



Pier Paolo Pasolini e il *tableau vivant*: riflessioni metadiscorsive sull'immagine del Sacro e la sacralità dell'immagine in *La ricotta* e *Il Decameron*

Margherita Giabelli

Università degli studi di Siena
Corso di laurea magistrale
in Storia dell'arte

Tra le molteplici e variegata modalità con cui il cinema di Pier Paolo Pasolini si serve delle fonti storico-artistiche, il saggio si propone di studiare quella del *tableau vivant* che sembra prestarsi – per la sua stessa natura – a ospitare i nuclei più profondi dell'immaginazione narrativa del film. Attraverso l'analisi dei *tableaux vivants* della *Deposizione dalla Croce* di Rosso Fiorentino e del *Trasporto di Cristo nel sepolcro* del Pontormo (contenuti ne *La ricotta*) e del *Giudizio universale* della Cappella degli Scrovegni di Giotto (ne *Il Decameron*), il contributo tenta di dimostrarne l'assoluta centralità nell'articolazione della riflessione sul fare artistico che Pasolini costruisce all'interno dei suoi film. Dal deflagrare di una radicale crisi stilistica – *La ricotta* – alla presa di coscienza dell'impossibilità di uscirne – *Il Decameron* – Pasolini si serve della naturale inclinazione metadiscorsiva del *tableau vivant* per dare corpo ai nodi più profondi del suo discorso.

Among the many various ways in which Pier Paolo Pasolini uses elements of art history in his cinema, this essay focuses on the use of *tableau vivant* which, by its own nature, seems to host the deepest narrative cores of his films. By analysing the *tableaux vivants* in Rosso Fiorentino's *Deposizione dalla Croce*, Pontormo's *Trasporto di Cristo nel sepolcro* (from *La ricotta*) and Giotto's *Giudizio Universale* from the Scrovegni Chapel (from *Il Decameron*), the paper aims to demonstrate their central role in articulating the view on the creation of art that Pasolini constructs in his cinematic works. From the eruption of a radical stylistic crisis – in *La ricotta* – to the subsequent realization – in *Il Decameron* – that the crisis cannot be resolved, Pasolini uses the natural metadiscursive inclination of *tableau vivant* to express the deepest points of his discourse.

Keywords: Film Criticism, Film Theory, Art History, Old Masters, Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, *Il Decameron*

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana26
ISSN 2784-9597

Pier Paolo Pasolini e il *tableau vivant*: riflessioni metadiscorsive sull'immagine del Sacro e la sacralità dell'immagine in *La ricotta* e *Il Decameron*

Margherita Giabelli

Tra i numerosi cineasti del secolo scorso la cui opera ha dialogato, più o meno programmaticamente, con la storia delle arti figurative Pier Paolo Pasolini occupa di certo un ruolo di primo rilievo. I prestiti figurativi presenti all'interno della sua filmografia, numerosi e diversificati tanto nelle modalità quanto nelle funzioni, si dimostrano sempre – ad un'analisi accurata e scrupolosa – estremamente fecondi. Non rispondendo mai ad una velleità meramente esornativa di sfoggio di dottrina, queste mutuazioni di Pasolini dalla storia delle arti risultano infatti strettamente funzionali alle dinamiche del racconto o alle riflessioni che tramite esso l'autore ha cercato di articolare. Sebbene parte della bibliografia sull'argomento – soprattutto quella di carattere più divulgativo – finisca per limitarsi ad un elenco, a volte un poco sterile, di quante più 'citazioni' possibili (ottenendo il diffondersi dell'idea di un Pasolini quasi capriccioso, autore di un cinema cerebrale punteggiato di riferimenti colti finalizzati all'auto-compiacimento della ristretta cerchia di pubblico in grado di coglierli e decifrarli, il che si discosta con forza da ciò che si immagina Pasolini avesse ricercato), il modo forse più utile di condurre un'analisi di questi prestiti sarebbe piuttosto quello rivolto alla definizione di un articolato prospetto delle varie modalità di utilizzo dei referenti storico-artistici: l'allusione stilistica alla maniera di un autore, il calco iconografico e l'inserimento fisico all'interno dell'inquadratura di opere note e riconoscibili sono infatti soltanto alcune delle tante modalità con cui Pasolini dà corpo ai suoi prestiti storico-artistici, tanto ricorrenti quanto declinati in molteplici variazioni. Ad una di queste modalità, quella del cosiddetto *tableau vivant*, impiegata tra l'altro dall'autore con estrema parsimonia, sembra essere riservato un ruolo centrale nell'articolazione della riflessione da lui costruita attraverso i suoi film.

Secondo Antonio Costa il *tableau vivant*, in quanto riproduzione sulla scena di uno specifico manufatto artistico, sarebbe caratterizzato da un «tempo sospeso» e uno «spazio definito»,¹ elementi che dichiarano una sua aperta volontà di interrompere il flusso della narrazione, aprendo come una faglia nella *storia* e denunciando così – tramite la rottura di quell'illusione di realtà che è tipica dell'immagine cine-

matografica – la propria natura ‘artificiale’ e costruita, concettuale ancor più che diegetica:

L’effetto dipinto può avere un uso più o meno enunciativo, più o meno discorsivo. A seconda che i riferimenti pittorici favoriscano o meno l’immersione piena e totale nella ‘storia’, si potrà parlare d’una spinta centripeta o centrifuga. [...] Quanto più il riferimento pittorico rinvierà alla presenza d’una intenzionalità, d’un procedimento ecc., tanto più esso s’imporrà [...] in una direzione centrifuga rispetto alla storia, con conseguente predominanza dell’ordine del *discorso* [...]. Quando la sua funzione è controllata sul piano registico, si stabilisce una relazione comunque significativa tra l’universo pittorico e la messa in scena filmica. Ciò vale sia per quella particolare versione dell’effetto quadro quale può esser data dalla riproduzione d’un dipinto (diegetica o extradiegetica), [...] sia per inquadrature espressamente ispirate a quadri più o meno celebri.²

Sebbene nella gran parte dei casi questa evasione dall’orizzonte diegetico abbia degli effetti semplicemente dispersivi, in alcuni altri casi – dove il controllo di questi espedienti sul piano registico risulta massimo – «si stabilisce una relazione [...] significativa tra l’universo pittorico e la messa in scena filmica», una relazione capace di convogliare nell’ordine del *discorso* le forze evase dall’ordine della *storia*. La produzione cinematografica pasoliniana, con il suo particolare utilizzo del *tableau vivant*, si colloca proprio tra questi ultimi. Come si è detto, l’uso che Pasolini fa di questo espediente risulta estremamente parsimonioso tanto che in tutta la sua filmografia se ne registrano solamente due casi.³ Dimostrando una piena consapevolezza della forza detonante di questa modalità così esibita di prestito dalla storia delle arti figurative, Pasolini se ne serve con una cautela e una cura estreme, capaci di renderne massima l’efficacia. Sebbene ogni singolo prestito figurativo sia impiegato dall’autore in una direzione decisamente ‘formativa’, l’uso del *tableau vivant* – grazie anche alla sua innata forza centrifuga e alla sua costitutiva valenza metalinguistica – diviene addirittura la chiave di volta del processo di articolazione della profonda riflessione teorica sottesa alla diegesi.

I due film in cui Pasolini ricorre al *tableau vivant* sono *La ricotta* e *Il Decameron*, opere collocate ai capi opposti della sua produzione e dunque piuttosto diverse sul piano stilistico, ma accomunate da una certa articolazione autoriflessiva ottenuta da Pasolini tramite una sua immedesimazione, rispettivamente parziale e completa, con due personaggi (il regista/Welles ne *La ricotta* e «il miglior discepolo di Giotto» ne *Il Decameron*) ai quali, nella finzione, è affidato il compito di comporre delle immagini. Proprio in funzione di questa loro dimensione creativa e delle riflessioni da loro articolate sul senso del fare artistico a cui

sono votati, questi due personaggi si fanno tramite per l'espressione da parte dell'autore di idee, incertezze ed inquietudini inerenti al suo proprio operato. È dunque precisamente tramite le vicende di questi suoi singolari *alter ego* che Pasolini riesce a mettere in forma complesse riflessioni sul senso profondo del suo percorso di artista, ed è sempre grazie a loro e grazie ai prestiti storico-artistici che giunge a sancire la dolorosa, ma assoluta, impossibilità di comporre quella che Godard avrebbe definito «un'immagine giusta», che si può solo sognare, e la conseguente necessità di limitarsi a ricercare «giusto un'immagine», la cui forma non potrà mai raggiungere quella piena compiutezza che è propria, paradossalmente, solo dell'immaginazione.

