

第二屆意大利文學研討會

XX CONVEGNO DI STUDI SULLA LETTERATURA ITALIANA



Giovanni 700 周年
Boccaccio
薄伽丘

會議手冊

Pechino北京
2013.6.14 - 6.16

主办 / ORGANIZZAZIONE:

北京外国语大学

UNIVERSITA' DI LINGUE STRANIERE DI PECHINO

中国意大利文学研究会

ASSOCIAZIONE CINESE DI STUDI SULLA LETTERATURA ITALIANA

意大利驻华使馆文化处

ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI PECHINO

协办 / CON IL SUPPORTO DI:

薄伽丘故居

CASA DEL BOCCACCIO – ENTE NAZIONALE GIOVANNI BOCCACCIO

意大利切塔尔多市政府

COMUNE DI CERTALDO



Il Decameron tra Boccaccio e Pasolini

Carlo Vecce

>> Abstract

Nella vita e nell'opera di Giovanni Boccaccio Napoli ha avuto un ruolo fondamentale. Questo rapporto privilegiato tra Boccaccio e Napoli è stato recuperato, nella cultura contemporanea, da Pier Paolo Pasolini, con la realizzazione del film Decameron (1970). Pasolini ha infatti operato una vera trasposizione linguistica e culturale, da Firenze a Napoli e al Mezzogiorno d'Italia, che però consente di recuperare alcuni tratti originari del capolavoro di Boccaccio, caratteristici della sua formazione giovanile: la proiezione verso una dimensione popolare, e verso una interpretazione naturale della vita e dell'amore. Come Boccaccio, Pasolini riesce a conquistare uno 'stile medio', capace di esprimere tutti gli aspetti della vita, e ad approfondire il tema della 'comunicazione' autentica, profonda, tra gli esseri umani, che deve essere recuperato in tutte le forme di linguaggio (parola, immagine, corpo, gesto, sesso), oggi inquinate dalla società dei consumi e dello spettacolo.

Prof. Carlo Vecce
cvecce@gmail.com

Il Decameron tra Boccaccio e Pasolini

Il Decameron (1971) di Pier Paolo Pasolini è il primo film della cosiddetta Trilogia della vita, che, dopo l'opera di Boccaccio, metterà in scena altri due capolavori narrativi medievali, I racconti di Canterbury (da Chaucer) (1972), e il Fiore delle Mille e una notte (1974).

In realtà, all'epoca della prima ideazione e realizzazione del Decameron, non esisteva nessun progetto di 'trilogia'.

Il Decameron era stato oggetto di un'autentica, improvvisa scoperta, un momento creativo autonomo che solo in seguito avrebbe avuto bisogno di una 'continuazione', di un allargamento ad altri mondi (linguistici e culturali, dall'Inghilterra all'Africa e all'Asia).

Un'opera in movimento che, per essere realmente compresa, va quindi letta autonomamente, e percorsa in tutte le sue fasi, dal linguaggio verbale di trattamento e sceneggiatura al linguaggio delle immagini del film.

La prima idea del film sembra affiorare all'improvviso, nell'estate 1969, durante la lavorazione di Medea in Turchia: "Ero in aeroplano, stavo girando Medea. All'improvviso mi venne in mente un film su un mondo altrettanto popolare, ma non barbarico e tragico, bensì vivace, allegro, tutto preso dalla gioia di vivere, del fare l'amore. Pensai subito al Boccaccio".

Pasolini chiude così il secondo grande periodo del suo cinema, quello dominato dalla riflessione ideologica (Teorema, Porcile) e dal rapporto con i grandi testi archetipici della religione, del mito e della tragedia antica (Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea), e sembra tornare al contesto di ispirazione popolare della sua prima stagione cinematografica, ambientata nel mondo del sottoproletariato delle borgate romane (Accattone, Mamma Roma, La ricotta).

Un momento importante anche per l'evoluzione dello 'stile', della poetica narrativa e cinematografica di Pasolini, con il raggiungimento di una maturità poetica:

"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".

Pasolini, nel presentare il livello di stile raggiunto col

Decameron, utilizza quindi 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.

