

## Un Decameron “napoletanamente appassionato” Il paradigma dell’anti-locus amoenus tra scelte linguistiche e stilistiche nella sceneggiatura pasoliniana

Antonia La Torre

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

### Abstract

Questo contributo propone un’indagine linguistica e stilistica, con una opportuna collazione delle varie redazioni, della sceneggiatura del Decameron di Pier Paolo Pasolini al fine di individuare come le scelte formali, ma soprattutto quelle idiomatiche, si facciano veicoli di identità culturale e di caratterizzazione dei personaggi, nonché della precipua volontà dello scrittore di proporre il paradigma di un anti-locus amoenus audace ed eterodosso, pienamente declinato dalla componente dialettale e dalla ambientazione napoletana. Considerando lo sceno-testo d’autore quale esempio di letteratura *tout-court* (non a caso per Pasolini si parla di letteratura cinematografica)

come espressione di uno scritto-trasmesso, dunque, si procederà ad una analisi che ne metta in luce le maggiori peculiarità. Particolare attenzione sarà dedicata allo studio dei fenomeni linguistici riconducibili ad un processo di mimesi dell’oralità – quale necessaria marca di realismo – e alla presenza e all’incidenza di occorrenze vernacolari o tipiche dell’italiano regionale meridionale (assenti nelle prime redazioni ma presenti nella sceneggiatura desunta). Si terrà inoltre conto del costante rapporto dello scenario con la sua fonte letteraria, sottolineandone somiglianze e divergenze. Il taglio critico, inoltre, tenterà di ricostruire, come il titolo del saggio propone, quell’estro “napoletanamente appassionato” che domina scene, azioni e personaggi e che motiva la scelta pasoliniana del capoluogo campano quale *location* di tutti gli episodi.

Keywords: sceneggiatura, napoletano, Boccaccio, Pasolini, mimesi, dia-mesia.

Nel 1970 Pier Paolo Pasolini inizia la stesura della sceneggiatura del suo *Decameron*, primo capitolo di un più lungo ed ambizioso progetto cinematografico, la futura *Trilogia della vita*, atto a riprodurre una perfetta e variopinta fenomenologia delle pulsioni, intese quale unico vero motore del mondo. La scelta della fonte boccacciana palesa immediatamente la precipua volontà di catturare e dipingere lo scorcio passionato di una società ove i desideri non siano stigmatizzati ma, al contrario, convivano con i bisogni primari del singolo e della collettività. Così, sin dalla primissima versione, lo sceno-testo risulta abitato da una *humanitas* primitiva, disinibita e senza tempo, che fa sfoggio orgoglioso del proprio istinto, che esulta alla vittoria di *eros* su *thánatos*. Dall’originale trecentesco, l’autore recupera proprio quegli elementi formali e contenutistici necessari ad ottemperare alla sua principale finalità che egli così illustra in una lettera al produttore Franco Rossellini: « nel suo insieme il film verrà dunque ad essere una specie di affresco di tutto un mondo, tra il medioevo e l’epoca borghese: e, stilisticamente, rappresenterà un intero universo realistico » (Pasolini 1996, p.43).

La matrice mimetica, già elemento peculiare della prosa decameroniana, si innesta in una medesima

struttura ad episodi che permette di presentare una galleria multiforme e compiaciuta di personaggi differenti, ma animati dal comune intento di ostentare un’atavica propensione alla corporeità. Pasolini opera quella che Pino Bertelli ha definito una «evangelizzazione laica del sottoproletariato» (Bertelli 2001, p. 245) riportando in auge tipologie umane visitate nei primi scenari di ambientazione romana ma rilette e rielaborate alla luce delle nuove indicazioni mutuuate dal Boccaccio. Così, forgia antieroi nuovi ma già conosciuti, che agiscono nel medioevo figurando la modernità, e che per la prima volta, paiono trionfare piuttosto che soccombere.

Pur mantenendo intatta la grandiosa lungimiranza del progetto, tuttavia, nelle diverse fasi di elaborazione della sceneggiatura, egli è costretto a realizzare diverse e necessarie modifiche e ad operare un restringimento delle coordinate spaziali, al fine di raggiungere una omogeneità socio-culturale e linguistica. Così ad esempio, esclude dalla sua riduzione la brigata fiorentina delle sette donne e tre uomini. Questa decisione se da un lato evidenzia l’urgenza del volersi compenetrare a pieno nella materia e l’esigenza, anche registica, di una maggiore immediatezza e agilità narrativa, dall’altro palesa, di certo, una più forte motivazione di carattere ideologico. L’autore, infatti, a differenza del Boccaccio, non intende preservare quel che resta di una società di giovani, belli e nobili, ma, al contrario, desidera mortificarne la corruzione attraverso l’apologia del basso. La più grande innovazione rispetto all’ipotesi, comunque, si registra sul versante idiomatico e sull’ambientazione. Il cineasta opta per il napoletano come marca dialettale dominante e sceglie – come egli stesso spiega – Napoli quale *location* privilegiata, in quanto: «È una sacca storica: i napoletani hanno deciso di restare quello che erano e, così lasciarsi morire: come certe tribù dell’Africa [...] che non vogliono avere rapporti con la nuova storia, e si lasciano estinguere [...]». (Pasolini 1996, p.251). In questa città, di cui affermerà nelle *Lettere Luterane* di avere «un’idea piena di rispetto quasi mitico, e comunque pieno di allegria e di naturale affetto» (Pasolini 1991, p. 16), egli scopre soprattutto un primitivismo fortemente radicato nei costumi e nelle abitudini, eppure vivace e passionale. E nella gente partenopea, scorge la congenita propensione alla teatralità, il saldo legame con la cultura popolare, l’assenza di sovrastrutture e la verace sincerità. Non a caso, allora, nelle storie decameroniane, le sue descrizioni abbondano di «voci [...] piene di naturale comicità» (Pasolini, 1996, p. 98), profondamente integrate in un background «[...] napoletanamente appassionato» (Pasolini, 1996, p. 106).

