

SANDRA CELENTANO

Il 'Decameron' di Pasolini tra ridimensionamento e riscrittura originale

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SANDRA CELENTANO

Il 'Decameron' di Pasolini tra ridimensionamento e riscrittura originale

Effettuare uno studio comparativo tra il testo letterario di partenza, il 'Decameron' di Boccaccio, e la sua migliore riproduzione filmica, il 'Decameron' di Pasolini, rischierebbe di configurarsi come un «lavoro acritico e meccanico» di sterile fattura. Affermare che Pasolini modella e riadatta il testo di partenza alla contemporaneità è fenomeno noto ai più. È interessante mettere in luce il motivo di tale operazione che rappresenta una tappa importante della denuncia pasoliniana circa l'omologazione culturale. Il fine che s'intende perseguire pertanto è duplice: dimostrare come il regista realizzi un «arretramento e impoverimento» del testo portando in primo piano la popolarità, il corpo, la "napoletanità" delle storie e quindi dei personaggi, soffermandosi sul II tempo del film (Caterina di Valbona, V- 4; Lisabetta da Messina, IV- 5; Gemmata, X- 10; Tingoccio e Meuccio, VIII- 10) e, contestualmente indagare in che modo il regista doni nuova vita al testo letterario, adattandolo alla contemporaneità. La ricerca intende indagare, secondo una rigorosa filologia letteraria e filmica, il rapporto intersemiotico tra le opere, mettendo in rilievo in che modo, lo scrittore corsaro realizzi una vera e propria riscrittura del testo di partenza, portando alla luce aspetti già vivi in esso, come la gioiosità dell'amore carnale, effettuando la suddetta doppia operazione.

Il presente studio prende le mosse dalla volontà di valutare la dimensione storico-culturale del rapporto intersemiotico tra opere narrative – particolarmente acute nell'interpretare la realtà italiana dagli anni Quaranta del secolo scorso ai primi decenni di questo Millennio – e prodotti cinematografici. La sfida lanciata dal coordinatore del panel, quindi, prevedeva di procedere non limitandosi al solito, acritico e uniforme elenco di romanzi "tradotti" in film, ma secondo tre coordinate essenziali, a partire da alcuni fondamentali presupposti metodologici. Le tre coordinate, che si possono verificare su un ampio spettro di esempi (tra i più noti: De Sica da Moravia, Visconti da Tomasi di Lampedusa, Bolognini da Brancati, Rosi da Carlo Levi e Sciascia, Salvatores da Ammaniti, Garrone da Saviano, ecc.), sono innanzitutto

il rapporto meccanico e documentario tra testo letterario e trasposizione cinematografica, secondo un'accettabile esecuzione di bassa o alta maestria, a seconda dei casi, ma sempre di fattura riduttivamente artigianale; l'arretramento e impoverimento, semantico ed espressivo, della versione filmica rispetto alla ricchezza connotativa del testo di partenza e, infine, la ricreazione originale della fonte letteraria, debole o diegeticamente superata e fuori tempo, spesso assunta come pretesto, attraverso un linguaggio fortemente innovativo, tale da posizionarsi su un livello più alto, estetico e conoscitivo, in raffronto al prodotto originario.¹

Alla luce di tale premessa si è ritenuto che effettuare uno studio comparativo tra il testo letterario di partenza, nel nostro caso il *Decameron* di Boccaccio, e la sua migliore riproduzione filmica, il *Decameron* di Pasolini, rischierebbe di configurarsi come un «lavoro acritico e meccanico» di sterile fattura. Affermare che Pasolini modella e riadatta il testo di partenza alla contemporaneità è fenomeno noto ai più. Il fine che s'intende perseguire pertanto è duplice: dimostrare come il regista realizzi un «arretramento e impoverimento» del testo portando in primo piano la popolarità, il corpo, la "napoletanità" delle storie attraverso i personaggi, soffermandosi sul II tempo del film (Caterina di Valbona, V- 4, giornata degli amori a lieto fine; Lisabetta da Messina, IV- 5, giornata in cui vengono raccontati gli amori dai tragici epiloghi; Gemmata, X- 10, cortesia e liberalità; Tingoccio e Meuccio, VIII- 10, beffe di vario tipo) e, contestualmente indagare in che modo il

¹ Si cita dalle battute del coordinatore del panel.

registra doni nuova vita al testo letterario, calandolo nella contemporaneità, facendo sì che il dato filmico diventi un ulteriore strumento di denuncia nelle mani dello scrittore corsaro².