In realtà, il ritorno ad un mondo 'popolare' avviene con uno scarto decisivo: non più nel presente, ma in un passato lontano (il Trecento di Boccaccio), per marcare il distacco con una realtà che ormai, alla fine degli anni Sessanta, Pasolini sente definitivamente perduta, travolta e omologata dal neocapitalismo e dalla società dei consumi.

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, aveva 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.

Il suo film, però, 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.

La sua 'lettura' si differenzia infatti da quella dominante nella critica letteraria italiana (rappresentata soprattutto da Branca, con l'interpretazione del Decameron come epopea dei mercanti, della classe borghese e mercantile toscana in ascesa), e recupera piuttosto la cifra 'popolare' di una società preindustriale, premoderna, in cui la vita viene rappresentata nelle sue funzioni primarie, il momento aurorale di una 'scoperta della gioia', da parte di Boccaccio, alla fine della civiltà medievale.

In questa visione originale, Pasolini riesce a far emergere anche un altro elemento fondamentale della vita e dell'opera di Boccaccio, cioè la grande influenza che la formazione giovanile napoletana dello scrittore toscano avrebbe continuato ad esercitare sulle sue opere della maturità.

Pasolini, consapevole del rapporto profondo tra Boccaccio e Napoli, inizia dunque a scegliere le novelle già connotate come 'napoletane' e meridionali (come scrive nella lettera al produttore Franco Rossellini): si sarebbe trattato di un film breve, basato solo su "tre, quattro o cinque novelle di ambiente napoletano" (possiamo pensare ad Andreuccio da Perugia, Peronella, Gemmata, Landolfo Rufolo, Ricciardo Minutolo ...).

Nella stessa lettera, Pasolini attesta anche il successivo cambiamento di idea: non più una riduzione soggettiva, 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.

E a questo punto ci accorgiamo che il suo Decameron non è più una fuga dall'attualità, ma il prodotto di una contaminazione continua tra passato e presente, e allo stesso tempo una forte contrapposizione ideologica alla lingua e alla cultura dominante (modellate, dopo l'Unità d'Italia, sul fiorentino, a scapito dei dialetti e delle varietà regionali).

Nell'Italia di allora (e anche di oggi) resiste invece per Pasolini uno spazio antropologico di 'resistenza' all'omologazione culturale, economica e sociale, quello costituito da Napoli e dai napoletani (un mondo che lo affascina in questi anni, nella collaborazione con grandi artisti e scrittori come Totò ed Eduardo De Filippo).

Quella Napoli (nonostante i costumi medievali ideati da Danilo Donati, e le ambientazioni scenografiche di Dante Ferretti) è la Napoli reale, resa ancora più evidente dall'impiego di un gran numero di comparse e attori non professionisti (anche per i ruoli principali) tratti direttamente dalle strade e dai vicoli di Napoli.

Per Pasolini, nel popolo napoletano emergere la "nostalgia di un popolo ideale" anteriore alla lotta di classe, che sembra opporsi all'avanzare di civiltà industriale e capitalismo in quella che è una vera e propria "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".

Nasce così l'idea più geniale del film: la trasposizione (una vera 'traduzione', in senso gramsciano) dell'opera di Boccaccio dal contesto toscano a quello napoletano-meridionale.

Si tratta di una 'traduzione' globale di luoghi, personaggi, linguaggi.

La metamorfosi si compie 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.

Il dialetto napoletano viene usato sistematicamente nella traduzione dei dialoghi delle novelle, e accompagnato da un linguaggio gestuale nel quale si riconosce (da parte di Pasolini) l'uso di una consapevole grammatica.

Il notaio fiorentino Cepparello diventa un violento camorrista inviato da Napoli in un paese tedesco (ricreato a Bolzano) a riscuotere crediti a usura.

L'ortolano Masetto non è più di Lamporecchio, in Toscana, ma si muove nello scenario della costiera amalfitana, e il monastero lombardoviene individuato da Pasolini a Ravello (un altro luogo rilevante nell'immaginario boccacciano, con la Villa Rufolo che evoca il personaggio di Landolfo Rufolo).