Il capoluogo campano, le cui intime peculiarità ed innate contraddizioni sono sapientemente armonizzate in voci, gesti e soprattutto parole, diventa così espressione di una vera e propria condizione esistenziale dei numerosi protagonisti. In diverse occorrenze, infatti, l'aggettivo *napoletano* vale a connotare esattamente il modo d'essere dei personaggi, e non unicamente la loro provenienza, poiché si carica di un complesso significato scaturito dalla idea stessa che Pasolini ha della città e dei suoi abitanti. Essere *napoletano*, quindi, indica l'essere innatamente incline alla furberia, scaltro e mai sprovveduto, teatrale e colorito nella espressione dei propri stati d'animo. Vuol dire riuscire a districarsi anche nelle condizioni più complicate, risultare sanamente predisposto alla licenziosità e atavicamente legato alla tradizione. Napoli si proietta come unico spazio atto a ricevere il turbinoso ingresso della vita in ogni suo aspetto e manifestazione. Nella riduzione pasoliniana, quindi, il disordine urbano non è più solo un miraggio che si intravede nelle diverse novelle, come accade nell'opera originale, ma anzi diviene una presenza che sa farsi necessario anti-locus amoenus. Se, infatti, nelle sceneggiature di ambientazione romana il centro cittadino mortifica e ripudia, stigmatizza il margine rendendolo distanza, nel *Decameron*, esso diviene terreno ideale per tutto quanto l'autore si prefigge di rappresentare, cioè una esatta fenomenologia delle pulsioni. E anche la realtà popolare, dunque, diversamente da quanto ad esempio accade in scenari come *Accattone*, è perfettamente integrata in tale background. Il carnevale delle passioni, la cui estroversione sfugge il rigido reticolato della presunta *normalità*, è costantemente declinato grazie alle già citate scelte linguistiche, di cui si fornirà di seguito una analisi atta a dimostrare la centralità dell'elemento idiomatico nella restituzione di quel *milieu* partenopeo, perfetto nella sua facies medievale, con il suo continuo vociare di sottofondo, le stradine strette e tortuose del centro storico e i suggestivi scorci notturni carichi di umanità e tradizione.

Preliminarmente, c'è da notare che nella sceneggiatura del 1970, i dialoghi sono tutti in italiano e non in vernacolo<sup>1</sup>. In essi si ricalca uno stile colloquiale ed informale nella veste morfo-sintattica e il lessico si colora di regionalismi di area mediana e campana. Tuttavia, si tratta di fenomeni che, nonostante le incurSIONI di termini tratti dal napoletano e dal romanesco, potremmo definire *pan-orali*, perché non si connotano ancora diatopicamente, ma piuttosto recuperano e

riproducono le caratteristiche proprie del parlato. Pasolini, quindi, per semplicità e rapidità compositiva, riserva ad un secondo momento il cambio di codice, servendosi di strumenti linguistici a lui più congeniali in fase di elaborazione e messa appunto dello scritto filmico. Sarà, poi, la sceneggiatura desunta, edita nel 1975 a cura di Giorgio Gattei, a mostrare chiaramente tutta la carica espressiva e drammatica conferita al testo dal dialetto. Ciò rende necessaria, al fine di fornire uno studio esaustivo e completo, una continua collazione tra i due testi<sup>2</sup>, presi in considerazione. Verrà inoltre proposto, ove necessario, uno schema riportante tutti i dialoghi che, nel passaggio dall'una all'altra versione, appaiono modificati.

Nella struttura definitiva le novelle sono nove e nei diversi episodi i dialoghi sono intervallati da didascalie in cui l'autore si sofferma in accurate presentazioni dei luoghi e delle azioni e, non di rado, esprime il proprio giudizio. Caratteristica preminente è l'ambientazione in un passato che Pasolini stesso definisce un «fossile arcaico» (Pasolini 2001, p. 2988) dove gesti e parole sono calati in un mondo di sentimenti inconciliabili con la modernità, eppure si fanno espressione di una attualità sconcertante.

L'opera si apre con una immagine, introdotta *ex novo* dal cineasta e non presente nella fonte, in cui Ciappelletto che, con soddisfazione e «pazza violenza» (Pasolini 1996, p. 96), colpisce a morte una persona chiusa dentro ad un sacco. La città di Napoli si introduce immediatamente da sé. E per qualificare coloro che abitano tale realtà popolare, Pasolini fa subito appello al vocabolario dialettale e regionale per presentare gruppi di «guaglioni» e «guappi» (Pasolini 1996, p.96). Egli non utilizza perifrasi, né si dilunga in ragguagli circa la natura di queste persone, ma, semplicemente, si serve di tutto il potenziale espressivo di una lingua locale che, con due sole parole, riesce a conferire anche una precisa connotazione socio-antropologica e caratteriale. C'è, appunto, da notare, che il termine *guaglione*, secondo le indicazioni di Francesco D'Ascoli<sup>3</sup>, risale probabilmente al latino *ganĕo*, *ganeonis*, ossia *crapulone*. Dallo stesso etimo, però, discende anche il siculo *gagnuni*, che precisamente si ri-

1 In una nota introduttiva, infatti, Pasolini stesso osserva: «I dialoghi di questa sceneggiatura sono provvisori e schematici perché vanno tradotti e rielaborati in napoletano (o italiano-napoletanizzato)» (v. Pasolini, 1995, p. 96).

2 I due testi di riferimento, da questo momento, per brevità, saranno indicati rispettivamente dalle sigle O e D. Per O intendiamo l'edizione originale del 1970 nella edizione Garzanti del 1996, per D, quella desunta nel 1975, pubblicata nello stesso anno da Cappelli. Nell'analisi, comunque, verrà utilizzato O come scenario di riferimento per quanto riguarda le note di regia e i trafiletti descrittivi, poiché rappresenta l'ultima volontà dell'autore. Per quanto concerne, invece, l'ordine e la selezione delle novelle, il riferimento sarà D.

3 Per le consultazioni delle etimologie dialettali si è utilizzato Francesco D'Ascoli, Dizionario etimologico napoletano, Napoli, Edizioni del Delfino, 1990.

ferisce al *bighellone* o *poltrone* ed è quindi perfetto ad indicare quegli innocui ragazzi che trascorrono l'intera giornata a perder tempo per le vie della città. Alla voce *guappo*, invece, corrisponde il significato di *camorrista* o *gradasso*, ma anche di *valente* ed *eccellente*, con possibile derivazione dallo spagnolo *guapo* (che oggi mantiene solo la connotazione positiva). Pasolini usa propriamente questo sostantivo per l'accollita di malviventi che gravita attorno a Ciappelletto e, più in generale, vi ricorre per indicare i giovani napoletani dediti alla delinquenza o quelli che, semplicemente, millantano un atteggiamento da spacconi. Più avanti nel testo, infatti, questa sfumatura di senso è ben marcata dalla espressione «un guaglioncello dall'aria già guappa» (Pasolini 1996, p. 102), che racchiude in sé entrambi i concetti. Al termine della vicenda, poi, il protagonista è immortalato mentre «si batte le dita contro la fronte nel gesto napoletano che *fur-bescamente* e *sguaiatamente* vuol dire: «e che siamo scemi?»» (Pasolini 1996, p. 98). Questo scorcio della variopinta *hybris* napoletana introduce alla prima novella, quella di Andreuccio da Perugia, ambientata nel capoluogo campano anche nell'originale boccacciano, e vero e proprio *exemplum* di una scaltrezza fatta di piccoli ma efficaci espedienti.

