

Lucia Di Girolamo

Carlo Vecce
 Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno
 Roma
 Carocci editore
 2022
 ISBN 8829012203

«Si può fare la storia di un sogno?» È questa la prima domanda che Carlo Vecce, autore de *Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno* (Carocci, 2022), si pone nell'attraversamento di quel cantiere creativo che è stato la realizzazione del film del poeta friulano, primo episodio della *Trilogia della vita*, poi completata da *I racconti di Canterbury* (1972) e da *Il fiore delle Mille e una notte* (1974).

L'opera, vincitrice dell'Orso d'argento al Festival di Berlino nel 1971, nasce da un'attrazione: «Non sono io che ho scelto il *Decameron*, ma è il *Decameron* che ha scelto me» (p. II). Eppure, al di là del riferimento a un incontro quasi fatale, in questo denso saggio il *Decameron* appare come un vigile processo poetico, la cui ricchezza caleidoscopica abbraccia la pellicola in tutte le dimensioni spazio-temporali. Il "Prima", il "Durante", il "Dentro" e il "Dopo" del film vengono scandagliati a più livelli, dalla prima idea al successo commerciale, con lo scopo di ricomporre i percorsi seguiti da Pasolini nel restituire una prospettiva personale del capolavoro trecentesco di Boccaccio.

L'indagine del "Prima", che occupa il capitolo iniziale, è inaugurata dalla suggestiva immagine di Pasolini ispirato da un volo sulla Turchia e dal desiderio di girare un film corale, solare e felice, dopo la sua potente ma tragica Medea. La scelta del *Decameron* è quasi scontata per un autore che, scrive Vecce, vuol tornare alla «maniera» di *Ragazzi di vita* e mettere in campo «un consapevole richiamo [...] alla prima grande (e forse migliore) prova narrativa» (p. 14). Sullo sfondo del sogno boccacciano, tuttavia, la morte irrompe nel quotidiano «della gente comune, ne fa scempio, ne dilania i corpi e le anime» (p. 16). E Pasolini non può ignorarlo.

Il "corpo a corpo" del regista con la raccolta di novelle è raccontato da Vecce come un incontro acceso che prende il via da una lettura approfondita, durante la quale «con cura meticolosa, armato di matita, pennarello nero e rosso, penna biro nera, blu e rossa, [Pasolini, *N. d. A.*] percorre tutto il volume, riempiendolo dei suoi consueti segni di lettura» (p. 21). Il risultato dello scavo è un elenco di ventisette novelle, divise, nei fogli pasoliniani consultati dallo studioso, in tre blocchi: i prodromi dei «tre tempi di un futuro film» (p. 24). Si tratta delle prime pennellate di quel grande «affresco da tutto il mondo» di cui Pasolini scrive in una lettera indirizzata al produttore Franco Rossellini (p. 26). Nel progetto iniziale, Napoli ha un ruolo centrale: l'immagine che ne restituisce questo schizzo originario supera tutti i clichés da cui il poeta si è lasciato sedurre prima di conoscere la città, per cui prova ancora «fascino» e «paura» (p. 30). Pasolini è interessato alla Napoli della poesia dialettale, della musica, della canzone e del teatro di Eduardo, con cui il poeta di *Le ceneri di Gramsci* ha intessuto un profondo legame amicale.

Dopo lo stimolante affondo nella storia dei primi passi dell'opera, Vecce racconta la fatica del trattamento, al termine del quale la struttura del film risulta divisa in tre tempi. Tra le tante modifiche rispetto al testo trecentesco, le più rivoluzionarie sono l'eliminazione della cornice dei novellatori in fuga dalla peste e il trasferimento delle location di gran parte delle novelle a Napoli. Per il passo successivo, la sceneggiatura, Vecce ne sottolinea la natura mobile, a cui Pasolini tiene molto, tanto da decidere di mantenere la scrittura del film in una forma magmatica. D'altronde il regista ha a lungo riflettuto sulla sceneggiatura, definendola, in un saggio molto conosciuto: «una struttura che vuol essere altra struttura» (*La sceneggiatura come «struttura che vuole essere altra*

