

PASOLINI E CARAVAGGIO

Roberto Chiesi

Cineteca Bologna

“Carissimo Luciano,

eccomi a Roma in una variazione della mia dimessa avventura romana. Mi sono servito dei miei sensi per imprimervi un generico paesaggio romano (in primavera), ma soprattutto alcuni colori e alcuni gesti inenarrabili del Caravaggio, di Giovanni di Paolo, di Lorenzetti, di Piero della Francesca... te li dico, questi nomi, secondo l'ordine naturale in cui mi emergono nella memoria”¹.

È l'inizio di una lettera di Pier Paolo Pasolini all'amico Luciano Serra, datata presumibilmente 9 aprile 1946. A quell'epoca la guerra era terminata da appena un anno e il ventiquattrenne Pasolini, che risiedeva a Casarsa della Delizia, aveva intrapreso un viaggio a Roma, probabilmente ospite dello zio Gino Colussi. Le prime parole della lettera, da cui trabocca un evidente, appassionato entusiasmo, sono dedicate alla pittura e descrivono vividamente l'emozione provata vedendo i quadri di Caravaggio, Piero della Francesca e di altri pittori, artisti che il giovane poeta aveva studiato seguendo la lezione di Roberto Longhi.

Quando Pasolini divenne Pasolini, dopo il trasferimento a Roma, ossia divenne lo scrittore “scandaloso” che aveva scoperto il mondo popolare e “dannato” delle borgate romane, degli emarginati dalla capitale, il rapporto biografico con la figura e l'arte di Michelangelo Merisi, detto Il Caravaggio, sembrano diventare evidenti, persino ovvi: entrambi artisti 'maledetti', entrambi ispirati dalla vitalità selvaggia e dalla morale 'altra' del mondo che pulsa al di fuori della legalità borghese, del mondo dei bassifondi, entrambi decisi a compromettersi con quel mondo, a immergersi senza reticenze.

Ma non è solo un rapporto biografico, ovviamente: lo stesso Pasolini evidenzia alcuni nessi iconografici fra il proprio cinema e la pittura caravaggesca, quando ricorda di avere scelto un ragazzo del popolo romano, Ettore Garofolo, per il ruolo di protagonista accanto a Anna Magnani in *Mamma Roma* (1962), dopo averlo visto in un ristorante dove lavorava come cameriere, “mentre portava una fruttiera e sembrava una figura uscita da una tela del Caravaggio”². O ancora quando in un articolo definisce l'inquadratura di Ettore morente, legato

1 Pier Paolo Pasolini, *A Luciano Serra – Bologna, Roma, lunedì 9 [aprile 1946]*, in Id., *Lettere 1940 – 1954*, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. 246.

2 *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, a cura di Jon Halliday, Guanda, Parma 1992, p. 58.

al letto di contenzione nell'ultima parte dello stesso film, “un'assurda e squisita mistione tra Masaccio e Caravaggio”³.

A questo proposito, uno dei più sottili studiosi di cinema (e di Pasolini), Sandro Bernardi, ha scritto alcune acute osservazioni sugli echi caravaggeschi che si possono individuare in quella celebre sequenza di *Mamma Roma*, quando Ettore, dopo essere stato sorpreso in ospedale dove si era recato per rubare con alcuni complici, viene incarcerato e quindi legato ad un letto di contenzione perché dava segni di violenta irrequietudine: “Questo letto di morte, improvvisamente e inopinatamente, è diventato, quasi per un salto metaforico che ci porta indietro nel tempo, un tavolaccio di legno nudo, sul quale sta legato Ettore in mutande con le caviglie e i piedi incatenati al legno mentre un raggio di luce dura, caravaggesca, filtra da fuoricampo e cade sopra il suo corpo. La finestra che filtra e struttura la luce, e che apparirà in una seconda inquadratura, non appartiene verosimilmente a una stanza d'ospedale, e neppure a una cella di rigore, ma è la finestra di un carcere cinquecentesco.

Il conflitto fra l'alto e il basso, fra il sacro e il profano si trasforma così in un contrasto fra rappresentazione e mondo rappresentato, fra contenuto e stile, dove il primo riguarda i nostri tempi e il secondo ci trasporta fuori dal tempo. La citazione anche in questo caso serve a far entrare due mondi in collisione, due universi incompatibili e di fatto coesistenti.