L'episodio si distingue per un utilizzo, anche nella sezione didascalica, dedicata prevalentemente alla descrizione delle inclinazioni naturali e dei comportamenti dei protagonisti, di un lessico mutuato da varietà popolari e regionali mediane e meridionali, così da creare una uniformità linguistica che connoti l'ambientazione e l'estrazione sociale dei personaggi. Abbondano, infatti, i già registrati *guaglione*, (e le sue varianti *guaglioncello* e *guaglioncella*) e *guappo* e più volte si ritrova il termine *burino*, proprio dell'area geo-linguistica laziale. La storia, fatta eccezione per alcuni tagli, è la medesima che Fiammetta racconta nella seconda giornata del *Decameron*. Per quanto concerne i dialoghi (che da qui in avanti per ragioni di spazio non saranno riprodotti ma sempre segnalati con opportuno riferimento bibliografico), possiamo osservare che nella sceneggiatura **O** essi intendono ricalcare perfettamente le abitudini locutorie di parlanti incolti e spesso sono già redatti in napoletano<sup>4</sup>, presentando fenomeni come le apocope<sup>5</sup> (*signuri*, *par-là*) e le aferesi (*'na*, *sto*). Particolarmente interessante risulta l'utilizzo della chiusura metafonetica della 'o' in 'u' in *signuri* e *vulite* e della 'e' in 'i' in *vattinne*.

4 Si vedano a tal riguardo i dialoghi riportati in Pasolini, 1996, pp. 100-112.

5 Si segnala che per tutte le occorrenze interessate da apocope o aferesi riportate nella analisi è stata sempre rispettata la grafia originale delle sceneggiature O e D, con il medesimo uso dei segni diacritici (accenti e apostrofi).

Nella flessione verbale si ritrova *aggio*, prima persona singolare del verbo avere, di diretta derivazione dal latino *habeo* e la seconda plurale *trasite*, da *transire*, per 'entrate'. Nel lessico, invece, vediamo la scelta di *appresso*, da *ap-pressum*, per indicare 'dietro'. Va inoltre segnalata la presenza del termine vernacolare *fe-tore* (Pasolini 1996, p. 105) per *cattivo odore*, utilizzato dall'autore in didascalia. Non mancano, poi, interi discorsi composti in italiano e poi registrati in D nella rispettiva traduzione in dialetto. Così come si desumono delle minime varianti nel confronto tra le due edizioni. Se ne riporta la versione edita nell'originale<sup>6</sup> seguita dall'esito modificato registrato nella desunta:

#### O:

VECCHIA: eh, quello è Andreuccio! Com'è cresciuto! L'ho conosciuto da *ragazzino*. Ora è venuto da Perugia, dove abita, per commerciare cavalli. Io conobbi suo padre in Sicilia, tanti e tanti anni fa!

FANTICELLA: signurì, ce stà 'na bella signorina, la padroncina mia, ca' si voi vulite, vi *vorrebbe* parlare.

FANTICELLA: Allora venite, che ve sta a aspettà a casa.

ANDREUCCIO: *E voi, signora*, siate la bentrovata!

ANDREUCCIO: Dov'è il... il...

RAGAZZINO: *Trasite* da chilla parte

ANDREUCCIO: Oh, non mi conosci? Sono Andreuccio, il fratello della Siciliana!

SERVA: Buon uomo, *se tu hai troppo bevuto*, va a farti una dormita e torna domani mattina! Io nun aggio mai sentito parlà de sto Andreuccio! Va, va e lasciaci dormire in pace!

PRIMO LADRONE: Che è? Io sento la maggior puzza *che abbia sentito* in vita mia!

SECONDO LADRONE: [...] *Buon uomo*, ringrazia Dio di aver perso tutti i tuoi denari!

SECONDO LADRONE: Eh, sì, perché le circostanze della vita... e ringrazia Iddio che sei caduto nella merda... [...] Ringrazialo!

6 Lo schema di collazione è stato realizzato fornendo prima i dialoghi interessati, così come appaiono nella sceneggiatura originale (O), e a seguito il nuovo esito modificato contenuto nella edizione desunta (D). Le occorrenze interessate da cambiamenti morfologici o fonologici ascrivibili a esiti vernacolari sono evidenziate in grassetto, mentre appaiono in corsivo singole parole o intere proposizioni riscritte nel corrispettivo dialetto, in italiano regionale oppure in una varietà più colloquiale o popolare. La medesima metodologia è stata rispettata anche nei paragrafi successivi, ove è presente un raffronto tra le due redazioni

DUE LADRONI: Come non entrerai? In nome di Dio, se tu non entrerai, noi ti daremo tante di queste palate di ferro in testa che resterai qui morto.

**D:**

VECCHIA: eh, quello è Andreuccio. Lo conoscevo quando era *picciriddu* e ora è accusi già grande. Conoscevo pure il padre. Era paesano mio. Era il più ricco del paese. C'aveva tanto sordi. Era un signorone. Mò abita dalle parti di Roma e suo figlio Andreuccio è venuto qui a Napoli per comprare li cavalli.

FANTICELLA Ehi, signurino, c'è 'na bella signurina, la mia padrona, ca' vi *vulisse* parlare.

FANTICELLA: Allora, signurì, venite appresso a mia, che vi sta aspettando.

ANDREUCCIO: 'A *signo'*, che ve devo dì? Voi siete la bentrovata.

ANDREUCCIO: A' guaglio! *Addo sta o'...*? Eh?

RAGAZZINO: Volete dire il gabinetto? Da chilla parte

ANDREUCCIO: A' *signo'*, io so' Andreuccio, nun mi conoscete? Er fratello della bella siciliana.

SERVA: Bon omo, *si te hai bevuto assai*, vatti a fa una bella dormita. J'non aggio mai sentito parlare di chisto Andreuccio. Va'... Va'...

PRIMO LADRONE: E che è? Sto sentendo un fetore *che non aggio mai sentito* in tutta la vita mia.

SECONDO LADRONE: *Guagliò*, ringrazia à Madonna che hai perduto tutti i danari.

SECONDO LADRONE: E ringrazia Dio un'artra volta che per questi casi ti hanno portato accà. Avrai à sorte de guadagnà tanto denaro per quante stelle conta o' ciele [...].

PRIMO LADRONE: Come non entrerai? Quant'è vera la Madonna, se non entri là dentro ti dò tante di quelle legnate in testa che ti lasciamo qui morto. Trase! Trase!

Come si evince dalla lettura dello schema riportato, le più importanti modifiche presenti in D riguardano sia la napoletanizzazione della morfo-sintassi che le scelte lessicali. Oltre ai fenomeni già analizzati in O, possiamo ancora sottolineare l'uso tipico del condizionale in luogo del congiuntivo in *vi vulisse parlare*, oppure il ricorso a forti espressioni idiomatiche, che meglio ricalcano gli intercalari tipici del parlante incolto partenopeo, *come ringrazia à Madonna* e *Quant'è vera la Madonna*, che vanno a sostituire le precedenti *ringrazia Dio* e *in nome di Dio*. Si può, inoltre, notare come le frasi pronunciate dalla vecchia per descrivere il protagonista rappresentino un vero e proprio *pastiche*, in cui si mescolano assieme tutti i diversi colori dialetta-

li presenti nel testo. In poche righe, infatti, ritroviamo il siciliano *picciriddu* in luogo del precedente *ragazzino*, l'uso tipico del romano di posporre l'aggettivo possessivo al nome cui si riferisce in *Era paesano mio*, il rotacismo *soldi>sordi*, e i termini napoletani *accussi* per 'così' e *mò* per 'adesso'.