La storia di Lisabetta si svolge non a Messina ma nelle campagne e nei limoneti di Meta di Sorrento, mentre quella di Ricciardo e Caterina è trasposta dalla Romagna alla Valle di Lauro; e i senesi Tingoccio e Meuccio diventano due ortolani del mercato napoletano.

Giotto discute con Forese non nel Mugello ma nella campagna napoletana, e arriva a Napoli per dipingere a Santa Chiara (un dettaglio nuovo, introdotto da Pasolini a continuazione della novella boccacciana, ma storicamente fondato sul soggiorno napoletano dell'artista, invitato a Napoli da re Roberto d'Angiò per dipingere proprio a Santa Chiara e a Castelnuovo).

Andreuccio e Peronella, come in Boccaccio, restano naturalmente a Napoli: ma a questo punto Pasolini sorprende di nuovo, scegliendo come ambientazione delle scene 'napoletane' luoghi non napoletani, come Caserta Vecchia, e gli interni delle chiese di Nepi e dell'abbazia di Fossanova in Lazio.

Di Napoli restano solo poche, brevi e suggestive inquadrature: la splendida chiesa gotica di Santa Chiara (contemporanea di Boccaccio), la facciata di Palazzo Penne (esempio di stile composito del primo Quattrocento), e i vicoli del Sedile di Porto (per le scene notturne di Andreuccio).

Pasolini, nella ricostruzione della 'sua' Napoli (e di quella di Boccaccio), vuole quindi evitare qualunque equivoco di sovrapposizione con l'immagine oleografica e folkloristica della Napoli moderna e contemporanea.

Ne resta però tutta la carica umana e popolare, nell'uso del dialetto, della gestualità, e anche della musica di sottofondo, che viene dal patrimonio della tradizione classica napoletana e campana (la Zeza Viola e la Tarantella di Montemarano, la Canzone delle lavandaie del Vomero, Fenesta ca lucive, A' cammesella ecc.).

L'operazione fondamentale di riscrittura avviene a livello strutturale, sul piano della variazione diamesica, con la compressione dell'opera originaria nella struttura narrativa di un film a episodi.

Nel più antico appunto manoscritto, Pasolini sceglie ben 27 novelle, divise in tre gruppi (corrispondenti ai tre tempi di Ciappelletto, Chichibio e Giotto).

E' notevole la presenza di molte storie che poi scompariranno: alcune 'napoletane/campane' (Ricciardo Minutolo, Ghismonda, la moglie del medico salernitano, re Carlo 'vecchio'), e altre novelle celebri come Ferondo, l'Agnolo Gabriello, Pietro da Vinciolo, Frate Cipolla, ecc.

Nel primo documento di progettazione del film, un testo di servizio intitolato *Trattamento*(= T), Pasolini riduce il numero delle novelle da 27 a 15.

Il regista 'racconta' il film (a produttore e collaboratori) con un'unica sintesi narrativa in cui lascia ampi segmenti testuali originali di Boccaccio: sarà un film di circa tre ore, diviso in tre tempi.

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 restano solo 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 (e Natan e Mitridanes addirittura in Cina); 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 di Boccaccio (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.

Da segnalare che anche S è un testo in movimento, testimoniato da copie diverse, corrispondenti a diversi momenti di elaborazione da parte di Pasolini.

Il testo attualmente edito nei Meridiani rappresenta solo uno stadio intermedio (con un ordinamento provvisorio, e i dialoghi ancora non tradotti), mentre l'ultimo stadio testuale prima del film, con ordinamento quasi definitivo e dialoghi tradotti in napoletano, è testimoniato solo dal copione di scena.

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 (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.

Pasolini gira e monta comunque gli episodi di Girolamo e Salvestra e di Alibech, ma poi, all'ultimo momento, decide di tagliarli dalla versione definitiva del film.

La perdita più rilevante sarà la novella di Alibech, di straordinaria poesia visiva, girata nell'ottobre del 1970 sul Vesuvio e a Sana'a, nello Yemen, in pochi giorni di lavorazione che avrebbero 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.

La simmetria della struttura sembra inoltre 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, nel film, di un vero novellatore (come in Boccaccio).

In un vicolo napoletano il vecchio novellatore racconta 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.

