

la rivista di **en**gramma
marzo **2022**

189

Il Medioevo secondo Pasolini

La Rivista di Engramma
189

La Rivista di
Engramma

189

marzo 2022

Il Medioevo secondo Pasolini

a cura di

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



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

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

comitato scientifico

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

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

189 marzo 2022

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

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

©2022 edizioni**engramma**

Tutti i diritti riservati

ISSN 1826-901X

ISBN carta 978-88-31494-80-9

ISBN digitale 978-88-31494-81-6

finito di stampare aprile 2022

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

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

Sommario

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

Pasolini e il Decameron

Ipotesi per un'opera sogno

Marco Antonio Bazzocchi



1 | Pier Paolo Pasolini nelle vesti dell'allievo di Giotto, *Decameron* (1971).

L'attenzione di Pasolini per Boccaccio e per il *Decameron* sembra essere un frutto tardivo. In particolare, è l'attenzione per una forma di narrazione breve come la novella, o il racconto, che porta Pasolini a considerare modalità espressive che risalgono a tradizioni antiche, premoderne, come quelle che troviamo nelle grandi raccolte europee o orientali. Il racconto fa la sua comparsa là dove troviamo un'attenzione specifica per la strutturazione delle opere, senza che però questa strutturazione diventi così vincolante. Se pensiamo a *Salò* e a *Petrolio*, infatti, vediamo che la forma del racconto (le megere in *Salò*, le sezioni di racconti nel romanzo) a loro volta entrano dentro flussi di narrazione più ampi, con abbondanti rimandi a strategie allegoriche. Boccaccio viene sempre considerato in coppia con Dante, come se Pasolini fosse più interessato alla costruzione

di opere che procedono per agglomerati di singole unità che alle unità stesse.

In una dichiarazione famosa Pasolini sostiene che Boccaccio è esplicitamente condizionato da un “ottimismo storico” (Pasolini [1972] 1991, 348) giustificato dal fatto che scrive proprio mentre sta nascendo la borghesia, “e tutto pare rinverginarsi; un mondo destinato a un meraviglioso avvenire” (*ivi*, 349). Ma questo ottimismo non può essere condiviso dalla situazione storica in cui opera Pasolini, anzi dovremmo proprio considerarlo come una componente del tutto aliena. Per questo nel film noi non troviamo solo tracce di un mondo borghese (borghesi sono per esempio i fratelli di Lisabetta) ma a predominare è un mondo popolare identificato nel microcosmo napoletano. Aver spostato il *Decameron* da Firenze a Napoli è forse l’azione più irriverente compiuta da Pasolini nei confronti del testo originale, con la conseguente creazione di una resa sonora e musicale che si fonda sul dialetto e sulla musica popolare. La giustificazione dell’autore è molto esplicita proprio quando dichiara: “Ho scelto Napoli contro tutta la stronza Italia neocapitalistica” (Pasolini 1970). Quindi si tratta di un Boccaccio messo contro se stesso, cioè contro l’inaugurarsi di una realtà borghese che ormai ha raggiunto il suo apice.

“La cornice in Boccaccio è pretestuale e letteraria”: questa un’altra affermazione del 1974, quando Pasolini stronca il libro di Guido Almansi dal titolo *Estetica dell’osceno*. Qui si innesta anche il rapporto con De Sade, che ha ripreso da Boccaccio la tecnica della cornice nelle *Centoventi giornate*. Così – eliminando la cornice – Pasolini ha potuto prescindere dalla presenza dei dieci giovani narratori che diventeranno i portavoce del nuovo mondo, e ha eliminato l’unità di luogo costituita dal giardino dove si svolgono le quindici giornate e i cento racconti. E implicitamente ha eliminato qualsiasi riferimento alla peste, che sta fuori dal giardino e che rappresenta il motivo di ritrovo dei dieci narratori.