Come si legge nella *Prefazione alla Trilogia della vita*, curata da Giovanni Canova, il secondo tempo del film, frutto di vari rimaneggiamenti successivi alla prima idea di struttura del film, si caratterizza per la predominanza del tema della «simulazione» o «rappresentazione» per cui ogni personaggio simula una situazione atta a raggiungere il proprio fine: Lisabetta finge di interessarsi alle piante per custodire la testa dell'amato brutalmente ucciso dai fratelli; la furba Caterina afferma di avere caldo per dormire all'aperto e accogliere l'amato; Gemmata finge di essere una cavalla per accoppiarsi con don Gianni³.

Oltre tale filo conduttore, però, dalla lettura della sceneggiatura e dalla visione del film, emerge la coesione del sistema delle novelle grazie alla “napoletanità” a cui si accennava poc'anzi che pervade i dialoghi di tutti i racconti, l'ambientazione degli stessi ed è l'essenza dei personaggi. A conferma di ciò lo stesso autore dichiara di aver «scelto Napoli contro tutta la stronza Italia neocapitalistica e televisiva: niente babele linguistica, dunque, ma puro parlare napoletano». ⁴ Il poeta dunque seleziona alcune novelle dell'opera del Certaldese «soltanto quando ha deciso di scegliere le novelle napoletane» che vuole leggere e analizzare «con occhio critico e realistico» quale ultimo barlume di genuinità e di individualità. La scelta di calare parte dei racconti del Trecento in quel particolare *milieu* e di rappresentare, quasi in modo martellante, i corpi nudi effettuando quindi un ridimensionamento delle stesse, è propedeutica al loro trasferimento nella realtà contemporanea. La ricerca intende indagare, secondo una rigorosa filologia letteraria e filmica, il rapporto intersemiotico tra le opere, mettendo in rilievo in che modo, il regista realizzi una vera e propria riscrittura del testo di partenza, portando alla luce aspetti già vivi in esso, come la gioiosità dell'amore carnale, effettuando una doppia operazione: “abbassamento” della materia e ricreazione originale della stessa.

Fondamento di quanto s'intende dimostrare è, tra le altre, la novella di Caterina di Valbona. In seguito alla lettura dei due testi, immediatamente colpisce lo stravolgimento iniziale: rispetto alla

² A proposito della differenza tra la lingua del cinema e quella della letteratura, Pasolini aveva già affermato che la prima è «quella della prosa narrativa con in più l'elemento dell' irrazionalità» e che quindi in esso c'è una componente maggiore di soggettività dovuta alla presenza del regista che diventa più oggettiva successivamente nella concretezza delle immagini. Cfr. P. P. PASOLINI, *Cinema di poesia*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 167-187; vd, anche, Id., *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, *Ivi*, pp. 188-197. In altri scritti il poeta friulano sottolinea anche la “concretezza” dell'occhio del regista che, nella nostra analisi, è di fondamentale importanza perché propedeutica alla sua riscrittura delle novelle in chiave contemporanea, Id., *Paragrafo sesto: impotenza contro il linguaggio pedagogico delle cose*, in Id., *Lettere luterane*, Garzanti, Milano 2009, pp. 50-53: «Niente come fare un film costringe a guardare le cose. Lo sguardo di un letterato su un paesaggio, campestre o urbano, può escludere un'infinità di cose, ritagliando dal loro insieme solo quelle che emozionano o servono. Lo sguardo di un regista - su quello stesso paesaggio - non può invece non prendere coscienza di tutte le cose che vi si trovano. Infatti mentre in un letterato le cose sono destinate a divenire parole, cioè simboli, nell'espressione di un regista le cose restano cose».

³ G. CANOVA, *Prefazione*, in P. P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, Garzanti, Milano 2005, p. 25.

