Dal Boccaccio napoletano a Pasolini

Carlo Vecce

«Non sono io che ho scelto il *Decameron*, è il *Decameron* che ha scelto me [...] Il mio stile, sempre eccessivo, ha trovato il modo di diventare medio». Non è un caso che Pasolini, in un'intervista del 1971, nel presentare il livello di stile raggiunto col *Decameron*, utilizzi la stessa formula inventata da Boccaccio nel finale del *Filocolo*: «A te bisogna di volare abasso, però che la bassezza t'è mezzana via»: uno stile 'medio' (*mezzano*), che rifugge le intemperanze eccessive verso l'alto o il basso. Il suo *Decameron* (1971), in effetti, non è solo un capolavoro del cinema (e uno dei più bei film di Pasolini), ma anche uno straordinario documento di lettura e interpretazione dell'opera di Boccaccio nella cultura del Novecento. Allo stesso tempo, è un'opera in movimento che, per essere realmente compresa, va percorsa in tutte le sue fasi, dal linguaggio verbale di trattamento e sceneggiatura al linguaggio delle immagini in movimento del film.

Il primo film della cosiddetta *Trilogia della vita* segna apparentemente il momento del distacco dal presente e dall'urgenza immediata dell'ideologia, attraverso il recupero antropologico di una umanità preindustriale. Chiudendo un ciclo in cui era stato fondamentale il rapporto con grandi testi archetipici come i Vangeli o l'antica tragedia greca, Pasolini ora guarda alla tradizione narrativa del passato, e in particolare del passato medievale, europeo e mediterraneo. La 'scelta' di Boccaccio non è casuale: una intensa stagione di riscoperte critiche e restauri filologici (da Billanovich e Branca a Segre), nel secondo dopoguerra, avevano permesso di illuminare l'eccezionalità dell'esperienza umana e culturale dello scrittore di Certaldo. Il *Decameron* era disponibile nel testo accertato da Vittore Branca sul codice Hamilton di Berlino nel 1951, ripreso da Singleton nell'edizione degli *Scrittori d'Italia* Laterza del 1955, e anche nell'edizione economica della BUR, utilizzata da Pasolini.

L'operazione fondamentale di riscrittura che investe il *Decameron* avviene sul piano della variazione diamesica, con la compressione dell'opera originaria nella struttura narrativa di un film a episodi, un'articolazione che consente di rappresentare le novelle nella loro autonomia, e anche di puntare ad un'ampia ricezione di pubblico, dal momento che il film a episodi è la forma preferita del cinema italiano di consumo tra anni Cinquanta e Settanta, tra neorealismo rosa e commedia all'italiana. Napoli è presente fin dalla prima idea del film, che doveva essere un film breve, basato solo su "tre, quattro o cinque novelle di ambiente napoletano", secondo una lettera di Pasolini al

produttore Franco Rossellini, che attesta anche il successivo cambiamento: non più una riduzione soggettiva dell'opera di Boccaccio, ma la scelta del "maggior numero possibile di racconti (in questa prima stesura sono 15) per dare quindi un'immagine completa e oggettiva del *Decameron*". Al centro restano i 'racconti napoletani' («la Napoli popolare continua ad essere il tessuto connettivo del film»), aperti verso una prospettiva interregionale, internazionale, mediterranea.