Malgrado questo però un principio di ordine lo troviamo sia nella prima sceneggiatura che nel film. Pasolini aveva pensato a tre novelle da utilizzare come collante per le tre sezioni del film, che in origine comprende tre parti con 5-6-4 novelle ciascuna e fa emergere la novella di Ser Ciappelletto nella prima parte, quella di Chichibio nella seconda, quella di Giotto nella terza. Gianni Canova ha notato che queste tre pseudo-

cornici fanno emergere tre personaggi che producono finzioni, cioè forme di inganno realizzate o con le parole o con le immagini. In questo caso, se guardiamo al film sotto questo aspetto, notiamo che nasce con una natura doppia che lo percorre interamente: l'attenzione per il popolo, per la cultura materiale che caratterizza Napoli, si trova sempre a condividere elementi esplicitamente funzionali, di effetto visivo molto ricercato, in certi momenti quasi preponderante. E così il film scorre sempre su due livelli: il primo, più esplicito, è quello di un realismo comico-grottesco dentro il quale si trova anche il codice del corpo e della sessualità, il secondo è invece quello di una costruzione di immagini che nascono dalla ricerca di inquadrature stilizzate, attentamente costruite, calcolate nella loro specificità. La presenza di Giotto, il protagonista della novella della sesta giornata del *Decameron*, porta il film a diventare progressivamente più visivo che di azione o di parola. E questa visività diventa un elemento che modifica anche l'elemento comico e realistico.

Ser Ciappelletto nella prima parte e Giotto nella seconda diventano i due poli opposti ma in un certo senso complementari attraverso i quali si assesta il passaggio dalla sceneggiatura al film. In entrambi i casi Pasolini procede con una esplicita manipolazione del testo di Boccaccio. L'opera inizia con un primo piano di Ser Ciappelletto (Franco Citti) che sta violentemente picchiando con un bastone qualcosa di indistinto che si rivela poi un sacco dentro il quale si trova un uomo che viene ucciso e poi rovesciato in una discarica. Il volto deformato dalla rabbia di Citti indica subito una delle caratteristiche del personaggio, alla quale poi se ne aggiungono altre ma con un andamento irregolare dal momento che la narrazione viene interrotta bruscamente con il passaggio alla novella di Andreuccio da Perugia, che si sposta in un grande mercato all'aperto. Andreuccio (Ninetto Davoli) dovrà poi passare attraverso una serie di spazi ristretti e rischiosi (la stanza della falsa sorella, il vicolo dove si raccoglie lo sterco, la tomba del vescovo) prima di riconquistare quanto gli viene sottratto. Al termine di questa novella torniamo nelle strade di Napoli, dove ritroviamo Ciappelletto che ruba monete dalle tasche di un uomo e tenta di sedurre un ragazzino, attraverso un gioco di sguardi e di gesti: così alla violenza omicida si aggiungono i peccati di furto e di sodomia. Boccaccio descrive i peccati di Ciappelletto seguendo un altro ordine: è un notaio che spesso giura il falso, trova piacere nel commettere scandali, spesso partecipa a omicidi, deride i sacramenti, prova piacere con gli

uomini, mangia e beve a dismisura, si diverte nel gioco. Il giudizio finale non dà adito a dubbi: "era il peggior uomo forse che mai nascesse" (Boccaccio *Dec.*, Branca, 54).

