

Contaminazioni iconografiche e poetica cinematografica in Pier Paolo Pasolini.

“Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, Giotto, che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (ad esempio il Pontormo).

[...] Quindi le mie immagini, quando sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obiettivo si muovesse su loro sopra un quadro; concepisco sempre il fondo come il fondo di un quadro, come uno scenario, e per questo lo aggredisco sempre frontalmente. E le figure si muovono su questo fondo sempre in maniera simmetrica, per quanto è possibile: primo piano contro primo piano, panoramica di andata contro panoramica di ritorno, ritmi regolari (possibilmente ternari) di campi, ecc. [...].”¹

Pier Paolo Pasolini (Bologna, 5 marzo 1922 – Ostia 2 novembre 1975) spiega con semplici parole l'incredibile influenza che il mondo della pittura ha avuto nella sua vita e nella sua arte.



Fig.1 – Mantegna, *Cristo morto*, 1485, Pinacoteca di Brera, Milano;
P.P. Pasolini, scena finale tratta da *Mamma Roma*, 1962.

Egli stesso pittore, tenderà a sviluppare tale interesse contemporaneamente a quello per la letteratura sin dalla prima adolescenza: i continui trasferimenti della famiglia che lo portano a vivere in Friuli, a Casarsa della Delizia e successivamente a Sacile (1929), non inaridiscono la sua precoce vena poetica²; ma sarà in particolar modo il lungo soggiorno a Bologna, a segnare le prime concrete esperienze su più fronti.

È innegabile che l'attenzione pasoliniana nei confronti di artisti trecenteschi proviene dalla conoscenza personale del Longhi³ e dalla frequentazione delle sue lezioni presso l'Ateneo bolognese, di cui per tutta la vita manterrà un intenso ricordo⁴.

¹ P.P. Pasolini, “Il Giorno”, 20 maggio 1962.

² E. F. Accrocca, *Ritratti su misura*, Sodalizio, Venezia, 1960.

Il giovane Pasolini si accosta per la prima volta al genere poetico attraverso alcuni versi dedicati alla natura di Casarsa: “[...] vecchio borgo [...] grigio e immerso nella più sorda penombra di pioggia, popolato a stento da antiche figure di contadini e intronato dal suono senza tempo della campana”.

³ A soli 17 anni si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo di Bologna, dove potrà ampliare i propri interessi nei confronti della filologia e delle arti visive.

In quegli anni lo storico teneva un ciclo di lezioni sui “fatti di Masolino e Masaccio” e contemporaneamente ampliava i suoi studi su Piero della Francesca e Caravaggio che, non a caso, diverranno di lì a breve due punti di riferimento imprescindibili nell’immaginario iconografico del giovane intellettuale.

Vi è, in realtà, un tratto ben visibile che riconduce la sensibilità di Pier Paolo a quella di alcuni protagonisti del mondo dell’Arte; ed è proprio attraverso questa sua sensibilità che egli tenta di presentare e rivisitare continuamente la straordinaria capacità comunicativa della pittura⁵: nel finale drammatico di *Mamma Roma* (1962), la figura di Ettore, legato ad un letto di contenzione, sembra emanare la stessa “potenza” emotiva presente nel *Cristo morto* del Mantegna (1485), caricando al contempo il protagonista di una toccante umanità; lo stesso scorcio, estremo, che riprende il corpo ormai straziato del giovane⁶ induce nella visione pasoliniana al voluto accostamento tra mondo sacro e umano (**Fig. 1**). Nella poetica pasoliniana la luce svolge sicuramente il suo ruolo primario di veicolatore di sentimenti e sensazioni⁷; esattamente come avviene nel meraviglioso ciclo di affreschi raffiguranti *Le storie della Vera Croce* in San Francesco ad Arezzo, realizzate da Piero della Francesca tra il 1452-1466.

Lo stesso Pasolini ricorda in un suo poemetto, la *Ricchezza* (1961), quanto significativa sia stata proprio l’eredità figurativa del pittore di Borgo San Sepolcro sulla sua identità cinematografica: lo sguardo che contempla e descrive gli affreschi in numerosi versi sembra essere quello che per la prima volta riconduce al *fiat lux* da cui ha origine la perfetta sintesi tra colore e forma⁸.

