

# PASOLINI E I PROCESSI



Pier Paolo Pasolini in tribunale, con i suoi avvocati, durante uno dei processi a cui fu sottoposto.

La lista delle denunce di cui Pasolini è stato oggetto è lunga quanto quella delle sue assoluzioni, a cominciare dalla prima accusa, quella per corruzione di minorenne, che lo costrinse a lasciare Casarsa, salvo essere poi assolto in appello. I libri e i film di Pasolini, oltre alle molte polemiche, hanno spesso prodotto conseguenze giudiziarie: contro *Ragazzi di vita* la Presidenza del Consiglio dei ministri promuove un'azione giudiziaria e il sequestro del libro per contenuto osceno, ma la vicenda si conclude con l'assoluzione dell'autore e il dissequestro del romanzo su richiesta del Pubblico Ministero. Il film *Mamma Roma* viene denunciato per offesa al comune senso della morale e per contenuto osceno, e il risultato è ancora un non luogo a procedere. Il film *Teorema* riceve le stesse accuse, ma anche questo processo si conclude con l'assoluzione piena, in due gradi di giudizio, di Pasolini; il film *Il Decameron* viene sequestrato; il film *I racconti di Canterbury* è prosciolto quattro volte dall'accusa di oscenità; *Il fiore delle mille e una notte* viene denunciato prima ancora di uscire nelle sale, ma anche in questo caso il Tribunale di Milano decreta che non si debba procedere contro il film. Più complessa la vicenda che accompagna, invece, il film *La ricotta*, per il quale Pasolini viene denunciato per vilipendio alla religione dello Stato, condannato in primo grado e assolto in secondo. La Cassazione, pur annullando la sentenza di secondo grado, dichiarò prescritto il reato.



Jacopo Pontormo, *La Deposizione*, 1526-28, olio su tavola (Firenze, Chiesa di Santa Felicità).

Jacopo Pontormo nasce nei dintorni Empoli nel 1494, ma ancora bambino si trasferisce a Firenze (vi morirà nel 1557), dove nel 1512 entra nella bottega prestigiosa di Andrea del Sarto e nel 1513 riceve le prime commissioni indipendenti. Con il suo lavoro, secondo quanto racconta il Vasari nella biografia del pittore, suscita l'ammirazione di Michelangelo e l'invidia del suo maestro di bottega. Molte sono le opere che Pontormo produce negli anni successivi, intraprendendo una strada che progressivamente lo porta a rompere con gli schemi del classicismo del primo Cinquecento e a incontrare i modi scopertamente manieristici che si riscontrano, negli stessi anni, negli esordi di Rosso Fiorentino. Nella pittura di Pontormo, «genio malinconico» e «di maniera nuova», scrive ancora il Vasari nella sua biografia del pittore, si addensano a questo punto i personaggi, le cui figure si allungano in modo innaturale, trasferendo sulla tela un'immagine mentale più che mimetica del reale, nata nel «cervello» del pittore e ispirata a «nuovi concetti e stravaganti». Con Pontormo e Rosso Fiorentino, con la loro «disperata vitalità» – espressione che Longhi aveva usato per i due pittori e che Pasolini trasferì significativamente su se stesso, facendone il titolo di una sezione delle sue Poesie *in forma di rosa* – il poeta riconosceva una fratellanza autentica, radicale. Insieme al Pontormo, del resto, anche Rosso con la sua splendida *Deposizione* fornisce il soggetto di uno dei *tableaux vivants* della Ricotta.



# IL PONTORMO DI PASOLINI



Ricostruzione della *Deposizione* di Pontormo, fotogramma dal film *La ricotta* di Pasolini.

Nel 1963 esce il terzo film di Pasolini, *La ricotta*, che ha tra i suoi interpreti il grande regista Orson Welles, cui è affidata sullo schermo la ricostruzione della *Deposizione* di Pontormo. Emerge così il nuovo uso che Pasolini si appresta a fare della macchina da presa, la quale si pone ora «come elemento di avvicinamento, ma anche di separazione. Nel momento in cui sceglie come doppio il regista Welles, da contrapporre a Stracci, nell'episodio della *Ricotta*, la coscienza della separazione è definitiva. L'immagine che gli aveva dato la sensazione di assumere il punto di vista dei suoi personaggi [ad esempio in *Accattone* e in *Mamma Roma*] ora gli fa misurare la distanza culturale e sociale che lo separa da loro. [...]

La tradizione figurativa della *Ricotta* (Pontormo, Rosso Fiorentino), benché dissacrata da elementi ironici e blasfemi, stabilisce una linea di demarcazione culturale e pone l'autore dalla parte del soggetto consapevole che l'opera è un prodotto individuale. Ponendosi come una delle figure del *tableau vivant* della *Deposizione* Pasolini decide di divenire soggetto del racconto e della propria produzione immaginativa» (G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano* cit.).

# PASOLINI E LONGHI



Masaccio e Masolino, affreschi della Cappella Brancacci a Firenze, *Guarigione dello storpio* e *Resurrezione di Tabita*, ca 1420.

«Pasolini era uno straordinario uomo-orchestra, un re Mida che dominava i materiali espressivi più eterogenei, trasformandoli al minimo contatto [...]. La folgorazione figurativa avviene fin dai banchi dell'Università di Bologna seguendo, nei primi anni Quaranta, le lezioni di Roberto Longhi, continua attraverso un'attività di pittore, ma trova la sua piena realizzazione nel passaggio alla regia. [...] Quando pone per la prima volta [...] l'occhio dietro la macchina da

presa scopre, ignorando grammatica e sintassi del cinema, la possibilità di rivivere le suggestioni che la pittura di Masaccio e Piero della Francesca gli hanno provocato. *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta* (episodio di *Rogopag*) dimostrano la perfetta permeabilità tra pagina e schermo. Personaggi, situazioni, moduli linguistici passano, con naturalezza, da un sistema all'altro» (G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano* cit.).