Pasolini fa emergere i peccati di Ciappelletto secondo una discontinuità che gli consente di incastonare le altre novelle dentro l'arco esistenziale del personaggio. Così, mentre Ciappelletto compie le sue azioni, nel vicolo una piccola folla si raccoglie intorno a un vecchio che sta leggendo da un libro: capiamo che si tratta di un *Decameron* popolare, dialettale, dal quale si forma una novella che ci trasporta sulla costiera amalfitana, al Monastero di Santa Chiara di Ravello, dove si svolge l'avventura erotica di Masetto, alla quale segue la novella di Peronella. Dopo questa lunga interruzione torniamo a Ciappelletto, e al nucleo vero della sua avventura, la missione al Nord che Pasolini ambienta a Trento e Bolzano. Pasolini concentra la sua attenzione sulla morte di Ciappelletto, che è scandita da quattro fasi: Ciappelletto e i suoi ospiti usurai a tavola, intenti a consumare un ricco banchetto (in questo momento viene ripresa la canzone che fa da motivo conduttore del film, *Fenesta ca lucive*); l'improvviso estraniarsi di Ciappelletto, che sembra cadere in uno stato di trance, dove compare una complessa visione; l'agonia di Ciappelletto che inscena la lunga confessione "falsa" di fronte al santo uomo che gli porta i sacramenti; la proclamazione di Ciappelletto santo e il culto della sua salma. Le prime due sezioni costituiscono una innovazione di Pasolini rispetto al testo di Boccaccio, e la loro elaborazione introduce un motivo completamente nuovo nella novella originaria. Nella sceneggiatura (scena 32) la descrizione è molto stringata: i due usurai e Ciappelletto si scambiano battute allusive alle loro cattive azioni, rievocano Napoli e poi improvvisamente Ciappelletto è colpito dal male: "Tutti ridono. Ma ad un tratto il riso si agghiaccia in bocca a Ciappelletto, che diventa bianco, strabuzza gli occhi e la testa gli casca sul piatto". Nella scena seguente, Ciappelletto è già disteso sul letto, ormai moribondo, i due usurai sono preoccupati sul da farsi, ed è proprio lui che li chiama e chiede di poter incontrare un frate santo per mettere in scena la sua confessione.

Nel film troviamo però alcuni elementi che modificano profondamente sia la novella che la sceneggiatura. Prima di arrivare nella città del Nord, il volto di Ciappelletto si immobilizza, gli occhi sembrano persi nel vuoto: una complessa visione anticipa qualcosa del suo futuro. Si tratta di un

annuncio di morte che nel film Pasolini traduce con un *pastiche* preso da opere di Brueghel, in particolare dal *Trionfo della morte* e dalla *Battaglia tra Carnevale e Quaresima*. Pasolini isola alcuni frammenti dai due quadri, in uno di questi si vede una donna che tiene in mano una pala con un teschio sopra, e una specie di carretto dentro il quale spunta una salma bendata. Questa visione sposta la visività del film verso un immaginario molto lontano da tutto quello che finora abbiamo visto, un immaginario nordico e popolare che si discosta dal realismo popolare napoletano.



2 | Pieter Bruegel, *Trionfo della morte*, 1562 ca., Madrid, Museo del Prado, dettaglio.

3 | Pier Paolo Pasolini, *Decameron* (1971).

4 | Pieter Bruegel, *Battaglia tra Carnevale e Quaresima*, 1559, Vienna, Kunsthistorisches Museum, dettaglio.

5 | Pier Paolo Pasolini, *Decameron* (1971).

Questa la rapida descrizione che leggiamo nella prima edizione della sceneggiatura (Pasolini 1975), che viene ricavata dalla copia del film in circolazione: “Prato. Esterno. Giorno. La macchina inquadra la gente ‘cattiva’ del Nord, dai costumi feroci. Alcuni frati giocano a palla con un teschio. Pile di teschi sono sparsi un po’ ovunque. Persone si azzuffano, altre saltano, altre ancora trascinano una cassa da morto con dentro un

cadavere tutto fasciato” (Pasolini 1975, 30). Qui si mescolano (secondo i principi del carnevalesco bachtiniano) cibo e morte, allegorie del cadavere e della fertilità.

Pasolini introduce una nota stonata rispetto alla coerenza visiva del film. Si tratta però di un elemento che non ha funzione semplicemente esornativa ma crea una specifica deviazione rispetto alla forma complessiva di questa prima parte. Secondo Joubert-Laurencin la scena successiva del pasto, l'improvvisa malattia e la confessione in punto di morte sono una riscrittura di una scena famosa di *Accattone*, dove Vittorio, ubriaco, si trova in osteria con quattro napoletani che vogliono vendicare la cattura di un loro compare: Ciccio, il marito di Maddalena, che ora vive con Vittorio e viene sfruttata come prostituta. Ciccio è stato denunciato da qualcuno che potrebbe essere proprio Vittorio, che però vuole scaricare la colpa su Maddalena (rimando qui alle analisi di *Dossier Accattone*, pubblicato dall'editore parigino Macula nel 2015, con i saggi di H. Joubert-Laurencin, Ph.-A. Michaud, F. Galluzzi e Ch. Caujolle). Citti si esibisce in una performance ambigua, dove l'ubriachezza maschera la sua possibile colpevolezza, in modo da potersi mettere in salvo. E infatti i napoletani si vendicheranno in seguito aggredendo Maddalena e picchiandola ferocemente.

