

la rivista di **engramma**
marzo **2022**

189

Il Medioevo secondo Pasolini

La Rivista di Engramma
189

La Rivista di
Engramma

189

marzo 2022

Il Medioevo secondo Pasolini

a cura di

Silvia De Laude, Paolo Desogus,
Lisa Gasparotto e Stefania Rimini

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdalini, laura leuzzi,
vittoria magnoler, michela maguolo,
francesco monticini, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, fernanda de maio,
georges didi-huberman, alberto ferlenga,
kurt w. forster, fabrizio lollini, natalia mazour,
sergio polano, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

189 marzo 2022

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2022 edizioni**engramma**

Tutti i diritti riservati

ISSN 1826-901X

ISBN carta 978-88-31494-80-9

ISBN digitale 978-88-31494-81-6

finito di stampare aprile 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=189> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Il Medioevo secondo Pasolini. Editoriale di Engramma n. 189*
a cura di Silvia De Laude, Paolo Desogus, Lisa Gasparotto e
Stefania Rimini
- 11 *Aroma di Vico. Appunti su Pasolini e Auerbach*
Gian Luca Picconi
- 45 *Pasolini poeta del mondo terreno: La Mortaccia*
Paolo Desogus
- 71 *Villon-Pasolini. Tra forme poetiche e "realismo creaturale"*
Jessy Simonini
- 93 *Pasolini e il Decameron. Ipotesi per un'opera sogno*
Marco Antonio Bazzocchi
- 109 *Pasolini e Dante. La Divina Mimesis e la politica
della rappresentazione dell'"altro"*
Emanuela Patti
- 137 *La "triste" carnalità de I racconti di Canterbury*
Roberto Chiesi
- 153 *Salò-Dante. Sur la forme remake chez Pasolini*
Hervé Joubert-Laurencin
- 177 *La "strana cosa". Bestemmia e l'antimedioevo pasoliniano*
Pierre-Paul Carotenuto
- 197 *Rifrazioni dantesche nel teatro di parola*
Stefania Rimini
- 213 *"Amor che move". Una conversazione con Manuele Gragnolati
su Pasolini e il Medioevo*
a cura di Silvia De Laude

La "triste" carnalità de I racconti di Canterbury

Roberto Chiesi



1 | Pier Paolo Pasolini è Geoffrey Chaucer in *I racconti di Canterbury* (1972).

Secondo Mario Praz,

i *Canterbury Tales* sono un gaio variopinto corteo di un'epoca di cortei, di tornei, di cavalleria più vaga d'impresе dipinte che d'impresе reali, di feudalità maturata allo stato di fruizione dei beni costati secoli di travaglio. L'elegante morbidezza di questa cortese società si riflette in Chaucer, e in lui si riflette pure la robusta vitalità della borghesia: la sua può a buon diritto chiamarsi *merry England*. Pel Chaucer il mondo dei sensi non è un simbolo dell'invisibile, ma un universo bello e amabile in sé, non menomato dal fatto

d'essere terrestre e caduco. Egli sa contemplare e godere il mondo terreno con tale serenità non incrinata da preoccupazioni oltremondane, quale di solito non si ritrova negli scrittori medievali (Praz 1964, 37).

Praz definisce Geoffrey Chaucer (Londra, 1343-1400), "Dante inglese, piuttosto che Boccaccio inglese", una definizione che gli attribuisce "non solo per la vastità della sua commedia umana, e le qualità drammatiche che la distinguono, ma anche per aver egli, primo in Inghilterra, dato splendore letterario alla lingua vernacola e creato quasi dal nulla la tecnica del verso inglese" (Praz 1964, 37). La data di composizione dei *Canterbury Tales* – che rimase incompiuto perché avrebbe dovuto comprendere centoventi racconti ma consta di ventuno completi e di tre incompleti – risale al 1386-87. I racconti sono incastonati all'interno di una cornice narrativa – sul modello de *Il Decameron* – ossia il pellegrinaggio al reliquiario di Thomas Becket a Canterbury, intrapreso da una trentina di personaggi (fra i quali lo stesso Chaucer), partiti dal Tabard Inn di Southwark (sulla riva destra del Tamigi di fronte alla City di Londra). "Pel Chaucer il mondo dei sensi non è un simbolo dell'invisibile, ma un universo bello e amabile in sé, non menomato dal fatto d'essere terrestre e caduco": si può presumere che Pier Paolo Pasolini condividesse considerazioni analoghe sull'autore dei *Canterbury Tales* e che trovasse delle consonanze nell'attitudine dello scrittore a "contemplare e godere il mondo terreno con tale serenità non incrinata da preoccupazioni oltremondane". È possibile che anch'egli avesse ravvisato le affinità di Chaucer con Dante e comunque la filiazione evidente, anche strutturale, della sua opera dal *Decameron* può averlo indotto a scegliere i suoi racconti per l'ispirazione de *I racconti di Canterbury* (1972), il secondo film della *Trilogia della vita*, soltanto dopo avere realizzato *Il Decameron* (1971).