La scena della morte è costituita da due magnifici dolly con movimento indietro e in discesa che partono dal volto e sfiorano il corpo di Ettore fermandosi ai suoi piedi, raggiungendo sempre tutti e due il punto di vista del Cristo morto del Mantegna. L'inquadratura della finestra (un dettaglio collegato a uno sguardo di Ettore che lo fa sembrare una soggettiva) con la grossa inferriata è una citazione della luce caravaggesca che ricorda esplicitamente sia *La vocazione di San Matteo*, per la forma del raggio di luce, sia *La decollazione del Battista*, per la forma della finestra, omaggio nascosto a Roberto Longhi, cui Pasolini dedicò anche la sceneggiatura del film, con la frase famosa: “A Roberto Longhi, cui sono debitore della mia “fulgurazione figurativa”. (...)”

Il dettaglio della finestra caravaggesca e il punto di vista di Mantegna sono nascosti dentro la forma dell'inquadratura, ma non tanto che non si riesca a individuarli con sufficiente chiarezza”⁴.

È probabile che nella composizione dell'inquadratura si celi, quindi, un velato riferimento alla lezione longhiana e alle sue considerazioni sulla luce di Caravaggio. Ricordiamo, però, che fu lo stesso Pasolini a smentire la citazione del *Cristo morto* di Mantegna, avanzata da alcuni critici cinematografici, proprio interpellando il suo antico maestro⁵.

Ma in realtà fra Caravaggio e Pasolini esistono delle differenze di fondo, anche più significative delle analogie.

3 Pier Paolo Pasolini, *Sfogo per “Mamma Roma”*, “Vie nuove”, n. 40, 4 ottobre 1962, ora in Id., *I dialoghi*, a cura di Giovanni Falaschi, Editori Riuniti, Roma 1992.

4 Sandro Bernardi, *Ibridazione e citazione nel cinema: Pasolini e Godard*, in *Cinema / pittura. Dinamiche di scambio*, a cura di Leonardo De Franceschi, Lindau, Torino 2003, pp. 139-140.

5 Pier Paolo Pasolini, *Sfogo per “Mamma Roma”*, op. cit.

Come scrive lo storico dell'arte Francesco Galluzzi: “tra pittore e poeta 'maledetti' è sempre sembrato naturale cogliere una relazione quasi elettiva, alla deriva entrambi nel gran corpo palpitante di Roma. La pittura caravaggesca viene spesso assunta quindi come una chiave privilegiata per decifrare l'immaginario poetico pasoliniano”⁶.

Galluzzi cita critici quali Cesare Garboli, Dominique Fernandez, Pietro Citati e Stefano Casi che hanno sottolineato le affinità tra i due artisti, ma “in realtà, a un riscontro sui testi, le innegabili reminiscenze caravaggesche nell'opera di Pasolini risultano essere in genere piuttosto topiche; come elementi di una rielaborazione della tradizionale iconografia della vita brulicante della metropoli suburbana da cui vengono assorbiti tutti gli stimoli di quel folklore (nel senso più alto del termine) di matrice colta che ha contribuito a determinare nel corso dei secoli l'immagine del sottoproletariato romano”⁷. Infatti giustamente Galluzzi sottolinea una differenza macroscopica fra la visione dei due artisti: “mentre il Caravaggio raffigurava i Santi come popolani, Pasolini ambiva a raffigurare i popolani come Santi”⁸.

Nel suo libro Galluzzi accenna ad alcune filiazioni dall'arte caravaggesca che sono riconoscibili soprattutto nell'evocazione dei fenomeni luministici esistenti nella poesia pasoliniana, in particolare in *Quadri friulani* della raccolta *Le ceneri di Gramsci* (1957) o nella narrativa, come in un brano di *Una vita violenta* (1959).

Ma esiste un'altra relazione, che ha un significato importante nell'opera pasoliniana ed è relativa all'ultima fase della sua opera.

Consideriamo a questo proposito un testo che Pasolini scrisse nel 1974 ma che non pubblicò in vita ed è stato edito per la prima volta nell'edizione di “Tutte le opere” dei Meridiani Mondadori, nei *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, con il titolo *La luce di Caravaggio*⁹.

Pasolini apre il testo scrivendo che tutto ciò che sa della sua arte “è ciò che ne ha detto Longhi”. Con questo sottolinea il valore seminale che ha avuto la lezione longhiana sulla propria formazione e sulla sua visione di alcuni artisti, nutrita dalle analisi del grande storico dell'arte. Quindi Pasolini ricorda che Caravaggio ha inventato “un nuovo mondo che secondo la terminologia cinematografica si dice profilmico”, un mondo di ambienti, oggetti e individui collocati per la prima volta davanti ad un cavalletto e ritratti sulla tela”.