«Tra maudits ci si intende sempre».⁴ *La ricotta, Welles e i Manieristi fiorentini*

Non è difficile prevedere per questo mio racconto dei giudizi interessati, ambigui, scandalizzati. Ebbene, io voglio qui dichiarare che, comunque si prenda *La ricotta*, la Storia della Passione – che indirettamente *La ricotta* rievoca – è per me la più grande che sia mai accaduta, e i Testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti.

Pier Paolo Pasolini

Dopo un cartello con due citazioni rispettivamente provenienti dai Vangeli di Marco e di Giovanni, *La ricotta* – secondo episodio del film collettivo *Ro.Go.Pa.G.* – si apre con queste parole impresse sullo schermo e pronunciate al contempo dalla voce dell'autore: fin dai suoi primissimi istanti, dunque, il film parla in prima persona; fin dalla sua apertura *La ricotta* vuole «dichiarare» qualcosa su di sé, manifestando tutto il suo carattere autoriflessivo.

In una non ben precisata campagna nei pressi di Roma – i cui palazzi compaiono ossessivamente, come spettri, in lontananza – la troupe di un set cinematografico sta lavorando a un film sulla Passione di Cristo, una sorta di kolossal composto interamente (da ciò che si può vedere) da riproduzioni animate di dipinti tratti dalla tradizione pittorica del Cinquecento italiano. A dirigere il film c'è un regista solitario (Orson Welles), del tutto estraneo alla convivialità leggera e svagata della troupe ed immerso piuttosto in un intenso travaglio interiore. Parallelamente alle vicende intellettuali del regista/Welles si assiste alle ben più terrene peripezie di Stracci, un sottoproletario romano che cerca di sfamare la sua famiglia lavorando come comparsa e che lotta per tutto il film contro una fame atavica, attributo che gli si rivelerà addirittura fatale. Se pure è interessante l'elevazione a statuto sacrale che

Pasolini opera nei confronti di questo personaggio altrimenti miserabile – ottenuta, peraltro, principalmente tramite l’occhio ‘pittorico’,⁵ ieratico e solenne con cui l’autore guarda quell’umile paladino della «convinta risolutezza morale»⁶ che Longhi attribuiva alle masacesche figure della ‘scena del tributo’ della Cappella Brancacci –, ancor più significativo è il modo in cui lo stesso Pasolini si rapporta al regista/Welles, mezzo per l’articolazione di una profonda riflessione meta-discorsiva che trova i suoi momenti più fecondi nella riproposizione di due opere del Manierismo fiorentino, ricreate sullo schermo nella forma del *tableau vivant*.

Attraverso i suoi processi di messa in abisso, *La ricotta* elabora due riflessioni distinte, ma comunicanti. La prima [...] affronta il problema del sottoproletariato. Su questo primo versante il fine di Pasolini è invitare, attraverso l’operazione di raddoppiamento, a un confronto tra le vicende vissute da Stracci e l’archetipo cui tali vicende si rifanno e affermare la perfetta aderenza del percorso compiuto da Stracci con quello narrato dal mito. Ma c’è un secondo versante di riflessione, che indaga la tenuta di tale operazione: Pasolini avverte come la propria poetica abbia ormai fatto il suo corso e tematizza i primi segnali di una crisi che lo investirà radicalmente di lì a qualche anno. Anche questa seconda riflessione si sviluppa per raddoppiamento: Pasolini si interroga infatti sull’identità della propria opera, sulle sue finalità, sul ruolo che la società le assegna, raddoppiando la propria crisi in quella di cui sono espressione i due quadri manieristi citati.⁷

Come si evince dalle parole di Subini, *La ricotta* è un film che potremmo definire – parafrasando le parole di Metz su *8½* di Fellini – «due volte raddoppiato» perché parla «in un film, di questo stesso film mentre si va facendo» e assegna «il ruolo del protagonista a un autore che si sta occupando di un film completamente simile»⁸ a quello che l’autore stesso sta girando, e a quello che – peraltro – sa che di lì a poco dovrà girare (*Il Vangelo secondo Matteo*). Questo così articolato processo di *mise en abîme* serve a Pasolini per costruire – oltre che un parallelismo tra il personaggio di Stracci e la figura del Cristo – una parziale identificazione, destinata poi irrimediabilmente ed emblematicamente a frantumarsi, tra sé e il personaggio interpretato da Welles.

Il primo elemento che giustifica una loro sovrapposizione è la presenza, nel ruolo del regista (il che già di per sé avrebbe connotato il personaggio come uno ‘specchio’ di Pasolini), di Orson Welles, uno dei registi più celebri e innovativi di tutti i tempi. Ad avvicinare il regista/Welles al suo autore contribuisce inoltre l’entità dell’opera a cui i due stanno lavorando, che nel caso del regista del ‘film nel film’ è incentrata sulla Passione di Cristo, esattamente come sarebbe di lì a poco stato *Il Vangelo*, che Pasolini stava già progettando durante le

riprese de *La ricotta*; i due condividono poi un comune atteggiamento solitario e introspettivo, di profonda alterità nei confronti di quei prosaici segni della modernità che li circondano e che paiono contaminare la seriosa sacralità del loro operare. Come si è detto, però, il rapporto tra Pasolini e il personaggio del regista/Welles è molto più sottilmente articolato rispetto a quanto non lo sarebbe stata una semplice sovrapposizione: sebbene infatti questi e molti altri elementi sembrano sancire una sostanziale identità tra Pasolini e il personaggio di Welles, la sufficienza canzonatoria e compiaciuta con cui quest'ultimo tratta i suoi interlocutori, il sarcasmo di cui vena le sue risposte e la presunzione con cui si rapporta ai membri della troupe non hanno nulla a che vedere con l'atteggiamento che Pasolini – a detta di chi vi ha collaborato – usava tenere.

[...] Il regista Orson Welles, ne *La ricotta*, non rappresenta me stesso, e quindi le cose che lui dice le dice in proprio: probabilmente il regista è una specie di caricatura di me stesso, un me stesso andato al di là di certi limiti e caricaturizzato e visto come se io fossi diventato, per un certo processo di inaridimento interiore e di conseguente cinismo, un ex comunista.⁹

Il regista del 'film nel film', con la sua compiaciuta – seppure presunta – superiorità e il suo 'maledettismo' ostentato, è dunque una «caricatura», una versione inaridita e disillusa del suo autore, il quale di converso sentiva la sua diversità come un fardello, e soffriva l'incomunicabilità che lo escludeva dal resto del mondo. Secondo Alberto Marchesini «Pasolini gioca, rispetto alla figura di Welles, la carta ambigua di una circospetta identificazione, proiettando, deformando e insieme esorcizzando il suo snobismo intellettuale in un mostruoso Mr Hyde»: ¹⁰ è proprio in chiave di questa necessità di esorcizzare il proprio «snobismo intellettuale» che andrà letto il nodo centrale del rapporto tra i due registi, il loro mettere in scena, tradurre in immagini il tema sacro della Passione di Cristo. A proposito del ruolo delle fonti storico-artistiche ne *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini ha a più riprese manifestato il suo terrore di incorrere in una citazione testuale, un «errore» che il cineasta avrebbe cercato ossessivamente di rifuggire, ritenendolo «assolutamente arido, improduttivo, falso, fondamentalemente insincero». ¹¹ «Quando giravo il *Vangelo* e vedevo intorno a me degli elmi, delle spade, dei pezzi di mantelli, sentivo quasi un senso di rivolta, di nausea, tanto mi dava fastidio il dover fare [...] una ricostruzione storica, estetizzante, e allora, naturalmente, sapendo che questo era il pericolo principale per me, ho sempre cercato di evitarlo»: ¹² pienamente cosciente del rischio di trasformarsi nel suo Mr Hyde e

cedere alle lusinghe di un estetismo di «pura enfasi»,¹³ Pasolini giunge a realizzare un intero film che tematizzi e metta in forma questa ‘minaccia’ per poterne così prendere definitivamente le distanze. Così simile al regista/Welles, così tentato di emularne lo stile e le scelte, Pasolini decide di farne il protagonista del suo film per poterlo osservare al lavoro, studiarne le ‘mosse’ e assistere al loro fallimento, assicurandosi così di non riprodurle mai, per nessuna ragione, ne *Il Vangelo*.