⁴ Pasolini lo dichiara in un'intervista: D. BELLEZZA, *Io e Boccaccio*, in «L'Espresso colore», (XLVII) 24 novembre 1970.

novella raccontata da Filostrato, ambientata in Romagna, l'incipit della sceneggiatura è completamente diverso. Della ricca prosa di Boccaccio non rimane nulla, la descrizione della stessa protagonista è ridotta a pochi lemmi che ne sottolineano la bellezza in modo molto semplice:

Non è adunque, valorose donne, gran tempo passato che in Romagna fu un cavaliere assai da bene e costumato, il quale fu chiamato messer Lizio di Valbona, a cui per ventura vicino alla sua vecchiezza una figliuola nacque d'una sua donna chiamata madonna Giacomina. La quale oltre a ogni altra della contrada crescendo divenne bella e piacevole; e per ciò che sola era al padre e alla madre rimasa, sommamente da loro era amata e avuta cara e con maravigliosa diligenza guardata, aspettando essi di far di lei alcun gran parentado. Ora usava molto nella casa di messer Lizio, e molto con lui si riteneva, un giovane bello e fresco della persona il quale era de' Manardi da Brettinoro, chiamato Ricciardo, del quale niuna altra guardia messer Lizio o la sua donna prendevano che fatto avrebbon d'un lor figliuolo. Il quale, una volta e altra veggendo la giovane bellissima e leggiadra e di laudevole maniere e costumi e già da marito, di lei fieramente s'innamorò, e con gran diligenza il suo amore teneva occulto. Del quale avvedutasi la giovane, senza schifar punto il colpo, lui similmente cominciò a amare, di che Ricciardo fu forte contento⁵.

Nella sceneggiatura la novella è introdotta da Chichibio che inizialmente doveva rappresentare il racconto-cornice e che viene eliminato nel film⁶. La scena iniziale è calata in un tipico ambiente borghese come specifica lo stesso Pasolini a proposito della madre di Lizia che è «borghesemente intenta a un suo lavoro di cucito, e intanto conversa con le amiche» mentre gli uomini «in un pergolato – o sotto un portichetto – del giardino, sono riuniti in conversazioni virili [...] con coppe di vino fresco e leccornie [...]». Al critico interessa porre in risalto proprio questa frangia della società, com'è noto, al fine di porre l'accento sulla purezza ferina della gente del popolo che custodisce ancora la propria particolarità, che è ai margini della tanto denunciata «rivoluzione antropologica»⁷.

Come accennato poc'anzi, degli aggettivi del testo di partenza che incorniciano le descrizioni dei due giovani non resta nulla e la stessa protagonista viene descritta come una ragazza dotata di «una bellezza assolutamente straordinaria» e paragonata ad «una cavallina imbizzarrita»⁸. Pasolini sfronda il testo di partenza, abbassandolo notevolmente dal punto di vista linguistico ma contestualmente effettua una seconda operazione: dota il personaggio di una spontaneità animalesca ignota all'autore

⁵ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Mondadori, Milano 1985; da questo momento in poi si citerà dall'edizione on line: <http://www.classicitaliani.it/boccaccio/decameron/0504.htm>.

⁶ Inizialmente l'autore aveva concepito una struttura diversa per il suo film. Scelse le quindici novelle queste dovevano essere inserite in uno schema tripartito con altrettanti racconti-cornice: Ser Ciappelletto, Chichibio e Giotto. Il primo rimaneggiamento viene effettuato proprio al fine di mettere Napoli al centro della sua trattazione, infatti gli stessi Chichibio e Giotto, inizialmente racconti toscani, vengono calati nella città partenopea. Successivamente Pasolini passerà ad un impianto bipartito, conservando il ruolo di Ciappelletto e Giotto.

⁷ A tal proposito cfr. P. P. PASOLINI, *10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia.*, in Id., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2008, 39-44; ID., *11 luglio 1974. Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, Ivi, 56-64; ID., *Siamo due estranei: lo dicono le tazze da tè*, in Id., *Lettere luterane...*, 54-56; ID., *Come è mutato il linguaggio delle cose*, Ivi, 57-60; ID., *I ragazzi sono conformisti due volte*, Ivi, pp. 65-68; ID., *Fuori dal Palazzo*, Ivi, 105-111.

⁸ P. P. PASOLINI, *Il Decameron*, in Id., *Trilogia della vita*, Garzanti, Milano 2005, 179.

del Trecento ma propedeutica alla sua operazione culturale protesa a raccontare l'ultimo guizzo di ingenuità popolare in una società quasi del tutto omologata, quindi indistinta e anonima.⁹

La struttura generale del racconto di partenza rimane invariata quasi del tutto dal punto di vista tematico; per quanto concerne invece l'aspetto linguistico, nella prima parte, Pasolini realizza quasi calchi del testo di partenza:

Ricciardo: Caterina, ti prego di non farmi morire per amor tuo.
 Caterina: Volesse Iddio che tu non facessi morir me!
 Ricciardo: Per quanto sta in me, io farò solo quello che a te piace... ma dipende da te la salvezza della mia vita e della tua....
 (Pasolini)
 E avendo molte volte avuta voglia di doverle alcuna parola dire e dubitando taciutosi, pure una, preso tempo e ardire, le disse: "Caterina, io ti priego che tu non mi facci morire amando."
 La giovane rispose subito: "Volesse Idio che tu non facessi più morir me!"
 Questa risposta molto di piacere e d'ardire aggiunse a Ricciardo, e dissele: "Per me non starà mai cosa che a grado ti sia, ma a te sta il trovar modo allo scampo della tua vita e della mia."
 La giovane allora disse: "Ricciardo, tu vedi quanto io sia guardata, e per ciò da me non so veder come tu a me ti possi venire: ma se tu sai veder cosa che io possa senza mia vergogna fare, dillami, e io la farò." (Boccaccio)¹⁰

Nella scena successiva però, quella del convegno amoroso tra i due giovani, avviene l'abbassamento considerevole rispetto al testo madre. Caterina e Ricciardo infatti subiscono un processo di animalizzazione, diventano sola carne, protesi unicamente al soddisfacimento dei loro desideri sessuali¹¹. Le allusioni maliziose e talvolta oscene sono presenti anche nel testo di Boccaccio, è noto, ma Pasolini va oltre e pone in primo piano il vorace godimento fisico, trasformando il racconto del Certaldese:

Ricciardo le dà tre o quattro bacetti, perché ha fretto di fare altro; e infatti si stringe col pugno il grembo, come se vi provasse dolore, o un bisogno intrattenibile. [...] Allora lei obbediente si spoglia, e lui fa altrettanto, in furia; ogni tanto si danno qualche bacetto, ma come per addolcire la brutalità innocente del loro desiderio. Ecco sono nudi, Ricciardo monta sopra Caterina; ma non è esperto; stenta a trovare il modo... Anche Caterina sa aiutarlo male... Non si baciano neanche più; pensano solotanto come due innocenti animali a congiungersi...¹²

L'indugiare sui dettagli dell'amplesso rende i due giovani disumani. La trasposizione cinematografica però concede un nuovo e diverso afflato vitale al racconto di partenza: è calato nella contemporaneità, il calore linguistico dato dal napoletano, la vividezza dei ragazzi, la floridezza

⁹ Per quanto concerne il ruolo degli scritti teorici pasoliniani nella sua attività di cineasta, con particolare riferimento alla novella di Lisabetta da Messina, si rimanda al mio contributo in corso di pubblicazione con gli Atti dell'Adi del 2016: S. CELENTANO, *Il "Decameron" di Pasolini: raffronti intertestuali letterari e cinematografici per una didattica comparata*, in AA. VV., *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del convegno Adi, Napoli, 7-9 settembre 2016.

¹⁰ P.P. PASOLINI, *Il Decameron...*, 179.; <http://www.classicalitaliani.it/boccaccio/decameron/0504.htm>

¹¹ A sostegno di quanto si afferma, Canova, nella già menzionata *Prefazione* parla della creazione, da parte di Pasolini, di un vero e proprio «bestiario virtuale»: «Il mondo virtuale viene assunto nel testo come svelto promemoria corporeo, fisiognomico e comportamentale, quasi nel tentativo di suggerire – già con le parole – le espressioni mimiche, gli stati d'animo, i sentimenti e i bisogni che il film dovrà poi provvedere a rendere visibili sullo schermo». G. CANOVA, *Prefazione*, ...11.

¹² P.P. PASOLINI, *Il Decameron...*, 182.

dei loro corpi, concedono nuovo fascino al testo e soprattutto lo rendono portavoce del messaggio civile sotteso all'opera del cineasta. Non bisogna fermarsi all'esteriorità o meglio, ad un giudizio superficiale che non tenga conto degli scritti teorici del Pasolini corsaro; in tal caso la censura sarebbe, come è stata, facile e scontata. La volontà di colpire i moralisti, in quel particolare momento storico, è forte e fa sì che il Nostro esaspera alcune scene. All'occhio poco attento il solo aspetto che rimane impresso nella mente è la presenza ossessiva del sesso vissuto in modo ferino. Ebbene, è solo scuotendoci e scandalizzandoci che Pasolini riesce a condannare il perbenismo borghese e massificante¹³.

Nell'ultima parte della novella e quindi della sceneggiatura e del film, è nota la divertente scena dell'usignolo, interamente giocata sul doppio senso linguistico. Nella trasposizione cinematografica colpisce ovviamente la transcodifica del puro gioco linguistico sull'usignolo nella concretezza delle immagini, nelle quali è posto in primo piano la fisicità del giovane.