Il secondo episodio, che riprende quello raccontato da Filostrato nella terza giornata decameroniana, è interamente imperniato, come già nella fonte, sul continuo rifarsi al doppio senso a sfondo sessuale. Alla stregua di Boccaccio, anche per il cineasta il bersaglio prediletto è il clero che, con la sua palese corruzione, manifesta l'impossibilità di sottrarsi alla schiavitù della passione. E questa vicenda vuol proprio dimostrare come castità ed obbedienza, tanto nel medioevo quanto nell'Italia contemporanea, non sono che labili facciate, dietro cui si nasconde un'attitudine al vizio così radicata e profonda da farsi legge. La storia si apre con un antefatto, inserito da Pasolini, che ha il preciso compito di introdurre un mondo in cui la morale comune è completamente ribaltata a favore dell'*eros* e della libera espressione delle pulsioni. L'atmosfera è ancora dominata da quella Napoli carica di colori e voci, folklore e spregiudicatezza, dove tutto sembra possibile e permesso.

Per quanto riguarda la lingua, si può osservare che il dialetto è visibile quasi esclusivamente nella redazione desunta. Salvo qualche sparuta occorrenza vernacolare<sup>7</sup>, infatti, nello sceno-testo originale, a differenza dell'episodio di Andreuccio, è utilizzato l'italiano come codice esclusivo. Ciononostante, nelle note di regia Pasolini interviene a sottolineare, ancora una volta, la necessità che alcune battute vadano pronunciate in «puro napoletano, ch'è un canto» (Pasolini 1996, p. 116). Egli insiste, quindi, sulla melodiosa musicalità insita nell'idioma partenopeo che va perfettamente a coniugarsi con la già più volte evidenziata passionalità della gente di Napoli. Vari sono anche gli interventi sull'assetto linguistico nel passaggio dall'originale al desunto. Di seguito si segnala il più interessante:

**O:**

VECCHIO: In un convento c'è una *suora giovane*, che si era trovata un amante giovane e bello, 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'or-

<sup>7</sup> Oltre ai già citati guaglioni, guappi e guagliona, si registra l'uso di *panzone* per indicare una persona molto grassa.

gasmio, 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.

**D:**

VECCHIO: Saper dovete dunque che in Lombardia, dove ce stanno quelli che parlano toscano, esserci un famosissimo monastero di castità e di religione, nel quale vi era una giovane di sangue nobile e di meravigliosa bellezza dotata... [...] Signori miei, mo' ve lo spiego alla napoletana... Dunque, che succedette dentro questo convento? Una *suora bella chiat-tuta* si innamorò di uno bello giovanotto, e aspettava che si faceva notte per portarselo *int'a cella du convento*. Ma una notte le altre suore, invidiose, se ne accorsero e li videro che stavano pomiciando tutt'è due. E allora che pensarono di fare? *Andettero* a chiamare la Madre superiora. La madre superiora, siccome stava a letto con il *prevete*, allora che facette? Quando bussarono alla porta, essa di spaventava che invece di mettersi il velo in testa, si mise le mutande *del prevete* in capo. [...] Quando succedette ch'andarono a bussare alla porta della suora con tutte le altre suore che stavano a guardare, spaventata la suora uscì fuori e la guardò: Ahh, ma anche tu pure stavi pomiciando dentro la cella tua, perché tieni le mutande del *prevete* in capo!... E così in *chillo* convento tutte le suore pomiciano pure loro...

Dalla collazione delle due versioni del dialogo, si può osservare come Pasolini lo ridefinisca completamente nella stesura finale, operando non solo sul cambio di codice, ma anche sul contenuto e sulle scelte dei vocaboli. Nella seconda redazione, infatti, vediamo un significativo insistere iniziale sulla dicotomia lingua colta / lingua popolare, assente in O. Il vecchio narratore, infatti, distingue immediatamente gli abitanti della Lombardia come «quelli che parlano toscano» (Gattei, 1975, p. 24), volendo con questo indicare coloro che hanno buona padronanza di un italiano elevato e curato. Subito dopo, poi, procedendo nel racconto, aggiunge: «Signori miei, mo' ve lo spiego alla napoletana...» (Gattei, 1975, p. 24), per sottolineare come, con un pubblico di bassa estrazione sociale e scarsa educazione, ci sia necessità di ricorrere alla immediatezza e alla comprensibilità del dialetto. Ed è proprio del dialetto che si ritrovano diversi ed interessanti fenomeni in D. Nella morfo-sintassi verbale, frequenti risultano le apocopi nella resa dell'infinito (*faticà', campà, muri*) e si ritrovano i passati *facette* e *succedette* per 'fece' e 'successe' e *aggio* per la prima persona singolare del presente di avere. Ma di sicuro interesse è l'inesatta uscita *andettero* per la terza persona plurale del passato remoto di 'andare', che sostituisce il 'vanno' di O. L'esito consueto, infatti, sarebbe

*ietteno* o *iettero*, con etimologia dal latino *ire*. L'utilizzo di tale forma può attribuirsi a diverse motivazioni. Potrebbe trattarsi di una voluta storpiatura, coniata aggiungendo la desinenza napoletana alla radice italiana, al fine di imitare alla perfezione il linguaggio popolare di un parlante incolto che tenti di *tradurre* dal dialetto forme verbali con cui ha scarsa dimestichezza. Una seconda ipotesi, invece, implicherebbe la non perfetta conoscenza, da parte dello stesso Pasolini, della flessione verbale in vernacolo. Questo lo avrebbe portato a forgiare una voce impropria, probabilmente calcata sul romanesco *agnedero* che significa, appunto, 'andarono'. Sul versante lessicale, invece, si possono osservare i termini *prevete*, derivante dal tardo latino *praebyter*, per 'prete', *chiattuta* per indicare una persona tozza e grassa. Ancora, vale la pena sottolineare 'o' per l'articolo determinativo singolare maschile 'il', *nun* per 'non', *chillo* per il dimostrativo 'quello', *pe'* al posto di 'per', *int'* in sostituzione di 'dentro' e *in copp'* invece di 'sopra'. Non mancano, in fine, alcune battute presenti solo in D (v. Gattei 1975, p. 25) in cui è possibile riscontrare di nuovo il ricorso alla interiezione idiomatica *madonna mia!*, che dovrebbe essere completamente estranea al vocabolario di una suora, e l'uso del verbo vernacolare *abbuffarsi*, di probabile derivazione dal termine *buffa*, ossia 'rospo', che significa precisamente 'riempirsi di cibo in eccesso'.

