CAPITOLO III

I RACCONTI DI CANTERBURY

1. Pasolini e Chaucer.

“Ho raccontato queste storie solamente per il piacere di raccontarle. Il piacere di raccontare storie implica un giocare con ciò che si narra, e questo giocare implica una certa libertà riguardo alla materia. Questa libertà di fronte alla materia richiede che la ricostruzione di Chaucer sia di fantasia, e che non debba essere usata come pretesto per la ricostruzione di un periodo storico. La storia in questo film è strettamente di fantasia. Perciò devo dimenticare Chaucer per poter fare il film come un mio gioco di fantasia, un mio gioco personale come autore.”¹⁵⁹

I ventinove pellegrini che Chaucer immagina di incontrare alla Tabard Inn di Southwark sono uno specchio fedele, nella varietà policroma delle attitudini e dei mestieri, della società Inglese della fine del XIV secolo. I rappresentanti di tutte le classi sociali, eccettuate la nobiltà e il proletariato contadino, si ritrovano attorno ad una stessa tavola in procinto di partire per il reliquiario di Thomas Becket a Canterbury; l'occasione “carnevalesca” del pellegrinaggio - così come la fuga da Firenze dell'«allegra brigata» - enfatizzata dall'atmosfera conviviale in cui si intrecciano e si contrappongono i dialoghi e i racconti, permette - con l'allentarsi dei vincoli sociali ed economici - il libero sovrapporsi del comico sul serio, del linguaggio alto su quello triviale, dell'eroico sul parodico, eccetera. Infatti, i *Canterbury Tales*, oltre ad essere l'affresco multiforme e fedele di un mondo a cavallo di due epoche, carico di fermenti innovatori così come di eredità imprescindibili, sono anche un repertorio esaustivo delle forme narrative più disparate: dal racconto comico e dalla farsa salace del *fabliau* fino al romanzo

¹⁵⁹ Dalla conferenza stampa al Festival di Berlino 1972, in «Jeune Cinéma» n. 68, febbraio 1973; cit. in *Pier Paolo Pasolini: il cinema in forma di poesia*, a cura di Luciano de Giusti, Cinemazero, Pordenone 1979, p. 98.

cortese (rovesciato, a sua volta, nella parodia di se stesso) e poi il *lai* bretone, l'*exemplum*, l'apologo, la favola animalesca, le leggende dei santi ed, infine, l'omelia sui peccati capitali del *Racconto del parroco*.

In questa galleria compendiaria di tutta la narrativa medioevale europea Pasolini opera la sua scelta. E sceglie in maniera analoga a quanto aveva fatto nei riguardi del *Decamerone*; cioè privilegiando quasi esclusivamente la narrazione sapida e immediata dei *fabliaux* e l'ambientazione popolare che li contraddistingue. Ancora una volta, dunque, il regista ritaglia un "suo" Chaucer, escludendo quanto non contribuisca al recupero della "corporalità popolare" vissuta nella sua autenticità. Ma mentre i personaggi di Chaucer, anche nel più piccolo particolare realistico (molto spesso mutuato dalla fisiognomica o dai lapidari e dai bestiari, e quindi frutto di erudita codificazione più che di freschezza realistica¹⁶⁰), rimandano ad un sistema di significati e convenzioni colto nel vivo della società inglese in cui lo scrittore viveva; il realismo di Pasolini non può che essere "ontologico", perché slontanato al di là di ogni stratificazione e significazione storica; un "realismo cieco", dunque, che non allude a nient'altro che a se stesso, alla propria presenza e alla propria fisicità.

Ma in questa operazione di inclusione ed esclusione Pasolini non può certamente prescindere in maniera assoluta da quelle che sono le caratteristiche peculiari di Chaucer, dei *Canterbury Tales*, dell'epoca e del contesto socio-culturale a cui appartengono.

"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.

¹⁶⁰ Cfr. l'introduzione di Attilio Brilli, *Sulla via di Canterbury*, all'edizione italiana dei *Canterbury Tales* pubblicata da Rizzoli; G. CHAUCER, *I racconti di Canterbury*, Rizzoli Editore, Milano 1978, traduzione di Cino Chiarini e Cesare Foligno; pp. 9-17. D'ora in poi per i riferimenti e le citazioni dai *Canterbury Tales* mi baserò su questa edizione italiana.

Per alcune corrispondenze testuali presenti nella sceneggiatura originale si può affermare, con buona sicurezza, che Pasolini abbia utilizzato proprio questa traduzione nel suo lavoro attorno ai *Racconti di Canterbury*.

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 marciume. È un moralista, ma dotato anche del senso dell'ironia.”¹⁶¹

Un sintomo della “*coscienza turbata e infelice*”, e quindi del moralismo, di Chaucer potrebbe essere ritrovato nella tematica ricorrente dell'oro come fonte di corruzione corporale e spirituale; si consideri, ad esempio, l'omologia tra denaro e fecalità nel *Racconto dell'Apparitore*¹⁶² o, più esplicitamente, tra denaro e morte in quello dell'Indulgenziere. Questa tematica era del tutto assente in Boccaccio e nella sua esaltazione (per quanto retrospettiva) dei valori della mercatura appartenenti al “periodo d'oro” della rinascenza medievale. L'epoca di Chaucer, invece, può essere espressa, significativamente, dal duplice segno del movimento protoriformatore di John Wycliffe e del fallimento della rivolta contadina guidata da Wat Tyler e John Ball¹⁶³; ovvero, come dice Pasolini, dal presentarsi, in germe, di quelle problematiche che faranno da sfondo alle tappe successive della progressiva “presa di coscienza” (e quindi “presa di potere”) della classe borghese.

¹⁶¹ Intervista di Rosamund Lomax e Oswald Stack [pseudonimo di Jon Halliday], «Seven Days», 17 novembre 1971; poi in *Pasolini su Pasolini*, conversazioni con Jon Halliday, trad. it. di Cesare Salmaggi, Guanda, Parma 1992 (ed. or. O. STACK, *Pasolini on Pasolini*, Thames and Hudson, London- New York 1969); L'intervista compare unicamente nell'edizione italiana; ora anche in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 1394-1399, alle pp. 1395-1396.

¹⁶² Nella sceneggiatura originale, Pasolini traduce «Summoner» con «Cacciatore di Streghe», io preferisco utilizzare la traduzione della versione italiana dei *Canterbury Tales*.

¹⁶³ I contadini assaltarono Londra nel 1381, mentre la *Bibbia* in inglese di Wycliffe è del 1380 (la stesura della maggior parte delle novelle dei *Canterbury Tales* viene fatta risalire, all'incirca, al 1387; anche se Chaucer si dedicherà all'opera fino alla morte, avvenuta nel 1400).

Accompagnata a queste “*straordinarie intuizioni*” sulla rivoluzione borghese, però, ritroviamo in Chaucer una componente ancora legata al medioevo e al suo immaginario “gotico”, cioè quella che Pasolini definisce (un po’ ambigualmente) come “*metafisica della morte*”, ma che in realtà deve essere intesa come compresenza di allegoria e di profondo realismo nella rappresentazione della stessa. Infatti, in un’altra intervista del periodo, Pasolini chiariva il concetto dicendo:

“La morte, l’aldilà, è sempre presente; una morte, però, medievale, quindi profondamente allegorica e allo stesso momento volgare fino all’abiezione”¹⁶⁴

Questa presenza della morte percorre, in un certo senso, tutte le novelle scelte da Pasolini, ma risulta evidente nel *Racconto del Frate* e, soprattutto, in quello dell’Indulgenziere, dove “la Morte” è addirittura il personaggio cercato dai tre giovani per vendicare l’amico.

Nel *Decameron*, come si è visto, Pasolini aveva sostituito il fiorentino trecentesco di Boccaccio con la “materia viva e incandescente” del parlato contemporaneo napoletano e campano; nel caso de *I racconti di Canterbury* la scelta della lingua da usare fu abbastanza simile:

“Certo non potevo usare l’inglese di Chaucer, per cui ho fatto ricorso al più semplice vernacolo possibile, con alcuni elementi dialettali. Mi sono servito delle parole di Chaucer, ma le ho tradotte in un idioma moderno. Ad esempio, nel *Racconto del venditore di indulgenze*, che è quello sui tre ragazzi ai margini della società, che vivono di espedienti e così via, i tre ragazzi li ho trovati per strada. Per puro caso, erano tutti e tre scozzesi, per cui parleranno con l’accento scozzese. Girerò il *Racconto del Cuoco*, la storia di Peterkin o Pietruzzo, nei *docks* di Londra, e in questo episodio si parlerà in *cockney*, nel tipico dialetto londinese. (...) E poi, quando mi sono trovato giù vicino a Bath, e a Wells, il modo di parlare di quella gente mi è piaciuto moltissimo, e quindi in qualche brano userò l’accento del

¹⁶⁴ Boccaccio a spasso nei pub di Londra, intervista rilasciata a Lia Quilici, «L’Espresso», 11 luglio 1971; cit. in *Pier Paolo Pasolini: il cinema in forma di poesia*, a cura di Luciano de Giusti, op. cit., p. 100.

Somerset. Io mi servo della lingua viva, mettendo insieme i più disparati dialetti.”¹⁶⁵

Dunque, ancora una volta, Pasolini sceglie di sovrapporre all’opera letteraria non un linguaggio arcaizzante frutto di una ricerca erudita, ma “la lingua viva” delle classi popolari, parlata dagli attori non professionisti scelti, letteralmente, dalla strada e chiamati ad interpretare i personaggi chauceriani prestando ciò che rimane di non ancora “colonizzato dal potere”: il corpo e, come si è appena visto, il dialetto.

Naturalmente, però, questa ricchezza linguistica non può essere mantenuta nel doppiaggio in italiano, che, pur non essendo accademicamente irreprensibile¹⁶⁶, risulta privo di particolari inflessioni vernacolari; ad eccezione del *Racconto del Fattore*, dove Pasolini fa parlare ai due studenti un italiano con un’evidente calata bergamasca.

2. Il Film

2.0. LA STRUTTURA

I racconti scelti da Pasolini per il suo film sono in tutto otto; anche se, in realtà, gli ultimi due episodi sono tratti, rispettivamente, dal *Racconto dell’Apparitore* (o del cursore) e dal *Prologo* al racconto stesso.

I *Canterbury Tales*, invece, sono costituiti da ventiquattro racconti (più un prologo generale all’inizio dell’opera), solitamente preceduti da un’introduzione, nella quale il novellatore di turno viene invitato a parlare (generalmente dall’Oste) o si impone forzatamente all’attenzione generale. Nei *Tales* vi è - a differenza del *Decamerone*, suddiviso nelle idilliache giornate vissute dall’«allegra brigata» - un susseguirsi continuo dei racconti fatti dai pellegrini, senza che sia stato fissato

¹⁶⁵ Intervista di Rosamund Lomax e Oswald Stack, cit.; ora anche in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., alle pp. 1396-1397.