In realtà, gli anni in cui si collocano la stesura dei poemetti che compongono la *Religione del mio tempo* (1955-60) sono gli stessi in cui Pasolini intraprende collaborazioni per diverse sceneggiature, culminando con l’esordio dell’*Accattone*: ancora una volta le numerose citazioni artistiche qui presenti possono esser lette alla luce di una continua evoluzione di immagini e iconografie andate perdute, riconquistate e riproposte.

⁴ <http://www.centrostudiopierpaolopasolinicasarsa.it/itinerario-pasoliniano/versuta/la-rivelazione-pittorica/>

“Se penso alla piccola aula [...] in cui ho seguito i corsi bolognesi di Roberto Longhi, mi sembra di pensare a un’isola deserta, nel cuore di una notte senza più una luce. E anche Longhi che veniva, e parlava su quella cattedra, e poi se ne andava, ha l’irrealtà di un’apparizione. [...] Solo dopo Longhi è diventato il mio vero maestro. Allora, in quell’inverno bolognese di guerra, egli è stato semplicemente la Rivelazione”.

⁵ Pasolini interpreterà, non a caso, il ruolo di Giotto in un episodio del suo *Decameron* (1967).

⁶ La fissità di campo che caratterizza i suoi capolavori deriva dall’uso della telecamera, come quella che riprende un quadro.

Nelle note di regia del film stesso egli ricorda che è “come se io in un quadro - dove, appunto, le figure non possono essere che ferme - girassi lo sguardo per vedere meglio i particolari”.

⁷ Una mostra inaugurata a febbraio ad Arezzo ha alimentato l’evidente richiamo alle opere di un’artista quale Piero della Francesca e alcune tecniche sceniche utilizzate nel *Vangelo secondo Matteo*. L’esposizione, realizzata da Andrea Gori, Serena Magnani e Paola Refice della Fondazione Piero della Francesca di Sansepolcro, raccoglie una serie di pannelli che riprendono visioni d’insieme o singoli particolari di opere di Piero della Francesca, confrontandole con alcuni fotogrammi del ‘Vangelo’ di Pasolini.

Le opere del pittore “si rivelano quale fonte d’ispirazione nei contenuti simbolici e nella scelta della costruzione scenica” del film che alla sua uscita, nel 1964, diede scandalo per l’interpretazione ‘laica’ della vita di Gesù’.

⁸ R. Longhi, *Piero della Francesca*, Sansoni, Firenze, 1960, p. 391: “Non rientro una volta in San Francesco senza che si rinnovi in me quella distensione della prima vista al cospetto di quel “sacro muro” colorato di verdi e di rosa, di bruni e di bianchi”.

Nel poemetto si fa stridente l’accostamento tra le immagini del ciclo aretino e quelle apocalittiche del capolavoro rosselliniano di *Roma città aperta*: la luce qui trasmuta in metafora degli ideali post-bellici, di ormai passate speranze. Il discorso sulla Resistenza, apre il cuore degli ascoltatori/spettatori attraverso un flusso di memoria catartica.



Fig. 2 – P.P. Pasolini, tableaux vivants ne *La ricotta*, 1963;
Rosso Fiorentino, *Deposizione di Cristo*, 1521, Pinacoteca di Volterra.

A tener banco è sempre la sua riflessione sulla luce e sul movimento, riflessione che lascia traccia nell'uso costante dei movimenti di macchina da presa "su fondi e figure sentiti sostanzialmente come immobili e profondamente chiaroscurati"⁹, e anche sull'accumulazione "pedante" di particolari.

Nel suo *Vangelo secondo Matteo* (1964), i costumi, ma soprattutto la maternità della Vergine, compongono i più autentici richiami, ancora una volta, al modello di Piero.

La suggestione emanata dalla giovane Prescelta è la stessa che si può rintracciare nella celebre *Madonna di San Sepolcro*, con "[...] Quella bambina, di pelo biondo, o forse appena rossiccio, quasi senza ciglia, le palpebre gonfie, il ventre appuntito il cui profilo ha la stessa castità del profilo di un colle appenninico [...]"¹⁰.