I momenti tramite cui prende compiutamente forma la dimensione esorcizzante del personaggio di Welles sono quelle uniche due sequenze de *La ricotta* che mostrano l’effettiva lavorazione del ‘film nel film’, e che sono quasi interamente occupate dai *tableaux vivants* delle due deposizioni del Pontormo e di Rosso Fiorentino. È soltanto in questi due momenti che il film ci mostra la troupe del *kolossal* sulla Passione mentre è effettivamente al lavoro e si adopera per dare forma a quelle immagini estetizzanti dalle quali Pasolini tentava strenuamente di prendere le distanze. È qui che si mette in scena il comporsi e l’inevitabile disfarsi dei due *tableaux* (e, insieme a essi, dello stile e della poetica dell’*alter ego* dell’autore); è in questi due momenti di ‘incandescenza’ immaginativa che Pasolini, servendosi dei due manieristi, dà forma ad un’indagine sulla tenuta di una certa modalità di messa in immagine del Sacro – soggetto più o meno dichiarato di molto del cinema dell’autore –, che egli passa prima più volte al setaccio e proclama poi irrimediabilmente inadeguata.

Secondo Subini l’idea di servirsi per i suoi *tableaux* dei due capolavori del Manierismo fiorentino sarebbe sorta in Pasolini dalla lettura de *La maniera italiana* di Briganti, la cui interpretazione di questa generazione di artisti avrebbe sedotto il cineasta che vi si sarebbe fin da subito identificato, finendo per sceglierli come suoi ulteriori, controversi *alter ego*.¹⁴ Non è difficile immaginare il fascino che poteva aver operato su



1. Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, 1963. In Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, *Ra.Ga. Pa.G. (Laviamoci il cervello)*, 1963. © 2011 SND/M6 Vidéo.

Pasolini l'insistenza di Briganti sulla loro «lucida pazzia», il loro «insolente esibizionismo» e «deviato erotismo».¹⁵ «E furono infatti una banda di scatenati e di repressi a un tempo: repressi non solo [...] per quel loro patire per eccesso d'intelletto, ma per lo stesso rapporto squilibrato fra le componenti più profonde e inconfessate del loro temperamento e [...] una società che non aveva più la forza morale di indirizzarle ad altri fini né la consapevolezza di liberarle appieno».¹⁶ È ancora Subini a concludere come attraverso le parole di Briganti Pasolini abbia con tutta probabilità riconosciuto «negli anni '20 del '500 un contesto simile a quello a lui coevo e in quei pittori un'inquietudine simile alla sua».¹⁷ Oltre al saggio di Briganti anche la lettura di *Ricordo dei manieristi* di Longhi, comparso su «L'Approdo» nel 1953, potrebbe aver spinto Pasolini a scegliere proprio Rosso e Pontormo come specchi dell'«astrattezza delle» sue «attitudini»,¹⁸ e di «certe sue diversioni troppo aristocratiche ed estetizzanti».¹⁹ Quella tra Pasolini e i manieristi fiorentini è dunque una corrispondenza «soprattutto di temperamenti e propensioni. La tensione sperimentale al superamento dei limiti del presente è infatti contraddetta, tanto nei manieristi quanto in Pasolini, da rimpianto per un passato amato».²⁰ Chi allora meglio di questa «banda di scatenati e repressi a un tempo» avrebbe potuto prestarsi a fare da specchio ai suoi tormenti interiori e farsi immagine di quella profonda crisi stilistica che lo stava attraversando? Che cosa meglio dell'«insolente esibizionismo» e dell'«eccesso di intelletto» dei pittori manieristi avrebbe potuto dare forma a quella tendenza alla retorica, all'estetismo e al mero intellettualismo che Pasolini avvertiva nel suo operato e che – tramite il «film nel film» – voleva esorcizzare? I due dipinti ricreati ne *La ricotta* sono la *Deposizione dalla Croce* di Rosso Fiorentino e il *Trasporto di Cristo nel sepolcro* del Pontormo, riproposti sullo schermo in maniera piuttosto fedele tramite la loro riconfigurazione «vivente» ottenuta per mezzo degli attori che, abbigliati con costumi pressoché identici a quelli dei personaggi dipinti, ne riproducono pedissequamente le posture. Dato però il formato verticale delle due tavole Pasolini dovette far fronte, per la loro trasposizione cinematografica, al «problema» dell'orizzontalità dell'inquadratura: per riempire il vuoto laterale che si sarebbe inevitabilmente creato nel passaggio da un formato all'altro, il regista aggiunse ai lati delle due scene alcuni inserti che si potrebbero definire «in stile», anche se di pura invenzione. Mentre le «quinte laterali» della *Deposizione di Volterra* sono occupate da alcuni personaggi accessori, due «negri» rispettivamente con una lancia e un cesto di frutta, il caso del Pontormo prevede un'articolazione maggiore: sul lato sinistro, ad una colonna spezzata posta su un alto



plinto intagliato si poggia un soldato con una daga tra le mani, mentre sul lato destro un giovane è accovacciato a carezzare un cane e un altro ancora siede a cavalcioni di un basamento di colonna analogo al precedente. Come ampiamente documentato da Marchesini,²¹ questi inserti non sarebbero scaturiti dalla semplice creatività dell'autore, ma risulterebbero piuttosto da un filologico e scrupoloso studio delle fonti – dove strettamente pontormesche, dove più generalmente 'di Maniera' – volto alla composizione di un'immagine quanto più possibile rispettosa del referente storico-artistico, maneggiato da Pasolini con grande padronanza e cautela.

Centrale per la collocazione di questi due *tableaux* in una posizione di primaria importanza all'interno della riflessione che Pasolini articola nel film grazie alle fonti storico-artistiche è anche l'elemento cromatico: nel 'masaccesco' bianco e nero del mondo di Stracci, le tinte rutilanti dei due dipinti manieristi²² irrompono con una veemenza che sembra squarciare lo schermo. Per un istante tutto ciò che vediamo sono i «colori che sfolgorano in pieno petto»,²³ i quali poi – lentamente e gradualmente – si ri-compongono nelle forme dei dipinti manieristi. Nonostante il contrasto cromatico tra i due universi risulti dirompente, non si deve cadere nell'errore di ritenere manichea la contrapposizione che l'autore propone tra le due culture figurative, e di leggere dunque come aprioristicamente rifiutata – in opposizione a quella della «linea plastica» longhiana con cui Pasolini, tramite la figura di Stracci, sembra maggiormente empatizzare – la figuratività di Pontormo e Rosso Fiorentino. Come è noto, infatti, Pasolini conosceva e amava la pittura manierista tanto quanto quella di Giotto e Masaccio, e dunque anche il processo di identificazione e presa di distanza che Pasolini opera nei confronti di questo stile e questo modo di rappresentare il Sacro – esattamente com'era accaduto nei confronti della figura del regista/Welles – risulta cauto, graduale e tutt'altro che dogmatico.

2, 3. Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, 1963. In Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, *Ro.Go. Pa.G. (Laviamoci il cervello)*, 1963. © 2011 SND/M6 Vidéo.