¹⁶⁶ L’edizione italiana dei *Racconti di Canterbury* venne elaborata in gran parte a Bergamo per mezzo di doppiatori non professionisti scelti nella città e nei dintorni.

alcun tema o senza alcun ordine preciso¹⁶⁷, ma con novelle spesso collegate fra di loro per opposizione o consonanza; infatti, la cornice chauceriana – formata dai prologhi (e dagli epiloghi) ai singoli racconti – non vive dell’atmosfera rarefatta e “separata” presente nell’opera boccacciana, ma è inglobata anch’essa nella multiforme rappresentazione del mondo appartenente ai racconti che introduce e scandisce. Le azioni, i dialoghi e i diverbi fra i pellegrini, dunque, diventano anch’essi materia di racconto e, in secondo luogo, “generano” racconto, perché può capitare che una novella sia la “risposta” risentita o il “contro canto” parodico di una novella precedente, in modo tale da creare, all’interno della cornice, una fitta trama di corrispondenze e richiami¹⁶⁸.

Anche nel caso dei *Racconti di Canterbury* Pasolini abolisce quasi completamente la cornice presente nell’originale. Infatti i pellegrini compaiono (e parlano) solamente nel lungo prologo; quando, all’inizio del viaggio, vengono invitati dall’Oste a raccontare, a turno, una storia. Poi non si rivedono più; se non in un breve intermezzo mentre dormono, e alla fine, quando si inginocchiano davanti alla cattedrale del loro pellegrinaggio.

I racconti sono scanditi, invece, da brevi intermezzi con Pasolini-Chaucer; ma, mentre nel *Decameron* le sequenze inserite fra le singole storie appartenevano a due episodi più grandi (quello di Ciappelletto e quello dell’Allievo di Giotto) che caratterizzavano il primo e il secondo tempo; nei *Racconti di Canterbury* questi intermezzi sono poco più che degli sketch, delle notazioni, non appartenendo ad una storia coerente di ampio respiro. Più che di cornice, dunque (essendo scomparso “l’atto del raccontare” dei pellegrini e il gioco dei rimandi e dei contrasti tra racconto e racconto), si può parlare di parentesi, di inciso, che non

¹⁶⁷ «Vi prego pure di scusarmi se non ho disposta la gente nel racconto secondo il loro stato come si dovrebbe; poco so come ben capire»

¹⁶⁸ Ad esempio, al *Racconto del Mugnaio* che ha come protagonista un legnaiolo cornificato, risponde il *Racconto del Fattore* (legnaiolo anch’egli) che ha come protagonista un mugnaio; oppure, più sottilmente, al *Prologo al racconto della Donna di Bath*, che sottomette tutti i cinque mariti tra cui uno studente, corrisponde il *Racconto del Chierico di Oxford* che riprende la storia boccacciana di Griselda sulla virtù muliebre.

caratterizza e quasi nemmeno introduce gli episodi (a differenza del *Decameron*), ma si limita a romperne, commentandolo, il flusso continuo.

La struttura generale del film può essere riassunta in questo modo:

- I. PROLOGO GENERALE
(PARTENZA DEI PELLEGRINI)
- II. RACCONTO DEL MERCANTE¹⁶⁹
- III. RACCONTO DEL FRATE
- IV. CHAUCER¹⁷⁰ I
- V. RACCONTO DEL CUOCO
- VI. CHAUCER II
- VII. RACCONTO DEL MUGNAIO
- VIII. RACCONTO DELLA DONNA DI BATH¹⁷¹
- IX. RACCONTO DEL FATTORE
- X. CHAUCER III
- XI. RACCONTO DELL'INDULGENZIERE
- XII. RACCONTO DELL'APPARITORE
- XIII. PROLOGO DELL'APPARITORE
- XIV. EPILOGO GENERALE (CHAUCER IV)
(I PELLEGRINI ARRIVANO A CANTERBURY)

2.1. PROLOGO GENERALE

“Quando aprile con le dolci pioggette ha penetrata fino alle radici l'arsura di marzo e adacquata ogni vena dell'umore dalla cui virtù s'ingenerano i fiori: quando zefiro pure col molle suo soffio ingemma i teneri germogli in ogni bosco e brughiera, e il giovane sole ha percorso il suo mezzo tragitto in Ariete e fan melodia gli uccelletti che dormon la notte con occhi

¹⁶⁹ Per il titolo dei racconti mi rifaccio alla citata edizione Rizzoli dei *Canterbury Tales*.

¹⁷⁰ Indico con «Chaucer» gli intermezzi, non presenti nell'originale, interpretati da Pasolini.

¹⁷¹ In realtà, l'episodio è tratto dal lungo prologo che la Donna di Bath fa al suo racconto vero e proprio.

socchiusi, tanto li punge in cuore la natura, allor brama la gente d'andar pellegrina e i palmieri di cercare strani lidi e santuari lontani in fama per contrade diverse, e specialmente dai margini estremi d'ogni contea d'Inghilterra s'avviano verso Canterbury per visitare il santo martire benedetto che li soccorse durante le loro infermità”

Questo è il famoso *incipit* dei *Canterbury Tales*, in cui viene introdotto, nel risorgere panico della natura, il motivo del pellegrinaggio riconoscente verso una meta salvifica; in modo che al nuovo fremito vitale che percorre la stagione corrisponde il viaggio visto come elevazione morale, come purificazione (si ricordi il lungo sermone sui peccati capitali che conclude l'opera). A questo *incipit* Chaucer fa seguire la rassegna dei ritratti dei ventinove pellegrini della Tabard Inn, per poi presentare la proposta, fatta dall'Oste, di raccontare delle storie lungo il cammino.

I racconti di Canterbury di Pasolini, invece, si aprono calati direttamente all'interno di un “*brulichio puramente esistenziale*” fatto di risate, urla vivaci, e canzoni sguaiate; infatti (come già nel *Decameron*) la colonna audio dei titoli di testa è costituita da un vociare confuso in presa diretta, su cui si innesta una canzone popolare in lingua inglese. A questa canzone risponde, subito dopo i titoli, “*Fenesta ca' lucive*” cantata con accento inglese dall'Indulgenziere nello spiazzo vicino alla locanda.

Per la terza volta in un film di Pasolini (dopo il *Decameron* e, molto più lontano nel tempo, in *Accattonne*¹⁷²) si ha la riproposizione di questa canzone popolare napoletana; e, ancora una volta, questa canzone (che già di per sé ha un testo “funerario”) viene accostata al fondamentale ed imprescindibile tema pasoliniano della morte. Infatti sarà proprio l'Indulgenziere colui che racconterà la storia dei tre giovani scapestrati che partono alla ricerca del ladro chiamato “la Morte”, per poi uccidersi a vicenda. Si può dire, dunque, che come i *Tales* di Chaucer si

¹⁷² Cfr. il Capitolo II al paragrafo 2.1. relativo all'episodio di Ciappelletto.

aprono alla vita rinnovata di un aprile rugiadoso, così i *Racconti* pasoliniani hanno impressa su di sé, sin dall'inizio, l'irresistibile vocazione alla morte¹⁷³.

A conferma di quanto ho appena detto, cioè dell'intenzione di Pasolini di imprimere un segno diverso al suo *incipit*, si può aggiungere che, nell'originale, il “*gentil Indulgenziere di Roncisvalle*” cantava, assieme all'Apparitore, una canzone di tutt'altro argomento: “*Vieni mio amore, vieni a me*”¹⁷⁴.

Subito dopo, con la canzone dell'Indulgenziere in sottofondo, è collocata la scena della lotta del Mugnaio che riesce a vincere il capretto in palio. Questa lotta, nella sua greve fisicità (il corpo rudemente massiccio del Mugnaio, il bacio smanioso dato al capretto della vincita), può essere un'ulteriore chiave interpretativa del film, un suo ulteriore sigillo; cioè alla tematica della morte si associa quella (complementare) della corporalità, si potrebbe dire, “*volgare fino all'abiezione*” che rende la “medievalità” della morte allegorica di cui si è già parlato.

Un segno ancor più esplicito della poetica pasoliniana attorno al film si delinea nella scena seguente, dove è collocato il piccolo sketch tra Chaucer e il Cuoco che cozzano il naso uno contro l'altro nel passare sotto una porta. Più specificatamente mi riferisco alla risposta del Cuoco alle scuse di Chaucer:

¹⁷³ A questo proposito si può ricordare un'altra (celeberrima) rilettura novecentesca dell'*incipit* chauceriano, cioè i primi quattro versi di *The Waste Land* di Thomas S. Eliot:

“*April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.*”

“*APRILE È IL MESE PIÙ CRUDELE, GENERANDO
LILLÀ DALLA TERRA MORTA, MISCHIANDO
MEMORIA E DESIDERIO, ECCITANDO
SPENTE RADICI CON PIOGGIA DI PRIMAVERA.*”

T.S. ELIOT, *La terra desolata*, introduzione, traduzioni e note di Alessandro Serpieri, Rizzoli Editore, Milano 1982, p. 74-75.

¹⁷⁴ Nella sceneggiatura originale, invece, la canzone cantata dall'Indulgenziere non viene definita; cfr. P.P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, Garzanti, op. cit., p246.

CHAUCER: [...] avete una mazza al posto del naso! (*Il Cuoco ci rimane male*) scherzo scherzo... spero di non avervi offeso, ho veramente scherzato.

CUOCO: Eh però, tra scherzi e giochi grandi verità si possono dire!

La frase è stata ripresa fedelmente dai *Canterbury Tales*, dove è pronunciata dall'Oste nel *Prologo del racconto del Cuoco*, ma con un senso ampiamente differente; infatti mentre nel film di Pasolini la frase, isolata dal resto, rimane sospesa ambigualmente tra il detto gnomico e la profezia; in Chaucer ha la più chiara e semplice intenzione di invitare il Cuoco, dopo alcune sapide frecciate sarcastiche, a raccontare la propria storia:

«(...) Nondimeno, per favore, non t'adirare di scherzi: tra scherzi e giochi gran verità si possono dire».