Come avviene nella comunicazione orale, nell'immediata percezione del feedback, il vecchio si accorge subito che il pubblico (tutto napoletano, popolare, dialettologo 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 fatica, rivolgendosi direttamente al pubblico, cambia lingua, e comincia a raccontare in napoletano, per adeguare il messaggio al destinatario.

Novità assoluta, infine, nel film, è il cambiamento

del personaggio di Giotto, che diventa un allievo di Giotto (e che nel film lavora effettivamente a due affreschi che riproducono le pitture di un allievo di Giotto, il Maestro delle Vele, nella Basilica Inferiore di Assisi).

E' un cambiamento fondamentale, perché corrisponde alla decisione improvvisa, da parte di Pasolini (a seguito della rinuncia dei possibili interpreti precedentemente individuati per il personaggio di Giotto, Sandro Penna e Paolo Volponi), di impersonare quella parte.

Pasolini entra così nel film, come attore, e protagonista della cornice del secondo tempo.

La sua presenza dà all'opera un forte valore metapoetico.

L'allievo di Giotto 'cattura' le immagini della vita (e cerca di rappresentarle nella sua pittura) allo stesso modo del regista che 'cattura' le inquadrature e lavora poi al loro montaggio.

Pasolini evidenzia così quello che per lui è probabilmente l'aspetto fondamentale del Decameron (e poi della 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.

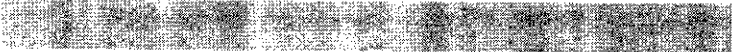
Interprete dell'allievo di Giotto (e di se stesso), cerca di focalizzare il suo sguardo sugli uomini e le loro vicende, e di 'tradurle' nel linguaggio delle immagini visive.

I suoi affreschi procedono, nella loro realizzazione, parallelamente al film.

E, alla fine, contemplandoli, Pasolini pronuncia quell'ultima frase che è allo stesso tempo una splendida dichiarazione di poetica:

"Mah, io mi domando ... perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?"

Il Decameron tra Boccaccio e Pasolini



薄伽丘与帕索里尼的《十日谈》对比

卡尔洛·维切

>>摘要

在乔万尼·薄伽丘的人生与作品当中，那不勒斯担任了重要角色。薄伽丘与那不勒斯的这种亲密关系在当代文化中被皮埃尔·保罗·帕索里尼以一部《十日谈》电影版（1970年）重新寻回。实际上，帕索里尼在语言与文化上进行了真正的改变，从佛罗伦萨到那不勒斯以及意大利南部，但也保留了薄伽丘名作中的一些原始情节，一些对其年轻成长阶段具有代表性的片段：反映大众生活，以及对生命与爱情的自然诠释。与薄伽丘相同，帕索里尼也掌握了“中庸风格”，成功地表达了生活的所有方面，在人类之间挖掘了真实而深刻的“交流”这一主题，这种交流应包含各种形式的语言（话语、图像、躯体、手势、性别），如今这些沟通形式已经受到了消费与娱乐社会的污染。

皮埃尔·保罗·帕索里尼的《十日谈》(1971年)是所谓“生命三部曲”的首部曲,继薄伽丘的作品之后,帕索里尼将另外两部中世纪叙事杰作也搬上了大荧幕,《坎特伯雷故事集》(1972年)以及《一千零一夜》(1974年)。

事实上,帕索里尼在筹划并拍摄《十日谈》的时候,还没有“三部曲”的计划。

电影《十日谈》原本只是想进行一次真实的、意想不到的探索,一次独立创造,仅仅是之后才需要有“续篇”,需要向其他世界扩展(从语言与文化的角度,从英国到非洲以及亚洲)。

这是一部动态电影,为了真正理解这部作品,必须从情节发展的不同阶段对其进行独立自主的解读,从前期纲要与剧本的口语语言,到电影的图像语言。

帕索里尼第一次想要制作《十日谈》电影的想法仿佛是突然闪现的,在1969年夏天,他在土耳其拍摄《美狄亚》期间:“我当时在飞机上,正在拍摄《美狄亚》。突然,我脑海中浮现出一部电影,也是关于民众的世界,但没有这么野蛮与悲壮,而是生动活泼的、欢乐的,充满了生活与恋爱的喜悦。我立刻想到了薄伽丘。”