Esistevano inoltre altre ragioni, come lo stesso Pasolini chiarì in un'intervista a Jon Halliday:

Chaucer si colloca a cavallo fra due epoche. Ha qualcosa di medievale, di gotico: la metafisica della morte. Ma spesso si ha l'impressione di leggere un autore come Shakespeare o Rabelais o Cervantes. È un realista, ma è anche un moralista e un pedante, e inoltre mostra straordinarie intuizioni. Ha ancora un piede nel Medioevo, ma non è uno del popolo, anche se raccoglie i

suoi racconti dal patrimonio popolare. In sostanza, è già un borghese. Guarda già alla rivoluzione protestante e perfino alla rivoluzione liberale, nella misura in cui i due fenomeni si combineranno in Cromwell. Ma mentre Boccaccio, che era pure un borghese, aveva la coscienza tranquilla, con Chaucer si avverte già una sensazione sgradevole, una coscienza turbata e infelice. Chaucer presagisce tutte le vittorie, tutti i trionfi della borghesia, ma ne presente anche il marciame (Halliday 1992, 147).

“Non è uno del popolo, anche se raccoglie i suoi racconti dal patrimonio popolare. In sostanza, è già un borghese”: Pasolini sottolinea come lo scrittore, appartenente alla classe privilegiata dei diplomatici, si fosse calato nella cultura cosiddetta subalterna al punto da adottarne il linguaggio e conferirgli, come scrive Praz, “splendore”. Un motivo sicuramente determinante dell’interesse di Pasolini per Chaucer, è la “metafisica della morte”, che diviene una tonalità dominante nel film, tanto da offuscare l’esaltazione della vitalità e della carnalità popolare, come sarebbe stato nelle intenzioni del poeta-regista. Un’esaltazione che aveva carattere regressivo e che investiva il passato, mentre sulla sua visione del presente gravava un pessimismo che neanche le evocazioni del mondo trecentesco potevano dissipare:

Sento la perdita del mondo del passato. Sono un uomo deluso. Sono sempre stato in lotta con la società. Mi sono battuto contro di essa e da essa sono stato perseguitato, ma mi ha anche dato una misura di successo. Ora, non mi piace più. Non mi piace il suo modo di vivere, la qualità della sua vita. E per ciò, rimpiango il passato. Alla mia età, suppongo, è quasi convenzionale (Prati 1971).

Come vedremo, la cupa degradazione del presente si sarebbe insinuata nel film nella forma di un erotismo greve e impotente e nell’onnipresenza della morte. Sarebbero subentrati anche motivi di carattere personale, cui allude in questa dichiarazione che risale a due anni dopo avere terminato il film:

Quando ho girato *Canterbury* era un periodo molto particolare, ero molto, molto, molto infelice, non ero adatto per una trilogia nata all’insegna della spensieratezza, dello stile “medio”, del sogno, e anche del comico, per quanto astratto (Gennari 1974).

Dopo una grande città del sud come Napoli, dove aveva interamente ambientato *Il Decameron*, Pasolini sceglie quindi un mondo geograficamente a lui estraneo come l'Inghilterra, una nazione del nord – ricordiamo che nel nord Italia, precisamente a Milano, era ambientato *Teorema*, un romanzo e un film calati quasi interamente nell'universo borghese. In *Canterbury*, anche se le intenzioni, almeno in origine, sembrano quelle di proseguire sulla linea gioiosamente carnale del film tratto da Boccaccio, già le sue parole su Chaucer lasciano intuire l'affiorare di motivi contraddittori:

L'aver passato un certo periodo della mia vita, mi ha praticamente liberato dal futuro; in questo senso, sono evangelico. Non bisogna pensare al futuro. Mi sono liberato e la libertà dal futuro ha scatenato in me una felicità di esserci, oggi, qui; una certa gioia di vivere che prima era oberata da quest'ansia, che in fondo è piccolo-borghese e irreligiosa e peggio ancora! Questo, soggettivamente, oggettivamente, la "gioiosità" del *Decameron* e poi, spero, dei *Racconti di Canterbury*, è stata causata dal fatto, che appunto per rappresentare dei corpi, cioè una realtà fisica vera, sono andato a cercare laddove questa c'è. E là dove c'è, c'è gioia: nel proletariato, soprattutto. Non escludo la borghesia: ci sono dei borghesi che sono reali... magari degli scrittori, o delle persone che hanno compiuto un atto di superamento culturale della borghesia, ma è indubbio che questa realtà la ritrovo specialmente nel popolo, proletari e sottoproletari (Paolozzi 1972).

Pasolini menziona spesso la borghesia prima, durante e dopo la realizzazione del film e non è un caso perché, come vedremo, ne *I racconti di Canterbury*, la raffigurazione di questa classe avrà un rilievo ben più considerevole rispetto al film precedente della Trilogia (e soprattutto del successivo, *Il fiore delle Mille e una notte*, 1974). Se si leggono altre sue dichiarazioni, inoltre, si ritrovano spesso formule dubitative, come se non fosse del tutto convinto di poter ritrovare la stessa dimensione di felicità corporale del primo film della *Trilogia*:

Gli inglesi che ho scelto nel film sono stranamente 'non' inglesi; cioè sono fuori dalle convenzioni, quindi fuori dall'irrealtà. Il popolo inglese è molto diverso da come viene raccontato; questo famoso senso dell'umorismo, del distacco dalle cose, del *fair-play*, il popolo inglese non ce l'ha mica! In

Inghilterra ho ritrovato il fescennino napoletano e i proletari, i sottoproletari che ho preso erano identici a quelli di Napoli. Per interpretare dei borghesi invece ho scelto degli attori e in questo caso devo dire che non è una favola che sono bravissimi, straordinari. Poi nel film c'è Laura Betti, Ninetto Davoli e Franco Citti, cioè i personaggi in un certo senso magici, Plutone, Proserpina, i Diavoli; li ho fatti mediterranei. Per non ricorrere a falsità, manipolazioni, per non doverli truccare, vestire da..., invece mi è bastato schiaffare in un giardino inglese abitato da inglesi, un romano e un'emiliana e la magia era raggiunta di per sé. Spero comunque che tutto dia la stessa sensazione di realtà corporea e di felicità del *Decameron* (Paolozzi 1972).



2 | Franco Citti è il Diavolo in Pier Paolo Pasolini, *I racconti di Canterbury* (1972).

Pasolini scrisse la sceneggiatura del film nella prima metà del 1971. A differenza di come aveva proceduto per *Il Decameron*, dove aveva sostituito due storie distinte (Ciappelletto e l'allievo di Giotto), alla cornice della "brigata" di giovani che si sottraggono all'epidemia di peste rifugiandosi in una villa nella campagna fiorentina, nel caso delle novelle

di Chaucer, mantiene la struttura originaria fin dalla stesura della sceneggiatura, descrivendo le dinamiche, anche ostili, fra i pellegrini durante il viaggio e facendo nascere le storie dalle voci dei singoli personaggi.