La presenza di questi elementi, e soprattutto l'utilizzo di Franco Citti per recitare la parte di Ciappelletto, porta in questa direzione. Ciappelletto ripete allegoricamente *Accattone* (utilizzando il vocabolario di Auerbach, potremmo dire che ne è il “compimento figurale”). Un elemento che li accomuna è il loro essere sempre al confine tra una condizione reale e nello stesso tempo sospesa, irreali, come se il loro statuto appartenga a una dimensione che li allontana dal mondo che li circonda. *Accattone* si muove nelle borgate come Ciappelletto si muove per gli stretti vicoli napoletani. La fisicità dell'attore (spesso esasperata) sottolinea una specie di consunzione di energia che avviene all'interno, ma non crea uno spessore psichico. Sia *Accattone* che Ciappelletto sono identificati soprattutto dalle reazioni non plausibili del loro volto, il luogo dove si concentra la loro esistenza. *Accattone* piange o ride senza che ci sia una vera giustificazione rispetto al contesto in cui si trova. La scena del sogno, e l'annuncio di morte, hanno portato alcuni interpreti del film a considerare *Accattone* “già” morto, fin dall'inizio.

Qualcosa di simile avviene per Ciappelletto, e in realtà potremmo estendere il discorso anche a Edipo, terzo personaggio che nasce dalla performance attoriale di Citti. La testa di Accattone che cade con enfasi sul tavolo dell'osteria mentre lui sta "recitando" la parte di ubriaco per mettersi al riparo dai sospetti dei napoletani viene ripetuta dallo svenimento di Ciappelletto durante il pranzo con i due usurai che lo ospitano. Anche in questo caso Ciappelletto ha appena messo in scena un gioco comico accompagnato da una esibita gestualità. Ha offeso i suoi ospiti, definendoli imbroglioni, delinquenti, gente di malaffare. Per poi ridere e rovesciare comicamente le sue accuse. La parola di Ciappelletto è dunque comica, nasce al confine tra vero e falso, cancella anzi questo confine. Quello che lui si porta dietro è non solo il male, ma la forza di un linguaggio che perverte la verità. Pasolini ha isolato questo punto che si trova anche in Boccaccio, e che rimane sospeso anche nel giudizio finale sulla confessione del personaggio. Ciappelletto ha convinto anche Dio, si chiede Boccaccio? Le sue parole in punto di morte potrebbero aver provocato la sua assunzione nel regno dei cieli ("Per avventura Iddio ebbe misericordia di lui e nel suo regno il ricevette")? Oppure si tratta di un modo con cui Dio ha utilizzato un peccatore come Ciappelletto per farci ricorrere alla sua grazia? In questo caso, anche se Ciappelletto è finito all'Inferno, l'effetto importante sta nel modo con cui la grandezza divina ci fa pensare che un suo nemico (un peccatore) possa essere visto a fin di bene come un suo amico (un santo).

Pasolini sposta in una direzione diversa i dubbi di Boccaccio. Quando rilascia dichiarazioni sul suo film, insiste sul bisogno di aver identificato nella città di Napoli e nei suoi abitanti quel residuo di realtà fisica autentica che ormai non esisteva più nel resto d'Italia. Napoli è evocata esplicitamente come unico riparo nei confronti di un mondo adulterato dal nuovo Potere che domina sui corpi. I corpi dei napoletani mantengono invece un residuo di "sopravvivenza" che viene ulteriormente sottolineato dalla regressione in un'epoca arcaica, precedente a quello spartiacque dove Boccaccio aveva ottimisticamente previsto la nascita di una cultura borghese.