帕索里尼由此结束了他电影生涯第二个辉煌时期,这一时期中占据主导地位的主题包括意识形态上的思索(《定理》、《猪圈》),以及对宗教、神话与古代悲剧(《马太福音》《俄狄浦斯王》、《美狄亚》)等伟大作品典范的致敬,帕索里尼仿佛是重新回到了拍摄电影第一时期,重拾大众背景题材,将环境设定在罗马郊区流氓无产阶级的世界(《寄生虫》、《罗马妈妈》、《牧乳酪》)。

这一时期也是帕索里尼的“风格”转变的重要时期,帕索里尼叙事与电影的诗意达到了一种诗意的成熟:

“并不是我选择了《十日谈》,而是《十日谈》选中了我。……我的风格在过去总是显得过激,它找到了使其变得中庸的途径。”

帕索里尼为了表明自己通过拍摄《十日谈》所达到的风格水准,引用了薄伽丘在《菲洛柯洛》结尾所创作的名句:“你必须低空飞行,但希望这种低微能使你保持在中间位置。”:这是一种“中庸(中间)”的风格,避免了毫无克制的过高或者过低。

事实上,帕索里尼重返“大众”世界是个决定性的选择:不再着眼现在,而是重回遥远的过去(薄伽丘所在的十四世纪),以表明自己脱离六十年代末已然迷失的现实,帕索里尼感受到新资本主义与消费社会已将现实所镇压与同化。

帕索里尼“选择”薄伽丘并非出于偶然:二战之后,掀起了重新评论(从彼拉诺维奇与布兰卡到塞格雷)与恢复语史学的热潮,这也为颂扬薄伽丘这位出身切尔特尔多的作家的充满人文精神的杰作提供了适宜环境。

《十日谈》的文本是由维托雷·布兰卡在柏林的汉密尔顿手抄本基础上修订的1951年出版的版本,随后在此基础上,1955年辛格尔特顿整理出版意大利作家文集版本,此外帕索里尼使用的是BUR出版社出版的简装版。

帕索里尼的电影并不仅是电影届的名作(以及帕索里尼最好的作品之一),也是二十世纪文化界学习与解读薄伽丘作品的一份绝佳资料。

帕索里尼的“解读”其实与在意大利文学评论界占主导地位的解释(尤以布兰卡为代表,将《十日谈》解读为称颂商人以及托斯卡纳新兴的资产阶级与商人阶级的赞歌)并不相同,他将重点放在前工业化、前现代化社会的“大众”解读上,在中世纪文明末期,薄伽丘将这种社会生活描绘成“发现快乐”的开端时期,这也是该社会的首要作用

以这一独特视角为出发点,帕索里尼还提出了薄伽丘人生与

作品中的另一个主要元素,即薄伽丘这位托斯卡纳作家早年成长时期在那不勒斯的经历在以后对其成熟作品长期产生的巨大影响作用。

帕索里尼认识到了薄伽丘与那不勒斯之间的深厚联系,于是便开始挑选《十日谈》中包含“那不勒斯”以及意大利南部特色的故事(如他写给弗朗哥·罗塞利尼的信中所说):我本想制作一部电影短篇,仅以“三个、四个或者五个以那不勒斯为背景的故事”为脚本(我们能够联想到安德罗乔·佩罗妮拉、Gemmata、Landolfo Rufolo、理查·米奴托罗……)

在该信中,帕索里尼也表明了其想法随后发生的改变:不再进行主观的缩减改编,而是选择“尽可能多数量的故事(第一版中有15个故事),以客观完整地展现出《十日谈》的面貌。”电影的核心仍是“那不勒斯故事”(“大众市井的那不勒斯仍旧是整部电影的结缔组织”),但视角却更加开阔,跨越地区,更加国际化与地中海化。

在这一点上我们可以看出,帕索里尼的《十日谈》并非对现实的逃避,而是从过去持续到现在的一种污染的产物,同时电影也从意识形态角度强烈反对占主导地位的语言与文化(在意大利统一之后,语言与文化皆以佛罗伦萨为范本,而有损方言与地区语言变体的发展)。