struttura», 1965). Il testo è in continua trasformazione, tanto che nella versione finale risulta diviso in due tempi. Il dinamismo perenne del modo di lavorare pasoliniano spicca in maniera ancora più accentuata nell'effettiva messa in scena, analizzata dallo studioso nel secondo capitolo attraverso la mappatura del "Durante", vale a dire delle scelte dei luoghi, delle figure e dei suoni. Una più ampia location campana supera quella ideata in principio e focalizzata su Napoli, che diventa invece «luogo simbolo, luogo dell'anima, ma non è più il principale ambiente di ripresa: adesso al suo posto c'è Caserta vecchia» (p. 61), più adatta a restituire l'atmosfera rurale di alcune novelle. L'individuazione degli interpreti è altrettanto basilare quanto quella dei luoghi e Vecce ne rende con accuratezza il vasto processo, che si concretizza in una effettiva mescolanza di attori professionisti e non professionisti, nomi noti, meno noti o addirittura sconosciuti. La fase successiva è la messa in scena del sogno, le riprese, momento in cui competenza tecnica e accenti creativi si devono fondere. Anche per quest'altro, importante, passaggio l'autore ci porta nel vivo del cantiere filmico seguendo, con l'analisi dei fogli del copione di scena, l'intero sviluppo del lavoro, condotto con impeto da un Pasolini che «sembra essere animato da un'energia disumana, e trascina tutti gli altri nei sopralluoghi e nelle riprese» (p. 85). Lo stesso vigore segna le fasi di post-produzione, dal montaggio al missaggio delle colonne visiva e sonora. Al piccolo sovvertimento dello scambio dei due tempi, definito dallo studioso «terremoto», corrisponde all'opposto una colonna sonora in grado di dare al tutto «un senso di continuità» (p. 90); la musica «passa da una vicenda all'altra attraversandone i labili confini» (p. 90) ed evocando la tradizione partenopea, sia quella più conosciuta, come la struggente canzone *Fenesta che lucive*, sia i canti del folclore etnografico recuperati da Alan Lomax e Diego Carpitella. Il "Durante" si conclude con un approfondimento dei dibattiti nati prima dell'uscita della pellicola. Il clamore fiorito attorno all'ultima fatica del regista viene descritto come «un altro piccolo capolavoro di Pasolini, questa volta nel campo della comunicazione mediatica, dalla stampa quotidiana alla televisione» (p. 94). Con accuratezza Vecce mette ordine nel gran numero di articoli, critiche e interviste che cercano di tracciare i contorni del film annunciato, dagli interpreti ai costumi, dagli ambienti al rapporto di Pasolini con Boccaccio. Dopo tutto ciò viene il film, «quello che vediamo, e nient'altro» (p. 103), a esso, «al corpo dell'opera nella sua globalità» (p. 103), al suo raccontare, alle immagini, alle parole, agli stili, al sogno, l'autore dedica "Dentro", il terzo capitolo. Illuminanti sono le righe sul valore metapoetico del vecchio novellatore che racconta in napoletano la storia della monaca Isabetta e della badessa Usimbaldina e completa, così, «la restituzione di una dimensione originaria e primaria della comunicazione per mezzo di un testo letterario antico "oralizzato", agito e interpretato in fruizione collettiva» (p. 109). Vecce, poi, rintraccia l'altro grande universo di riferimento del regista, eredità degli anni di studio con Roberto Longhi: le arti visive. I nessi sono molteplici, tra gli altri: Pieter Bruegel il Vecchio, Masaccio, Velázquez, il Maestro delle vele, ma, soprattutto, Giotto del *Giudizio Universale* della Cappella degli Scrovegni. Da non trascurare anche la memoria cinematografica, primo tra tutti Kenji Mizoguchi dei *Racconti della luna pallida di agosto* (1953), ma anche Kurosawa e Murnau. Centrali le autocitazioni, dalla *Sequenza del fiore di carta di Amore e rabbia* (1969) a *Uccellacci e uccellini* (1966), da *Medea* (1969) a *Accattone* (1961), a cui rimanda il canto di *Fenesta ca lucive*. Sulla memoria visiva domina la parola immediata e potente del dialetto partenopeo, scelta polemica contro «la mostruosa lingua "comune" che si sta diffondendo nel paese, vuota, piatta, omologata: la lingua della televisione, della politica, della pubblicità» (p. 119). Ma l'autore non si limita ad analizzare il parlato, fondante la sua riflessione sulla gestualità, perché la lingua napoletana è anche quella delle espressioni facciali e dei movimenti del corpo, tanto che: «il *Decameron* potrebbe essere visto e inteso anche senza sonoro, come un film muto, da chi conosce quel codice» (p. 120). Il complesso impianto del film è attraversato da uno stile che punta a essere medio, «tra comico e tragico, tra basso e sublime» (p. 128). L'opera, mira a recuperare «un livello primario e autentico» e per questo, scrive Vecce, lo «strumento [...] resta l'uso della soggettiva» (p. 128) forma dello sguardo legata alla ricerca pasoliniana di un personale