Nel primo documento di progettazione del film, un testo di servizio intitolato *Trattamento* (= T), Pasolini 'racconta' il film (a produttore e collaboratori) con un'unica sintesi narrativa in cui lascia ampi segmenti testuali originali di Boccaccio: un film di circa tre ore, diviso in tre tempi, e in cui ci sarà spazio per la rappresentazione di quindici novelle. La novità più rilevante, rispetto a Boccaccio, è l'abolizione della cornice del *Decameron* (la peste a Firenze e la fuga dei giovani novellatori), sostituita dalla dilatazione di tre novelle (una per ogni tempo) che dovrebbero assumere funzione di 'cornice', di connettivo tra novella e novella, e quasi di tema dominante: il primo tempo sarebbe stato di Ser Ciappelletto (con le novelle di Martellino, Andreuccio, Alatiel e Masetto), il secondo di Chichibio (con le novelle di Agilulfo e il palafreniere, Alibech, Gerbino, Lisabetta da Messina e Caterina da Valbona), il terzo e ultimo di Giotto e Forese (con le novelle di Peronella, Natan e Mitridanes e Gemmata). Le novelle napoletane originarie sono solo quelle di Andreuccio e Peronella, mentre risultano già 'napoletanizzate' (cioè con trasposizione della storia o dei personaggi a Napoli o nel Mezzogiorno) quelle di Ciappelletto, Masetto, Chichibio, Giotto, Mitridanes e Natan. In un Oriente fantastico si muovono infine i personaggi di Alatiel e Alibech; tra la Sicilia e il Mediterraneo, Gerbino e Lisabetta. Le novelle-cornici non sono nemmeno vere 'cornici' (sia dal punto di vista decameroniano che della narrativa orientale), perché i personaggi non raccontano novelle: i passaggi sono di tipo 'evocativo-situazionale', per analogia (ad esempio, con la visione in anteprima dei personaggi dell'episodio che segue). Pasolini, in questo modo, intende annullare il 'distanziamento' (fisico, morale, sociale) che avverte tra il cerchio dei novellatori (isolato nelle ville e nei giardini fuori Firenze) e la realtà raccontata nelle novelle. Non c'è più mediazione, non ci sono novellatori, ma solo personaggi, che vivono direttamente la propria storia. La funzione metapoetica resta riservata solo a Giotto, figura simbolica dell'artista (del pittore medievale e del regista moderno) che cattura le forme del reale e le traduce in rappresentazione (visiva, artistica, filmica).

La *Sceneggiatura* (= S) conserva la struttura in tre tempi e tre novelle-cornice (sempre Ciappelletto, Chichibio, Giotto), con la stesura praticamente completa dei dialoghi (con traduzione in italiano standard contemporaneo dei dialoghi del *Decameron*, che recano però in apertura la nota seguente: «I dialoghi di questa sceneggiatura sono provvisori e schematici perché vanno tradotti e rielaborati

in napoletano (o italiano-napoletanizzato)») e delle didascalie, ma riducendo il numero delle novelle (in tutto dodici) e cambiandone alcune. Dal primo tempo scompaiono Martellino e Alatiel; il secondo perde Agilulfo e Gerbino, sostituiti da una nuova novella napoletanizzata (Girolamo e Salvestra); il terzo sostituisce la storia di Natan e Mitridanes con un'altra coppia più comica e sgangherata (i senesi Tingoccio e Meuccio, anch'essi napoletanizzati), e dà più spazio alla figura di Giotto nell'epilogo.

Lo stadio finale del *film* (= F) comporta un'ulteriore riduzione a nove novelle, e a due soli tempi impostati sulle novelle-cornice di Ciappelletto (con le novelle di Andreuccio, Masetto, Peronella) e di un allievo di Giotto, interpretato dallo stesso Pasolini (con le novelle di Caterina, Lisabetta, Gemmata e Tingoccio-Meuccio). Del tutto cancellata la cornice di Chichibio, le cui novelle superstiti confluiscono nella parte dell'allievo di Giotto (la perdita più rilevante sarà la novella di Alibech, comunque girata nell'ottobre del 1970 a Sana'a, nello Yemen, nel periodo di lavorazione che avrebbe prodotto il documentario *Le mura di Sana'a*, e posto le basi dell'ultimo film della *Trilogia*, il *Fiore delle Mille e una Notte*). Ma soprattutto in F si conclude quel passaggio del *Decameron* a un contesto (linguistico e antropologico) prevalentemente meridionale (e napoletano) già iniziato in T e in S.

Come dichiarerà lo stesso Pasolini, la 'traduzione' (in senso gramsciano) napoletana fa emergere tutta la sua «nostalgia di un popolo ideale» anteriore alla lotta di classe, che sembra 'resistere' all'avanzare di civiltà industriale e capitalismo in un'unica «sacca storica»: «Nel *Decameron* gioco una realtà che mi piace ancora ma che nella storia non c'è più. Ho scelto Napoli per il *Decameron* perché Napoli è una sacca storica: i napoletani hanno deciso di restare quello che erano, e, così, di lasciarsi morire» (così nell'intervista del 1970 a Dario Bellezza). Ma non è solo una ragione estrinseca. Pasolini è pienamente consapevole del rapporto profondo tra Boccaccio e Napoli, genetico nella sua formazione e nella storia delle sue opere, e quindi ha scelto non solo le novelle che rispecchiavano meglio il modello di 'stile medio' che si era prefisso, fra il tragico e il comico, ma anche quelle già connotate come 'napoletane' e meridionali nel *Decameron*, e in particolare Andreuccio, Peronella e Gemmata.