然而,当时的意大利(甚至时至今日)并未给帕索里尼留出由那不勒斯与那不勒斯人所构建的人类学空间,以“抵抗”文化、经济与社会的同化(在那些年帕索里尼因与托托、德·菲利波等伟大的艺术家与作家合作,而被那不勒斯所吸引)。帕索里尼所展现的那不勒斯(撇开达尼洛·杜纳蒂设计的中世纪服装以及丹提·费瑞提的电影布景)是真实的那不勒斯,这种真实感因为数量庞大的群众角色以及直接从那不勒斯大街小巷中所挑选出的非职业演员(他们甚至担当了主要角色)的参演而更加突出。

在帕索里尼看来,在阶级斗争之前,那不勒斯民众心中就怀有“对理想人民的怀念”,这仿佛是反对工业文明与资本主义在那不勒斯这一真正意义上的“历史的口袋”持续发展:“在《十日谈》中我摄制了我所喜欢的现实,但这在历史中早已不复存在。我为《十日谈》选择了那不勒斯作为背景,因为那不勒斯是历史的口袋:那不勒斯人决定停留在过去,并且自生自灭。”

因此,这部影片中最杰出的想法便诞生了:将故事背景从薄伽丘原著中的托斯卡纳搬到了意大利南方的那不勒斯。这就是要把故事的地点、人物和语言进行整体的“转译”。

这种转变是在多个层面上进行的,包括从十四世纪的佛罗伦萨方言和薄伽丘本人的语言转变成同时期的那不勒斯方言;口语和手势动作的转变;故事背景从上流社会变为城市流氓无产阶级;从叙事小说变成了电影。

原著故事中的对话被完全翻译成那不勒斯方言,并配有肢体语言。从中可以看出帕索里尼有意识地运用语法。

原来的佛罗伦萨公证员切帕雷洛变成了从那不勒斯被派往一个德国小镇(拍摄于波尔查诺)收取高利贷的、残暴的卡莫拉组织成员。

园丁马塞托不再是托斯卡纳大区兰波雷基奥人,而是阿马尔菲海岸地区居民。伦巴底的修道院也被帕索里尼改在了拉韦洛(另一个薄伽丘式的重要城市,该市拥有一座纪念兰多福·鲁福洛的别墅,名为鲁福洛别墅)

莉莎贝塔的故事也并非发生在梅西纳,而是在索伦托市梅塔镇的乡村和柠檬树林中。里恰尔多和卡泰琳娜的故事则从罗马涅搬到了劳罗谷(那不勒斯一个多山的小镇):原本是锡耶纳人的廷戈乔和梅乌乔也变成了两个那不勒斯集市上的菜农。

乔托和福雷塞的对话不是发生在穆杰洛,而是在那不勒斯

的乡下。他们要去给圣齐亚拉教堂画壁画（这个细节是帕索里尼新加入的，以延续薄伽丘的叙述。这个故事取材于历史上乔托在那不勒斯的停留，当时他被罗伯特·丹乔国王从那不勒斯派往圣齐亚拉教堂和卡斯特诺沃进行壁画的绘画）。

安德烈乌乔和佩罗内拉的故事在薄伽丘的原著中就是发生在那不勒斯。然而，帕索里尼别出心裁，在选景时并没有采用老卡塞塔这种那不勒斯城镇，而是选择了位于拉齐奥内皮的教堂和弗撒诺瓦修道院。

在那不勒斯的取景很少、很窄，只具有象征性；比如，圣齐亚拉宏伟的哥特式教堂（与薄伽丘同时代）、佩内宫的前脸（十五世纪早期混合风格的代表建筑）以及 Sedile di Porto 路的小巷（出现于安德烈乌乔故事的夜晚画面中）。

帕索里尼在塑造属于“他”自己的（和薄伽丘的）那不勒斯时，想避免与近现代那不勒斯相雷同的、平庸的民俗形象。

他所保留下来的全都是关于人性和大众的内容，包括方言、肢体语言和背景音乐。所用乐曲均来自那不勒斯或坎帕尼亚大区传统古典音乐（《泽孔狂欢舞曲》、《蒙泰马拉诺的塔兰台拉舞曲》、《沃梅罗洗衣女工之歌》、《曾经闪闪发亮的窗》、《雨裙》、等等。）