Nella lavorazione del ‘film nel film’ niente sembra mai funzionare: gli attori non stanno fermi al loro posto, la musica di commento è sempre quella sbagliata, c’è un intruso nel campo dell’inquadratura, la Diva si distrae, le battute non vengono pronunciate con la giusta intonazione. Ogni cosa, insomma – compreso l’attore che interpreta Cristo – non fa che cadere, disfarsi, manifestare il suo carattere fallimentare. Mentre sul piano della *storia* il film estetizzante del regista/Welles non riesce a prendere forma, è il regista de *La ricotta* – Pasolini – a intervenire sul piano del *discorso* esprimendo apertamente, tramite alcune oculate scelte di regia, il suo parere a riguardo: se inizialmente i *tableaux vivants* erano inquadrati tramite dei *campi totali* che facevano coincidere la composizione dell’inquadratura de *La ricotta* (e dunque del film di Pasolini) con quella del ‘film nel film’ (e quindi dell’opera del regista/Welles), con il passare del tempo assistiamo invece ad un graduale distacco del punto di vista di Pasolini rispetto a quello del suo *alter ego*, come se l’autore volesse dichiarare il suo dissociarsi dal modo di guardare del suo personaggio. Ai didascalici *campi totali* si sostituiscono una serie di lirici *primi piani* che colgono fugaci le espressioni perse degli attori, il loro distrarsi, adirarsi o scoppiare in risate fragorose: se prima Pasolini aveva prestato la sua macchina da presa al regista/Welles, facendole inquadrare – e mostrandoci così – il comporsi del suo film, la sua posizione sembra ora cambiare. Lo sguardo di Pasolini si separa da quello del suo *alter ego*, e si muove autonomamente sulla scena, come a voler osservare più da vicino i due *tableaux*, andando a rintracciarne le problematiche per capire che cosa, di preciso, non stia ‘in piedi’ di quel modo di rappresentare. È tramite questa operazione registica così sottile che Pasolini ci mette infine al corrente dell’esito della sua riflessione sull’estetismo dei manieristi, del regista/Welles e del suo film sulla Passione; è tramite l’allontanamento del suo sguardo da quello del suo *alter ego* che dichiara, non senza sofferenza, la loro profonda – anche se labile – differenza.

I due registi e i due pittori si propongono in un gioco speculare di riflessi e deformazioni, dove ogni elemento ritorna distorto o amplificato, ma mai uguale a se stesso. Pasolini, proprio nel momento in cui suggerisce il *trait d’union* con Rosso e Pontormo, ne quantifica anche la distanza con i mezzi dell’ironia e del *kitsch*. Nella contraddittoria altalena di identificazioni e distanze sta la cifra più tipica della maniera pasoliniana. [...] Pasolini si identifica con il modello estetizzante di Welles e dei manieristi, consapevolmente degradato ma nello stesso tempo vissuto con compiacimento [...] moltiplicando i suoi *alter ego* proietta le proprie contraddizioni rifiutando facili schematismi e obbligando ad un’analisi maniacale e del proprio manierismo e della sua negazione.²⁴



In un film che come *La ricotta* tematizza la profonda crisi artistica, stilistica e umana che stava attraversando in quegli anni, Pasolini sceglie di avviare una densa riflessione – che giunge al suo nucleo più profondo proprio tramite il lavoro sulla storia delle arti figurative – sul senso e sull’adeguatezza del suo operato. Ed è a partire da questa «disperata “vitalità” di una crisi»,²⁵ dunque, che comincia ad articolarsi quel ragionamento sulla ‘messa in immagine’ che come un fiume carsico traverserà tutta la sua opera cinematografica emergendo di frequente per metterne in discussione le forme, «alludendo così a un probabile punto di rottura e, di lì, a un possibile ricominciamento»,²⁶ e la cui conclusione si avrà solo otto anni dopo *La ricotta*, nel 1971, con *Il Decameron*.

«Un sogno dentro un sogno»:²⁷ Il Decameron, Pasolini ‘migliore discepolo di Giotto’

Con l’intento di narrare «un passato recentissimo dove il corpo umano e i rapporti umani [...] benché arcaici, benché preistorici, benché rozzi, [...] erano reali, e opponevano questa realtà all’irrealtà della civiltà consumistica»,²⁸ Pasolini decide di prendere spunto, per il primo film della sua *Trilogia della Vita*, dal *Decameron* di Boccaccio, la raccolta di novelle che meglio aveva dipinto a suo parere quella vitalità priva di sovrastrutture che egli sperava di trovare – dopo averla cercata invano nella società contemporanea – nella popolazione italiana pre-industriale. Il rapporto tra film e modello letterario è perlopiù di carattere tematico ed estraneo a qualsivoglia intento di ricostruzione filologica,²⁹ il che è evidente già a partire dalla dimensione antologica del *Decameron* pasoliniano che costituisce una sorta di selezione eterogenea di episodi tratti dal testo di Boccaccio, scompaginati e ri-articolati attorno a due novelle – quella di *Ser Ciappelletto da Prato* e quella di *Messer Forese da Rabatta e maestro Giotto dipintore* – che procedono a intermittenza per tutto il corso dei due tempi in cui il film è suddiviso. La libertà

4, 5. Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, 1963. In Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, *Ro.Go. Pa.G. (Laviamoci il cervello)*, 1963. © 2011 SND/M6 Vidéo.

interpretativa con cui Pasolini maneggia il referente letterario emerge anche da altri elementi di scarto tra il film e l'opera boccaccesca, tra i quali quello più ricco di implicazioni è la scelta del cineasta di ambientare la quasi totalità dei racconti scelti nel contesto napoletano, ultimo e strenuo esempio in Italia di quello che – a suo parere – sarebbe stato «un ambiente veramente popolare e, in un certo senso, arcaico» rappresentante «un modo antico di essere che sta scomparendo ed è ancora abbastanza vicino al mondo del *Decamerone*».³⁰ Questa costante geografica comporta modifiche più o meno sostanziali alle dinamiche narrative, quali la trasformazione di Ser Ciappelletto «da Prato» in Ser Ciappelletto «da Napoli», o la ricollocazione dell'episodio giottesco dal Mugello alla Campania.

«Il filo conduttore del III tempo [...] è costituito dalla vicenda di Giotto che viene a Napoli ad affrescare la chiesa di Santa Chiara. Tale vicenda non è tratta dal *Decamerone*, che non ne parla (gli affreschi di Santa Chiara andranno dunque del tutto ricostruiti)»:³¹ la brevissima novella della sesta giornata della raccolta boccaccesca costituisce, allora, poco più che un pretesto, uno spunto per Pasolini per costruire una vicenda quasi del tutto nuova. Se il racconto di Boccaccio verteva sul tema dell'arte della parola – di cui si diceva il personaggio di Giotto fosse un vero e proprio cultore – e si svolgeva nel breve spazio di un dialogo, quello narrato da Pasolini fa perno piuttosto sulle vicende artistiche del pittore e occupa un tempo dilatato che comprende l'intero viaggio verso Napoli e diverse giornate di lavoro agli affreschi di Santa Chiara; pressoché espunto il personaggio di Forese, il fulcro della 'novella' diviene così il «maestro dipintore» che sia per la ricorsività delle sue apparizioni – le quali costellano, come si è detto, tutta la seconda metà del film – che per il suo definirsi sempre più scopertamente come un *alter ego* del suo autore, finisce per essere percepito come il vero e proprio protagonista di quest'opera altrimenti corale.

Sebbene dettata da esigenze contingenti e dunque inizialmente del tutto impreveduta da Pasolini, è la sua presenza fisica nel ruolo di questo personaggio 'giottesco' l'aspetto più determinante per la definizione di esso come un doppio del suo autore e per la conseguente connotazione dell'opera tutta in direzione autobiografica e autoriflessiva.