Rinviando ad un'altra ricerca lo studio complessivo del *Decameron* e della *Trilogia della vita* (come opera globale, e soprattutto nei processi di variazione dei testi nella direzione del linguaggio filmico), mi limito ad segnalare un aspetto del film che riveste particolare interesse metapoetico. Abbiamo visto che Pasolini, come scelta preliminare, rinuncia alla cornice e alla presenza dei novellatori, ma non riesce a rinunciare, almeno in parte, alla finzione dell'oralità riportata, che gli permette di alludere, in modo ironico e con continuità, alla questione fondamentale trattata nel

Decameron e poi nella *Trilogia*: non la sessualità o la 'liberazione' o la 'gioia' ma la possibilità di comunicazione autentica tra gli esseri umani, di 'conversazione', di scambio profondo, che passa attraverso il recupero delle forme dei linguaggi (la parola, la visione, il corpo, la gestualità, il sesso), inquinati oggi dalla società dei consumi e dello spettacolo. Nella seconda parte di F, questa funzione fondamentale è affidata allo stesso Pasolini, interprete dell'allievo di Giotto (e di se stesso), mentre cerca di focalizzare il suo sguardo sugli uomini e le loro vicende, e di 'tradurle' nel linguaggio delle immagini visive (gli enigmatici cartoni degli affreschi che dovrebbe dipingere a Santa Chiara di Napoli; si tratta di opere di un vero allievo di Giotto, due episodi dei miracoli di san Francesco nella Basilica Inferiore di Assisi).

In F, inoltre, la simmetria della struttura sembra sfasata, con quattro novelle nel primo tempo e cinque nel secondo, per un totale di nove: ne mancherebbe una per raggiungere il numero dieci, e richiamare così la struttura del *Decameron*. In realtà, nella prima parte, c'è effettivamente una novella in più, ed è una novella raccontata da un novellatore di piazza, all'interno di uno dei 'connettivi' di Ciappelletto (che approfitta della distrazione dell'uditorio, tutto preso dalla narrazione, per compiere alcune delle malefatte ricordate da Boccaccio all'inizio della sua novella: rubare, adescare ragazzini ecc.). E' l'unica infrazione di Pasolini alla soluzione della novella-cornice, ed è l'unica presenza di un vero novellatore: ma è importante notare che questa idea sembra presente fin dall'inizio dell'opera.

In T compare infatti, subito dopo la novella di Andreuccio, un vecchio novellatore, che racconta la storia di Alatiel. Siamo quindi all'interno di un 'connettivo' del primo tempo (quello di Ciappelletto): la 'piazzetta col pozzo' sarebbe la stessa dove Andreuccio si era nascosto durante la fuga notturna, e soprattutto serve per segnalare il 'filo conduttore' di Napoli. Come scrive lo stesso Pasolini, il ricorso al novellatore sembra avvenire per ragioni di 'compressione': la novella di Alatiel (un fantastico romanzo erotico che trascorre per l'intero Mediterraneo) è troppo lunga per essere filmata tutta, e il racconto orale la può allora 'scorciare', aprendosi a sequenze filmiche sulle "parti più belle":

> Ci troviamo ora in uno degli stessi ambienti che abbiamo visto seguendo le peripezie di Andreuccio - forse la piazzetta col pozzo: e qui descriviamo altre malefatte di Ciappelletto (continua cioè il filo conduttore, che ha sempre Napoli come ambiente).
>
> Poi, fantasticamente, passiamo al terzo racconto, quello di Alatiel. E' un racconto folle e grandioso, che si svolge quasi interamente per mare.