最根本的调整则是在结构上和叙述形式上，原著的表达方式被运用到电影中，以一个个故事片段的形式展现出来。

在最早的手稿中，帕索里尼选择了 27 个故事，把它们分成了 3 个部分（分别对应切帕雷洛，基基比奥和乔托这三条主线）。

很显然，有很多故事后来消失了：有些是发生在那不勒斯或者坎帕尼亚的（里恰尔多·米努托洛、吉斯蒙达、萨雷诺医生的妻子、老查理国王），其它的故事中比较著名的有费龙多、大天使加百列、彼得罗·德·温乔洛、奇波拉教士，等等。

在影片第一本计划书里的脚本里，帕索里尼把故事的数量从 27 个减少到了 15 个。

导演把电影“讲述”给制片人和合作方，其中用了大量薄伽丘原著的文字内容。影片长度定为是 3 个小时，分为三段。除了薄伽丘原著之外最惹眼的新闻就是电影取消了《十日谈》的背景（黑死病和年轻人的逃亡），而是把其中的 3 个故事进行放大，使之变成了电影的脉络，把一个个故事连接起来。第一个主线将是切帕雷洛的故事（其中还包括马特利诺的故事、安德烈乌乔的故事、阿拉蒂耶尔德故事和马塞托的故事）；第二个主线是基基比奥的故事（其中还包括阿吉鲁尔福国王和马夫的故事、阿莉贝克的故事、杰尔比诺的故事、莉莎贝塔的故事以及卡泰琳娜德故事）；第三个主线是乔托和福雷塞德故事（其中包括佩洛内拉的故事、纳坦和密特里达内的故事以及杰玛塔的故事）。

只有安德烈乌乔和佩洛内拉的故事是原本就发生在那不勒斯的。切帕雷洛、马塞托、基基比奥、乔托、密特里达内和纳坦的故事则被“那不勒斯化”（即把故事和人物移到那不勒斯或意大利南方）。

阿拉蒂耶尔和阿莉贝克故事背景选择了奇幻的东方（纳坦和密特里达内甚至被放在了 中国）；杰尔比诺和莉莎贝塔的故事则选择了西西里和地中海。

起主线作用的故事其实并不是真正的“主线”（无论从薄伽丘的角度还是从东方的叙事角度来看），因为其中的人物并不讲述故事。故事之间的切换带有“场景中联”的特点（例如，在前面故事中会出现之后故事中的人物）。

帕索里尼使用这种方法，意在从肉体、思想和社会的角度，消除故事讲述者（薄伽丘作品中的人物都住在佛罗伦萨外的别墅里）和故事场景之间的距离感。

所以，影片中没有中间者，也没有人讲述故事，有的只是那些直接诠释故事的各种人物。

片中具有比喻作用的则只有乔托，这位艺术家象征着中世纪的画家和现代的导演，他将捕捉到的现实通过视觉、艺术和影片的方式表现出来。

剧本把电影分成了 3 个部分，即 3 个主线故事（切帕雷洛、基基比奥和乔托），其中的语言都是对话形式。薄伽丘原文中的对话均被翻译成近代标准意大利语，剧本中的一条注意事项写到：“本剧本内的所有对话均为临时和提纲性的，还需要把它们翻译成或改编成那不勒斯方言（或者那不勒斯式的意大利语）”。此外，剧本中还有些场景说明，而故事的数

量被削减到了 12 个，其中有些被更换了。

第一部分中马特利诺和阿拉蒂耶尔的故事被去掉了。第二部分中阿吉鲁尔福和杰尔比诺的故事被一则那不勒斯化的新故事所代替，即吉罗拉莫和萨尔韦斯特拉的故事。第三部分中纳坦和密特里达内的故事被换成了另一对更加具有喜剧性、更加摇摆不定的人物取代，他们是来自锡耶纳、同样被那不勒斯化的廷戈乔和梅乌乔。