realismo, un'indagine che è iniziata dallo studio di Dante e Erich Auerbach, dalle riflessioni sul realismo figurale e sul realismo creaturale, dagli affondi di articoli come *Lo stile libero indiretto in italiano* (1963) e *Cinema di poesia* (1965). Nel richiamo finale al sogno (Giotto: «Mah. Perché compiere un'opera, quando è così più bello sognarla soltanto?»), Vecce, a ragione, individua la chiave per leggere il film come un'opera aperta. D'altronde, la stessa presenza di Pasolini nella diegesi ridefinisce il ruolo dell'autore, non più granitico demiurgo, ma figura coinvolta in un processo di riscrittura continua.

Il "Dopo" del film, quarto e ultimo capitolo del saggio, restituisce le polemiche suscitate dall'opera pasoliniana, divisa tra il «successo di pubblico e la situazione di scandalo» (p.146), una condizione apparentemente contraddittoria, ma in verità rivelatrice della straordinaria capacità del *Decameron* di incidere sull'immaginario dell'epoca. Eppure questo successo porta con sé numerosi tradimenti del senso originario; il più "doloroso" è la nascita del sottogenere "decamerotico", fortunatamente bilanciato da due apprezzabili progetti, *Storie scellerate* (1972) di Sergio Citti (con sceneggiatura di Pasolini) e *Il cuore del tiranno, ovvero Boccaccio in Ungheria* (1981) di Miklós Jancsó. A conclusione della ricca analisi del cantiere del film, Vecce riflette ancora una volta sulla mancanza della cornice dei giovani novellatori. Nondimeno, osserva l'autore, questa eliminazione non sopprime il morbo, perché la morte e il caos circondano comunque l'opera: «la peste c'è, e resta là fuori: la realtà che ci circonda, il nuovo nazismo del capitalismo, il disciplinamento sociale, il consumismo che violenta e annichila i corpi e le anime, il contagio che sta distruggendo la vita, la gioia, l'immaginazione, la libertà, l'eros» (pp. 149-150). Per questa nuova piaga, Pasolini infatti interrompe il montaggio e si dedica a *12 dicembre*, un documentario sulla strage di piazza Fontana, pretesto per ritornare nei luoghi del *Decameron*. A Napoli, al cui mito resta fedele (p. 151), intervista gli operai in lotta dell'Italsider di Bagnoli. Intanto le mistificazioni continuano, fioriscono i tradimenti degli altri due film della *Trilogia*. Per reazione, Pasolini scrive *L'abiura della Trilogia della vita* (1975), in cui non nega «le ragioni della sua poetica» (p. 152), ma sente l'esigenza di prendere le distanze da ciò che i suoi film sono diventati là fuori, dove c'è ancora la peste. Chiudono questo appassionante e puntuale attraversamento della complessa e articolata fabbrica pasoliniana, tre utili appendici: la trascrizione del parlato, fondamentale per comprendere il lavoro sull'anima orale del racconto; l'intervista a Gabriella Maione, "la bella siciliana", centrale per cogliere la concezione che del set aveva il regista; in ultimo, "L'opera in movimento", raffronto tra i fogli pasoliniani (prima forma, sceneggiature, copione di scena, film stampato, film), valido per abbracciare l'intero processo creativo di una pellicola tanto discussa quanto necessaria.