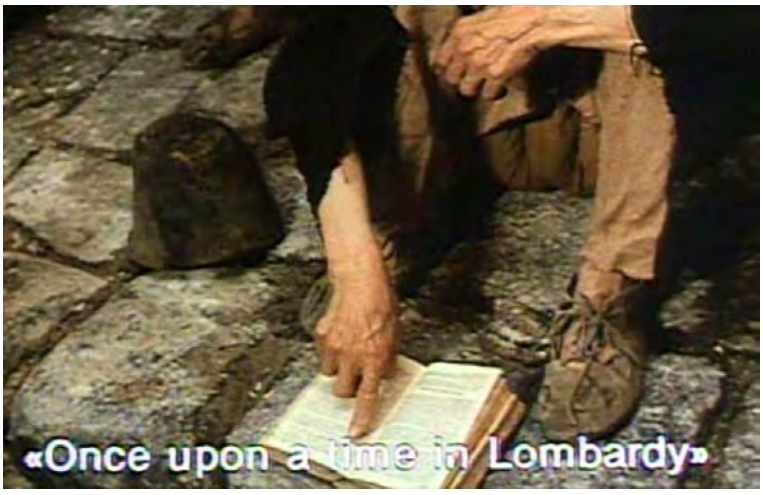
> Come rappresenterò questo racconto, che da solo potrebbe costituire un intero film? Facendolo raccontare da un vecchio "narratore di favole" che parla davanti a un piccolo uditorio popolare. Così che molti brani del lungo racconto possono essere detti direttamente dal vecchio - coi gesti osceni dei napoletani quando questi siano necessari - mentre solo le parti più belle e importanti verranno raccontate per immagini.

In S lo spunto del vecchio novellatore resta, sempre come connettivo dopo Andreuccio e prima di Masetto, ma la caduta di Alatiel spinge Pasolini a scegliere un'altra novella di Boccaccio (quella della badessa Usimbalda che, per la fretta di correre a punire la monaca Isabetta, sorpresa col suo amante, si mette sulla testa le braghe del prete con cui ella stessa giaceva: *Decameron* IX,2), che servirà a introdurre perfettamente l'ambientazione monastica della storia di Masetto. La lunga e interessante didascalia descrive il vicolo di Napoli, lo spettacolo di strada, il vecchietto che balla e una ragazza che canta una canzoncina sulle monache; infine il vecchio racconta la storia (riscrittura scorciata della novella di Boccaccio), mentre Ciappelletto è impegnato nelle sue malefatte:

> In un convento c'è una suora giovane, che si era trovata un amante giovane e bello, e tutte le notti lo riceveva nella sua cella. Ma le altre monache finirono per accorgersene, e decisero di fare la spia alla Madre Superiora. Però vogliono cogliere la colpevole in flagrante! E aspettano la notte che scenda. La notte scende, e la giovane suora riceve il suo amante. Le altre suore li chiudono dentro la cella e vanno a chiamare la Madre Superiora che sta facendo l'amore nella sua cella con un prete. Quando le suore precipitosamente battono all'uscio e la chiamano, la Madre Superiora, nell'orgasmo, anziché mettersi in testa il velo si mette in testa le mutande del prete. E con le mutande del prete in testa, va a cogliere in flagrante la colpevole. Ma costei, che da principio ascolta i terribili rimproveri a occhi bassi, infine alza gli occhi e vede le mutande del prete in testa alla Madre Superiora. Glielo fa notare e tutto finisce bene: cioè da allora in poi in quel convento, se qualche suora voleva sollazzarsi lo poteva fare, e così sia.

In F l'intero racconto del novellatore è affidato a uno straordinario attore di strada napoletano, che traduce nel parlato dialettale e nella mimica non solo il testo di S ma in parte, di nuovo, l'originale di Boccaccio. In appena un minuto e mezzo, Pasolini realizza un autentico capolavoro di montaggio (eliminando alcuni dettagli superflui di S, come il ballo del vecchio e la canzoncina della ragazza).

Il fatto più interessante è che Pasolini sottolinea, con ironia, tutti i passaggi essenziali della metamorfosi testuale avvenuta da T a F. Il testo originale del *Decameron* è per terra, tra le gambe del novellatore che legge (un vecchio libro consunto dall'uso, e, con singolare anacronismo, si vede benissimo che si tratta di un libro a stampa); la sua è quindi una prima decodificazione dalla trasmissione scritta a quella orale, una lettura ad alta voce che si rivolge ad un uditorio raccolto in uno spazio aperto e pubblico.