Queste "affinità latenti" esplodono, infine, in un'evidenza eclatante all'interno di alcune scene de *La ricotta*, episodio inserito nel film «Rogopag» (1963) firmato da Rossellini, Godard, Gregoretti e, appunto, Pasolini: i tableaux vivants (letteralmente "opere viventi") si presentano come fulcro essenziale dell'intero percorso narrativo.

La trama vede come protagonista il povero Stracci, chiamato ad interpretare il ruolo del buon ladrone in un film sulla Passione di Cristo diretto da Orson Welles; è qui che Pasolini ricostruisce in due sequenze le repliche esatte della *Deposizione di Cristo* di Rosso Fiorentino (**Fig. 2**) e la *Deposizione* del Pontormo (**Fig. 3**). Campo totale, scomposto, figure riprese in piani, particolari aggiunti che aumentano il ritmo narrativo; tableaux a colori, a differenza delle restanti scene in bianco e nero¹¹.

Perché riprendere due degli autori più controversi e "sovversivi" dell'intero panorama artistico? Che Pasolini abbia avvertito e fatta propria la sostanza "agitata" tipica del periodo di cambiamento in cui vissero i due artisti? O che abbia avvertito in Pontormo il dramma interno del genio incompreso, isolato e in Rosso il distacco tra ciò in cui credeva e ciò che dipingeva?

⁹ P.P. Pasolini, *Diario al registratore*, «Il Giorno», 20 maggio 1962, ora in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1998, pp. 1833-1851.

¹⁰ P.P. Pasolini, *Una carica di vitalità*, «Il Giorno», 6 marzo 1963.

¹¹ http://www.mediaudies.it/IMG/pdf/7_Corredo_Tableaux-2.pdf



Fig. 3 - P.P. Pasolini, tableaux vivants ne *La ricotta*;

Pontormo, *Deposizione di Cristo*, 1526-28 ca., Chiesa di Santa Felicità, Firenze.

“[...] Quella che fosse la religiosità di Pasolini non l'ho mai capita bene. Debbo dire che Pasolini, a mio avviso, era profondamente cattolico, nel suo intimo; era formato dall'Italia cattolica, quindi aveva un forte senso del peccato, un forte senso della redenzione, un forte senso della liberazione dal peccato e dal senso di colpa. Questo secondo me era Pasolini. Io quando l'ho conosciuto, l'ho incontrato più di una volta e ho avuto sempre l'impressione di una persona profondamente toccata dal senso di colpa, agitata, quasi tormentata, lacerata, ecco il vero termine che si addice a Pasolini, lacerata, una persona che voleva essere punita”¹².

L'immagine dell'uomo-Pasolini descritta da Federico Zeri rientra, a mio parere, tra le più toccanti e sincere; arduo risulta poi il suo accostamento tra la figura dell'intellettuale e un altro dei personaggi più controversi del mondo dell'arte: Caravaggio.

“[...] Io (Pasolini) lo avvicino molto alla figura di Caravaggio, anche per la fine. Secondo me c'è una forte affinità fra la fine di Pasolini e la fine di Caravaggio, perché in tutt'e due mi sembra che questa fine sia stata inventata, sceneggiata, diretta e interpretata da loro stessi.”

Caravaggio muore a trentasette anni non lontano da Roma, vicino al Mar Tirreno, perseguitato; Pasolini trova la sua triste fine ad Ostia, presso la foce del fiume Tevere¹³.

Li unisce quella morte solitaria su di un litorale, di fronte all'orizzonte del mare, di fronte all'infinito.

Maria Donata Ruggiero

¹² Intervista a Federico Zeri tratta dal programma televisivo *Pasolini e noi*, Canale 5, 1995.

¹³ Cesari Garboli è stato il primo a mettere in parallelo «tutta l'esperienza eversiva del Pasolini “romano” col Caravaggio, mediatore Roberto Longhi». A distanza di tanti anni, Gabriella Sica traccia un ritratto in parallelo dei due artisti, mettendone in evidenza la sorprendente somiglianza.

G. Sica, *L'artista e la croce. Caravaggio e Pasolini*, in “Sia dato credito all'invisibile”, Marsilio Editori, Venezia, 1995.

