia una causa “naturale” nelle congiunzioni astrali – immagina una riedificazione del mondo che non passa attraverso un comando divino, né, ovviamente, diabolico.



6.

Il “teatro” serve alla riedificazione del mondo: piacerebbe pensarlo, anche nei termini relativi della nostra esperienza attuale. Ciò che rende meno vacua e generica, per esempio, l’idea che le *piezas de teatro* si pongano *contro esa lastimosa realidad*. Il quadro sembra assai triste e modesto, laddove oltre alle giuste (e forse troppo scarse) misure di soccorso ai “lavoratori dello spettacolo”, oltre alle misure di profilassi e prevenzione relative al rapporto col pubblico che il contagio pone in una maniera rinnovata, il teatro – non so se solo in Italia o anche altrove – sembra rischiare un’uscita dal *lockdown* che rafforzi anziché “guarisca” i segni di una crisi che ha preceduto, nel corso di lunghi anni, il presente “stato di emergenza”. Senza nulla togliere, ovviamente, alle eccellenze del “teatro di narrazione” e a chi esercita questa forma da tempi non sospetti, la questione riguarda una prevalente offerta di attori monologhetti o monologanti. Forma certo ottima per il cosiddetto “distanziamento sociale”, ma che contraddice nella sua applicazione estesa e nella sua prevalenza pressoché totale due elementi evidenti e costitutivi, che fondano le stesse nozioni-base: *teatro* vuol dire “luogo in cui si vede” e “drammatico” – come scriveva nel XII secolo, al di qua della comprensione storica dell’oggetto, Ugucione da Pisa nelle sue *Derivationes* – significa, per persone che parlano, un atto che prevede, almeno, due interlocutori («scilicet quod fit inter interrogantem et respondentem, et proprie per personas introductas», che significava allora ovviamente “personaggi”). Il “pubblico” non può essere, se non nei termini dell’interrogazione fittizia, pur se presenza costitutiva, *persona introducta*.

C’è bisogno di ampia presenza sulla scena. La mia memoria va agli spettacoli che hanno modellato la mia esperienza, con i condizionamenti anagrafici che mi toccano, senza alcuni dei quali non sarei lo stesso: sfoglio nei giorni scorsi il libretto o “programma” de *L’Âge d’or* del Théâtre du soleil, di Ariane Mouchkine, che ho visto, restandone fulminato, nel 1975, in campo San Trovaso a Venezia, quando avevo sedici anni, ovvero esattamente quarantacinque anni or sono.⁷ Uno spettacolo di straordinaria rinascita espressiva che prendeva spunto da un quadro di epidemia, lontana da una parte, abbastanza vicina dall’altra, guardando all’Italia e alla sua tradizione teatrale, quella della commedia dell’arte. Lo spettacolo cominciava immaginando la peste «dans une ville qui pourrait être Naples», nell’anno 1720, portata da una nave che da Algeri si dirigeva verso Marsiglia, ma partiva dall’esperienza dell’anno 1973 e dall’impensabile epidemia di colera in una città senza dubbio identificabile con Napoli. Così, quella che allora si diceva “creazione collettiva”, ritrovava la tradizione nel presente, facendo ponte tra l’ora e l’allora, in un rapporto in cui il teatro come «une fête sereine et violente» si costruiva a partire da un’immaginazione pandemica, non nel segno “tragico” e insieme liberatorio della peste di Artaud, ma certo in anni in cui quell’idea aveva fortemente influenzato l’immaginazione di un teatro differente.⁸ Il programma di sala – per questo meraviglioso spettacolo che vedeva in scena una ventina di attori (un numero in fondo relativo rispetto agli organici che avrei visto all’opera alla Cartoucherie di Vincennes nei decenni seguenti, che ho sempre frequentato fino a oggi) – si apriva con una frase di Jacques Copeau, che conterà anche qui recitare:



Sommes-nous les représentantes d'un irréparable passé? Sommes nous au contraire les annonciateurs d'un avenir qui se peut à peine discerner à l'extrême limite d'une époque finissante?