La successiva novella di Peronella è ambientata nella città partenopea anche nella fonte e ciò permette allo sceneggiatore di rielaborare spunti e suggerimenti già forniti dal Boccaccio. Le chiavi di lettura privilegiate sono ancora l'astuzia e la capacità di riuscire a districarsi anche nei contesti apparentemente più complicati e a rischio. E il sesso, di nuovo, riveste un'importanza capitale nelle azioni e le scelte dei personaggi. L'episodio, quindi, può considerarsi uno dei più rappresentativi dell'intero sceno-testo, poiché, seppur piuttosto breve, ne racchiude le principali tematiche e suggestioni. Il dato su cui Pasolini particolarmente insiste, più che in altri capitoli, è proprio quell'appassionata e acuta teatralità che egli ostenta quale peculiarità della gente di Napoli e che è perfettamente incarnata dalla protagonista femminile<sup>8</sup>. Se già nel *Decameron*, infatti, essa è presentata quale emblema di moglie furba e calcolatrice che beffa suo marito «per amore o per salvamento» (Boccaccio 1996, vol. II, p. 41 ), nella rilettura pasoliniana, Peronella raggiunge una *vis* degna della migliore tradizione comica. La donna si ritrova nella tipica situazione *lei-lui-l'altro*, con un consorte ingombrante e nullafacente e un bello e giovane amante da dover nascondere. È

<sup>8</sup> Non a caso, infatti, nel film la parte di Peronella è affidata ad una icona della veracità napoletana come Angela Luce.

sveglia e rapida nelle sue decisioni e sempre pronta a sfoggiare quella che l'autore definisce l'«eterna “querelle” napoletana» (Pasolini 1996, p. 204) oppure, più avanti nel testo, la «grande “ars retorica” napoletana» (Pasolini 1996, p. 204). Abile e persuasiva, sa abbandonarsi, se l'occasione lo richiede, «al pianto, alla femminilità debole e offesa» (Pasolini 1996, p. 204), per rigirare a suo vantaggio anche le situazioni più improbabili e riuscire sempre gloriosa vincitrice e mai sconfitta. L'uomo, invece, è ritratto in tutta la sua bonaria credulità e sciocca ingenuità, sempre pronto a fidarsi e a negare anche la più indubitabile evidenza. Questo garantisce l'ottimale riuscita del gioco degli equivoci, soprattutto nel finale, interamente recuperato dall'originale e costruito su un audace e divertente fraintendimento a sfondo erotico. L'attenzione alla lingua, poi, è un ulteriore aspetto di particolare interesse. Il vernacolo, infatti, riveste un ruolo fondamentale, tant'è che lo sceneggiatore lo inserisce già in O, in più di una ricorrenza. Una espressione estremamente triviale ma di sicuro effetto, ad esempio, vale a connotare lo *status* del consorte che rientra a casa proprio nel momento dell'amplesso tra la moglie e il giovane concubino. Pasolini, infatti, senza pudore alcuno, lo definisce «quello sfaccimma cornuto» (Pasolini 1996, p. 204) e fa ripetere il medesimo epiteto anche all'amante Giannello. L'obiettivo è sempre quello di restituire il massimo del realismo e catturare al meglio, attraverso l'uso delle giuste parole e interiezioni, gli stati d'animo dei suoi soggetti. Il vocabolario dialettale ritorna anche in altre battute della sceneggiatura originale, sempre per conferire un marcato colore popolare. Così ritroviamo, ad esempio, in una frase di Peronella, la locuzione «geloso fracico» (pasolini, 1996, p. 203). L'aggettivo napoletano, proveniente dal latino *fracidus*, letteralmente indica qualcosa di 'fradicio' o 'corrotto'. Nell'accezione della donna, però, affiancato al primo termine, sta ad indicare, in senso traslato, una gelosia morbosa e profonda (il corrispettivo italiano risulterebbe 'geloso marcio'). Il *code mixing*, ossia il passaggio intrafrasale da un codice all'altro, quindi, permette di recuperare una forza espressionistica che l'italiano, spesso, non possiede e che è prerogativa propria delle parlate locali. Ancora, in un'altra occorrenza, si nota l'utilizzo del verbo *sfottere*, ossia 'prendere in giro': «non c'è vicina che [...] non mi sfotta [...]» (Pasolini 1996, p. 204). E non mancano l'apocope con chiusura metafonetica in *cumpa'* e il tipico possessivo enclitico in *mogliema*. Di quest'ultima forma, tuttavia, va notato l'esito non corretto. La giusta uscita, infatti, sarebbe *muglierema*. Pasolini, quindi, ancora una volta, da non parlante napoletano, crea una sorta di ibrido, lasciando la parola italiana con l'aggiunta dell'aggettivo atono posposto. Non man-

cano, poi, usi tipici del parlato informale. Valga come esempio la presenza quasi esasperata del 'che' polivalente in uno dei dialoghi di Peronella: «[...] ecco mio marito che ritorna, che Dio lo maledica, che è la prima volta che ritorna a quest'ora [...]» (Pasolini 1996, p. 203). In generale, comunque, le due sceneggiature O e D presentano una forte omogeneità linguistica e sono poche le modifiche apportate nel passaggio alla redazione finale. Si tratta, più che altro, di sostituzioni lessicali o dell'utilizzo di espressioni idiomatiche più efficaci. Si riscontra, ad esempio, la sostituzione di «non prendertela» (Pasolini 1996, p. 205) con un colloquiale «non prenderti collera» (Gattei 1975, p. 29), oppure l'aggiunta di battute in vernacolo, assenti nell'originale, come «Aggio sentuto! Mo' vengo!» (Gattei 1975, p. 28) e il successivo «Statte buono!» (Gattei 1975, p.29).

È quindi la volta di Ciappelletto, uno dei personaggi più significativi dell'intera opera poiché si configura quale *summa* dei vizi e delle corruzioni rappresentati nei diversi episodi e, al contempo, si mostra quale possibile *alter ego* pasoliniano. Ancora una volta, è proprio il ricorso al dialetto che marca quanto del protagonista boccacciano si intede mettere in maggior risalto. Egli viene infatti definito «ricchione» (Pasolini 1996, p. 128), termine napoletano che indica l'omosessuale connotandolo in maniera decisamente negativa. Oltre che marcare diatopicamente, quindi, la scelta del vocabolo indica la precisa volontà di sottolineare quanto il diverso orientamento sessuale venga stigmatizzato, disapprovato come un errore. Se già Boccaccio utilizza l'espressione «delle femine era così vago come sono i cani de' bastoni» (Boccaccio 1996, vol. I, p. 53), che pur mantenendo una cauta *medietas* tradisce comunque un giudizio negativo, Pasolini esplicita una carica intollerante nell'espressione di Musciatto che non può non far pensare ad un suo ulteriore riconoscimento nella figura del protagonista. Tramite quel 'ricchione', così, lo scrittore riversa sul suo doppio fittizio la rabbia della emarginazione. Il vernacolo di nuovo, quindi, dà voce all'istinto, alla forza viscerale e primordiale che governa l'intera sceneggiatura. Anche più avanti, infatti, lo stupore esterrefatto e la grande ammirazione che i due fratelli provano nei confronti della sagacia smisurata del loro ospite è reso mediante un idiomatico e colorito: «all'anima di chi t'è muerto» (Pasolini 1996, p. 134). E nella sceneggiatura desunta aggiungono un'altra nota triviale e pittoresca, esclamando anche: «questo figlio di puttana!» (Gattei 1975, p. 32). Così, le abitudini e i costumi dei due delinquenti, derivanti certamente dalla loro origine meridionale, sono ben esplicitati in una notazione descrittiva in cui vengono immortalati mentre «[...] tirano un napoletano sospiro di sollievo»