Tra le undici novelle rappresentate nel mio film c'è la novelletta su Giotto: dovevo quindi scegliere l'interprete [...]. Dopo molte angosce la mia scelta era caduta su Penna, Sandro Penna. [...]. Dopo una serie di esasperanti telefonate [...] Penna ha fatto il gran rifiuto. Mancavano tre giorni alla data fissata dall'implacabile 'piano di lavorazione' per girare l'episodio giottesco. Che fare? [...] Già da qualche giorno Sergio Citti [...] faceva il mio nome: e io, in cuor mio, sapevo che non c'era altra scel-

ta, pur continuando a lottare accanitamente [...] soprattutto, contro il nuovo senso che avrebbe preso la mia opera, attraverso il mio fisico ingresso dentro di essa. Il bel pallone, là, sospeso nel cielo del mito, avrebbe dovuto essere ritrascinato giù a terra, smascherato, visto dal di dentro.³²

Pasolini era ben cosciente del fatto che, per quanto collaterale, questo «nuovo senso» si sarebbe inevitabilmente imposto su *Il Decameron* «che doveva essere la meno autobiografica» delle sue opere, ma che sarebbe finita «per diventare autobiografica in modo quasi aggressivo»,³³ e aveva chiarissime le implicazioni della presenza della sua persona fisica all'interno delle immagini del film, la quale sarebbe stata colpevole – dirà lui stesso – di «aver ideologizzato l'opera attraverso la coscienza di essa: coscienza non puramente estetica» ma, «attraverso il veicolo della fisicità», di tutto il suo «modo di esserci, totale».³⁴

Costretto dal rifiuto di Penna, seguito poi da quello ancora più *in extremis* di Volponi, Pasolini decide infine – pur non senza ritrosia – di vestire lui stesso i panni del suo personaggio, non solo accettando ma amplificando addirittura programmaticamente la deriva manifestamente riflessiva che *Il Decameron* avrebbe assunto: «ho creato un'analogia perfetta: ho recitato la parte di un autore alt-italiano, che proviene quindi dall'Italia storica, e scende a Napoli ad affrescare [...] le pareti della chiesa di S. Chiara. E, infatti, io sono uno scrittore dell'alt-Italia e della parte storica italiana, che va a Napoli a fare un film realistico. Quindi c'è un'analogia fra il personaggio e l'autore», «c'è dentro l'opera, diciamo così, l'opera nell'opera».³⁵ Già di per sé il «maestro Giotto dipintore» di Boccaccio aveva forti assonanze con la figura di Pasolini, avendo riscontrato una fama sovraregionale pur «sempre rifiutando d'esser chiamato maestro»,³⁶ apparendo come «di persona piccolo e sformato, con viso piatto e ricagnato»,³⁷ e – soprattutto – essendo fautore di un'arte capace di gareggiare con la natura stessa per il tanto



6. Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron*, 1971. © 2002 CDE, Eagle Pictures.

‘realismo’ di cui era capace. Sono ormai più che proverbiali le parole di Boccaccio sull’«ingegno» di Giotto, tale che «niuna cosa dà la natura [...] che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse»,³⁸ un ingegno capace di «compiacere allo ’ntelletto de’ savi»³⁹ e tale da porre il pittore a pieno titolo alla testa di quella «linea plastica» che per Longhi – nume tutelare di Pasolini – avrebbe avuto in lui il suo iniziatore e in Masaccio, l’altro grande amore del cineasta, il suo punto d’approdo. Era stato Pasolini stesso, a ben vedere, a dichiararsi fin da *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta*⁴⁰ epigono di quella concezione dell’arte come «religione delle cose» e professione di una fede ferma nei confronti della forma «pura senza ornato» della realtà. Un suo sovrapporsi al «maestro dipintore» di Boccaccio, dunque, sarebbe apparso più che giustificato anche da un punto di vista stilistico.

Nonostante queste già solide consonanze tra la figura di Pasolini e il Giotto della novella, il personaggio che il cineasta costruisce per sé gli risulta, se possibile, ancor più somigliante, grazie alle minime ma significative modifiche che gli vengono apportate: per portare a compimento quella «analogia perfetta» tra sé e il suo *alter ego*, enfatizzando ed esplicitando quel carattere metalinguistico che già – anche se solo in filigrana – percorreva l’intero episodio, Pasolini decide di trasformare il Giotto di Boccaccio nel suo «migliore discepolo», «un bravo artista dell’alta Italia» diretto a Napoli per affrescare – come si è detto – la chiesa del Convento di Santa Chiara. Sebbene questa modifica sia stata letta da molta della critica come un semplice atto di modestia da parte del cineasta, più interessante e forse pure più persuasiva risulta la lettura data di questa operazione da Galluzzi,⁴¹ il quale – basandosi sull’assunto che la competenza storico-artistica di Pasolini fosse, come sembra, profondissima – arriva a concludere che egli potesse aver trasformato Giotto in un suo ottimo «discepolo» in virtù di una sua volontà di esattezza storiografica. Come è noto, infatti, nonostante una presenza giottesca a Napoli sia ampiamente attestata, i frammenti degli affreschi ritrovati nella chiesa di Santa Chiara non sono ritenuti autografi del maestro, ma sono riferiti piuttosto a quel ‘Maestro delle Vele’ che avrebbe decorato il braccio destro del transetto (oltre che, appunto, le eponime vele del soffitto) della basilica inferiore di Assisi, dove sono raffigurati quei due *miracoli post-mortem di San Francesco* a cui Pasolini – nei panni del «migliore discepolo di Giotto» – lavora ne *Il Decameron*. Che sia stata o meno consapevole, questa operazione non è che il primo passo di un percorso di definizione di un personaggio che sembra davvero esser stato creato ‘a immagine e somiglianza’ del suo

autore. Instancabile lavoratore, così costantemente «immerso nella sua immaginazione creatrice»⁴² da dimenticarsi di mangiare, il giottesco *alter ego* di Pasolini sembra riprodurre nel cantiere di Santa Chiara gli atteggiamenti⁴³ che caratterizzavano il suo autore durante le riprese: «alle 7 del mattino arriva sul set, gira una scena dopo l'altra [...] inventando di minuto in minuto, salta il pasto, si ferma solo quando il sole è troppo basso sull'orizzonte e non c'è più luce sufficiente per continuare le riprese. [...] A volte bisogna interromperlo con la forza».⁴⁴ È proprio nel segno di questa loro infaticabile *vis* creativa, di questa comune dimensione demiurgica di operai della 'messa in immagine' che prende forma la sovrapposizione – questa volta totale – tra Pasolini e il protagonista della novella, le vicende dei quali vengono definitivamente a coincidere in una sequenza che, tra le più liriche del film, tematizza in maniera inequivocabile l'identità tra i due artisti:

Giotto è arrivato a Napoli, è nel ventre di Napoli; Forese, insieme a un frate, gli è alle spalle, ma non conta più, è in second'ordine ormai; ciò che conta sono “gli occhi di Giotto” (una specie di soggettiva che, guardando, prende possesso della realtà), la realtà di quei vicoli di Napoli, con le persone, le cose, i gesti, la mimica, le situazioni che abbiamo tante volte visto nelle nostre narrazioni.

I volti, soprattutto i volti della povera gente napoletana, del popolo santo, con le sue abiezioni, le sue miserie, i suoi peccati. [...] Giotto passa per quei luoghi e si imprime nella memoria la faccia di quella gente – buffo come un pagliaccio, con quel suo occhio divino che vede tutto, osservando, e tutto trasforma in qualcosa di fisso e di eterno che vince il tempo.⁴⁵

L'arrivo di Giotto nella città di Napoli viene descritto dalla sceneggiatura attraverso le parole quasi commosse di un Pasolini che tramite gli occhi del suo personaggio indaga, studia e contempla «la realtà di quei vicoli», le «abiezioni», le «miserie» e «i peccati» di quel «popolo santo» in cui aveva rintracciato quella vitalità pura e sincera ormai del tutto svanita nella società a lui contemporanea. Se la presenza



7. Pier Paolo Pasolini, *Il Decamerone*, 1971. © 2002 CDE, Eagle Pictures.

dell'autore dietro la maschera del pittore giottesco si era già fatta in qualche modo presentire, è proprio in questo passaggio che il film denuncia apertamente quanto gli «occhi di Giotto» siano in realtà gli occhi stessi del regista: mentre porta le dita incrociate al volto come a comporre il gesto dell'inquadratura, il «pittore dell'alta Italia» non è più un personaggio de *Il Decameron*, ma è ormai inequivocabilmente Pier Paolo Pasolini che girando per i vicoli di Napoli sceglie tra «i volti della povera gente napoletana» quelli più adatti a prendere parte all'enorme coro di comparse che avrebbe affollato le scene del suo film. Mostrandoci all'opera «quel suo occhio divino che vede tutto [...] e tutto trasforma in qualcosa di fisso e di eterno che vince il tempo», Pasolini decide ancora una volta di aprirci uno spiraglio sul suo universo creativo, sul cantiere in cui le sue idee, le sue paure e le sue incertezze prendono forma, portando a emersione il nucleo immaginativo profondo che sta alla scaturigine di tutto il racconto configurato dal film.