Questo peso diverso che ha la frase in Pasolini rispetto a Chaucer, e il fatto che sia citata in presenza dello stesso regista nei panni dello scrittore trecentesco, contribuisce ad aumentare l'impressione di trovarsi di fronte ad una espressione metafilmica che, a dir la verità, risulta un po' indebolita, rispetto agli altri "segni di poetica", proprio dal suo palese carattere programmatico e dal suo "porgersi" all'attenzione e all'intelligenza dello spettatore. Molto spesso, infatti, proprio in virtù della sua allusività ma anche della sua genericità compendiaria, la frase è stata posta, in varie occasioni e da vari critici, come epigrafe ai *Racconti di Canterbury* e alla *Trilogia della vita*.

Ritornano nei *Racconti*, inoltre, alcuni elementi già ravvisati nel *Decameron* e che possono essere considerati, a pieno diritto, come una sorta di *basso continuo* in tutta la *Trilogia*¹⁷⁵. Mi riferisco, nel caso di questo *Prologo generale*, ai *campi medi* che ritraggono - mentre la Donna di Bath fa erompere la sua logorrea senza argini - la folla fuori dalla locanda: le corse, i giochi sullo spiazzo fangoso, le oche che fuggono rapide, riprendono, ancora una volta, gli accenti bruegheliani

¹⁷⁵ Per uno sguardo d'insieme su tutta la *Trilogia della vita* rimando, però, al Capitolo V.

che si erano notati, ad esempio, nelle scene delle nozze di Zita Carapresa nell'episodio di donno Gianni. Oppure si potrebbe citare il carattere conviviale delle scene all'interno della locanda che ricorda quello del brindisi finale dell'episodio dell'Allievo di Giotto, sia per la presenza di Pasolini (anche qui «diverso» in mezzo a tanti «simili») sia per l'allegro mescolarsi di voci e calici; oppure, ancora, l'invito fatto dall'Oste al racconto e al godimento derivato dal racconto (si notino i garzoni con i vassoi pieni di cibo alle spalle dell'Oste che fa la sua proposta) che non può che rammentare (anche per il montaggio a scatto che segue immediatamente sul *Racconto del Mercante*) i molti inviti al racconto che compaiono nel *Fiore delle Mille e una notte*.

2.2. RACCONTO DEL MERCANTE

Nei *Canterbury Tales* il *Racconto del Mercante* segue la novella sulla sottomissione e sulle virtù femminili del *Racconto del chierico di Oxford* con il chiaro intento di contrapporre al ritratto ideale di Griselda la trattazione di quali “astuzie e imbrogli si trovano in femmina” sulla scorta dei classici della letteratura misogina. Ma a placare e a ironizzare l'estro antimuliebre interviene l'altrettanto classico tema dell'unione oscena tra la vecchiaia e la giovinezza in fiore:

Quando la tenera giovinezza va sposa alla ricurva vecchiaia, è un'allegria così grande, che non si può descrivere: provatelo, e v'accorgete se in un argomento come questo, io dico bugie o no.

In Pasolini il contrasto tra vecchiaia e giovinezza si radicalizza e acquista nuove valenze liberandosi del tutto dal fardello della riprensione moralistica (benché ironica) del tradimento e dell'adulterio. Questa radicalizzazione è evidente nel ritratto sovraccarico e manieristicamente grottesco di Gennaio (interpretato, non a caso, da un attore professionista, Hugh Griffith) che stravolge il volto nelle più laide espressioni della smania carnale o del trionfo del possesso. Al ritratto di Gennaio si oppone, naturalmente, quello di Maggio; ai broccati delle vesti

sfarzose della corte dell'anziano cavaliere risponde la snella nudità della ragazza finalmente libera dalla costrizione dell'abito nuziale; alla vanagloriosa e ridicola verbosità del primo rispondono le linguacce e le risate spontanee della giovane sposa; la sessualità greve del vecchio che si accanisce lubrificamente sulla carne è rovesciata nello smanioso ed incontenibile appagamento dei due giovani sopra il gelso¹⁷⁶, eccetera.

Il contrasto di cui si è parlato, dunque, può essere considerato anche come opposizione tra la spontaneità e l'insopprimibilità del desiderio di fronte all'irrealtà coercitiva del potere e della costrizione sociale. Da una parte, infatti, si trova Gennaio, che vive nel suo palazzo imponente, attorniato da armigeri caricaturali con elmi ed alabarde sproporzionate, sovraccaricato dalle vesti lussuose e dai vani cerimoniali della sua corte ossequiosa e compiacente, eccetera; la "parte di Maggio", invece, è quella della folla, del mercato chiassoso (non a caso collocato in uno scorcio di quartiere operaio dickensiano) dove un bambino, in mezzo ai cesti e ai panieri, scopre per gioco il sedere della ragazza. Si pensi, inoltre, alle parole (assenti in Chaucer) che dice Gennaio la prima notte di nozze mentre Maggio cede di malavoglia ai suoi assalti: "*Noi abbiamo la legge di Dio e degli uomini dalla nostra parte*"; oppure al gesto che fa il vecchio, diventato improvvisamente cieco, quando stringe rapacemente il braccio della ragazza per tenerla legata a sé. Si confrontino, dunque, queste parole e questi gesti coattivi con il primo sguardo che si scambiano i due giovani al banchetto, quando Maggio dal tavolo rialzato degli sposi, imbacuccata nelle raffinate vesti nuziali ma con la bocca piena e unta dal grasso della carne, nota tra gli ospiti Damiano rimanendo attonita e rapita dal giovane che la fissa sorridendo eloquentemente.

La contrapposizione tra vincolo sociale e sessualità, tra potere e desiderio, è espressa anche dalle scene in cui Damiano, sotto la finestra della stanza da letto,

¹⁷⁶ Nei *Canterbury Tales* i due si arrampicano su un pero.

ascolta gli amplessi del vecchio con l'amata, e si strugge per la smania amorosa appoggiandosi alle mura del palazzo e stringendosi il pene con un gesto ossessivo e reiterato. L'esclusione e la privazione imposte del potere si concretano, dunque, nelle dure pietre del palazzo, mentre il desiderio e la sessualità trovano il loro culmine rappresentativo, ancora una volta¹⁷⁷, nel gesto della mano che si stringe attorno al sesso maschile.

Il confronto con l'appena citato episodio "dell'usignolo" del *Decameron* è interessante anche per un altro motivo. Nel Capitolo II mi soffermavo sul carattere idilliaco e, in un certo senso, "archetipico" dell'episodio e, soprattutto, sulla connotazione edenica che Pasolini aveva dato del giardino di Lizio da Valbona, quando viene illuminato dai primi raggi del sole che colgono addormentati i due novelli amanti. Ebbene, nei *Racconti di Canterbury* il riferimento al mito e, in questo caso, al *locus amoenus* classicheggiante si eleva al di sopra della mera suggestione poetica, per diventare esplicito nelle figure di Plutone e Proserpina¹⁷⁸ che passeggiano nel giardino recintato di Gennaio che, in questo modo, risulta essere un Eden "vero e proprio", un mondo palesemente a sé stante e "altro" rispetto a quello del palazzo e del mercato.

Ma, paradossalmente, mentre il giardino di Lizio da Valbona subisce, all'interno dell'episodio, una sorta di "trasfigurazione verso l'alto", che lo trasforma da comune boschetto mediterraneo in teatro consapevole e partecipe dell'amplesso\creazione tra Ricciardo e Caterina (che scopre il corpo di Ricciardo\Adamo "creandolo" con gli occhi¹⁷⁹); per converso, l'*hortus conclusus* di Gennaio risulta "trasfigurato verso il basso", cioè da idilliaco e rarefatto ritrovo di dei si appesantisce e traligna in un fondale piatto e uniforme per un ben più

¹⁷⁷ Mi riferisco, in particolar modo, al gesto di Caterina dopo l'amplesso nell'episodio "dell'usignolo" nel *Decameron*.

¹⁷⁸ Presenti anche nei *Canterbury Tales*.

¹⁷⁹ Cfr. il paragrafo relativo all'episodio nel Capitolo II.

prosaico incontro di due giovani amanti. La stessa nudità del re degli inferi e della sua consorte¹⁸⁰ se paragonata a quella di Ricciardo e Caterina, appare “dovuta” e funzionale alla pura rappresentazione, e quindi lontana da “quell’inno al corpo” da quell’esaltazione della sessualità che si era ravvisata nell’episodio del primo film della trilogia; e così pure l’incontro tra Maggio e Damiano, nel suo accanimento e nella sua smania di appagarsi (ma anche per la presenza di Gennaio che rappresenta, in un certo senso, la coscienza del peccato), perde la spontaneità e la freschezza dell’episodio decameroniano per acquistare in ossessione e consapevolezza.

Maggio e Damiano non possono ripetere ancora una volta la “creazione” del primo uomo e della prima donna sulla terra; già scacciati dal paradiso sono illuminati dalla cruda luce di quella “*coscienza triste*” (la coscienza del peccato) di cui Pasolini aveva parlato a proposito di Chaucer. Dunque, nei *Racconti di Canterbury*, l’Eden primigenio ed intatto dove cantava “l’usignolo” di Caterina non può che prendere le veci e diventare grottescamente simile al “doglio” dell’episodio di Peronella, dove due amanti prendono furbescamente sollazzo l’uno dall’altro alla presenza del marito cornuto. Né più né meno.

2.3. RACCONTO DEL FRATE

Questo episodio esemplifica e riassume in sé le caratteristiche e le specificità dei *Racconti di Canterbury* nei confronti degli altri due film della trilogia; caratteristiche e specificità che, come si vedrà¹⁸¹, preludono direttamente a quelle dell’ultimo film di Pasolini: *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*. Inoltre, come già era accaduto per Ciappelletto nel *Decameron*, l’episodio interpretato da Franco Citti si contraddistingue sia per intensità drammatica sia per la fecondità delle tematiche che percorrono il racconto cinematografico.

¹⁸⁰ Interpretata, curiosamente, proprio da Elisabetta Genovese, già Caterina nel *Decameron*.

¹⁸¹ Cfr. Capitolo V.

Ma, mentre nel *Decameron* Franco Citti interpretava il protagonista dell'episodio (il crucciato Ciappelletto titanicamente solo di fronte alla morte), in questo caso l'attore ricopre, almeno nella prima parte, il ruolo del testimone silenzioso, dell'estraneo che guarda da dietro alle quinte, che indaga, che ricerca e che, alla fine, trae il suo giudizio di condanna.

L'episodio, infatti, si apre sull'inquadratura da tergo dello "Straniero" che, attraverso una finestra al primo piano, osserva all'interno di una stanza il Delatore che, a sua volta, spia da dietro una tenda la copula tra il pederasta povero ed un ragazzo di vita; dunque è introdotto sin da subito il tema dello sguardo, della testimonianza visiva (premessa fondamentale della denuncia).