È la corporeità che ha la meglio sulla prosa di Boccaccio: per questo motivo si ha l'abbassamento del racconto iniziale e la sua ricreazione che necessita di una nuova lettura del medesimo episodio alla luce degli scritti critici pasoliniani.

Analoghe dimostrazioni di quanto si afferma emergono dalla novella di Tingoccio e Meuccio: nelle descrizioni dei luoghi, dei convegni amorosi e dei personaggi. Il vicolo di Napoli nel quale prende vita la scena iniziale, per esempio, è pieno di «cani, gatti, guaglioni, torsoli, monnezza, canzoni, gridi»¹⁴. Oltre i due protagonisti, sono presenti altri ragazzi che, come loro, vengono descritti con tratti poco umani, sono «giovanottacci sfilati come lupi un po' rognosi». Lo stesso vale per le due «comari», di cui si legge: «floride [...] bone, molto bone»¹⁵. La perdizione della gioia carnale ha la meglio e, per la sua descrizione, Pasolini utilizza un linguaggio tipico di quella che si potrebbe definire «parlata popolare», un linguaggio utilizzato da ragazzi poco istruiti, legato all'istintività. Nel testo inoltre il riferimento alla «napoletanità» quale filo conduttore ritorna spesso; a proposito di Meuccio che cerca di far desistere Tingoccio dagli incontri amorosi con la comare si legge: «Ci ha messo tutta la sua oratoria napoletana, per fare questa oranzioncella piccola»; e ancora, Tingoccio, morto perché consumato dall'attività sessuale, ha un «viso bianco e secco, di vecchio morto di fame napoletano»; quando Tingoccio appare in sogno a Meuccio si esprime «in puro napoletano, con un guizzo dialettico» e Meuccio, a sua volta, «fa il gesto napoletano di chi «incalca»»¹⁶.

¹³ La critica lesse in modo sbagliata il lavoro pasoliniano, condannando i suoi film; tra gli altri, cfr. E. JATTARELLI, *Pornografia a dispense con il "Decamerone"*, in «Il Tempo», 30 giugno 1970; G. GRAZZINI, *Il "Decameron" di Pasolini*, in «Corriere della Sera», 17 settembre 1971; A. FERRERO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 1977.

¹⁴ P.P. PASOLINI, *Il Decameron...*, 209.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ *Ivi*, 212-217.

Nella novella successiva si racconta di Don Gianni che «ad istanzia di compar Pietro fa lo 'ncantesimo per far diventar la moglie una cavalla; e quando viene ad appiccar la coda, compar Pietro, dicendo che non vi voleva coda, guasta tutto lo 'ncantamento»¹⁷. Come nei racconti precedenti, anche in questo caso lo scrittore corsaro degrada il testo di partenza al fine di sottolineare l'istinto animalesco dei personaggi. Nella trasposizione cinematografica infatti, è il corpo della fanciulla ad occupare la scena e tutto è proteso al desiderio di lei che prova don Gianni. Il volto stesso di Gemmata colpisce per gli spiccati tratti animaleschi, «è una bella mora, un po' selvaggia, ma bella bianca, con due belle zinne» e ancora successivamente di lei si dice che corre e grida «*selvaggiamente, infantilmente la solita vecchia querelle napoletana*»¹⁸. Dopo poche battute è lo stesso marito, compar Pietro, a sottolineare l'avvenenza fisica della moglie: «ci ho una bella moglie, bella e giovane...formosa! (*fa un cenno con le mani davanti al petto indicando due zinne belle grosse*)». Con martellante insistenza ritorna il binomio istinto animalesco-vitalità napoletana; i racconti ne sono permeati e pertanto gli esempi potrebbero continuare all'infinito.

Pasolini ci restituisce un affresco di popolarità ilare, gioiosa, libera da condizionamenti morali e moralisti e ancora viva, dotata di una forte personalità. La sceneggiatura estremizza aspetti presenti *in nuce* delle novelle trecentesche che vengono ricreate dal regista alla luce dei fenomeni antropologici scrupolosamente osservati e denunciati più volte dalle colonne delle maggiori testate giornalistiche e non solo.

¹⁷ <http://www.classicitaliani.it/boccaccio/decameron/0504.htm>

¹⁸ P.P. PASOLINI, *Il Decameron...*, 223-224.