Heliotropia - An online journal of research to Boccaccio scholars

Volume 3 *Volume 3 (2006)*
Issue 1 *1-2*

Article 6

1-1-2006

Simone Villani. Il Decameron allo specchio: il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio. Reviewed by Emanuele Occhipinti.

Emanuele Occhipinti

Follow this and additional works at: http://scholarworks.umass.edu/heliotropia

Recommended Citation

Occhipinti, Emanuele (2006) "Simone Villani. Il Decameron allo specchio: il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio. Reviewed by Emanuele Occhipinti.," *Heliotropia - An online journal of research to Boccaccio scholars*: Vol. 3: Iss. 1, Article 6.
Available at: http://scholarworks.umass.edu/heliotropia/vol3/iss1/6

This Book Review is brought to you for free and open access by ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Heliotropia - An online journal of research to Boccaccio scholars by an authorized administrator of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

Heliotropia 3.1-2 (2005-06) *http://www.heliotropia.org*

Simone Villani, *Il Decameron allo specchio: il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma: Donzelli editore, 2004. Pp. 103. Rilegato.

Il libro di Villani esamina, attraverso un'analisi precisa e esauriente, i rapporti che intercorrono tra il *Decameròn* di Pasolini e il *Decameron* di Boccaccio, sottolineandone la relazione. La "traduzione" audiovisiva del capolavoro di Boccaccio permette a Pasolini, tramite inquadrature e sequenze, di rileggere l'opera in chiave critica. Alla premessa seguono dieci capitoli in cui si esaminano le nove novelle selezionate dal regista per il suo film. Completa il volume un ricco apparato iconografico e una utilissima bibliofilmografia. Il libro di Boccaccio segue una precisa linea strutturale con il narratore che, dopo aver raccontato le reazioni dei non novellatori alla storia ascoltata, passa la parola al novellatore di turno che comincia a narrare, mentre nel film le novelle scelte sono rielaborate pur conservando l'impronta boccacciana.

Nel primo capitolo si discute della trasposizione filmica della quinta novella della seconda giornata. Le tre disavventure di Andreuccio da Perugia sono ridotte a due e l'autore sottolinea come a Pasolini non interessi l'evoluzione psicologica del protagonista, ma "il fatto che egli non si trasformi" (15). Il peso che Boccaccio dà alla Fortuna nel dipanare le avventure di Andreuccio nel film è attenuato. Villani fa notare una serie di parallelismi fiabeschi e letterari fra la storia di Andreuccio e quella di Cappuccetto Rosso. Come Cappuccetto Rosso, ad esempio, Andreuccio abbandona la strada maestra per ritrovarsi vittima di una serie di avventure che culmineranno nel classico lieto fine. Inoltre come a Pinocchio l'essere mangiato vivo dalla balena fornisce l'occasione per ritrovare Geppetto e diventare un bambino normale, così ad Andreuccio l'essere sepolto vivo dà l'occasione di superare "la prova ultima di quel rito notturno di iniziazione alla vita che è la sua storia" (18). La vitalità che guida Andreuccio nelle sue avventure ha anche un corrispondente nella carica vitale e edonistica del *Peer Gynt* di Ibsen o del *Liolà* di Pirandello.

Nel secondo capitolo viene presa in esame la novella di Masetto che si finge muto per poter lavorare in un monastero di monache. Le corrispondenze tra sesso e lavoro della terra sono indebolite nella versione filmica e la parte finale del racconto in cui Masetto torna ricco e felice al paese viene tralasciata a vantaggio della scena in cui la badessa suona le campane per annunciare il "miracolo" avvenuto (Masetto che ritrova la parola) in un parossismo che scardina le sequenze cronologiche. Come sottolinea Villani, all'accumulazione di dati in un tempo diegetico dilatato, Pasolini sostituisce "una progressione drammatica, condotta senza soluzione di continuità cronologica secondo le regole musicali del crescendo" (30).

Nel terzo capitolo si esamina la trasposizione filmica della novella di Peronella che deve ricorrere alle sue doti di astuzia per salvare l'amante dalle ire del marito. Fondamentale è la sequenza in cui viene inquadrato l'amante che impugna un coltello per rimetterlo subito dopo nel fodero quando sente la scusa escogitata da Peronella per far credere al marito che c'è un secondo acquirente. Giannello da potenziale omicida si trasforma in attore interpretando la parte del compratore e la beffa è rivestita così di un'aura liberatoria per il marito e l'amante.