(Pasolini 1996 p. 133). E ancora, il legame atavico con la propria città e il senso di fratellanza che accomuna gli uomini che abbiano una medesima origine sono ben resi da due frasi di Ciappelletto che, nella stesura D, prima asserisce: «Io sono di Napoli, voi siete di Napoli! Vogliamoci bene, siamo tutti fratelli nel bene e nel male...» (Gattei 1975, p. 31) e poi prosegue sospirando, in tono quasi melodrammatico: «Napoli, Napoli mia! Soltanto chi ti perde ti vuol bene...» (Gattei 1975, p. 31). A fare da *pendant* al tenore nostalgico del discorso, la vecchia canzone popolare che i tre intonano. Anche per questo episodio è, infine, possibile operare un confronto tra le redazioni O e D, da cui evincere le principali modifiche apportate. I cambiamenti, come per i precedenti esempi già analizzati, riguardano essenzialmente il passaggio dall'italiano ai modi del dialetto. Di seguito si riportano alcune battute, ritenute più significative (per il dialogo completo v. Gattei 1975, p. 31):

**O:**

MUSCIATTO: [...] Sei ricchione Insomma ti conviene smammare da qui, per qualche tempo.

CIAPPELLETTO: Può *darsi*.

**D:**

MUSCIATTO: [...] E sei pure un poco recchione. Insomma guagliò, ti convien smammare da qui per quarche tempo.

CIAPPELLETTO: Po' *esse*.

Dalla comparazione si possono evincere i consueti interventi morfo-sintattici. Non mancano, difatti, le apocopi in *guagliò* – termine che, peraltro, viene inserito solamente in D – e in *esse*. In *po'*, si assiste invece alla assenza del dittongo della forma italiana 'può'. Tutta una serie di battute pronunciate, poi, vengono introdotte *ex novo* nel girato e sono, quindi, visibili esclusivamente nella desunta. Si tratta della conversazione che Ciappelletto e i fratelli usurai intrattengono a tavola e che in O è solamente accennata in alcune didascalie. In quest'ultima redazione, infatti, Pasolini così annota, accanto ai personaggi, gli argomenti di cui dovranno parlare. Nel dialogo si può riscontrare un andamento decisamente prosaico che non disdegna, come già in altre occorrenze, l'utilizzo del turpiloquio e l'uso di espressioni che esplicitano il legame dei protagonisti con la città partenopea (v. Gattei 1975, p. 31).

Alla storia di Ciappelletto avrebbero dovuto far seguito quella di Girolamo e Salvestra e quella di Alibech. La prima viene sceneggiata in O ma non realizzata,

la seconda, invece, è girata assieme alle altre ed eliminata solo durante il *decoupage* definitivo della pellicola. Quindi, secondo le indicazioni, sarebbero apparse, in ordine, le novelle di Lisabetta da Messina, Caterina da Valbona e Chichibio. Nella pellicola, invece, come si legge in D, l'ordine viene mutato per introdurre, subito dopo la morte e la beatificazione di Cepparello, la prima parte dell'episodio del discepolo di Giotto. Qui la variopinta *humanitas* partenopea, eternizzata dall'occhio del pittore, ulteriore metafora del regista, partecipa della sua condizione di opera d'arte imperitura. Nelle annotazioni, infatti, ritroviamo descrizioni come: «I volti, soprattutto i volti della povera gente napoletana, del popolo santo, con le sue abiezioni, le sue miserie, i suoi peccati [...]» (Pasolini 1996, p. 200). Anche in questo episodio, poi, non mancano le consuete osservazioni sui tipici costumi del popolo partenopeo. Il padrone della capanna dove Giotto e Forese si riparano dalla pioggia, ad esempio, è descritto mentre: «si leva ossequiosamente alla napoletana il cappello inchinandosi» (Pasolini 1996, p. 189). L'episodio di Caterina di Valbona è uno dei pochi che in cui si narrano gli accadimenti di una famiglia di alto rango. Pasolini, dunque, nella sua operazione di revisione e quasi totale eliminazione dell'elemento aristocratico, decide di non espungerlo. Il motivo di questa scelta è probabilmente da ricercarsi proprio nei contenuti offerti dalla storia che si articola, come vedremo, sul continuo richiamo al doppio senso evocato dall'immagine dell'usignolo, e che offre la possibilità di mettere in scena tutta la bellezza gioiosa ed entusiasta della giovinezza. Per quanto concerne l'abito linguistico si notano interventi, nel confronto tra O e D, volti a introdurre espressioni dialettali in luogo delle rispettive italiane. È inoltre riscontrabile una operazione di abbassamento di registro verso toni più colloquiali e, sia nelle scelte dei vocaboli che nella morfologia dei verbi, si evince un utilizzo di forme del parlato dell'uso medio. Seguono le frazioni di dialogo in cui sono state riscontrate le principali varianti:

**O:**

CATERINA: Se tu *hai* il coraggio di arrampicarti fin lassù [...].

CATERINA: [...] Lo sapete che l'altra notte per il gran caldo non *ho potuto* dormire?

CATERINA: Eh, madre mia, ma voi dovrete pensare a quanto sono più calde le *ragazze* che le donne attempate!

GIACOMINA: [...] Ma che cosa ci posso fare? [...]

CATERINA: Se mio padre e voi foste d'accordo, io farei fare un letticcio *sul* balcone, che è sopra il giardino e dormirei lì...

[...]

LIZIO: Ssst... *Sta zitta...*RICCIARDO: Sì, la *prenderò* in legittima moglie!

D:

CATERINA: Se tu *tieni* coraggio di salire lassù [...].CATERINA: [...] lo sapete che l'altra notte non *potetti* chiudere occhio?CATERINA: Eh, mamma, ma voi avete a pensà a quanto sono più calde le *guaglione* di voi femmine anziane.

GIACOMINA: [...] Ma che ci posso fà? [...]

CATERINA: Se papà e voi siete d'accordo, io mi farò fare un lettuccio *in copp'o balcone*, sopra il giardino, che io dormirei là...

[...]

LIZIO: Ssst... *Statte zitta.*RICCIARDO: Sì, me la *piglio* per moglie!