La potenza fisica di Ciappelletto si modifica però nel momento in cui lo sguardo vuoto del personaggio introduce nel film la visione bruegheliana. Questa visione apre uno spazio diverso, lo spazio mortuario che rovescia i

valori positivi del cibo e del sesso, ma che nello stesso tempo viene da essi rovesciato: “l’inferno carnevalesco è la terra che assorbe e che genera; ed esso si metamorfizza spesso in corno dell’abbondanza; e lo spauracchio – la morte – appare come una donna gravida; le differenti malformazioni – tutti questi ventri gonfi, nasi enormi, gobbe, ecc., – appaiono come segni di gravidanza o di virilità” (Bachtin [1965] 2001, 103). Attraverso le citazioni dei quadri di Brueghel, che si trasformano in visione, Ciappelletto entra dentro una nuova realtà. La visione fa di Ciappelletto un personaggio che appartiene a un’altra dimensione. Si tratta di una dimensione sacrale, quella dimensione che caratterizza il corpo “fantasma” di Accattone, rendendolo la “figura” di una incarnazione, della trasmigrazione dalla vita alla morte. La sacralità di Citti-Accattone è molto più evidente nella desacralizzazione di Ciappelletto. In *Accattone* il comico resta di continuo unito al tragico. Ciappelletto (specularmente) trasforma la sua morte in un gioco comico.

In entrambi i casi ci muoviamo nella sfera figurativa indagata da Joubert-Laurencin attraverso la presenza visibile-invisibile della “lacrimuccia” di origine dantesca, assunta da Pasolini come segno allegorico che caratterizza l’intera operazione filmica. Prendendo il verso riferito in *Purgatorio* V, 108 alla “lagrimetta” che salva Buonconte da Montefeltro in punto di morte, e confondendolo con la salvezza di Manfredi in una situazione simile, Pasolini sostiene nel saggio *I segni viventi e i poeti morti* (1967) che nessuna vita individuale può essere giudicata prima della sua fine. Solo dopo la morte, come dimostra Dante nella sua opera, la vita diventa un tutto compiuto. Pasolini utilizza l’interpretazione figurale di Auerbach e la traspone nella sua idea di cinema. Ogni film, in quanto opera compiuta, rende finita e quindi giudicabile una vita. Dentro un film la realtà (potenzialmente infinita) acquisisce compiutezza e senso, attraverso la tecnica del montaggio. Così diventa esplicito il significato dell’esistenza di un individuo.

Dunque la confessione a rovescio di Ciappelletto equivale alla “lagrimetta” che non compare sul volto di Accattone nel momento della morte, anche se l’epigrafe dantesca la annuncia a inizio film. Questa confessione rovescia il senso complessivo della vita di Ciappelletto, lo trasforma da peccatore senza speranza a uomo santo. Chiude l’esistenza del personaggio nella compiutezza. A Pasolini non interessa il giudizio intorno

alla presunta veridicità dell'atto di Ciappelletto, gli interessa il rovesciamento comico (tutta la confessione ha come controcanto i primi piani degli usurai che ridono e commentano). Ancora una volta torniamo alla sfera del sacro. Pur essendo una forma di sacro che nasce dal suo contrario, cioè da una natura esecrabile. L'operazione di Pasolini vuole mettere in rapporto questa opposizione. In Ciappelletto la sacralità e il suo opposto si trovano in posizione contigua, anzi la prima nasce dal secondo.

Parola falsa e parola vera si mescolano, secondo il principio del carnevalesco. La visione che precede la malattia improvvisa di Ciappelletto ha così una funzione fondamentale. Accattone infatti appartiene fin dall'inizio a un mondo toccato dalla sacralità della morte: la sua prima azione è quella di sfidare gli amici tuffandosi nel Tevere dopo una mangiata pantagruelica. Ciappelletto subisce una conversione quando gli appare il mondo funebre e inquietante della visione, dove cibo e morte si confondono, secondo i principi di una cultura popolare e basso-comica. Il *pastiche* derivato dalle opere di Brughel anticipa la morte di Ciappelletto: è una visione macabra dove però sono presenti anche richiami alla festa e al cibo. Morte e rinascita si mescolano, e così si annuncia il tema finale del film, non a caso collegato a un'opera artistica reale (l'affresco che realizzerà l'allievo di Giotto). Possiamo richiamare ancora le parole di Bachtin a proposito del riso popolare che nel Medioevo agisce come vittoria sulla paura, "soprattutto come vittoria sulla paura morale, che incatena, opprime e offusca la coscienza dell'uomo: la paura di tutto ciò che è sacro e vietato ("tabù" e "mana"), del potere divino ed umano, dei comandi e dei divieti autoritari, della morte e delle punizioni dell'aldilà, dell'inferno, di tutto ciò che è più spaventoso della terra" (Bachtin [1965] 2001, 102). La visione di Ciappelletto, come preannuncio dell'aldilà, verrebbe così vinta dalla confessione, che è una performance realmente comica (come svela il riso dei due usurai in ascolto al di là della stanza) che però si trasforma in azione sacra sul pubblico richiamato dalla fama di "San" Ciappelletto: "E in tanto crebbe la fama della sua santità e divozione a lui, che quasi niuno era che in alcuna avversità fosse, che a altro santo che a lui si botasse, e chiamaronlo e chiamanlo san Ciappelletto" (Boccaccio *Dec.*, Branca, 69).