Ciò che preme qui evidenziare è come – analogamente a quanto accadeva ne *La ricotta* – anche ne *Il Decameron* uno dei punti nodali di questa riflessione metadiscorsiva trovi compimento attraverso un *tableau vivant*, coinvolto in un vero e proprio momento di 'incandescenza' compositiva:

Giotto sta dormendo un sonno profondo: ma come una specie di sorriso è stampato nei suoi lineamenti. Certo ha nel sogno una visione.

110 VISIONE DI GIOTTO. LUOGO ASTRATTO

Esterno. Giorno.

Giotto sogna l'Universo dopo la fine del mondo, è un Universo piccolo, che comprende poche centinaia di persone, e potrebbe essere contenuto in uno stanzone. Ma, per quanto piccolo, tale Universo è immenso, perché comprende al centro, in un ovale di luce circondato da facce di Angeli abbaglianti, il Signore Iddio.

Alla sua destra e alla sua sinistra, ci sono, quasi simmetriche, le file dei beati, che lo contemplano. Ci sono quelli più fortunati in prima fila, e poi tutti gli altri, di cui si vedono solo le teste, con le aureole che luccicano meravigliosamente.

Dietro a tutti questi c'è il Cielo; anzi, essi sono nel Cielo. Il Cielo è nettamente diviso dall'Inferno: perché l'Universo di Giotto è nettamente diviso tra il Bene e il Male. Nello scuro Inferno, scavato nel tufo, ne succedono di tutti i colori: schiere di Dannati aspettano di essere giudicati per le loro Pene, con la disperazione negli atti e negli occhi, sorvegliati da Diavoli pelosi come scimmie. Più sotto, ci sono i Dannati che hanno cominciato la loro Eternità Infernale: le loro Pene sono le più crudeli, e il fuoco che li tormenta brilla secondo Giustizia, illuminando i Diavoli. La visione frontale e ingenua di Giotto – poiché questo è un sogno realistico – è piena di prospettive folli e vere, di un luminismo caravaggesco, dove il sole è sole e il fuoco è fuoco. La visione è grandiosa; mai in tutto il film si è visto niente di simile: c'è da restare a bocca aperta davanti alla grandezza, alla bellezza, alla verità.⁴⁶



Svegliato da una musica extra-diegetica che irrompe nel silenzio della notte, il «discepolo di Giotto» solleva la testa e guarda dritto di fronte a sé, verso la macchina da presa: come in una soggettiva, davanti ai suoi – e ai nostri – occhi appare, folgorante, una scena di *Giudizio Universale* chiaramente costruita su calco di quella dipinta da Giotto nella Cappella degli Scrovegni. Che il *tableau vivant* dell'affresco giottesco compaia ne *Il Decameron* all'interno di un sogno, o, meglio, di un «sogno dentro un sogno», una visione talmente prorompente da interrompere il flusso onirico del protagonista, è già di per sé significativo: proiettare l'immagine all'interno di una dimensione altra rispetto a quella della realtà quotidiana, il cui carattere 'astratto' sia ulteriormente amplificato dall'utilizzo della forma del *tableau* (caratterizzata da quel «tempo sospeso» e quello «spazio definito» che Costa individua come suoi elementi sostanziali), rende infatti ancor più naturale una lettura di questa sequenza quale nucleo teorico profondo, radicale, capace di emergere verticalmente dall'orizzontalità del racconto.

Esattamente come aveva fatto con il referente letterario boccaccesco, Pasolini dimostra anche nei confronti del modello pittorico un approccio meticoloso ma al contempo piuttosto libero: sebbene la rigida frontalità della composizione, così come la netta delimitazione delle diverse aree di questo «Universo dopo la fine del mondo», o le cromie delicate ma varie e sapientemente modulate dell'affresco giottesco siano rispettati dal cineasta con un'attenzione quasi maniacale, vi sono d'altro canto introdotti anche alcuni elementi di scarto più o meno determinanti. Oltre a una generica e inevitabile semplificazione dell'articolazione complessissima degli episodi fantasiosi che affollano l'affresco di Giotto, una più sostanziale modifica viene operata da Pasolini nel centro focale della composizione, quello che nella Cappella degli Scrovegni vedeva campeggiare, in una sorta di grande mandorla iridescente, un maestoso Cristo Giudice, sostituito da Pasolini nel suo *tableau* da una Madonna con Bambino dai caratteri simili piuttosto a

8, 9. Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron*, 1971. © 2002 CDE, Eagle Pictures.

quelli della giottesca *Maestà d'Ognissanti*. Una prima interpretazione di questa variazione, suffragata dalle dichiarazioni rilasciate dallo stesso Pasolini, giustificherebbe la presenza della Vergine in luogo del canonico Cristo Giudice in virtù di una sua maggiore 'napoletanità': secondo l'autore, infatti, i «singolari personaggi» da lui incontrati per le strade di Napoli «non riuscivano mai a pronunciare la parola di Dio e insistevano nel sostituirla con Madonna», secondo una «così curiosa ostilità» che lui avrebbe voluto rispettare nella scena del Giudizio Universale, che sarebbe così divenuto «un “Giudizio Universale alla napoletana”». ⁴⁷ Molta della critica ha però intravisto in questa singolare sostituzione un motivo esplicitamente autobiografico, avvalorato anche dalla somiglianza che Pasolini ha più volte sottolineato ⁴⁸ tra Silvana Mangano – interprete della Vergine 'giottesca' – e sua madre. Per quanto aneddótico, questo dettaglio può apparire interessante ai fini di una connotazione ulteriormente autobiografica e metadiscorsiva dell'intero episodio e, per sineddoche, del film nella sua interezza. Questo *tableau vivant*, questa reinterpretazione autobiografica e «alla napoletana» del Giudizio Universale degli Scrovegni, non è però che una visione fulminea che resta sotto lo sguardo dello spettatore solo per pochi istanti. Pasolini aggredisce frontalmente il 'dipinto' mostrandolo nella sua interezza per mezzo di un *campo totale*, per poi indagarne alcuni brani di dettaglio secondo una prassi ormai canonica per lo sguardo pasoliniano, le cui origini vanno rintracciate nell'embrionalmente cinematografico susseguirsi delle diapositive che Longhi adoperava durante i suoi corsi universitari ⁴⁹ («sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli [...]. Il cinema *agiva* sia pure in quanto mera proiezione di fotografie»). ⁵⁰ Dopo qualche lirico *primo piano* e qualche dettaglio sul contorcersi dei dannati o sui volti beati degli angeli bambini, la visione si interrompe bruscamente e svanisce improvvisamente così come era comparsa, lasciando ripiombare il pittore giottesco nel suo sonno profondo. Rivedremo il perso-

10, 11. Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron*, 1971. © 2002 CDE, Eagle Pictures.



naggio più avanti, nella sequenza finale del film, in mezzo ai festeggiamenti per la chiusura del cantiere degli affreschi. ‘Solo e pensoso’ come lo era stato per tutto l’episodio, il pittore si trattiene ben poco tra la folla per poi allontanarsene e raccogliersi nella contemplazione della sua opera finita: tramite una nuova soggettiva, Pasolini ci mostra finalmente l’esito di tanto duro lavoro, una parete decorata con una riproduzione dei *Due miracoli post-mortem di San Francesco* del transetto destro della Basilica inferiore di Assisi. Nessun Giudizio Universale, dunque, è stato dipinto. Pasolini, che fin dalle sue prime opere cinematografiche si era comportato da vero e proprio «discepolo di Giotto», non tenta nemmeno di realizzare l’opera del maestro, ma si limita a sognarla.