In seguito, dopo aver "osservato chi osserva", lo Straniero si sostituisce al Delatore e spia dallo stesso buco tra i panneggi della tenda, cogliendo l'attimo in cui il pederasta povero sospende per un momento l'atto sessuale per addentare una mela e per offrirlo al ragazzo sdraiato. La scena si ripete specularmente quando il Delatore scopre in flagrante il pederasta ricco: identica è la successione de "l'osservare chi osserva" e del "guardare ciò che l'altro ha guardato", come simile è il gesto che fa il pederasta ricco quando si ferma per bere da un boccale di birra (senza però offrirlo, a sua volta, al compagno).

Tra queste due scene è collocato il passaggio di una processione funebre, che incrocia la strada dello Straniero mentre questi sta pedinando il Delatore tra i portici della città. La presenza della processione in questa parte dell'episodio (rimarcata, oltre dal fatto che Franco Citti le ceda il passo, dall'inserimento di un canto liturgico) è chiaramente significativa; la morte, in questo caso, è come il pannello centrale di un trittico su cui si incernierano le due scene (speculari) del rapporto sessuale. Ma oltre ad un generico e risaputo accostamento di eros e thanatos qui abbiamo, più particolarmente, l'accostamento esplicito tra

omosessualità¹⁸² e morte; morte derivata, chiaramente (almeno da questo punto di vista), non dalla omosessualità in sé ma (come si vedrà tra poco) dall'aberrazione corruttrice e nefasta sul corpo e contro il corpo che il potere (ovunque e comunque repressivo) implica e richiede.

In seguito al pedinamento¹⁸³ del Delatore lo Straniero si imbatte nei "mandanti" di quest'ultimo: l'Apparitore e, soprattutto, l'Arcidiacono della città¹⁸⁴. Il ritratto dell'Arcidiacono è dato con poche ma efficaci inquadrature: in piedi, con la veste viola cupo e con in mano il pastorale ("l'uncino" chauceriano del potere temporale), ghigna di soddisfazione di fronte ad un contadino che gli sta mostrando due oche portate in tributo. Le inquadrature, come ho detto, sono poche e, inoltre, di breve durata, ma definiscono con efficacia iconica la figura dell'Arcidiacono e, in modo particolare, le fattezze e le manifestazioni del Potere incarnato. Si potrebbe anche fare un passo ulteriore dicendo che il prelado, nel suo aspetto osceno e terribile, ricorda per analogia i quattro signori di *Salò*¹⁸⁵; in particolare quando questi esprimono la loro soddisfazione passando in rassegna il frutto dei rastrellamenti operati dai loro sgherri. Infatti, accanto all'Arcidiacono si trova l'Apparitore: giovane, con gli occhi azzurri e freddi che guardano nel vuoto da dietro un crocifisso di ferro; il "volenteroso esecutore" degli ordini della curia e

¹⁸² Si tenga presente, inoltre, che queste sono le prime scene esplicite di un rapporto omosessuale in Pasolini (che in questo caso fu un iniziatore), prima c'erano state le immagini solamente allusive di *Teorema*, in seguito la rappresentazione dell'erotismo omosessuale ritornerà solo in *Salò*.

¹⁸³ È curioso il fatto che, in questa scena, lo Straniero (che poi si rivelerà essere il diavolo in persona) osserva l'Arcidiacono e l'Apparitore facendo finta di seguire una processione di suore in preghiera.

¹⁸⁴ Dalla sceneggiatura originale (P.P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, Garzanti, op. cit., pp. 366 e ss.) ma anche da quella desunta dal film (P.P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, Cappelli, op. cit., p. 96) si deduce che il personaggio vestito di viola è un arcidiacono; mentre alcuni elementi (come, ad esempio, il fatto che impugni un pastorale) farebbero pensare che si tratti di un vescovo.

Nei *Canterbury Tales* l'Arcidiacono si occupava delle punizioni temporali per conto del vescovo della città: "*La gente che sparagnasse le decime o le offerte egli [l'Arcidiacono] faceva miseramente lamentare, perché prima che l'arroncigliasse il vescovo con il suo uncino [un riferimento all'estremità superiore del pastorale stravolta a simbolo della rapacità e del potere inquisitorio della chiesa], si trovava scritta nel quaderno dell'Arcidiacono. E allora era in suo potere, per diritto di giurisdizione, d'infligger castigo.*"

¹⁸⁵ Tra i quali vi è appunto un "monsignore", simile in tutto e per tutto agli altri tre.

il “fecondo procacciatore di carne di peccatori”¹⁸⁶ ricorda, per certi versi (non dimenticando, però, le caratteristiche del suo ritratto nei *Tales*), le pagine degli *Scritti corsari* e delle *Lettere luterane* (che Pasolini scriverà di lì a poco) che parlano della nuova generazione (“la nuova gioventù”) scaturita dai bassifondi del neocapitalismo: amorale fino all’anomia e quindi pronta manovalanza squadrista per la più repressiva delle dittature¹⁸⁷.

Quanto ho appena detto sulle manifestazioni del potere e della sua capacità repressiva e “irreale” trova mirabile esemplificazione nella sequenza del rogo.

I *campi medi* delle tribune dei notabili che aprono la scena, danno subito lo spunto per un’interessante osservazione. Pasolini ha utilizzato, nel realizzare queste inquadrature, un espediente tecnico particolare; per cui le facce dei notabili sono inserite all’interno di buchi circolari ritagliati in un telo dipinto¹⁸⁸ (un po’ come i pannelli per le fotografie nei luna park). Questa “bidimensionalità indotta” può essere vista anche solo come un ennesimo ritorno del riferimento e del gusto per la codificazione pittorica (dalle schiere dei santi delle pale prerinascimentali via via sino alla frontalità assoluta dei mosaici bizantini), ma mi sembrerebbe più appropriato, anche in virtù di questa “forzatura tecnica” così insolita, ravvisarvi anche una componente di più deciso espressionismo. La parata distante¹⁸⁹ e mostruosa dei volti appiccicati allo sfarzo multicolore delle vesti sembra alludere alla disumanità e alla scandalosa irrealtà che il potere imprime, in primo luogo, ai suoi tutori ed artefici¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Ricordo che nella sceneggiatura originale Pasolini, invece di «Apparitore», utilizza il termine «cacciatore di streghe».

¹⁸⁷ Si ricordi l’analogie fatte, in più occasioni, da Pasolini tra la nuova generazione di allora e quella della repubblica di Weimar. Cfr. il Capitolo V per una trattazione più estesa del “Genocidio culturale” e delle sue influenze sull’ultimo Pasolini.

¹⁸⁸ Non ho trovato alcuna notizia in proposito nella bibliografia presa in esame, per cui si tratta solamente di una mia osservazione derivata dalla visione in VHS del film.

¹⁸⁹ Nei primi piani dei notabili il telo dipinto viene rimosso.

¹⁹⁰ Ai piedi del palco ritornano gli alabardieri caricaturali che si erano già visti davanti al palazzo di Gennaio, nel *Racconto del Mercante*.

L'impressione di disumanità e di irrealtà aumenta man mano che procede e si attua il rito dell'esecuzione capitale, non essendo per nulla attenuata dalle notazioni, per così dire, sarcastiche che accompagnano l'allestimento del rogo e la presentazione del condannato a morte. Mi riferisco ai due sketch introdotti entrambi dall'urlo "*un momento!*" che sembra, solo per un attimo, voler interrompere provvidenzialmente l'esecuzione, ma che, in realtà, proviene solamente dallo zelo assurdo di quanti si affannano attorno al patibolo. Infatti il primo urlo introduce un ragazzo dai capelli lunghi che corre a capofitto per portare un'altra fascina per il rogo; il secondo, ripetuto due volte, è gettato dal frate confessore che, quasi allegramente, porta il crocifisso per l'eventuale redenzione in punto di morte.

Anche il ritratto dello stesso condannato a morte appare allineato sullo stesso registro comico; si pensi al modo in cui scalcia e si dibatte quando è portato di peso sul patibolo o allo svenimento improvviso che lo coglie (in una scena precedente) quando l'Apparitore gli comunica la pena che lo aspetta per il fatto di non avere il denaro sufficiente per pagarlo.

Ma, come si è detto, nonostante queste apparenti divagazioni comiche (ma in realtà grazie – anche – a queste divagazioni) la rappresentazione del rogo del sodomita nel *Racconto del Frate* è una delle parti più intensamente drammatiche di tutta la *Trilogia della vita*.

Tutta la scena è dominata (e, in un certo senso, condizionata¹⁹¹) dalla figura e, soprattutto, dallo sguardo dello Straniero che si aggira, spingendosi fra la folla attonita, scandendo il succedersi dei fatti con il roco reiterare del suo "*frittelle... frittelle...*"; parole che sembrano quasi distillare, a goccia a goccia, il dilacerante urlo di accusa che, di lì a poco, lo Straniero sembrerà lanciare. Quando il rogo viene acceso, infatti, mentre le urla del condannato si confondono al fragore delle

¹⁹¹ Molte inquadrature possono essere considerate come soggettive o semisoggettive dello Straniero.

fiamme, lo Straniero sembra attratto inesorabilmente verso il centro di quello spettacolo orribile, cerca ansiosamente un varco tra la folla fino, addirittura, ad appoggiare il mento alla spalla di una guardia. Ed è in quel momento che si commuove (lui, il diavolo) ed ha quello scatto repentino della testa verso l'alto, verso il fumo che si eleva contro la facciata della cattedrale, verso i notabili che si ritirano, soddisfatti ed un po' infastiditi, dalla loro loggia.

In quello scatto, in quello sguardo, si condensano l'urlo che si è detto, e la condanna.

Prima di procedere ulteriormente bisogna dire che la figura interpretata da Franco Citti (nel suo primo aspetto di osservatore silenzioso definito più sopra come "Straniero") è assente in Chaucer; ma non solo, tutta la scena del rogo del sodomita è da considerarsi quasi esclusivamente come un'invenzione pasoliniana. Nei *Canterbury Tales*, infatti, la parte riguardante le estorsioni e le persecuzioni dell'Arcidiacono e dell'Apparitore vengono trattate in maniera piuttosto concisa, costituendo questa solamente l'antefatto dell'episodio dell'incontro con il diavolo; inoltre l'unico accenno esplicito alle pena capitale viene fatto solamente riguardo ai lussuriosi (eterosessuali però); mentre non si allude, neanche lontanamente, al peccato di sodomia¹⁹²:

"Abitò un tempo dalle mie parti un Arcidiacono, uomo di alto paraggo, il quale arditamente infliggeva castighi a reprimere fornicazione, stregoneria, ed anche ruffianesimo, diffamazione ed adulterio, a correggere ufficiali ecclesiastici, testamenti, contratti e astensione dai sacramenti ed anche molte altre maniere di delitti che non è d'uopo ora di ripetere; e usura ed anco simonia."