Dei ventiquattro racconti di Chaucer, ne scelse nove e li inanellò seguendo, per i primi cinque, l'ordine originario dei *Canterbury Tales*: dopo il prologo che mostra Chaucer alla sua scrivania e la cornice con la presentazione dei pellegrini durante il viaggio a Canterbury, adattò il racconto del mugnaio, del fattore, del cuoco, dello stesso Chaucer e della donna di Bath. Anticipò invece il racconto del mercante prima di quello del frate, del cursore e del venditore di indulgenze, che si susseguono come nelle pagine di Chaucer. Se il libro, rimasto incompiuto, si chiude con un congedo dello scrittore, Pasolini prevede nell'epilogo della sceneggiatura che i pellegrini si inginocchino davanti all'abbazia. Nell'ultimo montaggio del film l'ordine dei racconti viene modificato: il film, dopo il prologo che mostra i pellegrini nel mercato del XIV secolo, prima del viaggio, comincia con il *Racconto del mercante*, cui seguono quello del frate, un intermezzo che mostra Chaucer (interpretato dallo stesso Pasolini) intento a scrivere nella locanda durante la notte [Fig. 1], quindi il *Racconto del cuoco*. Soltanto a questo punto appare la cornice: Chaucer ride divertito nel suo studio [Fig. 2] e si addormenta. Appare la moglie, che ha connotati androgini e lo sveglia bruscamente, così Chaucer si mette a scrivere. Il corso delle storie riprende con il *Racconto del mugnaio*, della donna di Bath, del fattore. Si inserisce quindi nuovamente la cornice con Chaucer che tiene i piedi sullo scrittoio, poi il *Racconto del venditore di indulgenze*, quello del cacciatore di streghe (che nel film diviene "cursore", ossia usciere o messo di tribunale ecclesiastico alle dirette dipendenze di un arcidiacono), infine la cornice e l'epilogo: Chaucer si incanta a ricordare il momento in cui i pellegrini arrivarono davanti alla cattedrale di Canterbury.

Le ultime parole del libro sono: "Qui termina il libro dei *Racconti di Canterbury* composto da Geoffrey Chaucer, della cui anima Cristo Gesù abbia misericordia. Amen". Nel film, invece: "Qui finiscono i *Racconti di Canterbury* raccontati per il solo piacere di raccontare". Pasolini sostituisce quindi al motivo religioso il puro piacere dell'affabulazione che avrebbe dovuto essere uno dei leitmotiv della *Trilogia della vita*. Spesso nella sceneggiatura, ha citato alla lettera dei brani di Chaucer, soprattutto le

descrizioni dei personaggi ma ha introdotto delle modifiche, come l'eliminazione dei dissidi fra il cacciatore di streghe e il frate. La descrizione di Chaucer nella sceneggiatura sembra riecheggiare quella dello scrittore nelle parole dell'oste. Nei *Canterbury Tales* leggiamo questa frase dell'oste:

Sembra che tu stia per scovare una lepre, da come tieni sempre gli occhi fissi a terra. [...] È fornito di pancia proprio come son io: un tale bambolotto starebbe ben in braccio a qualunque donna, piccolo e bello com'è di viso. A vederlo, sembrerebbe un elfo, e infatti non fa discorsi con nessuno... (Chaucer 1986, 255)

Nella sceneggiatura pasoliniana leggiamo:

sospira: è un sospiro di compiacimento, di piacevole ansia e di forte emozione (ma il sorriso non gli si è ancora spento del tutto nel viso): fa una serie di mosse buffe, in una comica mimica (combattuto da una vergogna da viola mammola, da una fierrezza da cavaliere, da un cipiglio da professore, da una malcelata voglia di ridere) (Pasolini [1971] 2001, 1415).

L'eliminazione della cornice

Le riprese ebbero luogo dal 16 settembre al 23 novembre del 1971 in varie località inglesi (Canterbury Cathedral, Abbazia di Battle, Warwick, Maidstone, Cambridge, Bath, Hastings, Lavenham, Rolvenden) e sull'Etna in Sicilia, dove venne ambientato il viaggio all'inferno del frate corrotto del racconto del cursore. Ma il montaggio si protrasse per lungo tempo perché il film venne presentato soltanto il 2 luglio del 1972 al XXII Festival di Berlino. Uno dei motivi del protrarsi della postproduzione fu dovuto alla scelta pasoliniana di far doppiare la maggior parte degli interpreti inglesi non professionisti da non professionisti italiani di origine veneta, cercando nelle sonorità dialettali una sorta di ideale equivalenza rispetto a quelle dei dialetti anglosassoni.

Alla prima proiezione del festival, fu mandata una versione della durata di due ore e venti minuti, quindi più lunga di quasi mezz'ora rispetto a quella definitiva che ne assomma centodieci. Secondo una testimonianza del responsabile dell'edizione, Enzo Ocone, il film venne tagliato da Pasolini e dallo stesso Ocone di circa venti minuti dopo l'anteprima per la stampa,