Storie di altre *brigate*, di altri gruppi di donne e uomini (Ariane Mnouchkine aveva allora trentasei anni), di altri sogni di *ricostruzioni del mondo*, e ovviamente storie, a lunga distanza, ancora esemplari, nel senso letterale della parola.

BIBLIOGRAFIA

- Artaud A. (1968), *Il teatro e la peste*, in Morteo G. R., Neri G. (a cura di), *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, prefazione di Derrida J., Torino, Einaudi, pp. 134-150.
- Balduino A. (2018), *Petrarca e dintorni*, Venezia, Marsilio.
- Frasca G. (2005), *La lettera che muore: La "letteratura" nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi.
- Givone S. (2012), *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi.
- Lavagetto M. (2019), *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi.
- Théâtre du Soleil (1975), *L'Âge d'or, Première Ebauche*, texte programme, Paris, Stock.
- Vescovo P. (2015), *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio.
- Idem (2019), *Tutto il resto è gioia*, in De Poli M. (a cura di), *Il teatro delle emozioni: la gioia*, Padova, Padova University Press, pp. 69-94.

NOTE

- 1 Givone 2012.
- 2 Artaud 1968.
- 3 Vescovo 2019. La dichiarazione in senso negativo di Balduino – con la premessa *anche il mio maestro ogni tanto sbagliava*, riferito a Vittore Branca –, è riproposto nella raccolta di saggi di Balduino 2018: essa, in realtà, non espone ragioni contrarie, ma mette in dubbio, con asserzioni di senso comune, tale assunto, a partire dalla novella finale di Griselda: come fa una donna a patire così tanto?; come faceva il cattolico Branca a vedere in Griselda una *figura* della Vergine Maria, posto anche che ella avrà concepito naturalmente i suoi figli e che vergine non può dirsi? E, più in generale, come si può pensare che l'epidemia sia davvero cessata solo pochi giorni dopo la partenza della brigata da Firenze? Ovviamente non è su un piano di una verosimiglianza spicciola che si possono collocare l'innalzamento allegorico della novella finale e dell'ultima giornata in genere, o le condizioni del ritorno a Firenze della brigata dal "paradiso terrestre" che ospita la narrazione.
- 4 Lavagetto 2019, in particolare pp. 218 ss., da cui cito.
- 5 Givone 2012: 165-166.
- 6 Si veda Frasca 2005: 98-99: «È Paolo, non a caso per contrappasso dolorosamente muto durante tutto il canto, a leggere il libro che diverrà Galeotto, a Francesca che ascolta (*leggiavamo, leggemmo*); ed è dunque Paolo, come Lancillotto istigato da Galehaut, a pronunciare quelle stesse parole [...] con cui



nel romanzo arturiano comincia la vera e propria storia d'amore. Ed è esattamente per questo prefigurare la propria esecuzione, e per le regole d'istallazione inserite nel racconto-cornice, che il *Decameron*, come si diceva "guarda in camera" (cioè nella camera dei suoi lettori). Né ciò che la tipografia ha fatto poi di quest'opera ha consentito che su di essa colasse il silenzio equitonalmente che diverrà lo specifico della prosa narrativa: la straordinaria sintassi a sbalzo boccacciana richiede ancora, per essere intesa (e goduta), qualcuno che, eseguendola, "risuonandola", se ne faccia Galeotto». Boccaccio cita da un testo dantesco segnato dalla lezione deteriore *mi vinse*, in luogo di *ci vinse*, con un'erronea ma altamente produttiva identificazione di Francesca nel ruolo di Ginevra: si veda la parafrasi nelle *Esposizioni*. Ho affrontato la questione (come in generale il panorama delle fonti antiche, mediolatine e medievali qui rapidamente richiamate) nel mio Vescovo 2015.

7 Théâtre du Soleil 1975.

8 Resta il fatto, di contro alla peste come *orrido cominciamento*, che Artaud si definisce sicuramente un "tragico" per l'idea di una conclusione nel segno del *fato*: «bisognerebbe considerare il flagello [la peste della Bibbia e di Erodoto] come diretto strumento, o materializzazione, di una forza intelligente in stretto rapporto con quella che noi chiamiamo fatalità». I "comici" sono contro la fatalità.