In secondo luogo scrive che Caravaggio “ha inventato una nuova luce: al lume universale del Rinascimento platonico ha sostituito una luce quotidiana e drammatica. Sia i nuovi tipi di persone e di cose che il nuovo tipo di luce, il Caravaggio li ha inventati perché li ha visti nella realtà. Si è accorto che intorno a lui - esclusi dall'ideologia culturale vigente da circa due secoli – c'erano uomini che non erano mai apparsi nelle grandi pale o negli affreschi e c'erano ore del giorno, forme di illuminazione labili ma assolute, che non erano mai state riprodotte e respinte sempre più lontano dall'uso e dalla norma, avevano

6 Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994, p. 81.

7 *Ibidem*.

8 Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, op. cit., p. 83.

9 Pier Paolo Pasolini, [*La luce di Caravaggio*], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, Tomo II, Mondadori, Milano 1999, pp. 2672-2674.

finito col divenire scandalose, e quindi rimosse. Tanto che probabilmente i pittori, e in genere gli uomini fino al Caravaggio probabilmente non le vedevano nemmeno”.

Come spesso accade quando Pasolini parla di altri artisti, sembra che in realtà si riferisca a se stesso. Anche in questo caso la “scoperta” di un'umanità ignorata come soggetto artistico può essere accostato all'analogia scoperta compiuta dallo stesso Pasolini quando aveva scritto i romanzi *Ragazzi di vita* (1955) o *Una vita violenta*, e realizzando i film *Accattone* (1961), *Mamma Roma* appunto e *La ricotta* (1963), rendendo visibile un'umanità disprezzata e reietta che neanche il Neorealismo aveva reso protagonista delle storie che aveva narrato. Un discorso analogo può valere per la luce satura, non realistica, che Pasolini aveva scelto per il suo primo film, *Accattone*, luce che imprimeva alle immagini un senso di calcificazione, di morte, che si stendeva come una profezia sul destino segnato del personaggio protagonista. Collocando al centro delle sue storie, l'esistenza di un “ultimo uomo” come Accattone, uno sfruttatore di donne, Pasolini aveva mostrato al pubblico cinematografico che anche quest’“ultimo uomo” era un uomo, che possedeva una sua umanità, sepolta e nascosta nella sua degradazione. Un'umanità che fino a quel film molti non avevano mai preso in considerazione, come se non esistesse.

Poi Pasolini prosegue: “La terza cosa che ha inventato il Caravaggio è un diaframma (anch'esso luminoso, ma di una luminosità artificiale che appartiene solo alla pittura e non alla realtà) che divide sia lui, l'autore, sia noi, gli spettatori, dai suoi personaggi, dalle sue nature morte, dai suoi paesaggi. Questo diaframma, che traspone le cose dipinte dal Caravaggio in un universo separato, in un certo senso morto, almeno rispetto alla vita e al realismo con cui quelle cose erano state percepite e dipinte, è stato stupendamente spiegato da Roberto Longhi con la supposizione che il Caravaggio dipingesse guardando le sue figure riflesse in uno specchio”.

Lo specchio implica una distanza, un filtro che immerge le figure in un'altra dimensione luministica, così da imprimere una diversa connotazione, una diversa qualificazione alla corporalità di quelle figure.

“Tali figure erano perciò quelle che il Caravaggio aveva realisticamente scelto, negletti garzoni di fruttivendolo, donne del popolo mai prese in considerazione, ecc., e inoltre esse erano immerse in quella luce reale di un'ora quotidiana concreta, con tutto il suo sole e tutta la sua ombra: eppure... eppure dentro lo specchio tutto pare come sospeso come a un eccesso di verità, a un eccesso di evidenza, che lo fa sembrare morto.”

La luce è quella del quotidiano, umile, realistica ma “dentro lo specchio” qualcosa cambia, si verifica un fenomeno che la muta: le figure dipinte con il filtro della superficie che le riflette, scivolano in una sospensione “a un eccesso di evidenza” che Pasolini interpreta come funereo, mortuario.

“Posso amare criticamente la scelta realistica del Caravaggio nel ritagliare nei personaggi e negli oggetti il mondo da dipingere; posso amare, ancor più, criticamente, l'invenzione di una nuova luce dove far accadere gli immobili avvenimenti.” È proprio l'immobilità di corpi vivi e pulsanti a suggerire che vivi non lo sono più, che sono precipitati in un'altra dimensione.