per essere proiettato l'indomani alla giuria del festival (che gli attribuì l'Orso d'oro) (Ocone 1996, 273). Ma venti giorni più tardi, Pasolini, insoddisfatto anche di quella versione, ritornò nuovamente in moviola per modificare il montaggio del film. Pasolini decise di sopprimere quasi completamente la cornice che reggeva l'architettura degli otto racconti: il viaggio dei pellegrini a Canterbury e il loro avvicinarsi come narratori durante il percorso. Situazioni comiche o aspre vedevano protagonisti il mugnaio, il fattore, il cuoco, Chaucer stesso, la donna di Bath, il mercante, il frate, il cacciatore di streghe e il venditore di indulgenze, prima e dopo il loro turno nel raccontare una storia durante le soste sulla strada per l'abbazia di Canterbury. Ogni racconto, così, era introdotto dalla voce e dal volto di un personaggio diverso. Questa cornice, come già previsto in sede di sceneggiatura, era racchiusa all'interno di un'altra, appartenente ad un tempo successivo, dove Chaucer appariva concentrato nella solitudine nel suo studio e assorto a ricordare le storie udite e a scriverle. Pasolini conservò esclusivamente quest'ultima cornice narrativa, ma riducendola e inserendola nel film solo al termine di quattro racconti.

Ho girato delle scene per mostrare come i pellegrini incominciavano a raccontare le loro storie... Ma ho eliminato questi intermezzi perché non si adattavano al film. In Chaucer costituiscono effettivamente un libro dentro il libro, mentre nel film diventavano una soluzione automatica, meccanica. È una delle principali correzioni che ho fatto al film. Per me, in quanto autore, il principale problema posto dal film era quello della sua struttura (Giovannini 1974).

Il modo in cui si esprimevano i personaggi di Chaucer non corrispondeva alle corde di Pasolini:

La grande qualità di Chaucer – che lo pone, sia pur così diverso, al livello di Boccaccio – è la capacità della “chiacchiera”: i suoi narratori più che narrare, chiacchierano; le storie che raccontano sono un pretesto per dei meravigliosi pezzi di bravura comico-moralistica, con una girandola di citazioni preziose, di excursus, di magniloquenze didattiche fintamente arcaiche, di spropositi popolari. Nasce così il distacco dal proprio racconto, l'ironia verso il proprio racconto, che sarà tipico di tutta la letteratura anglo-sassone. Ora questo stile era irriproducibile in un film: la “chiacchiera” come struttura, non si può visualizzare. Ho dovuto dunque lasciar cadere la “chiacchiera” dal

testo di Chaucer, e ho dovuto sostituirla con qualcos'altro: ai nudi e rozzi "acconti" che così mi erano rimasti in mano, ho applicato il mio stile, e dunque i miei interessi ideologici (Pasolini 1973).

Analizzando il film, Pasolini rileva che

dalla caduta della grande "chiacchiera" di Chaucer, e dalla sua sostituzione con uno stile rigidamente essenziale direi silenzioso. Molto probabilmente questo ha portato a uno scompensamento: un racconto, immerso nella chiacchiera del narratore, può essere più perfetto che se presentato frontalmente, in una purezza di intensità di contorni che non è nella sua natura. Dunque nei miei *Racconti* ci può essere qualche freddezza formale, qualche assenza di ispirazione, qualche meccanicità del rigore stilistico. La "poesia" vi è raggiunta probabilmente a frammenti (Pasolini 1973).

Nelle pagine dei *Canterbury Tales*, lo scrittore inglese aveva raffigurato se stesso con divertita autoironia: così timido e goffo da attirare lo scherno dell'oste e così noioso e maldestro come narratore da subire una brusca interruzione del proprio racconto e l'ingiunzione di raccontare un'altra storia. In realtà, la sua narrazione in versi (sulle avventure del nobile fiammingo Sir Thopas) era talmente ridondante da diventare una parodia delle ballate cavalleresche. Non senza protestare, Chaucer narra allora la lunga storia di Melibeo e madonna Prudenza, che riuscirà a condurre a termine. Pasolini, invece, non offriva al "suo" Chaucer la possibilità di narrare una nuova storia. Egli doveva accontentarsi di mugugnare a bassa voce, mentre la donna di Bath (impersonata nel film da Laura Betti) avvinceva l'uditorio con la sua novella e il suo linguaggio vivacemente sboccato. La decisione di sopprimere quella scena umiliante (e il racconto parodistico di ser Thopas, che Pasolini investì di maggior sarcasmo rispetto a Chaucer), modificò la fisionomia dello scrittore come personaggio autoreferenziale del libro e del film. Il suo ruolo, nel tessuto della rievocazione del viaggio, fu così circoscritto all'inizio della "cornice" rimasta, allo spazio di una breve gag comica e a poche altre fugaci apparizioni. A differenza del "discepolo" di Giotto del *Decameron*, Chaucer viene isolato da Pasolini ai margini della realtà evocata nei racconti, o appare addirittura estraneo e appartato, nel silenzio del proprio laboratorio di scrittore. Nella prima versione del film, invece, la solitudine di Chaucer avrebbe avuto una chiave rivelatrice: un artista impotente a