Come avviene nella comunicazione orale, nell'immediata percezione del *feedback*, il vecchio si accorge subito che il pubblico (tutto napoletano, popolare, dialettofono esclusivo) è incapace di

intendere il ‘toscano’, e che comincia a distrarsi, a ridere per la novità delle parole non comprese, e non per la storia. E allora, con un’ulteriore passaggio alla funzione fàtica, rivolgendosi direttamente al pubblico, cambia lingua, e comincia a raccontare in napoletano, per adeguare il messaggio al destinatario. Ne riporto il testo:

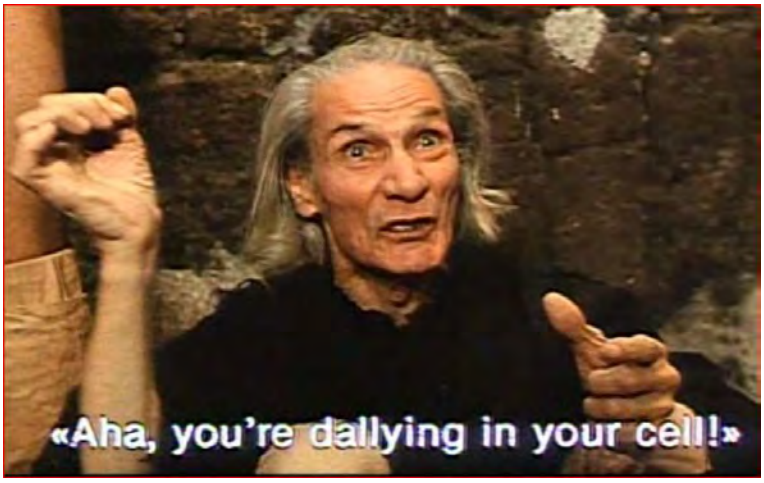
> *Saper dunque dovete in Lombardia, dove ce stanno quelle che parlano toscano, essere un famosissimo monastero di santità e di religgione nel quale v’era una giovane di sangue nobbile e di meravigliosa bellezza dotata.*
>
> Signori miei, mo’ vo’ spiego alla napoletana. Dunch’ ch’è succiesso dint’a stu cunvento? Una suora, bella chiattuna, s’innamuraje e’ nu bello giuvinotto e aspettava ca se faceva notte pe’ so’ chiurer’ dint’ a’ cella e’ lu cunvento. Ma una notte le altre suore invidiose se ne accorsero e li videro che stavano tuzzuliando tutt’e duje. Allora che pensarono e’ fare? Andettero a chiama’ a’ madre superiora. La madre superiora, siccome stava a letto co’ prevete, allora che facette? Quando bussaje a la porta essa si spaventaje e arapette a porta, e invece e’ se mettere o’ velo ‘n testa se mettette a’ mutanda do’ prevete ‘n capa. Quando succerette che ghietteno a bussà alla porta d’a’ suora con tutte le altre suore che stevano a guarda’, spalancata la suora ascette fuora e la guardaje: - ah, ma tu pure stive tuzzuliando int’a cella toja perché tiene a’ mutanda do’ prevete n’ capa.- E accussì ‘n chillo cunvento tutte le suore tuzzuliavano pure lloro.

Il vecchio all’inizio non fa altro che leggere, dal suo vecchio libro, il testo originale di Boccaccio: «Sapere adunque dovete in Lombardia dove ce stanno quelle che parlano toscano essere un famosissimo monistero di santità e di religione, nel quale *tra l'altre donne monache che v'erano* v'era una giovane di sangue nobile e di maravigliosa bellezza dotata». Pasolini vi inserisce due altre varianti, la prima per aggiunta (*dove ce stanno quelle che parlano toscano*), la seconda per soppressione (*tra l’altre monache che v’erano*). La prima è certamente la più singolare: in Lombardia non si parlava affatto toscano all’epoca di Boccaccio, ma ironicamente il vecchio novellatore (e con lui Pasolini) addensa su quella espansione l’allusione globale ad un universo linguistico ‘altro’, lontano, esterno, diverso da quello interno della Napoli popolare, e caratterizzato dall’identità con una lingua di cultura dominante, alta (il *toscano*), comune all’autore del testo come ai personaggi (nobili) della storia. L’alterità dunque, rispetto al pubblico assiepato nel vicolo di Napoli, è molteplice: alterità di lingua, di classe sociale, di cultura, opposizione tra la lingua *toscana* (della novella e di *quelle che parlano toscano*, in Lombardia) e la ‘riduzione’ *alla napoletana*.