La napoletanizzazione, come si legge, riguarda soprattutto le occorrenze verbali. Vediamo, infatti, la sostituzione del passato prossimo *ho potuto* con il passato remoto vernacolare *potetti*, le apocopi *pensà* e *fa'*, e l'imperativo *statte*, con aggiunta di pronomi atono enclitico, che subentra al precedente *sta*. Nel lessico, invece, si ritrova un passaggio da *sono più calde le ragazze che le donne attempate!* – per altro citazione quasi pedissequa del Boccaccio – a *sono più calde le guaglione di voi femmine anziane*, con il recupero di due termini piuttosto consueti e funzionali, e il passaggio da *sul balcone* a *in copp'o balcone*. Di matrice marcatamente popolare, invece, sono le espressioni *tieni*, utilizzato al posto di *hai*, e *me la piglio per moglie*, invece di *la prenderò in legittima moglie*, in cui si nota anche l'uso improprio e scorretto del riflessivo, che ancora di più conferisce un colore informale al testo. Verso una più pronunciata quotidianità si muovono le sostituzioni di *non ho potuto dormire* con *non potetti chiudere occhio*, *mio padre* con *papà* e *madre mia* con *mamma*. Rivelano, in fine, una tendenza ad un livello *neostandard* – per citare l'espressione coniata dal Berruto – la modifica da *Va bene, ne parleremo a tuo padre, e faremo come egli deciderà...* a *E va bene, figlia mia! Adesso lo dico a tuo padre e vediamo cosa dice!*, con la sostituzione del tempo futuro con il doppio presente e l'utilizzo del che polivalente *in io mi farò fare un lettuccio in copp'o balcone, sopra il giardino, che io dormirei là...*

Anche in questo episodio, poi, si ritrovano diverse battute non presenti in O e desunte dal film. Si tratta

di frasi pronunciate dai due ragazzi durante l'incontro notturno che vanno ad integrare precedenti didascalie descrittive della sceneggiatura. Si ricordano, come esempio, «Damme 'nu vasu che non aggio mai provato!» e «Facimmo n'atra vota» (Gattei 1975, p. 36), entrambe in dialetto. La novella di Lisabetta è, senza dubbio alcuno, la più toccante e delicata dell'intero sceno-testo. È la storia di un amore negato, sottratto con forza e violenza, è il racconto di un'attesa vana e sofferta, di lacrime e sogni infausti. E sicuramente, è la più lontana dal tenore estroverso e gaio della pellicola. La passione sventurata, tuttavia, come proprio Boccaccio insegna, è uno degli aspetti della fenomenologia dei sentimenti e delle vicende umane e, pertanto, merita anch'essa di essere rappresentata. La storia di coloro «li cui amori ebbero infelice fine» (Boccaccio 1996, vol. I, p. 457), come recita la didascalia boccacciana, appare nella redazione O piuttosto vicina alla fonte, seppure più articolata, mentre nel film, come si può leggere in D, l'ambientazione viene modificata e spostata dalla Sicilia all'onnipresente capoluogo campano. Il «viso dolce e feroce» di Messina, brulicante di «grida, risate, voci, strilli» (Pasolini 1996, p. 296), allora, riprende i consueti connotati napoletani e riecheggia delle solite voci dialettali. Per tale spostamento di *location*, alcuni dettagli sono necessariamente cambiati. Se nella sceneggiatura originale, ad esempio, i fratelli sostengono di aver mandato Lorenzo per affari a Napoli, nella pellicola la prospettiva si ribalta e i ragazzi affermano di aver inviato il garzone a Palermo. Sul piano formale, si può osservare che, nonostante la città che accoglie gli accadimenti sia diversa, le differenze linguistiche tra O e D sono piuttosto marginali e riguardano, perlopiù, l'introduzione di frasi idiomatiche in dialetto oppure lo slittamento di interi periodi o di singole parole verso una varietà più bassa ed informale. Molti dialoghi, poi, sono presenti solamente nella desunta, perché introdotti dopo la stesura del 1970. Al riguardo risultano interessanti alcune battute (v. Gattei 1975, p. 39) scambiate tra i fratelli dopo aver scoperto assieme i due amanti, costruite sul ricorso a tipiche e piuttosto rabbiose esclamazioni napoletane. Ricorre, ad esempio, tre volte l'interiezione *mannaggia*, etimologicamente derivante da una deformazione della espressione 'male ne abbia'. L'utilizzo di questa espressione, piuttosto frequente nel vocabolario informale partenopeo, denota immediatamente la rabbia da cui sono colti i personaggi che si riversa tutta nelle loro parole. Assenti anche dall'originale boccacciano e registrati solo in D, invece, sono i discorsi volutamente provocatori che i protagonisti rivolgono a Lorenzo dopo averlo portato con loro per ammazzarlo. La scena, quindi, è ricostruita dall'autore appositamente per la riduzione

cinematografica, per drammatizzare e concretizzare un momento appena accennato nell'ipotesto di riferimento. La connotazione popolare degli interlocutori è ancora affidata a scelte lessicali mirate, seppur poco eleganti, come il recupero del termine triviale «pisciata» o di vari intercalari esclamativi, tipici di un dialetto con marcate tendenze teatralizzanti, come «ueh!», oppure «oh!» (Gattei 1975, p. 40). Come appena anticipato, dunque, dal confronto tra i due scenari si può evincere un abbassamento di tono che opera sia a livello diamesico, spostandosi, cioè, da tipologie dello scritto a quelle del parlato che sul piano diastratico (estrazione sociale e livello culturale) e diafasico (contesto, grado di formalità). Una rapida apparizione di Giotto ricorre, quindi, in O, proprio come introduzione all'episodio di Gemmata e Don Gianni, che in questa stesura è il penultimo dell'opera. In questa vicenda ancora una volta il ricorso all'epiteto *napoletano* non vale solo a collocare geograficamente luoghi e persone ma, piuttosto, ad indicare un preciso *modus vivendi*. Nell'episodio, infatti, si parla, in riferimento all'agitazione concitata della ragazza, di «solita vecchia querelle napoletana» (Pasolini, 1996, p. 224) - e si osservi come venga recuperata l'espressione già efficacemente adoperata per l'esuberante Peronella - e di «esplosione di vitalismo napoletano» (Pasolini, 1996, p. 225) nella presentazione delle nozze in casa Carapresa. Rispetto alla narrazione originale, fatta da Dioneo nella nona giornata, si nota l'immane cambio di ambientazione, che dalla Puglia si sposta alla Campania, e l'aggiunta di qualche particolare estraneo alla fonte boccaccesca, come l'improvviso matrimonio della vicina che costringe Gemmata a dormire in casa con i due uomini. Pasolini introduce il particolare della festa nuziale per conferire una ulteriore nota di colore folklorico alla sua vicenda e restituire in un'ultima rappresentazione, la forza dirompente e coinvolgente delle voci, dei suoni, delle danze del popolo partenopeo. E non manca, naturalmente, l'impronta dialettale, presente in diverse occorrenze già nella stesura O. Si ritrovano, ad esempio, l'errato esito *mogliema*, già individuato in precedenza, e l'utilizzo di *mo'* per 'adesso'. Nel lessico, invece, vanno segnalati due vocaboli particolarmente efficaci come *scimunito*, ossia 'persona sciocca e stolta' e *abbacchiato*, letteralmente 'avvilito, abbattuto', dal tardo latino *ad-baculāre*, che a sua volta deriva da *baculum*, ossia 'bastone'. Ancora, dunque, domina il vigore espressivo ed espressionistico del vernacolo. Altra caratteristica che ritorna è la costruzione di dialoghi che riproducano quanto più possibile un parlato informale e disinvolto. Nella fattispecie, si riscontra in O, la presenza del *ci* attualizzante con il verbo di possesso, ad esempio in «ci ho una bella moglie» e «ci abbiamo un solo