conquistare un uditorio popolare e a calare la sua arte nella materia della vita. Peraltro il sorriso che gli si disegna sul volto, particolarmente nel finale, e la sua serenità, sembrano in contraddizione con la maggior parte del clima che pervade le storie.

Gli sguardi abusivi



3 | Franco Citti è il Diavolo in Pier Paolo Pasolini, *I racconti di Canterbury* (1972).

Alla lontananza di Chaucer dal mondo che lo circonda, al suo non prendervi parte, corrisponde nel film un motivo ricorrente che implica anch'esso passività e distacco dalla realtà: il motivo dello sguardo, del vedere, che diviene, in alcuni racconti, lo spiare furtivamente l'intimità altrui. È una condizione che ritornerà ossessivamente nel romanzo iniziato proprio nel 1972, *Petrolio* ma che si può trovare già nelle giovanili *Poesie a Casarsa* (1942), dove l'io del poeta si identifica ad un morto che guarda i viventi, i contadini di Casarsa, rimanendo al di fuori delle finestre.

In un film come *I racconti di Canterbury*, che, come si è detto, avrebbe dovuto esaltare la corporalità e l'erotismo popolare, questa distanza dello sguardo, di un io che guarda una realtà cui non partecipa, è un elemento di evidente contraddizione, quasi di negazione interna. Non a caso lo troviamo già nella prima storia, dove il vecchio Gennaio, dopo avere sposato la giovanissima Maggio, che non lo ama e ha accettato le nozze solo perché, presumibilmente, costretta dalla sua povera famiglia, perde la vista e così offre alla sposa le occasioni per tradirlo. La decrepitudine del

ricco Gennaio è in stridente contrasto visivo con i costumi sgargianti che indossa (velluti di seta panné, cotone e pelliccia, con cromatismi viola, verdi, aranciati e rossi carminio brillanti) e che condivide con la sua corte. Quando Plutone gli restituisce la vista, Gennaio intravede la ragazza nell'atto di copulare con il suo amante ma Maggio riesce a persuaderlo di essersi ingannato. Che la sua vista sia stata abbagliata da un miraggio prima di ritornare pienamente nelle sue facoltà. A Gennaio quindi sfugge il possesso, la coscienza della realtà anche quando può nuovamente vederla: secondo Pasolini la borghesia vive infatti nell'irrealtà dei suoi codici, dei suoi pregiudizi, dei suoi rituali, che scambia per la realtà.

Nel racconto del mugnaio, è un altro vecchio borghese, il legnaiolo, che spia dal buco della serratura lo studente Nicola che ospita a pagamento in una stanza della sua casa. La visione rubata è un inganno: lo studente finge di pregare ossessivamente per indurlo a credere in un imminente diluvio universale e così poter andare a letto con la moglie del legnaiolo, Alison. Ma rimarrà egli stesso beffato perché, credendo di burlare un pretendente della donna, Assalonne, fingendo di essere lei e in procinto di baciarsi, prima di appoggiare il proprio sedere alla finestra con l'intento di scorreggiargli in faccia, non guarda e quindi non vede che Assalonne brandisce un ferro rovente con cui ustiona Nicola nel deretano. Da notare che la corporalità, in questa e in altre storie, viene associata alle forme più grevi, nella fattispecie alle flatulenze: un dettaglio (la rabbia di Assalonne era provocata dal fatto, avvenuto anteriormente, di essere stato investito da un peto di Alison, la ragazza che corteggiava) che Pasolini inserisce in sede di riprese perché mancante nella sceneggiatura (dove la ragazza, come nel racconto di Chaucer, si limita a porgergli solo il deretano).