"Ma per certo il maggior danno lo fece ai lussuriosi; dovevano friggere se venisser presi..."

"Femmine pure teneva nella sua [dell'Apparitore] paga, le quali all'orecchio gli dicevano se ser Roberto, ser Ugo, o Gianni o Rufo o chi

¹⁹² Anche nella stesura della sceneggiatura originale, i due ragazzi di vita del film sono ancora due prostitute conniventi con l'Apparitore; cfr. P.P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, Garzanti, op. cit., p. 365 e ss.

altri mai fosse avesse con loro giaciuto. Così egli e la femmina erano d'un animo solo. Ed egli metteva mano ad una citazione contraffatta, e chiamava a capitolo e lui e lei, per poi spogliare l'uomo e lasciar libera la femmina.”

Soprattutto grazie a quest'ultima citazione ci si può rendere conto di come Pasolini, invece, abbia incisivamente trasformato la materia del racconto facendo assumere alla prima parte dell'episodio la fisionomia sdegnata del vibrante atto d'accusa e quella cupa e apocalittica della profezia.

Lungi dall'essersi limitato ad una rivendicazione o ad una querimonia pamphlettistica di stampo libertario su i diritti degli omosessuali, Pasolini fa balenare, per un attimo, quelle tematiche che troveranno la loro più compiuta espressione sulle pagine delle *Lettere luterane* o degli *Scritti corsari* e nella sua ultima opera cinematografica. L'isolamento, la repressione e la distruzione della diversità, la nevroizzazione e al degradazione del corpo e del sesso, e, soprattutto, l'avvento o l'imminenza di un “universo orrendo” costituito da pragmatici detentori del potere e da amorali manovali del crimine.

Dunque, le ragioni sottese all'introduzione del tema (anche) autobiografico dell'omosessualità e della sua persecuzione, vanno ricercate all'interno dell'urgenza di espressività e di “somatizzazione” proprie della denuncia e della profezia. Ancora una volta (ma sempre più fortemente) il poeta ritrova il suo ruolo nel pubblico martirio¹⁹³, nella rappresentazione del proprio olocausto, in modo che alle urla straziate del condannato a morte si sovrappongano quelle di chi è continuamente vocato a “gettare il proprio corpo nella lotta”.

Nonostante i cupi presagi, quindi, l'atto d'accusa conserva ancora una forza ed una ragione d'essere; nello scatto commosso di Franco Citti verso la cattedrale e

¹⁹³ Nella poesia *In morte di P.P. Pasolini* del gennaio 1976, Franco Fortini scrisse:

(...)
”I tuoi versi stanno. Tu mostruoso gridi.
Così le membra dello squartato sul palco.”

Da «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1976.

verso i potenti che appaiono sulla loggia brucia “quell’eroismo disperato”¹⁹⁴ che riapparirà ancora una volta (ma in un contesto ben diverso e, se possibile, ancor più disperato) nel pugno chiuso alzato da Ezio, prima di morire, davanti ai quattro signori di *Salò*.

Poco da dire sulla seconda parte dell’episodio che segue fedelmente il testo ma che, nell’economia del racconto cinematografico, ha una funzione accessoria e, come dire, “pretestuale” nei confronti della prima parte; sovvertendo, in questo modo, la struttura narrativa della novella chauceriana che, come si è visto, aveva il suo motivo di maggior interesse nel “tranello della guastada”, teso dal diavolo per far cadere nella sua rete il cinico Apparitore.

2.4. CHAUCER

Se si esclude il *Prologo generale* (in cui Pasolini appare insieme agli altri pellegrini), il personaggio di Chaucer compare all’interno del film in quattro occasioni. Ma, a differenza delle parti che componevano il macro-episodio dell’Allievo di Giotto nel *Decameron*, le occasioni in cui il regista appare all’interno del film risultano decisamente ridimensionate sia dal punto di vista della durata sia da quello dell’importanza strutturale e “dell’impronta” lasciata sugli altri episodi.

Le quattro “apparizioni” del regista, inoltre, elevandosi raramente al di sopra della mera “notazione a margine”, sono assimilabili (e quasi interscambiabili) fra di loro. Si limitano ad accompagnare la narrazione dei fatti attraverso la loro registrazione passiva; quindi si può dire che ricoprono, in un certo senso, una posizione mediana rispetto alle manifestazioni dell’estro demiurgico dell’Allievo di Giotto e il risucchiamento del narratore all’interno del vortice del racconto proprio del *Fiore delle Mille e una notte*.

¹⁹⁴ Si consideri, fra l’altro, la ripresa di Franco Citti di spalle che - dopo lo sguardo d’accusa - viene “cercato” dalla cinepresa a mano, che gli gira attorno come per indicarlo, per isolarlo, per renderlo “plasticamente esemplare”.

Silenzioso, quasi sempre nel suo studio, da solo, rintanato in uno scranno imponente che lo “avvolge” quasi ad isolarlo dal mondo esterno, il personaggio di Chaucer manifesta la propria appartenenza ad una fase ulteriore del divenire storico proprio nella sua separatezza, nella sua lontananza e nel suo disagio rispetto al “brulichio puramente esistenziale” dove, a suo tempo, l’Allievo di Giotto affondava a piene mani nella ricerca dei corpi e dei volti per le proprie creazioni artistiche. La ricerca di Pasolini\Chaucer, invece, è significativamente limitata al piano della memoria o della trasposizione letteraria; il sorriso che accompagna il suo lavoro è assorto, nostalgico, e l’unica “realtà” in cui affonda le mani è costituita dai pesanti tomi sotto cui nasconde una copia del *Decamerone*¹⁹⁵, celata opportunamente allo sguardo censorio della moglie-tiranno.

Anche l’epilogo del film (soprattutto se confrontato a quello del *Decameron* e all’ambigua domanda che lo accompagna) risente di questa “marginalità” e di questo ripiegamento retrospettivo verso la memoria e la codificazione letteraria. Pasolini\Chaucer scrive in calce all’opera appena conclusa:

“Qui finiscono i Racconti di Canterbury raccontati per il solo piacere di raccontare.
Amen¹⁹⁶”

Si è ben lontani, dunque, in questa riproposizione del concetto del puro godimento dell’ontologicità del narrare, dal dubbio dell’artista di fronte al concretizzarsi della propria ispirazione.

Nonostante questa marginalità di cui si è appena detto, all’interno dei micro-episodi che hanno come protagonista Pasolini c’è spazio per il ritorno di alcuni temi “eterni” per la sensibilità poetica dell’artista. Mi riferisco al I frammento, in

¹⁹⁵ Pasolini sembra, in questo modo, risolvere positivamente (*en poète*, chiaramente) la questione dell’effettiva conoscenza o meno, da parte di Chaucer, del testo boccacciano.

¹⁹⁶ Nei *Canterbury Tales* si legge invece:

“Qui finisce il Libro dei Racconti di Canterbury composto da Geoffrey Chaucer della cui anima Gesù Cristo abbia misericordia. Amen”

cui si lo scrittore, all'interno del dormitorio della locanda e in compagnia degli altri pellegrini, si appresta a scrivere il *Racconto del Cuoco*¹⁹⁷. Mentre tutti gli altri dormono, Pasolini\Chaucer getta uno sguardo intorno; una lenta panoramica destra-sinistra inquadra i pellegrini assopiti mentre, dall'esterno, penetra nella stanza la melodia conosciuta di *Fenesta ca' lucive*; la panoramica percorre tutto il perimetro della stanza fino ad arrivare a soffermarsi su un ragazzo nudo che, ancora sveglio, tiene un gatto in braccio e guarda, assorto, verso lo scrittore.

La pulsante onnipresenza del sesso unita alla coscienza dilacerante della morte: ecco come un'apparentemente banale notazione si trasforma in un ricettacolo dolente delle ossessioni e delle maledizioni più private del poeta.

2.5. RACCONTO DEL CUOCO

2.5.1. L'HOBBY DEL SONETTO

“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. E forse se non fossi stato così infelice, non mi sarebbe venuto in mente di citare Chaplin così apertamente, con bastoncino e cappello”¹⁹⁸

Qual è la causa di questa infelicità, che sembrerebbe mettere in crisi tutto il progetto (appena iniziato) della *Trilogia della vita*?

La sceneggiatura dei *Racconti di Canterbury* (dove l'episodio tratto dal *Racconto del Cuoco* possiede già ascendenze chapliniane¹⁹⁹) fu terminata entro l'inizio dell'estate del '71 quando iniziarono i sopralluoghi in Inghilterra per la

¹⁹⁷ Si ricordi, per analogia, il modo in cui venivano introdotte alcune novelle nel secondo tempo del *Decameron*, con le prime pennellate date dall'Allievo di Giotto a cui seguivano le prime inquadrature del nuovo episodio. Ma, come gli episodi del primo film sembravano scaturire dalla materia dell'affresco (che, nelle immagini e nei corpi, parlava lo stesso linguaggio della realtà), così nei *Racconti di Canterbury* il personaggio di Chaucer limita la propria azione creatrice alla registrazione, al ricordo, alla mediazione e alla trasfigurazione letteraria.

¹⁹⁸ Con Pier Paolo Pasolini, op. cit., p. 111.

¹⁹⁹ Cfr. P.P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, Garzanti, op. cit., pp. 291-304.

scelta delle ambientazioni e dei personaggi del film²⁰⁰. Da pochi mesi, Ninetto Davoli si era fidanzato con una ragazza della sua età esprimendo chiaramente la sua intenzione di “fare sul serio”. È questo fatto, la scelta esclusiva di una compagna operata da Ninetto (l’amore casto di una vita), che fa precipitare Pasolini nel più cupo sconforto.