letticello» (Pasolini 1996, p. 223) e il 'che' polivalente in frasi del tipo «io ho una casa piccola piccola, che c'è appena il posto per me, per Gemmata e per l'asinello» (Pasolini 1996, p. 223) e in D, l'uso pleonastico del pronome in «A voi cosa vi costa?» (Gattei 1975, p. 43). In ultima istanza, vanno segnalate le poche modifiche linguistiche che intercorrono tra le due stesure e che riguardano la napoletanizzazione di singole parole. Così, «[...] come facciamo ad ospitare il prete?» (Pasolini 1996, p. 224) diventa «[...] come facciamo ad ospitare lu prevete?» (Gattei 1975, p. 42) e «questa sia bella testa di cavalla» (Pasolini 1996, p. 230) risulta cambiato in «questa sia bella capa di cavalla» (Gattei 1975, p. 44). L'ultima vicenda rappresentata, sempre secondo l'ordine della pellicola riprodotto in D, offre una gustosa e irriverente riflessione sulla morte e su cosa, secondo la deformata e deformante etica dell'universo decameroniano, possa realmente considerarsi peccato. Al suo interno, inoltre, è incastonata la visione onirica dell'allievo di Giotto, la cui descrizione raggiunge un *pathos* narrativo elevatissimo e partecipa della più pura idea di arte e bellezza. Già nelle prime annotazioni didascaliche, appare l'oramai consueto clima napoletano fatto di «guaglioni», grida, «monnezza» (Pasolini 1996, p. 209) e canzoni popolari. Una ulteriore differenza rispetto all'ipotesto, in cui la città di ambientazione è Siena. L'orgogliosa identità partenopea dei protagonisti si evince anche da annotazioni registiche circa l'impostazione con cui alcune battute vanno recitate. Si legge, infatti, accanto ad un dialogo, l'indicazione: «in puro napoletano, con un guizzo dialettico» (Pasolini 1996, p. 216). Autenticità dialettale che certamente non manca, soprattutto nella redazione desunta. Si possono, quindi, anche per questa vicenda, illustrare i principali interventi linguistici nel passaggio da O a D:

O:

TINGOCCIO: E se la comare fa peccato mortale a *far l'amore* con il suo compare, il compare fa peccato mortale a far l'amore con la sua comare.

[...]

MEUCCIO: [...] mi *sembri* un morto.

MEUCCIO: Embeh, io non volevo *dir* questo [...].

TINGOCCIO: [...] e io infatti gli *dissi* «Eh, io *feci* un gran peccato [...] con la mia commare [...] che ci lasciai le penne»...

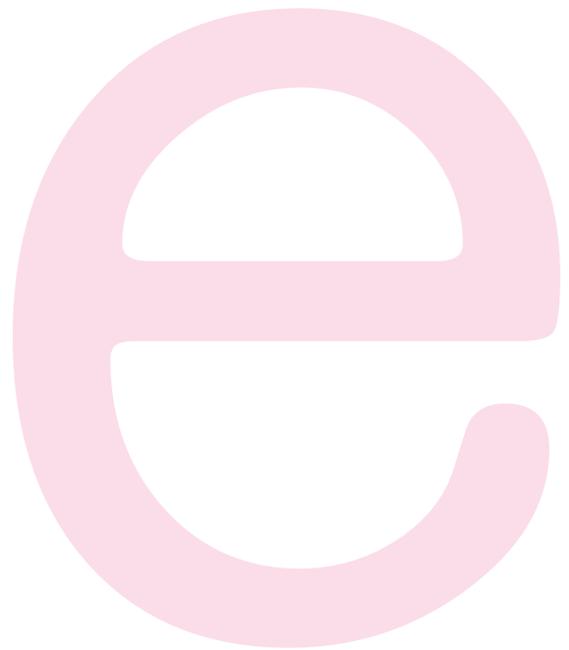
D:

TINGOCCIO: E se la comare mia fa peccato mortale a *fottere* con il suo compare, il compare fa peccato mortale a *fottere* con la comare sua.

[...]

MEUCCIO: [...] mi *pari* un morto.MEUCCIO: Embeh, io non volevo *dicere* questo [...].TINGOCCIO: [...] e io gli *dicetti* «Eh, io *facetti* un grosso peccato [...] con la commare mia [...] che mi ritrovo accà...»

Come prima osservazione, non si può che evidenziare la sostituzione di *far l'amore* con il corrispettivo *fottere*. Pasolini, dunque, ancora una volta, preferisce l'incidenza espressiva e colorita del vernacolo. In questa occorrenza, poi, in particolare, predilige una espressione che, oltre ad essere comune nel vocabolario partenopeo, risulta piuttosto adatta e pertinente ad indicare l'incontro sessuale come esperienza esclusivamente fisica ed istintiva, quasi animalesca. Gli altri interventi di rilievo riguardano, invece, la napoletanizzazione della morfologia verbale. Si riscontrano così l'infinito *dicere* in luogo di *dir* e le prime persone del passato remoto indicativo *dicetti* e *facetti* invece di *dissi* e *feci*. Ancora, si può menzionare il passaggio da *mi sembri* a *mi pari*. Conclude la sceneggiatura l'ultima breve parte dell'episodio dell'allievo di Giotto, in cui il capolavoro è finito e non resta che mostrarlo ai frati e al pubblico. Il cerchio, allora, è chiuso. Il potere dell'arte eternizza la sua materia consacrandola alla memoria imperitura e fa riflettere l'opaca quotidianità del riflesso della bellezza. Una bellezza che, proprio come il testo pasoliniano, armonizza in sé la delicatezza leggiadra del divino e il peso gravoso dell'umano. Non a caso, infatti, nella redazione desunta, alla estatica visione dell'affresco fanno eco gli immancabili, scurrili, ma intimamente necessari, cori popolari.



## Bibliografia

Bertelli P., *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in corpo*, Roma, Libreria Croce, 2001.

Boccaccio G., *Decameron*, (a cura di Vittore Branca), Torino, Einaudi, 1996.

D'Ascoli F., *Dizionario etimologico napoletano*, Napoli, Edizioni del Delfino, 1990.

Gattei G., *Trilogia della vita*, Bologna, Cappelli, 1975.

Pasolini P. P., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1991.

Pasolini P. P., *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali de Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte*, Milano, Garzanti, 1996.

Pasolini, P. P., *Terra già sommersa*, in Siti W., Zabagli F. (a cura di), *Per il cinema / Pier Paolo*, Milano, Mondadori, 2001.