Nel film e nella sceneggiatura il racconto della donna di Bath è attinto dal prologo e non dalla storia narrata dal personaggio e in questo caso il motivo del vedere di nascosto, dello spiare costituisce un'innovazione di Pasolini, dato che manca nel racconto di Chaucer. La donna di Bath spia il giovane studente Giannozzo nell'intimità della sua camera e quell'atto voyeuristico le suscita il desiderio carnale "come in sogno, pazzamente eccitata ma già realisticamente decisa. Questo qui ha venti primavere e io quarant'anni: ma ancora io conservo il mio dente di puledra" (Pasolini [1971] 2001, 1490). La donna, che è anch'essa un personaggio appartenente alla borghesia, in quanto abbiente ereditiera di innumerevoli

mariti, concupisce lo studente al punto da sposarlo. Ma quando dovrebbe consumare il matrimonio, egli le si sottrae preferendole la lettura di un libro e quando lei lo strappa sotto i suoi occhi, Giannozzo la spinge così da farla cadere. La donna simula di essere agonizzante per mordergli il naso (un atto che sembra alludere alla castrazione): anche in questo caso l'atto sessuale rimane irrealizzato e viene sostituito da un'azione che annulla l'eros ed è sotto il segno (sia pure beffardo, in questo caso) della morte. Ancora più significativo il caso del *Racconto del frate*, dove un cavaliere enigmatico, che poi si scoprirà essere un diavolo [Fig. 3, 4], spia un emissario del cacciatore di streghe che a sua volta spia gli omosessuali nelle loro alcove e li ricatta, ottenendo da un omosessuale ricco del denaro mentre il sodomita povero verrà condannato al rogo. La condanna a morte di quest'ultimo viene messa in scena come uno spettacolo, cui il pubblico assiste alla presenza del demone stesso, dissimulatosi sotto i panni di un venditore di frittelle. L'umiliazione, la sofferenza e la morte di un uomo divengono quindi materia di uno spettacolo d'intrattenimento, prefigurando la penultima sequenza di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Anche in questa storia non c'è nessuna "felicità della carne" ma sofferenza, degradazione e morte. Nella sceneggiatura Pasolini insiste sulla "dolcezza" del diavolo: un ossimoro che evidenzia, in voluta contrapposizione, il cinismo del cursore alias cacciatore di streghe, un personaggio di cui viene mostrata la connivenza con le autorità religiose e che è mosso esclusivamente da avidità. Ancora una volta, un borghese. È probabile che il motivo del vedere e dello spiare, abbia anche un rimando alle arti figurative. Si pensi alla predella del Polittico di Pisa di Masaccio, *Storie di san Giuliano e san Nicola*, dove, nel dipinto di sinistra, si vede Giuliano l'Ospitaliere che sopprime i genitori nel sonno perché è stato ingannato dal demonio: nella stanza infatti ha già alzato la spada per decapitarli, credendo che fossero la moglie con l'amante. Come sempre nel cinema pasoliniano, gli echi pittorici sono significativi: lo studio dove Chaucer scrive ricorda l'ambiente dipinto da Antonello da Messina in *San Girolamo nello studio (Chaucer nel suo studio)* ma soprattutto nel racconto del cursore vi sono espliciti riferimenti alle visioni infernali di Pieter Bruegel - *Il Trionfo della morte* - e soprattutto Hieronymus Bosch - *il Trittico del Giudizio di Vienna*, *l'Inferno musicale (del Trittico del Giardino delle delizie)* e *Quattro visioni dell'aldilà*.

Nel racconto dell'indulgenziere, il sesso è mostrato nelle prime sequenze, dove entriamo nelle stanze del postribolo in cui cinque giovani si intrattengono con le prostitute. L'erotismo dei cinque giovani non ha nulla di liberatorio: il primo ha problemi di impotenza; un altro costringe brutalmente una prostituta a praticargli una fellatio; il terzo, Rufo, introduce alla sua prostituta il denaro in bocca e alla fine di meccanici, freddi e rapidi amplessi, lei li sputa; il quarto è dedito a pratiche masochiste (si fa frustare) e l'ultimo, dotato di un membro di dimensioni asinine, ne possiede un'altra da tergo. Il masochista compare solo in questa sequenza e rimane escluso dalla storia, mentre Rufo viene trovato misteriosamente morto e i tre amici rimasti, cercando "un ladro chiamato la morte", trovano la propria morte, causata dalla loro stessa cupidigia. È significativo che il motivo dell'erotismo venga nuovamente sovrastato da una tonalità ferale. I tre giovani che si erano avventurati a cercare la Morte per spirito di amicizia, perdono la propria umanità quando vedono le monete d'oro brillare all'ombra di un albero. Dick, per non dividere l'oro con gli altri due, si procura del veleno e lo mesce al vino che offre agli amici per ucciderlo, ignorando che anche loro hanno deciso di ucciderlo. Nel momento della loro morte per avvelenamento, Pasolini riprende le sagome controtuce dei due giovani, come silhouettes contro il cielo dell'imbrunire, mentre si contorcono per gli spasimi del veleno. Uno di loro muore miserevolmente, vomitando.