Pasolini ha scelto per dare un corpo e un viso a Ciappelletto il primo attore e il primo personaggio del suo cinema. Lo stesso attore impersonerà

Edipo, il peccatore che può scoprire la verità solo assumendo lo statuto di un non-uomo, di colui che non può più essere accettato dalla comunità degli altri uomini. Ciappelletto porta su di sé il peso di tutti i peccati, e riesce a creare un inganno che va oltre la propria morte. In una scena solenne assisteremo al culto della sua salma, che tutti vogliono toccare per riceverne un effetto benefico:

Tutti vogliono vedere da vicino il corpo del santo, toccarlo, strappargli un lembo della veste. E tutto questo avviene: ma in una specie di silenzio sacro che non turba la santità degli atti con il rumore del fanatismo e della superstizione. L'immensa folla, nell'atmosfera assordata dal suono delle campane, sembra una folla di spiriti (Pasolini [1971] 2001, 1330).

A questo punto lo scambio tra realtà e rappresentazione è divenuto molto esplicito. Il pittore sarà colui che in qualche modo incarna e preannuncia il futuro regista, o perlomeno colui che ha il compito di fissare in una forma espressiva il magma della realtà popolare. Tanto che l'episodio successivo inizia con un personaggio "che nella scena precedente l'occhio di Giotto ha eternizzato nella fissità dello stile, come avulso da quella luce e da quel rumore d'ogni giorno" (Pasolini [1971] 2001, 1384). Il gioco dei rapporti si complica. Ciappelletto è "compimento figurale" di Accattone, cioè in lui sopravvive qualcosa già presente in Accattone, o perlomeno il desiderio di morte di Accattone diviene esplicito attraverso la visione e poi si trasferisce nella dimensione di un inganno che conferisce eternità al suo nome. Ora il pittore è colui che rende eterne le figure del popolo, e quindi condensa in sé l'attività dell'artista che transita i corpi del popolo in una nuova dimensione ma anche quella del regista che sta filmando quel mondo, destinato poi a diventare "eterno" attraverso l'operazione del montaggio. Così il peccatore e l'artista entrano in un rapporto che li stringe intorno al problema della rappresentazione e della falsificazione. Tanto più che Pasolini, dopo aver pensato a varie ipotesi per il personaggio del pittore (Sandro Penna o Paolo Volponi), decide di assumere su di sé il ruolo, legandosi fisiognomicamente al suo attore, Franco Citti, a cui lo accomunano il taglio degli zigomi, gli occhi, il naso schiacciato. Dunque si crea un cortocircuito tra finzioni, sia finzioni di parola che finzioni di immagine. E implicitamente Pasolini allude alla prospettiva teorica secondo la quale un film è in ogni modo un rito funebre, la rievocazione attraverso le immagini di una vita ormai conclusa

e trasportata sul piano dell'aldilà. Il pittore è incaricato di realizzare un affresco nella chiesa di Santa Chiara. Le fasi dell'ideazione e della realizzazione sono ben scandite nel film, e come nella prima parte diventano "cornice" delle novelle che si susseguono. Passiamo così dai momenti in cui protagonista è il pittore a quelli in cui agiscono i personaggi di Boccaccio.