È in questa inquadratura, la penultima de *Il Decameron*, che – mostrandoci l’opera finita del suo *alter ego* – Pasolini ci rende partecipi dell’esito della meditazione sul senso del fare artistico che egli aveva avviato ne *La ricotta* e che aveva trovato nei *tableaux vivants* delle due deposizioni manieriste e del Giudizio degli Scrovegni dei momenti di densità apicale. Dopo una lunga e sofferta riflessione, articolata proprio per mezzo di un uso sapiente della storia delle arti visive, Pasolini giunge qui a sancire la definitiva impossibilità per l’artista di dare una forma all’idea, di mettere in immagine il senso sacro delle cose e racchiudere in un’opera sola il pensiero che l’aveva ispirata. Quasi rimando con il Totò di *Che cosa sono le nuvole?*, il quale diceva a Ninetto Davoli che la verità è ciò che si sente nel profondo, dentro di sé, ma di cui non si può fare parola «perché appena la nomini» lei «non c’è più!», l’autore giunge qui – per mezzo del suo *alter ego* giottesco – a una disillusa presa di coscienza, e si domanda «... perché realizzare un’opera, quando è così bello sognarla soltanto?». Con Marchesini, dunque, si potrebbe concludere che «la battuta finale del film» decreti

la vittoria della *substantia* onirica rispetto a tutte le possibili forme artistiche: la fatica letteraria di Boccaccio, quella pittorica di Giotto e quella cinematografica di Pasolini, nonostante la vocazione realistica che le informa, tradiscono un sostanziale fallimento in quanto schiave del linguaggio che le esprime. È la realtà ontologica del sogno, nel suo puro esserci al di fuori di qualsiasi trascrizione, che [...] rappresenta un’oasi mitica e inattendibile di autenticità. Il tentativo goffo dell’artista di riprodurre il vero finisce nella consapevolezza che solo l’inespresso custodisce intatto il mistero delle cose.⁵¹

L’intera opera cinematografica di Pasolini è percorsa da una riflessione profonda volta a rintracciare (non senza implicazioni morali e politiche) il modo ‘giusto’ per mettere in immagine questo «mistero»: ciò



che si è tentato di dimostrare è l'assoluta centralità, all'interno di questa instancabile ricerca, del referente storico-artistico e in particolare, in virtù della sua ontologica propensione a farsi luogo di riflessioni metadiscorsive, della figura del *tableau vivant*. È infatti soprattutto misurandosi con le immagini composte dai suoi illustri maestri che Pasolini, che mai si è stancato di professarsene discepolo, ha articolato una riflessione densissima sul senso stesso della pratica compositiva, volta alla ricerca di una cifra identitaria per le sue forme e culminata nella drammatica presa di coscienza della radicale insufficienza di qualsiasi tentativo di espressione.

12, 13. Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron*, 1971. © 2002 CDE, Eagle Pictures.

¹ Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, p. 315.

² Ivi, pp. 314-315.

³ A questi due casi più ‘compiuti’ se ne potrà aggiungere un terzo di carattere però parziale perché non diretto tanto alla riproduzione di un intero, specifico dipinto, quanto piuttosto alla ripresa puntuale di molteplici dettagli provenienti da diverse opere di uno stesso autore. Questo brano si colloca ne *Il Decameron*, e nello specifico nella novella di Ser Ciappelletto il quale giunge – nella versione pasoliniana – nelle ‘terre del Nord’, descritte dall’autore tramite precisi prestiti figurativi mutuati da opere di Peter Bruegel il Vecchio quali il *Combattimento fra Carnevale e la Quaresima*, il *Trionfo della Morte* o i *Giocchi di fanciulli*.

⁴ Franco Calderoni, *Il Gologota nelle borgate*, «Il Giorno», 12 novembre 1962.

⁵ «Ora, che io ami o non ami i miei personaggi deve risultare soltanto da come io li ho espressi e non da quello che ho detto contenutisticamente su di loro. Se io sono riuscito a dare quello che volevo dare in *Accattone*, ammettiamo, cioè la grandezza epico-religiosa di questi personaggi miserabili, se io sono riuscito a farla attraverso gli stilemi del mio film, [...] vuol dire che li amo» (Pier Paolo Pasolini, *Una visione del mondo epico-religioso*, «Bianco e Nero», 6, giugno 1964, p. 30).

⁶ Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 71-72.

⁷ Tommaso Subini, *Pier Paolo Pasolini La ricotta*, Torino, Lindau, 2009, pp. 186-187.

⁸ Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 296-298.

⁹ Pier Paolo Pasolini, *Una discussione del '64*, in *Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, Amministrazione Provinciale di Pavia, Comune di Alessandria, 1977, p. 100.

¹⁰ Alberto Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini (da Accattone al Deca-*

meron), Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 9-40.

¹¹ Pasolini, *Una discussione del '64*, cit., p. 119-120.

¹² *Ibidem*.

¹³ «Ricordo con terrore i primi giorni di lavoro, in cui, appunto, giravo come ero capace di girare, coi miei cari obiettivi, le mie care carrellate. Come ho potuto non rendermene conto subito, prima di cominciare? Era chiaro che la sacralità tecnica [...] diventava di colpo retorica e ovvia se applicata alla ‘materia’ di per sé sacra che stavo raccontando. [...] Un Cristo frontale, ripreso col 50 o il 75, accompagnato da brevi e intense panoramiche, diventava pura enfasi: [...] non c’è mai nulla di inventato una volta per sempre» (Pier Paolo Pasolini, *Confessioni tecniche*, in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 45-46).

¹⁴ A provare l’importanza che il volume di Briganti ha avuto nella costruzione dell’impianto visivo de *La ricotta* possono essere rintracciati svariati elementi critici e documentari, primo fra tutti una fotografia che ritrae Pasolini sul set mentre costruisce il *tableau* della *Deposizione* del Pontormo e che mostra in primo piano proprio una copia de *La maniera italiana* aperta sulla pagina del dipinto. Il cineasta non sarebbe stato infatti colpito soltanto dalla lettura critica proposta da Briganti, ma anche – sembra evidente – dalle stesse immagini presenti nel volume, tra i primissimi in Italia a proporre un apparato fotografico a colori. Proprio attorno all’elemento cromatico, peraltro, ruota un’altra delle evidenze del debito contratto dall’autore de *La ricotta* nei confronti del volume di Briganti, a testimonianza del quale risulterà parlante l’accostamento di un brano della sceneggiatura pasoliniana del film e uno tratto invece da *La maniera italiana*: «colori d’erba premuta e succhi di fiori primaverili, pervinche, rose, violette, giallo di polline, verde di chiari steli» (Giuliano Briganti, *La ma-*

niera italiana, Editori Riuniti-VEB Vergader Kunst, Roma-Dresda, 1961, p. 24.); «Se prendete dei papaveri, lasciateli nella luce del sole d’un pomeriggio melanconico, [...] se li prendete e li pestate: ne viene fuori un succo che si secca subito, annacquatelo un po’, su una tela bianca di bucato, e dite a un bambino di passare un dito umido su quel liquido: al centro della ditata verrà fuori un rosso pallido pallido, quasi rosa, ma splendido per il candore di bucato che c’è sotto; e agli orli della ditata si raccoglierà un filo di rosso violento e prezioso, appena appena smarrito; si asciugherà subito, diventerà opaco, come sopra una mano di calce. Ma proprio in quello smarrirsi cartaceo conserverà, morto, il suo vivo rossore» (Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001, vol. I, pp. 343-344).

¹⁵ Briganti, *La maniera*, cit., p. 12.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Subini, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 153.

Le posizioni di Briganti nel suo *La maniera italiana*, d’altronde, tradiscono una sostanziale convinzione che non ci sia «artista del passato che più dei due padri del manierismo abbia dato corpo ai fantasmi del Novecento» (Federico De Melis, *Due scheletri nell’immaginario*, «Il manifesto», 25 giugno 1994), secondo una lettura in qualche misura «tendenziosa» che leggeva «il manierismo come avanguardia decadentista» (Alexander Auf der Heyde, «Un vero e proprio film»: *Longhi, Briganti e La Maniera Italiana (1961)*, in *Il libro d’arte in Italia (1935-1965)*, a cura di Massimo Ferretti, Edizioni della Normale, Pisa 2021, p. 214.)

¹⁸ Roberto Longhi, *Ricordo dei manieristi*, «L’Approdo», 1, gennaio-marzo 1953, p. 57.

¹⁹ Ivi, p. 59.

²⁰ Subini, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 157.