Nello scorciamento della struttura la temporalità viene compressa agli elementi essenziali: in particolare, in F Pasolini omette la malizia delle altre monache (che in Boccaccio, e anche in S,

avevano già scoperto la tresca, e preparato la trappola per la consorella, per denunciarla alla madre superiora), che ora agiscono d'impulso, in quell'unica notte degli errori; e soprattutto omette la minacciosa rampogna della badessa (presente ancora in S), perché la monaca, spalancando il suo uscio, ne vede subito lo strano copricapo, e apostrofa direttamente la superiora: "ah, ma tu pure stive tuzzuliando int'a cella toja perché tiene a' mutanda do' prevete n' capa" (al posto dell'obliquo invito, reiterato comicamente in Boccaccio: "Madonna, se Dio v'aiuti, annodatevi la cuffia e poscia mi dite ciò che voi volete ... Madonna, io vi priego che voi v'annodiate la cuffia; poi dite a me ciò che vi piace").

Il passaggio al dialetto è marcato dal ricorso alla funzione fàtica (*Signori miei, mo' vo' spiego*), e dalla frequenza delle interrogazioni (*Dunch' ch'è succiesso dint'a stu cunvento? ... Allora che pensarono e' fare? ... allora che facette?*), caratteristiche della comunicazione orale. Un importante fattore di eguaglianza sociale sul piano della sessualità e della corporeità appare nella parola che indica ripetutamente l'atto sessuale della monaca e della badessa, entrambe di alto lignaggio sociale: il *tuzzuliare* in modo osceno, gioioso e liberatorio, come potrebbero fare due donne del popolo. E il *tuzzuliare* (ripetuto ben tre volte) è l'altra novità geniale introdotta da Pasolini in F (e assente in S): verbo napoletano di grande forza espressiva, dal significato primario di 'battere ripetutamente' (ad esempio con le nocche della mano sullo stipite di una porta), con un doppio senso osceno accompagnato dal movimento delle mani del novellatore, riesce a rappresentare e sciogliere nel modo più realistico e immediato la situazione di equivoci e di imbarazzi creatasi nella novella; una sequenza che riesce difficile immaginare (dopo una prima visione) senza l'apporto simultaneo di voce e di gesto.



La metamorfosi della novella si è compiuta, attraverso diversi livelli di variazione: dalla lingua fiorentina del Trecento e di Boccaccio al dialetto napoletano contemporaneo, dalla scrittura all'oralità/gestualità, da un contesto sociale elevato al sottoproletariato urbano, dalla narrativa al film. L'episodio del vecchio novellatore, nel *Decameron* di Pasolini, vuole forse significare qualcosa di più della funzione di connettivo tra un episodio e un altro nella struttura del film: la restituzione di una dimensione originaria e primaria della comunicazione, per mezzo di un testo letterario antico 'oralizzato', agito e interpretato in fruizione collettiva. Il sogno di un 'suo' *Decameron*, autenticamente popolare.

Nota bibliografica

Per il trattamento e la sceneggiatura del *Decameron*, cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Trilogia della vita*, a cura di Gianni Canova, Milano, Garzanti, 1995; PIER PAOLO PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001; SIMONE VILLANI, *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli, 2004; AGNÈS BLANDEAU, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio. Two Medieval Texts and their Translation to Film*, Jefferson and London, McFarland, 2006. Preferisco trascrivere direttamente il parlato del film, perché l'unica edizione esistente (*Trilogia della vita*, a cura di Giorgio Gattei, Bologna, Cappelli, 1975) appare una falsificazione testuale (qualche esempio di sostituzioni arbitrarie di parole: *pomiciando/pomiciavano* invece del napoletano *tuzzuliando/tuzzuliavano*, *spaventata* invece di *spalancata* ecc.). Interessante il livello di traduzione 'media' nei sottotitoli delle edizioni straniere del film, ad esempio nell'edizione inglese della Waterbearer Films, *Pier Paolo Pasolini: a Cinema of Poetry* (cfr. ancora *tuzzuliare*, reso in modo più sfumato con *dally*, 'trifle, think idly about, flirt with').