值得注意的是，剧本也在不断的更改。在帕索里尼工作的不同时期，影片的剧本也有所不同，所以就有了不同的剧本。目前 Meridiani 出版公司出版的剧本只是中期的一个版本，其中的内容仍是临时性的，对话还没有被翻译。最后阶段的内容，也就是在电影开拍前最终确定的影片流程、翻译成那不勒斯方言的对话，只会出现在剧本的终稿中。在最后的筹备阶段，影片的故事削减到了 9 个，分在 2 个部分讲述，并由切帕雷洛的故事和乔托的故事作为影片的主线故事。前者的主线包括了安德烈乌乔、马塞托、佩洛内拉等人的故事，而后的主线中包括了卡泰琳娜、莉莎贝塔以及杰玛塔的故事。

基基比奥的这条故事主线被全部删掉了，其中保留的几则故事被放到了乔托的学生这一部分里。

帕索里尼拍摄并剪辑了吉罗拉莫、萨尔韦斯特拉的故事和阿莉贝克的故事，但最终还是决定剪掉它们。

阿莉贝克的故事减幅最大。这则故事如同一首视觉的美妙诗歌，于 1970 年 10 月在维苏威火山和也门的萨那拍摄。几天的拍摄成就了纪录片《萨那之墙》，并放到了三部曲最后一部影片《一千零一夜》当中。

电影最终完成了计划书和剧本所规划的，将《十日谈》的语言和人文背景向南方和那不勒斯的转变。

结构平衡似乎被打破了，因为电影的第一部分有 4 个故事而第二部分却有 5 个；与《十日谈》原著的结构，即 10 个故事相比，还差了一个故事。

实际上，在第一部分中还有一个故事，也就是在广场上一位老者讲述的故事，这也和切帕雷洛的故事联系起来。切帕雷洛趁着人们聚精会神地听着故事，干着薄伽丘在作品开头时列举的种种恶行：盗窃、诱骗青年，等等。

这是帕索里尼唯一一个不符合主线故事的情况，也是影片中出现的唯一一个真正讲故事的人（就像薄伽丘原著中那样）。在那不勒斯的一个小巷里，这位老者在讲述另一则故事：女修道院院长马辛巴尔达匆忙跑去捉修女莉莎贝塔的好。和神父躺在床上的院长惊慌失措地把神父的短裤盖在头上，这个故事很好地引入了以修道院作为背景的马塞托的故事。

口头讲述可以立即得到反馈信息。讲故事的老者立刻注意到听众们（均为那不勒斯人、平民并操方言）不能理解“托斯卡纳”方言，他们因为听不懂而走神儿并笑了起来，而非被故事逗笑。

于是，他改变了自己的发音，直接向听众讲那不勒斯话，把信息准确地传递给大家。

影片中别出心裁的地方在于乔托这个人物的改变：乔托变成了乔托的学生。在绘画两幅壁画的乔托，画的是他的作品。这个人阿西西教堂的绘画大师。

这是个十分重要的改变，因为自己饰演那个角色是帕索里尼的一个即兴的决定（也是因为他对之前的演员桑德罗·佩纳和保罗·沃尔坡尼所扮演乔托不太满意）。

就这样，帕索里尼作为演员和第二部分主线故事的主人公进入了电影，他的出现给整部作品带来了强烈的比喻色彩。

乔托的学生捕捉到了生活的画面（也试图把它在画作里表现出来），正如导演拍摄电影然后进行剪辑一样。

帕索里尼就这样把他心目中《十日谈》里最重要的一面突出出来了：并非男女之事、自由或者欢乐，而是人与人之间真实的交流、深度的“对话”，这些通过不同的表达形式（如文字、视觉、肢体语言、性）来实现。现如今它们已经被这个物欲和浮躁的社会所污染。

通过乔托的学生的诠释（以及他自己的诠释），他想要把注意力集中在人和故事上，把它们转换成视觉的语言。

在整个影片中，他画壁画的工作一直在进行中。

在完成时，帕索里尼说出了最后一句话，同时也是富有诗意的几句话：“哎！我不明白……为什么在完成作品之后才发现，唯有梦中的作品才是最美的”。