“Tuttavia quanto al realismo occorre una buona dose di storicismo per individuarlo in tutta la sua imponenza: non essendo io un critico d’arte, e vedendo le cose in una prospettiva storica falsa e schiacciata, tutto sommato a me il realismo del Caravaggio mi sembra un fatto abbastanza normale, superato lungo i secoli da altre, nuove forme di realismo.”

Con queste parole Pasolini confessa la propria reazione emozionale alle opere di Caravaggio, e sottolinea il distacco che prova, forse proprio per evidenziare con più forza quei fenomeni che invece lo toccano, come artista, nel profondo e a cui dedicherà le ultime righe del suo testo.

Continua a confessare la propria estraneità anche alla luce drammatica caravaggesca: “Quanto alla luce, posso apprezzarne l’invenzione stupendamente drammatica, ma per una mia particolare forma estetica – dovuta chissà a quali manovre del mio inconscio - non amo le invenzioni di luce, preferisco di gran lunga le invenzioni di forme. Un nuovo modo di sentire la luce mi entusiasma molto meno che un nuovo modo di sentire mettiamo il ginocchio di una madonna sotto il manto o lo scorcio del primo piano di un santo: amo le invenzioni e le abolizioni dei chiaroscuri, delle geometrie, delle composizioni. Di fronte al caos luminoso del Caravaggio resto ammirato ma un po’ staccato (se è la mia opinione strettamente personale che qui si vuole conoscere).”

Finalmente arriva al punto nodale del testo: “Ciò che mi entusiasma è la terza invenzione del Caravaggio: cioè il diaframma luminoso che fa delle sue figure delle figure separate, artificiali, come riflesse in un specchio cosmico. Qui i tratti popolari e realistici dei volti si levigano in una caratterologia mortuaria; e così la luce, pur restando così grondante dell’attimo del giorno in cui è colta, si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata. Non solo il Bacchino è malato ma anche la sua frutta. E non solo il Bacchino, ma tutti i personaggi del Caravaggio sono malati, essi che dovrebbero essere per definizione vitali e sani, hanno invece la pelle macerata da un bruno pallore di morte”.

Nello stesso periodo Pasolini sta scrivendo il “progetto di romanzo” che rimarrà incompiuto, *Petrolino*, iniziato nel 1972 e che sarà pubblicato da Einaudi soltanto nel 1992. Negli *Appunti* numerati 71 e seguenti, lo scrittore immagina che il protagonista, l’ingegnere Carlo segua lungo alcune strade di Roma (via Torpignattara e altre) un giovane appartenente al sottoproletariato romano, che secondo Pasolini era orrendamente degenerato negli anni '70, tanto che lo denomina dispregiativamente “il Merda”. Questa figura che non parla e si limita a passeggiare, abbracciato stretto alla fidanzata, percorre una serie di gironi che ricalcano quelli dell'*Inferno* dantesco ma dove all’ordine tassonomico dei vizi umani, è sostituito una nuova classificazione comprendenti quelli che, nella critica della modernità pasoliniana, sono diventati i connotati della massificazione e dell’omologazione del ceto popolare in massa piccolo-borghese.

Ogni girone è raffigurato come un quadro, illuminato dalla luce proveniente da dietro e riflessa e diffusa da superficie trasparenti, come in una scenografia cinematografica, con la presenza di un tabernacolo alla maniera medioevale. Un'altra particolarità è che due scene coesistono in trasparenza l'una nell'altra, come nell'effetto filmico della sovrapposizione: la Scena della Visione, che

corrisponde al presente, dove sono visibili i caratteri di ripugnante degradazione dei giovani appartenenti ai ceti popolari, e la Scena della Realtà, dove invece appare come gli stessi erano in un passato recente, appena sette anni prima, quando possedevano ancora le loro identità, la loro fisionomia originaria. Scrivendo del senso di malattia e morte suggerito dalla luce di Caravaggio, Pasolini sta probabilmente pensando al luminismo mortuario, funebre, che avvolge con violenta, cruda evidenza i corpi di una gioventù che ai suoi occhi è ormai diventata completamente e colpevolmente connivente con il trionfo del consumismo e della massificazione e reca nel proprio corpo, i segni della debolezza, della malattia e della morte.

Ecco che il diaframma di Caravaggio e la “cristallizzazione” che opera sulla realtà diviene, per Pasolini, una forma entro cui rappresentare l'orrore della fine di un mondo, di un modo di essere uomini – cioè la cultura popolare, tramandata per secoli nei suoi rituali - che non ritornerà mai più.