Per arrivare alla conclusione dell'affresco, il pittore deve però attraversare un'esperienza simile a quella di Ciappelletto. Deve anche lui avere una visione dell'aldilà, vedere cioè la fine del mondo e della storia. Il che avviene in sincronia con la novella di Tingoccio e Meuccio, i due amici che erano comparsi velocemente già nella novella di Andreuccio. I due amici discutono dei peccati legati al sesso e decidono che sarà il primo di loro a morire che rivelerà all'altro se esiste o no l'Inferno. Il tema del peccato carnale ottiene qui un esito comico. Tingoccio, che muore per consunzione fisica, libera Meuccio dalle paure e lo convince a correre dall'amante per sfogarsi finalmente in gioiosi atti sessuali. A questa rivelazione ultraterrena si aggiunge la visione del pittore che sogna un grande affresco in forma di *tableau vivant*. Si tratta del *Giudizio universale* di Giotto. Il riferimento non potrebbe essere più esplicito. Il pittore sogna l'opera del suo maestro prima di portare a termine la sua. Ma in questo affresco sognato non è Dio ma la Madonna a dominare sul coro degli angeli e sull'Inferno dei dannati.



6 | Giotto, *Giudizio universale*, 1306 ca., Padova, Cappella degli Scrovegni, controfacciata.

7 | Pier Paolo Pasolini, *Decameron* (1971).

Questo non è l'affresco che il pittore realizzerà e che intravediamo nelle ultime scene, un affresco molto più modesto, di stile giottesco, ispirato

alle vicende di santa Chiara. Nella visione notturna, un aldilà dantesco, dominato dalla Vergine Maria, si contrappone all'allegoria popolare e mortuaria che aveva preconizzato la morte di Ser Ciappelletto, ispirata ai quadri di Brueghel.



8 | Pier Paolo Pasolini, *Decameron* (1971), scena finale.

Queste due visioni riassumono due aspetti contrapposti e complementari dell'immaginario tardomedievale che Pasolini sovrappone alle storie erotiche e comiche dei suoi napoletani, vanno al di là della separazione tra la carne e lo spirito su cui nasceranno le regole morali del mondo borghese. Sono due figurazioni artistiche che veicolano due immagini opposte dell'aldilà: pagana, popolare, interamente fondata su un sentimento carnevalesco del mondo, quella di Ciappelletto; cristiana, costruita secondo un ordine dantesco, gerarchizzato, ma con la Madonna al centro, quella di Giotto. Due versioni dell'aldilà, due modelli attraverso cui leggere il *Decameron*. Pasolini li fa coesistere mettendoli in tensione ossimorica. Il peccatore blasfemo e il pittore visionario vengono così avvicinati come in un dittico. Nella finzione pittorica c'è qualcosa di diabolico, nella bugia recitata sulla soglia della morte qualcosa di artistico. Il mondo reale a questo punto non c'è più, è entrato completamente nella dimensione della parola e dell'immagine dipinta, svanisce nell'illusione.

Pasolini estende la sua concezione del cinema a un'opera nata dallo scambio dei racconti e dall'intrattenimento.