²¹ «Nella messa in scena della *Deposizione* del Rosso il gruppo centrale ricalda abbastanza fedelmente il modello pittorico, mentre i due personaggi ai

lati, il negro con la lancia e quello con il cesto di frutta, non compaiono in nessuna opera del Rosso. I prototipi per i negri sono a mio avviso reperibili in area veneta: il moro che porta il piatto è raffigurato ad esempio ne *Il convito a casa di Levi* di Paolo Veronese ora all'Accademia, e in numerose *Cene* dello stesso. [...] Dunque, il collage pasoliniano sfrutta motivi palesemente manieristi, anche se di diversa provenienza. Nell'altro *tableau*, le aggiunte riprendono motivi, reali o presunti, di derivazione pontormesca. La colonna spezzata sulla sinistra [...] è [...], per esempio, in area veneta, in particolare in opere come *L'adorazione dei Magi* di Jacopo Bassano (Vienna, Kunsthistorisches Museum) o *Pallade fra Fortuna e Virtù* di Giuseppe Porta detto il Salviati (Venezia, Libreria Marciana). Più consone al mondo pontormesco sono le figure: in particolare, il giovane con la daga riprende un soldato – quello a destra – del *Cristo davanti a Pilato* alla Certosa di Galluzzo. Il giovane a cavalcioni e il cane ripropongono le figure di *Vertumno e Pomona* nella Villa Medicea di Poggio a Caiano, mentre l'altro personaggio accovacciato riprende specularmente il portatore di Cristo in primo piano nel *Trasporto di Cristo*. Riassumendo, le aggiunte pasoliniane citano l'opera pontormesca, ripresentandone i motivi tipici in una sorta di raffinata antologia [...] in bilico fra filologia e capriccio estetico» (Marchesini, *Citazioni pittoriche*, cit., pp. 51-52).

²² *La ricotta* è girata quasi integralmente in bianco e nero, con la sola eccezione di questi due *tableaux vivants* e delle sequenze di apertura e di chiusura del film, costituenti una sorta di “cornice policroma” per l'episodio stesso.

²³ Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1965, 3ª ediz. 1989, p. 480. L'effetto di sorpresa creato dall'ingresso inatteso di questi colori sgargianti nel bianco e nero de *La ricotta* non doveva essere dissimile da quello

provocato dalla pubblicazione, all'interno della collana *La pittura italiana* diretta da Longhi, de *La maniera italiana* di Briganti, che era stato, come si è detto, uno dei primi testi di storia dell'arte – seguito poi nella stessa collana da *La pittura italiana delle origini* di Bologna, *Il gotico internazionale in Italia* di Castelfranchi Vegas e *Caravaggio* dello stesso Longhi – ad essere pubblicati con tavole a colori. «Non a caso Del Guercio insiste, nella sua recensione del volume su “Vie Nuove”, sull'effetto volutamente sbalorditivo delle tavole che propongono l'inaspettata modernità del linguaggio manierista» facendolo «risultare una “beffarda caricatura del volto divinissimo caro alla leggenda piccolo-borghese”» (Auf der Heyde, «*Un vero e proprio film*», cit., pp. 213-214).

²⁴ Marchesini, *Citazioni pittoriche*, cit., pp. 47-48.

²⁵ Longhi, *Ricordo*, cit., p. 59.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Da *Che cosa sono le nuvole?*, Pier Paolo Pasolini, 1968.

²⁸ Pier Paolo Pasolini in Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989, p. 348.

²⁹ «Spetta ai filologi di ricostruire il *Decamerone*. [...] Io faccio ciò che mi piace» (Pier Paolo Pasolini in *Boccaccio come il Vangelo*, «Paese Sera», 22 settembre 1970).

³⁰ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini come Giotto*, «Epoca», 18 ottobre 1970.

³¹ Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron, Treatment*, inedito conservato presso l'Associazione ‘Fondo Pier Paolo Pasolini’ di Roma, p. 71. Il motivo per cui l'autore fa riferimento ad un «III tempo» – il quale non comparirà nella struttura definitiva, bipartita, del film – è da rintracciarsi nella lunga gestazione che ha preceduto la stesura ultima de *Il Decameron*, in una fase della quale Pasolini aveva previsto la presenza di tre sezioni distinte organizzate rispettivamente attorno ai ‘racconti-cornice’ di *Ser Ciappelletto*, *Chichibio* e *Giotto e Foresè*.

³² Pier Paolo Pasolini, in *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione: il cinema, il film*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinuci, Roma, Associazione ‘Fondo Pier Paolo Pasolini’, 1991, pp. 254-55.

³³ *Ivi*, p. 254.

³⁴ *Ivi*, p. 255.

³⁵ Pier Paolo Pasolini, “*Decameron*”. *Intervista con P.P. Pasolini*, «Cinema 60», gennaio 1972.

³⁶ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 1002. Sul tono modesto e gentile che caratterizzava Pasolini sul set circolano svariate testimonianze. Si riporterà a titolo d'esempio quella in Pasolini, *Pasolini come Giotto*, cit.: «a differenza degli altri registi», Pasolini «non dice mai parolacce agli attori, non grida, non alza mai la voce. Indossa abiti sportivi, calzonni non stretti, camicie senza cravatta».

³⁷ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1000. È lo stesso Pasolini a proporre questo paragone estetico tra lui e il Giotto di Boccaccio: «Non potevo rimandare il *ciak*, e allora mi sono messo davanti allo specchio per vedere se ero abbastanza piccolo e brutto per fare il personaggio di Giotto così come il Boccaccio lo descrive» (Pasolini, *Pasolini come Giotto*, cit.).

³⁸ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1001.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ «Il santo è Stracci – la faccia di antico camuso / che Giotto vide contro tufi e ruderi castrensi, / i fianchi rotondi che Masaccio chiaroscurò / come un pannettiere una sacra pagnotta [...]» (Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di Rosa (1961-1964)*, Milano, Garzanti, 1964, 2ª ediz. 1976, p. 74.)

⁴¹ Francesco Galluzzi, *Pasolini e la Pittura*, Roma, Bulzoni, 1994.

⁴² Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 1399.

⁴³ «Giotto arriva veloce davanti alla parete dell'abside che sta dipingendo: davanti ci sono le impalcature e una scala. / Egli sale veloce la scala, fermandosi dopo i primi due o tre pioli, e facendo

un fischio alla pecorara. / GIOTTO (*fischio alla pecorara*) / I garzoni stavano facendo la loro pausa, con le loro pagnottelle e il loro vinello. Uno, anzi, stava canticchiando pigramente, e uno dormiva. / Al fischio, tutti balzano in piedi e corrono al lavoro: porgendo a Giotto arnesi e vasi di colore. / In cima all'impalcatura Giotto sta furiosamente dipingendo il dolce volto di un angelo (o la faccia di un ladrone), ispirato» (Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 1400).

⁴⁴ Franco Rossellini in Pasolini, *Pasolini come Giotto*, cit.

⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 1383.

⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, pp. 1393-94. Per quanto interessante, si tralascerà in questa sede la riflessione inerente all'utilizzo nella sce-

neggiatura de *Il Decameron* di riferimenti dichiaratamente pittorici, che pure vi compaiono con grande frequenza: oltre al «luminismo caravaggesco» che nel brano riportato si attribuisce alla visione di Giotto, si ricorderanno – tra i tanti esempi – anche le «scodelle» i «pani» e le «posate “giotteschi”» della scena nel refettorio dei frati. Ci si limiterà qui a constatare quanto, ancor prima di essere messe in forma tramite le riprese, le idee di Pasolini abbiano già un carattere dichiaratamente ‘pittorico’ e siano impregnate dei riferimenti storico-artistici che informano lo sguardo del loro autore.

⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *Giudizio Universale alla napoletana per Pasolini*, «L'Unità», 7 novembre 1970.

⁴⁸ «Attorno a lei c'è il profumo di primule di mia madre giovane», in Pier

Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 311. È proprio in virtù di questa somiglianza che Pasolini aveva scelto Mangano come interprete di altre celebri figure materne del suo cinema, quali quelle di *Teorema*, *La Terra vista dalla Luna* o *Edipo Re*.

⁴⁹ Questa prassi sarebbe stata adottata anche – questa volta in senso letteralmente ‘cinematografico’ – dallo stesso Longhi e da Umberto Barbaro nei loro documentari, dove una voce narrante accompagnava l'alternarsi di totali e dettagli di dipinti ripresi in modo statico e frontale.

⁵⁰ Pier Paolo Pasolini, *Illusioni storiche e realtà nell'opera di Longhi*, «Tempo», 18 gennaio 1974.

⁵¹ Marchesini, *Citazioni pittoriche*, cit., p. 183.