In agosto scriveva a Paolo Volponi, in risposta ad una lettera sulle impressioni di quest’ultimo alla lettura di *Trasumanar organizzar*:

“Avrei saltato di gioia leggendo quello che mi dici delle mie poesie – se non fossi in un periodo in cui sono quasi pazzo di dolore. Ninetto è finito. Dopo quasi nove anni Ninetto non c’è più. Ho perso il senso della vita. Penso soltanto a morire o cose simili. Tutto mi è crollato intorno: Ninetto con la sua ragazza, disposto a tutto, anche a tornare a fare il falegname (senza battere ciglio) pur di stare con lei; e io incapace di accettare questa orrenda realtà, che non solo mi rovina il presente, ma getta una luce di dolore anche in tutti questi anni che io ho creduto di gioia, almeno per la presenza lieta, inalterabile di lui (...)”²⁰¹

Sempre all’agosto del 1971, risale l’inizio di una raccolta poetica (a tutt’oggi, solo parzialmente edita²⁰²) intitolata *L’hobby del sonetto*; costituita da 118 sonetti (più alcuni frammenti) scritti in Italia e in Inghilterra fino al febbraio del 1973. La maggior parte di questi componimenti²⁰³ (stando almeno ai pochi pubblicati) è dominata dall’espressione del dolore annichilente che deriva dal forzato distacco (sentimentale, non fisico) da Ninetto; dolore a cui è strettamente intrecciato il rimpianto straziante della gioia che questo periodo, ormai concluso, portava con sé:

²⁰⁰ Per la ricostruzione di questa parte della vita di Pasolini mi sono basato, quasi esclusivamente, su N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989, pp. 359-362.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 361.

²⁰² In *Bestemmia*, nella sezione *Poesie inedite*, compaiono solo sei sonetti.

²⁰³ Questi sonetti rappresentano un ritorno del poeta alla composizione classica, la cui forma, però, “risulta poi violata, stuprata da una voluttà di annientamento che sperde parole ed emozioni” (Siciliano). Nell’indicare l’oggetto amato, Pasolini utilizza il “voi”, si rivolge al “mio Signore” che inspiegabilmente ha reciso “il bene” rappresentato dalla gaiezza che questi incarnava naturalmente. Secondo Enzo Siciliano questi componimenti possono essere confrontati positivamente con i *Sonnets* di Shakespeare e con la *Ballad of Reading Gaol* di Wilde. Cfr. E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, op. cit., pp. 334-337.

*“Il vostro posto era al mio fianco,
e voi ne eravate anche fiero; dicevate,
del sedile della macchina presso il volante,
«Qua ci devo stare solo io». Le annate
che fanno una vita passarono in un istante.
Qualcosa che aspettava in agguato
accadde. Ma io non so che cosa. Siete distante
da me, pare per un amore. Vi ho dato
ogni potere sulla mia esistenza,
e voi, certo per umiltà, per obbedire
a un destino che vi vuole povero,
non sapete che farne: e io son senza
alcun diritto, nel consorzio civile,
di pretendere che non mi diate dolore.
Canterbury”*

*“Penso a voi e mi dico: «L’ho perduto»
- con un dolore che potrei esprimere morendo,
non altrimenti. Dopo un minuto
ripenso a voi: e lietamente riprende
forza la vostra immagine. Rifiuto
allora di piangervi, ricredendomi.
Poi di nuovo vi considero perduto.
Siete o non siete un altro, mio tremendo
Signore che non sa cosa gli capita?
Sempre ci si perde, anche senza proprio morire:
lo sapevamo – io pedante, voi leggero.
Ma il conoscervi ha mutato
tutto: e se vi perdo vuol dire
che mi ritrovo, senza vita, dov’ero.
Bath, 24 ottobre 1971”*

*“C’era nel mondo – nessuno lo sapeva -
qualcosa che non aveva prezzo,*

*ed era unico: non c'era codice né Chiesa
che lo classificasse. Era nel mezzo
della vita e, per confrontarsi, non aveva
che se stesso. Non ebbe, per un pezzo
nemmeno senso: poi riempì l'intera
mia realtà: Era la tua gaiezza.*

*Quel bene hai voluto distruggerlo;
piano piano, con le tue stesse mani;
gaiamente: te n'è rimasto*

*Un fondo, inalienabile: mi sfugge
il perché di tanta furia nel tuo animo
contro quel nostro amore così casto.*

Benvenuto, 3 Febbraio 1973²⁰⁴

Ritengo che questa digressione verso una zona marginale della produzione letteraria e, soprattutto, verso la vita del poeta, sia non meno necessaria di quelle che sono state fatte, a suo tempo, a proposito dell'ideologia e delle espressioni artistiche "maggiori". Già allora, infatti, si è cercato di mettere in evidenza come alla maturazione del pensiero ideologico e delle argomentazioni sociologiche corrispondesse, sul piano esistenziale, una "assunzione su di sé" (quasi una somatizzazione) dei punti dolenti delle problematiche affrontate. Pasolini non si limitava ad analizzare, a denunciare, a prendere atto del mutamento antropologico avvenuto nel cuore dell'universo popolare; ma lo viveva personalmente, nel suo peregrinare notturno e ossessivo per le borgate romane (o per una città dell'oriente arabo o dell'afrika nera postcoloniale), ne soffriva gli effetti e le degradazioni negli aspetti più intimi e profondi della sua vita.

In questo caso, d'altro canto, si cerca di evidenziare come un episodio del vissuto del poeta (il "tradimento" innocente di Ninetto) si intrecci a doppio filo sia

²⁰⁴ Da P.P. PASOLINI, *Bestemmia. Tutte le poesie*, op. cit., alle pp. 2344, 2345 e 2348.

con l'analisi pasoliniana della metamorfosi sociale sia, e soprattutto, con la realizzazione di una sua opera cinematografica²⁰⁵.

2.5.2. L'EPISODIO

Il *Racconto del Cuoco*, infatti, se fin da subito appare come un inno alla santa leggerezza e incoscienza della gioia di vivere (incarnati naturalmente, agli occhi di Pasolini, in Ninetto), d'altro lato si presenta immediatamente come un inno viziato e offuscato dalla straziante consapevolezza della irrimediabilità della perdita.

Il continuo ricorso alla citazione chapliniana, poi, talmente esplicita e ossequiosa da ricordare la puntigliosità dei vari *tableaux vivantes*, oltre a confermare per l'ennesima volta l'attitudine pasoliniana al *pastiche*, può essere visto come un espediente atto a distanziare la materia del racconto attraverso la figura ironizzante dell'*Auctor*, che viene posto come un'intercapedine tra l'opera e le sue scaturigini poetico-esistenziali. Le varie gag "alla Charlot", dunque, fortemente stilizzate e come racchiuse all'interno di una rigida e codificata successione, permettono a Pasolini di affrontare e filmare ciò che altrimenti (ovvero preso di petto senza il ricorso a Chaplin) sarebbe stato quasi intollerabile²⁰⁶.

La trama del racconto (che nei *Canterbury Tales* è lasciato ambigualmente sospeso ed incompleto) ha come unico filo conduttore il peregrinare erratico e gioioso di Perkin\Ninetto tra i bassi e le architetture paleoindustriali dei *Docks* londinesi. Perkin è di un'incoscienza sublime e innocente²⁰⁷, alle prese con la necessità dell'appagamento dei bisogni primari (naturalmente il cibo ed il sesso),

²⁰⁵ Con ciò non voglio assolutamente individuare corrispondenze univoche di dipendenza tra la vita del poeta e le sue opere e la sua ideologia (e viceversa); ma voglio dire solamente che, in Pasolini, Vita, Opera e Ideologia appaiono (rispetto ad altri autori) fortemente compenstrate le une nelle altre e quindi reciprocamente imprescindibili nel caso di un'analisi particolare.

²⁰⁶ Qualcosa di simile accadrà in *Salò*, dove Pasolini ricorre alla doppia metafora fascismo\DeSade per affrontare "l'universo orrendo" del neocapitalismo.

²⁰⁷ A differenza del protagonista, per certi versi analogo, della *Sequenza del fiore di carta*, che soccombe proprio per la colpevolezza della propria incoscienza.

canta una medesima canzone sguaiata sia quando Bill gli presenta la moglie squaldrina sia quando è posto sulla gogna al pubblico ludibrio; in modo che ogni cosa risulta illuminata e nello stesso tempo dissacrata dalla sua inscalfibile allegria.

Ma, come si è detto, questa allegria è come contagiata e snaturata dalla febbrile ossessione pasoliniana, che si accanisce verso qualcosa a cui sa di dover presto rinunciare. E allora la luce che scaturisce da questa allegria è una luce che illumina ma non scalda, perché riflessa dalla nostalgia e dal ricorso inevitabile alla citazione che, come uno “scudo di Perseo”, permette di sopportarne il peso della perdita..

Si pensi, ad esempio, alla scena iniziale, quando Perkin viene spinto dal padrone sul pavimento della locanda in cui lavora; sul viso del giovane appare, come stampato, un sorriso radioso ma immobile, tirato stancamente ai lati del viso, come se rimanesse l'immagine mentre ne è scomparsa la vita. Oppure si pensi al ritorno della consueta inquadratura pasoliniana²⁰⁸ di Ninetto, che fa capolino con gli “occhi ridarelli” da dietro un cesto di uova, questo ricorso di Pasolini ad un'immagine così cara in un contesto carico dei flebili umori della nostalgia, appare fortemente come lo struggente vagheggiamento del tempo passato, da parte dell'amante, di fronte al suo “*tremendo Signore\ che non sa cosa gli capita*”.

2.6. RACCONTO DEL MUGNAIO

Sono davvero poche le osservazioni che si possono fare a proposito di questo episodio. E questo non tanto per una mancanza o una cattiva riuscita dell'episodio in sé, ma perché in esso ritornano e si confermano (non assumendo, però,

²⁰⁸ Cfr. nel *Decameron* il viso di Ninetto\Andreuccio che spunta da dentro la botte dove si è nascosto per sfuggire ai due ladri o dalla tomba del vescovo; oppure, per evidenziare il ricorrere di questa immagine in tutto l'arco dell'esperienza artistica pasoliniana, si pensi alla testa ricciuta che emerge, solo con gli occhi, da dietro un riparo, che compare in due disegni distinti, l'uno realizzato in Friuli dal giovane poeta, l'altro a Chia negli ultimi anni di vita (cfr. l'apparato fotografico che compare in G. ZIGAINA, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, op. cit.; dove, fra l'altro, l'autore rileva l'inquietante somiglianza di Pino Pelosi con questo stereotipo dell'immaginario del poeta).

caratterizzazioni o coloriture particolari) tematiche e modalità comuni ai *Racconti di Canterbury*, su cui ci si è già soffermati²⁰⁹.

Dunque il sesso visto come antagonista, come via d'uscita dalle prevaricazioni del potere costituito (il matrimonio della bella Alison con il repellente legnaiolo) ma, contemporaneamente, potere prevaricante egli stesso, con le sue leggi, le sue coercizioni, le sue violenze.

Si pensi all'ossessione erotica di Nicola, lo Studente di Oxford, concentrata, nonostante le accorate dichiarazioni di amore profondo²¹⁰, nell'incontenibile prorompere del pene eretto che appare, continuamente impugnato e stretto per placarne le urgenze²¹¹, come la principale preoccupazione e il vero pungolo del tranello inventato dallo Studente.