Published by ScholarWorks@UMass Amherst, 2006

Il quarto capitolo dimostra i legami tra l'episodio dedicato alla novella di Ser Ciappelletto e un breve soggetto cinematografico di Pasolini, "Sant'Infame,"del 1967-68 mai portato a termine, in cui il protagonista dissoluto della storia si finge santo. La novella di Boccaccio viene quindi usata e trasformata cinematograficamente come sviluppo di un'idea del regista. È inoltre interessante come Villani faccia notare le sequenze filmiche che rendono omaggio alla pittura di Pieter Bruegel il Vecchio, in un alternarsi di scene liete e tristi. La novella, che chiude il primo tempo del film, viene usata da Pasolini come storia-cornice del primo tempo: la prima parte precede la storia di Andreuccio, mentre la seconda si inserisce tra la storia di Andreuccio e quella di Masetto.

La storia "dell'usignuolo" (*Dec*. V.4) apre il secondo tempo del film ed è argomento del quinto capitolo. La trasposizione filmica segue fedelmente la novella di Boccaccio anche se viene modificata la figura di Ricciardo in cui "viene a cadere e ad incarnarsi il tipico personaggio pasoliniano" (60). Nell'episodio i personaggi, i due amanti contrapposti ai due coniugi, agiscono a livello di metafora e di lettera attorno alla sostituzione linguistica "sesso maschile" e "usignolo" attorno a cui ruota il racconto. Ma tale gioco linguistico, come fa notare giustamente Villani, possibile nel contesto narrativo, perderebbe efficacia in un contesto audiovisivo, così Pasolini interviene enfatizzando espressivamente le voci ("in maniera antinaturalistica e quasi espressionistica" [61]) della madre che "fa ridere"e del padre che "ride assieme a" lo spettatore (61).

Il lavoro del regista sui personaggi continua nella novella del vaso di basilico (capitolo 6) in cui i tre fratelli di Lisabetta assumono caratteri e psicologie ben delineati al contrario della novella in cui i personaggi non hanno un nome e sono quasi un unico personaggio. Pasolini elimina la canzone, così importante nel testo boccacciano, così come il finale, e conclude l'episodio sul primo piano di Lisabetta abbracciata al vaso di basilico che contiene la testa dell'amante. Villani sottolinea la vicinanza psicologica di Lisabetta alle eroine dei film del regista giapponese Mizoguchi Kenji, le quali lottano per rivendicare qualcosa che ritengono giusto anche se questo comporta la morte. Ma se Mizoguchi non usa primi piani per una forma quasi di pudore, Pasolini abbonda nei primi piani di Lisabetta e "anela a ritrovare il numinoso nell'intimità dei volti" (68).

Un'altra novella, esaminata nel settimo capitolo, in cui un'espressione metaforica viene presa alla lettera è quella della moglie con la coda, in cui la "coda" sostituisce l'usignolo come parte della metafora sessuale. Al contrario della novella, in cui il beffatore, don Gianni, ha la meglio sull'ingenuo beffato, compare Pietro, l'episodio cinematografico si conclude con l'affermazione di Pietro "La coda non ce la voglio" che blocca sul più bello le intenzioni del prete. L'ingenuità, quindi, di solito condannata da Boccaccio, viene premiata dal regista che sottolinea l'esito comico dell'inaspettato finale.

Nell'ottavo e nono capitolo sono presentate le due novelle ridisegnate maggiormente da Pasolini: la storia di Tingoccio e Meuccio e quella del "discepolo di Giotto." Nella novella di Tingoccio e Meuccio, Pasolini rielabora le caratteristiche psicologiche dei due amici rendendoli opposti. La scena più significativa è quella della visione dell'Universo dopo la fine del mondo con rimandi visivi al *Giudizio universale* degli Scrovegni. Il volto dell'uomo che si intravede nell'oscurità è quello di Pasolini, che interpreterà la parte di Giotto nella novella omonima che fa da racconto-cornice al secondo tempo del film. Gli episodi di Giotto che osserva i popolani napoletani per trarne ispirazione quando dipinge sono un'invenzione di Pasolini il quale contempla alla fine del film la sua opera incompiuta: solo due dei tre pannelli, infatti, sono affrescati. Una metafora, questa, dell'esclusione del secondo tempo del film (in

origine erano tre), eliminato per difficoltà a livello di produzione (le suddivisioni originarie e i successivi cambiamenti sono trattati brevemente nel decimo e ultimo capitolo).

Il breve saggio di Villani ha il merito di essere una trattazione sistematica e esauriente che rivela al lettore il complicato gioco di echi visivi e letterari che rendono il film di Pasolini straordinario. Merito del libro, quanto mai attuale visto che nel 2005 ricorrono trenta anni esatti dalla morte, è quello di scoprire questa complicata trama e di dipanarne le fila avvicinando il lettore al capolavoro di Boccaccio. Nella lettura di Villani il film, con i suoi richiami letterari e interpretazioni, diventa un vero e proprio saggio narrativo con una propria valenza ermeneutica. Un libro fondamentale non solo per lo studioso, ma anche per chi insegna un corso sul confronto tra letteratura e cinema

EMANUELE OCCHIPINTI DREW UNIVERSITY