La storia dei tre balordi che per cupidigia di denaro si uccidono a vicenda era diffusissima nel Medioevo (si riscontra anche nel *Novellino* LXXXII) e risale alla letteratura orientale, comparando per la prima volta negli *Jâtakas*, raccolta di leggende sulla nascita di Buddha (in seguito ne troviamo una variazione nel *Secondo libro della giungla* di Kipling). Ma è probabile che, nel film *I racconti di Canterbury*, l'inserimento di questa storia si proietti oltre il Trecento e alluda alla degenerazione del presente consumistico, mostrando una gioventù popolare abbruttita dall'avidità, senza più l'innocenza "selvaggia" che le era propria e pronta a rinnegare gli antichi valori dell'amicizia e della lealtà e quindi se stessa.



4 | Franco Citti è il Diavolo in Pier Paolo Pasolini, *I racconti di Canterbury* (1972).

Riferimenti bibliografici

Chaucer [1387-1388] 1986

G. Chaucer, *I racconti di Canterebury* [1387-1388], a cura di E. Barisone, Milano 1986.

Gennari 1974

A. Gennari, *Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, "Filmcritica" 247 (agosto-settembre 1974).

Giovannini 1974

M. Giovannini, *Pasolini mille e uno*, "Panorama" 423 (maggio 1974).

Halliday 1992

J. Halliday, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma 1992.

Ocone 1996

E. Ocone, *Flashback*, in P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione. Il cinema, i film*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Roma-Milano 1996.

Paolozzi 1972

L. Paolozzi, *La verità continua a essere nuda*, "Giorni - Vie nuove" 26 (19 luglio 1972).

Pasolini [1971] 2001

P.P. Pasolini, *I racconti di Canterbury* [1971], in Id., *Per il cinema*, vol. 2, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001.

Pasolini 1973

P.P. Pasolini, *Libertà e sesso secondo Pasolini*, "Corriere della sera" (4 febbraio 1973).

Praz 1964

M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze 1964.

Proni 1971

R. Proni, *Il Decameron inglese di Pasolini*, "La Stampa" (23 novembre 1971).

English abstract

By adapting Chaucer's *Canterbury Tales*, Pier Paolo Pasolini imprinted his poetics on fourteenth-century stories and made structural and thematic changes. A decisive reason for Pasolini's interest in Chaucer is certainly the "metaphysics of death", which becomes a dominant tone in the film, so much so as to obscure the exaltation of popular vitality and carnality, as it would have been in the intentions of the poet-director. An exaltation that had a regressive character and that invested the past, while a pessimism weighed on his vision of the present that not even the evocations of the fourteenth-century world could dispel. In the film, eroticism never takes on that joyful and liberating character that was Pasolini's intentions. A recurring motif that also implies passivity and detachment from reality: the motif of gazing, of seeing, which becomes, in some stories, stealthily spying on the intimacy of others.

keywords | Pasolini; Canterbury Tales; Chaucer; Trilogia della vita.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)



la rivista di **engramma**

marzo **2022**

189 • Il Medioevo secondo Pasolini

Editoriale

Silvia De Laude, Paolo Desogus, Lisa Gasparotto, Stefania Rimini

Aroma di Vico

Gian Luca Picconi

Pasolini poeta del mondo terreno: La Mortaccia

Paolo Desogus

Villon-Pasolini

Jessy Simonini

Pasolini e il Decameron

Marco Antonio Bazzocchi

Pasolini e Dante

Emanuela Patti

La "triste" carnalità de I racconti di Canterbury

Roberto Chiesi

Salò-Dante

Hervé Joubert-Laurencin

La "strana cosa"

Pierre-Paul Carotenuto

Rifrazioni dantesche nel teatro di parola

Stefania Rimini

"Amor che move"

a cura di Silvia De Laude