Quest'opera, così chiusa in se stessa, diventa un mondo che si protegge da quella "peste" esterna incarnata dalla società capitalistica. E con una ulteriore mossa che mette in crisi le regole della mimesi, il pittore, di fronte all'opera finita, la sconfessa, con un'affermazione che pone il sogno a un livello creativo superiore: "perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?". L'opera realizzata non è solo l'affresco ma anche il film che si chiude. Ciappelletto, l'allievo di Giotto, ma implicitamente l'intera opera cinematografica di Pasolini si rivela una serie protratta di riconfigurazioni. Il comico fa saltare ogni confine tra visione e finzione. In questo senso il cinema si rivela realmente "una vita dopo la morte", come afferma ancora il saggio del 1967 (Pasolini [1967, 1972] 1999, 1577). La forza espressiva dei corpi popolari (e degli atti sessuali) non è una banale esplosione di vitalità (come lo stesso autore sembra volerci far credere). Ma si tratta di una vitalità che ritorna a noi attraverso le immagini almeno tre volte: la prima volta quando l'allievo di Giotto la coglie direttamente guardando il popolo, e già cercando di fissarla attraverso il rudimentale incrocio delle dita che crea una forma primitiva di inquadratura; la seconda volta quando ritroviamo alcuni di quei volti in azione dentro le novelle; la terza volta quando i personaggi di nuovo si presentano come figure nel *tableau vivant* che rappresenta l'aldilà nel sogno del pittore. Dunque il *Decameron* è anche il film che porta alla luce il comico come "sopravvivenza" (direbbe Aby Warburg). Il che significa cercare nell'inferno sociale - afferma Didi-Huberman - la zona, il volto, il gesto, dove ancora sopravvive la bellezza (Didi-Huberman 2012, 209). Ma questa bellezza resiste alla consunzione del tempo in quanto è diventata "figura", cioè ha assunto una forma che la ripropone al di là del tempo, al di là del presente. La forma della visione pittorica, grazie alla quale si conserva l'energia vitale che nel 1971 è già compromessa dal nuovo potere, perderà la sua funzione positiva quando Pasolini rovescerà il codice espressivo del *Decameron* nella struttura repressiva di nuovo ripensata sul modello dantesco. In *Salò* Boccaccio sopravvive nella mascheratura sadiana. La sessualità e la comicità assumono l'aspetto della perversione.

Riferimenti bibliografici

Bachtin [1965, 1969] 2001

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [*Tvorchestvo Fransua Rable*, Moskva 1965], trad. it. M. Romano, Torino [1979] 2001.

Boccaccio Dec., Branca

G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino 1980 (NUE, 169).

Didi-Huberman 2012

G. Didi-Huberman, *Peuples exposée, peuples figurants. L'Oeil de l'histoire*, 4, Paris 2012.

Pasolini 1970

P.P. Pasolini, *Io e Boccaccio*, intervista di D. Bellezza, "L'Espresso colore" 47 (24 novembre 1970).

Pasolini 1975

P.P. Pasolini, *Il Decameron*, in *Id.*, *Trilogia della vita*, a cura di G. Gattei, Bologna 1975, 15-56.

Pasolini [1972] 1991

P.P. Pasolini, *Decameron. Intervista con P.P. Pasolini*, "Cinema 60" 87-88 (gennaio-aprile 1972), poi in *Id.*, *Le regole di un'illusione. Il cinema, i film*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Roma 1991.

Pasolini [1967, 1972] 1999

P.P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti* [25 agosto 1967], in *Id.*, *Empirismo eretico* [1972], poi in *Id.*, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, I, 1.

Pasolini [1971] 2001

P.P. Pasolini, *Il Decameron* [1971], in *Id.*, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 1-2, Milano 2001, 1289-1411.

English abstract

The essay proposes some useful interpretative lines for understanding Pasolini's expressive strategies up to the film inspired by Boccaccio: 1. the decision to adopt a short narrative form such as the short story; 2. the reworking of the original text; 3. the intersection between Dante and Boccaccio as builders of narrative structures that can be reused by the literary tradition; 4. the inclusion of medieval painting in the film, in particular the choice of Giotto (or the pupil) and Brueghel's painting; 5. the soundtrack and the recovery of popular traditions.

keywords | Pasolini; Boccaccio; Decameron; Giotto; Bruegel; Middle Ages.

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



la rivista di **engramma**

marzo **2022**

189 • Il Medioevo secondo Pasolini

Editoriale

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

Aroma di Vico

Gian Luca Picconi

Pasolini poeta del mondo terreno: La Mortaccia

Paolo Desogus

Villon-Pasolini

Jessy Simonini

Pasolini e il Decameron

Marco Antonio Bazzocchi

Pasolini e Dante

Emanuela Patti

La "triste" carnalità de I racconti di Canterbury

Roberto Chiesi

Salò-Dante

Hervé Joubert-Laurencin

La "strana cosa"

Pierre-Paul Carotenuto

Rifrazioni dantesche nel teatro di parola

Stefania Rimini

"Amor che move"

a cura di Silvia De Laude