L'incontro amoroso dei due giovani, inoltre, nella loro smaniosa ricerca del sesso dell'altro, assume le caratteristiche di una lotta - scherzosa e accesa dalla libido, ma pur sempre lotta - quindi connotata da quelle tendenze di dominio e prevaricazione di cui si è parlato. Se, dunque, da un lato il sesso vissuto da Alison e Nicola può apparire intriso dal desiderio cupo del corpo e della carne (con cui si esprime il mondo eterno ed ancestrale al centro della poetica pasoliniana); d'altro lato appare già illuminato dalla "cattiva coscienza", repressiva e straniante, nata con l'affacciarsi di quel mondo alla storia e alla prassi borghese. C'è l'appagamento senza la gioia, la passione muta che non scopre nulla, ma che

²⁰⁹ Soprattutto nel paragrafo riguardante il *Racconto del Mercante*.

²¹⁰ "Alison, Alison, Alison, amore mio caro, io non desidero soltanto il tuo corpo, ma sono innamorato di te con tutta la mia anima... Non ti lascerò più, sarò il tuo servo, il tuo schiavo, ma almeno vogliami un po' di bene!"

²¹¹ Vedi il canto goliardico dello Studente, più volte ripetuto (e che ritorna anche nel *Racconto del Fattore*):

*"Flecte quod est rigidum
Da perenne gaudium."*

Che poi diventa (storpiato in una preghiera prima dell'ascesa ai "tini salvifici"):

*"Flecte quod est rigidum
Fove quod est frigidum
Rege quod est devium
Amen. Alleluja."*

nevroticamente e caparbiamente chiede ciò che le è dovuto per “diritto sociale”, poiché, come si è visto, il sesso non è più evasione dalle coercizioni del potere costituito, ma ne è divenuto una delle manifestazioni, assumendone principi e modalità.

Si discosta parzialmente da quanto ho appena detto il ritratto di Assalonne, il sacrestano innamorato di Alison, che si aggira assieme al sorridente amico Martin nei vicoli oscuri di Oxford, nella ricerca, ansiosa ma serena, dello sfogo d’amore. Mi riferisco, in particolar modo, al canto notturno fatto sotto le finestre del legnaiolo o alla scena in cui il ragazzo, strappato dal calore dei balli della festa a palazzo con la speranza di un incontro con Alison, attende fiducioso la comparsa del viso della ragazza, effondendo copiosamente le sue “*smancerose litanie da innamorato*” (che poi avranno, nell’inversione bocca-ano della beffa, un compenso così ingrato). In queste inquadrature²¹², nel volto assorto del ragazzo che, immerso nel blu intenso della notte estiva, mormora tra sé: «*Ormai sono un signore. Dopo questo [il bacio] verrà sicuramente qualche altra cosa...*», vive (o sopravvive) ancora il mistero e l’occulta sacralità che caratterizzano l’eros primigenio e incosciente di quegli “*adorabili*” che “*non sanno di avere diritti*”, ma che vivono (contumaci rispetto alla storia) nel loro universo chiuso ed immutabile²¹³.

2.7. RACCONTO DELLA DONNA DI BATH

In questo episodio le sovrapposizioni e le contaminazioni tra potere e sessualità diventano ancora più esplicite e cogenti, trovando la loro oggettivazione

²¹² Radicalmente diversa è l’interpretazione che dà di queste scene Adelio Ferrero, che vede nei “*primi piani di Assalonne (...) scontornati e galleggianti in una cromaticità notturna e illividita*” un esempio di “*quell’aura di tristezza greve, di febbre cupa e ossessiva della carne e del coito, che si adagia spesso, come una patina turpe e diffusa, su volti figure e gruppi*”; A. FERRERO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 124.

²¹³ Anche l’atrocità della beffa finale (il ferro rovente impresso sul sedere di Nicola) può essere vista – in opposizione a quella architettata dallo Studente – come una manifestazione della violenza “barbara” e “medievale” che caratterizza questo universo.

esemplare nella figura della Donna di Bath che, con la sua vertiginosa logorrea castrante²¹⁴ e mortifera, imperversa e domina tutto il racconto.

Pur ricordando quanto si è detto a proposito della scarsa rilevanza della cornice chauceriana nel film di Pasolini, non si può far meno di notare come l'oggetto del racconto della Donna di Bath (la quale compare sia nel prologo²¹⁵ che nel racconto vero e proprio) è la Donna di Bath stessa²¹⁶: lei parla di se stessa che parla; e prolunga, dunque, la narrazione in vertiginose prospettive da *mise en abyme*, che costituiscono (al di là delle vicende narrate) il vero punto focale del racconto. “Il piacere di raccontare”, in questo modo, si avvolge mostruosamente su se stesso, creando iperboliche spirali di parole che debordano in ogni direzione ricoprendo e soffocando la materia del narrare; che, così, appare completamente prona e docile alla volontà tirannica della donna.

La forza della Donna di Bath risiede nel denaro, nei suoi possedimenti caparbiamente ammassati matrimonio dopo matrimonio, e che ora le permettono di porsi in una posizione del tutto insolita per le donne del tempo²¹⁷: la posizione di chi esercita il potere e, strumento, ne è espressione tangibile.

Come si è detto, la parte della vita in cui il potere della Donna di Bath trova la sua manifestazione più evidente (e deleteria) è la sessualità; basti pensare alla scena in cui la donna “chiede” a Giannozzo (lo studioso) di sposarla; i due si sono appartati durante una festa popolare e la donna ha iniziato con noncurante disinvoltura a masturbare l'uomo (dopo che questi, con altrettanta noncuranza, aveva piazzato sul pene la mano della donna):

DONNA DI BATH: Sono venuta qui per parlarti, Giannozzo!

²¹⁴ Si pensi al morso finale sul naso (che nella sceneggiatura originale può essere anche “*un terribile calcio nei coglioni*”) e al suo evidente significato

²¹⁵ La Donna di Bath, assieme all'Indulgenziere e all'Oste, è la figura maggiormente delineata di tutto il *Prologo generale*.

²¹⁶ Ricordo che l'episodio pasoliniano è in realtà tratto dal *Prologo al Racconto della Donna di Bath* che compare nei *Tales*.

²¹⁷ Sotto questo punto di vista la scena finale del morso “castratore” al naso può essere correlata all'emancipazione sull'uomo ottenuta dalla Donna di Bath.

GIANNOZZO (*assolutamente assente, perso dietro quanto gli sta succedendo tra le gambe*): Parla!

DONNA DI BATH: Tu GiannoZZo mi hai fatto un incantesimo, e inutile che lo neghi!

GIANNOZZO: *Ah?*

DONNA DI BATH: Sì, tutta la notte ho sognato di te. Volevi uccidermi mentre stavo distesa a pancia in alto e il mio letto era coperto di sangue... Tu mi hai stregata e perciò dovrai sposarmi, GiannoZZo! (*mentre dice questo affretta i movimenti*)

GIANNOZZO: *Sposarti?... Ma sono troppo giovane!*

DONNA DI BATH: Uhm! Ma vedi, mio marito poveretto sta crepando e tutti sanno bene, quelli che se ne intendono, che il mio sogno è di buon augurio perché «sangue» significa «oro»!

E subito dopo la parola «oro» inizia, significativamente, la scena del funerale-matrimonio; in cui la Donna di Bath si inginocchia davanti al sepolcro del marito defunto, per poi correre immediatamente davanti all'altare per sposare GiannoZZo; il tutto senza soluzione di continuità, persino il prete che officia i due sacramenti, il funerale e la cerimonia nuziale, è lo stesso.

Dal letto coniugale - su cui era apparsa, all'inizio dell'episodio, la Donna di Bath insieme al quarto marito - si è passati direttamente alla tomba, per poi ritornare ancora al letto coniugale, ai piedi del quale sono collocati in fila i pitagli di tutti i mariti defunti della donna e, naturalmente, quello nuovo di zecca dello sposo novello; quasi a voler dire che la serie dei coniugi (e delle morti) non è certo conclusa.

L'oro, che anche nella pagina chauceriana è legato simbolicamente al sangue, esprime la sua forza degradante sul sesso, contaminandolo, come si è detto, e legandolo perversamente alla morte; una morte che deve essere intesa, ancora una volta, in senso lato, cioè come morte del sacro di fronte alle trasformazioni e alle esigenze della storia.

2.8. RACCONTO DEL FATTORE

Poco da dire anche nel caso di questo episodio. Anche qui, come nel *Racconto del Mercante* e (soprattutto) come nel *Racconto del Mugnaio*, il desiderio sessuale viene presentato come un'incoercibile volontà prevaricante e caparbia; i due ragazzi ottengono l'appagamento di ciò che vogliono considerandolo l'adempimento di un diritto, un procacciarsi ciò che gli spetta; l'amore di una notte con la giovane Tilde è ritenuto dai giovani studenti il giusto risarcimento per le ruberie del Mugnaio: il sesso degradato a merce di scambio.

Opposta a questa degradazione, però, sta la giovinezza "santa" di Alano e Giovanni e la "santità" del loro impulso erotico (nella sua parte inconscia e "animale", mentre, come si è visto, l'eros viene svilito e "adoperato" consciamente come beffa e sopraffazione). Si pensi, ad esempio, all'allegro inseguimento del cavallo nel tardo pomeriggio della rorida campagna inglese; oppure al gesto, che fanno i due giovani, di toccarsi reciprocamente il membro per verificarne l'erezione²¹⁸. Ma soprattutto si pensi al tenero ed ingenuo amore che prova Tilde per l'amante quasi sconosciuto, al suo rifiuto e alla sua sfida all'autorità paterna quando prepara la torta ai due giovani con la farina rubata, ai suoi primi piani silenziosi in cui, per un attimo, si addensa lo stupore e la soggezione sacrale di fronte al mistero della sessualità.

2.9. RACCONTO DELL'INDULGENZIERE

"Radix malorum est Cupiditas. Ad Thimotheum VI"

Nei *Canterbury Tales* il *Racconto dell'Indulgenziere* è, in realtà, un discorso articolato secondo le norme classiche dell'*Institutio oratoria* quintiliana; la narrazione delle avventure dei tre ragazzi e della loro ricerca del ladro chiamato "la Morte" corrisponderebbe, quindi, all'*exemplum*, l'aneddoto illustrativo atto a corroborare e a dimostrare quanto viene asserito nel *tema* che apre l'orazione.

²¹⁸ Si è già notata, soprattutto a proposito della novella di Ricciardo nel *Decameron*, l'importanza e il significato che ha questo gesto nei tre film pasoliniani.

La citazione di S. Paolo dalla prima lettera a Timoteo posta all'inizio del *Racconto dell'Indulgenziere*, dunque, costituisce il *tema* discorso, ovvero l'enunciazione del principio che informa il resto della narrazione. In questo modo, l'*exemplum* risulta approntato a mostrare come "la Morte" (metaforica e reale) che incontrano i tre amici, derivi dalla loro fame d'oro e dalle azioni malvagie che questa li spinge a compiere.

Non importa se alla fine il discorso viene vanificato, con un procedimento comico-parodico, dallo stesso Indulgenziere che, con una disinvoltura disarmante, tenta di vendere le sue false reliquie per spillare un po' di denaro ai compagni di viaggio; ciò che importa è che tutto il racconto è pervaso da quella tensione cupa e moraleggiante che Pasolini aveva individuato tra le specificità chauceriane rispetto alla "*coscienza tranquilla*" del Boccaccio.

Anche nell'episodio cinematografico dei *Racconti di Canterbury* permane l'atmosfera plumbea e tormentata dei *Tales*; atmosfera che trova, negli impropri paolini²¹⁹ declamati da Rufo mentre orina sulle teste dei clienti nell'osteria, la sua espressione più compiuta e pregnante:

RUFO: Eh... eh, ha proprio ragione San Paolo: Dio distruggerà il cibo del ventre e il ventre del cibo!

[...]

RUFO (*Orinando su una donna impellicciata*): Ah! Ah! Tieni prendi questo, donna mandata dal diavolo ad accendere il fuoco della lussuria e a soffiarvi dentro, con le tue sguadrine!

²¹⁹ In realtà solo la prima è un'esatta citazione di S. Paolo (1 Timoteo 6, 10), per le seguenti l'aggettivo "paolino" va riferito allo "spirito" dell'invettiva. Pasolini infatti individuava, negli scritti del santo, due anime contrapposte: quella sublime del mistico toccato dalla grazia, e quella macerata del fariseo moralista e persecutore.

L'influenza degli scritti di S. Paolo sull'opera di Pasolini, soprattutto negli ultimi anni di vita, è un elemento ravvisato da molti critici (e da Pasolini stesso); basta pensare al tono di alcune tra le *Lettere luterane* o gli *Scritti corsari*.

Ricordo, fra l'altro, il progetto, che risale alla fine degli anni '60, di un film su S. Paolo ambientato nel mondo contemporaneo, dove Parigi, New York e Roma sarebbero state, rispettivamente, Gerusalemme, l'antica Roma e Atene, mentre San Paolo sarebbe stato un collaborazionista dei nazisti che abbraccia le ragioni della Resistenza. Il progetto del film verrà poi abbandonato, anche se un eco dell'originario progetto permase in quel *Porno-teo-kolossal* (titolo provvisorio) che Pasolini avrebbe voluto girare con Eduardo De Filippo tra i protagonisti.

[...]

RUFO (*Orinando su dei vecchi ubriaconi*): All'inferno! Nel fuoco eterno pagherete questo peccato! Ah, viziosa cosa è il vino, e l'ubriachezza è causa di sventure. Ah, ubriaconi, la vostra faccia è stravolta, il vostro fiato acre, siete schifosi da abbracciare! Vorreste fare tutti come Sansone²²⁰. Ma Dio sa se Sansone bevve mai vino! Leggete la Bibbia, cretini!

[...]

RUFO (*Continuando c. s.*): Ah... E adesso che vi ho predicato della crapula, voglio mettervi in guardia contro il gioco!

[...]

RUFO: Il gioco è il padre della menzogna e dell'inganno, amici miei, il padre del maledetto turpiloquio e della più indegna bestemmia di Cristo! Uh! Principe che ha il vizio del gioco perde il suo prestigio di regnante! Imparatelo, ignoranti!

Ma il furore apparente di tutta questa sequela di invettive viene dissolto dall'ironia con cui vengono lanciate²²¹, Rufo, infatti, non è altro che un appartenente a quella compagnia di giovani che vive "ai margini della società" e che è appena uscita dalle stanze del bordello al piano superiore della locanda.

È da notare il rilievo particolare che Pasolini dà alle diverse modalità del rapporto erotico dei cinque giovani con le prostitute; con cinque sequenze all'interno di altrettante stanze, il regista sembra quasi voler stilare un "catalogo delle perversioni" che sembra anticipare, lugubramente, l'ordine chiuso sadiano della villa di *Salò*. C'è l'impotente, il masochista, quello che tratta la ragazza alla stregua di un Juke-Box²²² infilandole dei soldi in bocca, oppure quello che "sublima a comando" l'atto sessuale coprendo di dolci parole la ragazza con cui fa

²²⁰ In Chaucer questa frase ha un senso diverso, poiché "Sansone... Sansone" è riferito onomatopeicamente al respiro rotto dell'ubriaco.

²²¹ Il sermone di Rufo viene inoltre interrotto dal solenne calcio nel sedere che gli affibbia uno degli amici, e a cui il ragazzo risponde con uno stizzito: «*Stronzo!*».

²²² Cfr. l'intervista rilasciata a Dacia Maraini su «L'Espresso» del 22 ottobre 1972 (ora anche in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 1695-1700), intitolata *Ma la donna non è una slot machine*; intervista, però, che non parla direttamente di quest'episodio ma parte da alcune constatazioni sul ruolo della donna nei *Racconti di Canterbury* per poi passare ad una trattazione più ampia della condizione della donna nella società contemporanea.

l'amore, per poi staccarsene con indifferenza una volta che l'atto è concluso, eccetera.

Ma bisogna dire che nonostante lo svilimento del sesso che queste perversioni comportano, i cinque giovani sono ancora in possesso della loro realtà fisica; cioè non vivono ancora l'eros come dissociazione o nevrosi, ma lo fanno ricadere all'interno del loro vitalismo incosciente ed animale. Seppur degradato, il corpo non è ancora negato, non è ancora stato distrutto e annientato da quel "genocidio" epocale che è la premessa necessaria "all'universo orribile" di *Salò* e del neocapitalismo.

Infatti la morte che colpisce improvvisamente Rufo è quella morte che ha sempre accompagnato, come un assiduo compagno di viaggio, la nozione di "vita" e di "vitalità"²²³ lungo tutta l'opera del poeta; si può dire che respiri ancora l'aria delle "piccole morti" di *Ragazzi di vita*, oppure dei versi luminosi e strazianti delle prime *Poesie a Casarsa*.

«La Morte» cercata dai tre giovani per vendicare l'amico, invece, ha una colorazione tutta chauceriana, poiché, come si è detto, è il frutto diretto dell'azione corrottrice delle monete d'oro e dalla smania del loro possesso. Ma mentre nel caso di alcuni episodi precedenti (il *Racconto del Frate* e il *Racconto della Donna di Bath* su tutti) il motivo della nefandezza del potere era interiorizzato o addirittura introdotto da Pasolini stesso, questa volta il motivo "rimane sulla pagina" e permette al regista una rappresentazione estetizzante del racconto di Chaucer che, giustamente, Adelio Ferrero vede proficuamente contaminata da echi del teatro elisabettiano²²⁴.

Si pensi, su tutte, alla sequenza dell'omicidio e dell'avvelenamento reciproco dei tre amici, quando - in un controluce che ricorda il finale del *Racconto del*

²²³ Cfr. M. DE BENEDICTIS, *Il concetto di «vita»*, «Narrativa», febbraio 1994, pp. 25-64.

²²⁴ A. FERRERO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 123 e p.125; in realtà Ferrero ascrive la "elisabettianità" un po' a tutti i racconti, mentre - in un altro contesto - indica nel *Racconto dell'Indulgenziere* (assieme a quello del Frate) uno degli episodi più riusciti dell'intero film.

Frate – si profilano le sagome dei tre ragazzi, in un primo tempo intente all'azione violenta dell'accoltellamento, quindi piegate su se stesse negli spasmi della morte subitanea, che le fa cadere riverse sulle monete d'oro a cui tutto il male viene ricondotto (*Radix malorum est Cupiditas*).

2.10. RACCONTO DELL'APPARITORE E PROLOGO²²⁵

Il *Racconto dell'Apparitore* è solamente uno sketch, poiché Pasolini ha riportato solamente la scena “dell'offerta” lasciata da Tommaso morente sulla mano dell'avidio frate, tralasciando quella parte (invero un po' stucchevole) in cui Chaucer si dilungava sul metodo escogitato per dividere (come era stato promesso) tra tutti i frati del convento quanto era stato donato dal malato.

Paradossalmente, ciò che rimane del racconto vero e proprio serve in realtà ad introdurre il *Prologo* sul viaggio del frate nell'oltretomba; nel primo infatti si delinea la personalità cupida e profondamente miscredente del frate, che poi si troverà a ricevere la visita, per lui davvero importuna e maleaccettata, del messo divino.

La stessa rappresentazione dell'inferno ha qualcosa di “empio” e di dissacrante; il messo divino non ha nulla di angelico, è solamente un ragazzaccio dallo sguardo ottuso al quale vengono appiccate delle ali e a cui viene fatta ripetere (parafrasandola) una citazione dantesca completamente (e volutamente) fuori luogo: «È stato deciso così là dove si può ciò che si vuole e non chiedere di più!»; le torture ai dannati e i demoniaci multicolori²²⁶, inoltre, appaiono connotate da una pesantezza “fisica” che fa svanire la delirante follia del modello boschiano, in favore della greve rappresentazione di un inferno stralunato che trova il suo culmine nel boato della scoreggia finale di Satanasso e nell'espulsione dei frati dall'ano del mostro.

²²⁵ Vista la brevità dei due episodi, preferisco trattarli in un unico paragrafo.

²²⁶ Vagamente ispirati ai dipinti di Bosch, ma con numerose contaminazioni sempre nell'area fiamminga.

Si è ben lontani dalla rappresentazione, teofanica e lancinante, del *Giudizio* giottesco del *Decameron*; mentre in quel caso l'artista sapeva ancora porsi di fronte alla pura sacralità dei corpi e delle cose, nei *Racconti di Canterbury* l'artista si ripiega su se stesso, sulla propria erudizione e sulla tradizione letteraria²²⁷, ed inizia a percepire dietro l'angolo la scomparsa e il rifiuto di quei corpi e di quelle cose (l'abiura).

DALLA TESI DI LAUREA
LA “TRILOGIA DELLA VITA”
DI PIER PAOLO PASOLINI
di FABIO FRANGINI

²²⁷ Vedi il diverso atteggiamento di Pasolini-Chaucer rispetto a quello di Pasolini-Allievo di Giotto.