# CARAVAGGIO E LA LUCE



Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *La Deposizione nel sepolcro*, 1602-604, olio su tela (Città del Vaticano, Pinacoteca vaticana).

«Il Caravaggio ha inventato: primo: un nuovo modo che secondo la terminologia cinematografica si dice profilmico, intendo con questo tutto ciò che sta davanti alla macchina da presa: il Caravaggio cioè ha inventato tutto un mondo da mettere davanti al cavalletto nel suo studio: tipi nuovi di persone, nel senso sociale e caratteriologici, tipi nuovi di oggetti, tipi nuovi di paesaggi.

Secondo: 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. [...]

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. Tali figure [...] 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» (P.P. Pasolini, *La luce di Caravaggio*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, tomo II).

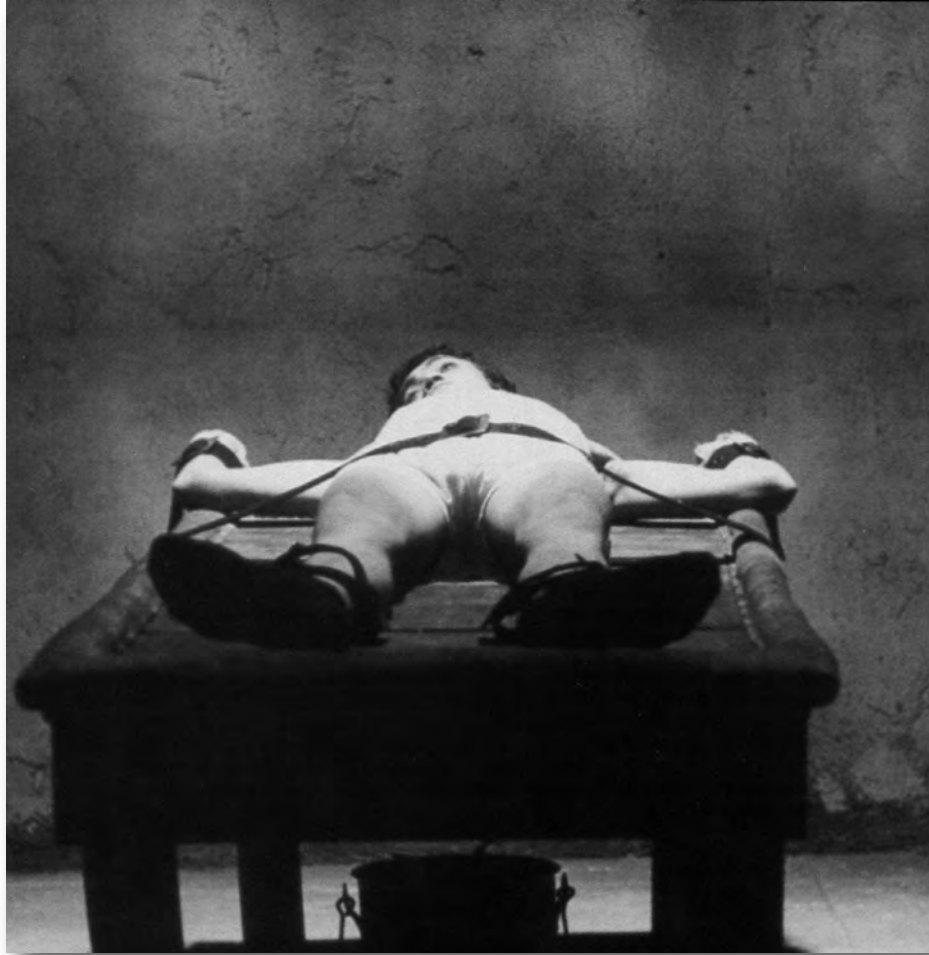
# ANDREA MANTEGNA



Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1480 ca, tempera su tela  
(Milano, Pinacoteca di Brera).

Andrea Mantegna (Padova, 1431 - Mantova, 1506) si forma a Padova alla bottega dello Squarcione, dove abbondano gli stimoli culturali, al passo con i tempi. Mantegna, però, a partire da qui sviluppa il suo stile personale: in esso si riconoscono le suggestioni di Rogier van der Weyden e quelle di Piero della Francesca, scoperti entrambi in occasione di un soggiorno a Ferrara, l'influenza "originaria" di Donatello e quella, che si consolida più tardi, di Iacopo Bellini. La sua pittura appare quindi caratterizzata dalla rappresentazione di «realità intensificate, dalla verità lucente e precisione degli spazi», ma anche da «una capacità esecutiva ed un controllo manuale di perfezione assoluta» (M. Lucco, *Mantegna*, 24Ore Cultura, 2013).

## IL MANTEGNA DI PASOLINI



Come è stato osservato, l'intero film *Mamma Roma* è incastonato tra due scene di forte ancoraggio pittorico, dal pranzo di nozze che richiama, all'inizio, *L'ultima cena* di Leonardo da Vinci, alla scena della morte di Ettore, che si configura come una citazione certa, sebbene forse non univoca, della *Deposizione di Cristo morto* di Mantegna.

Ettore Garofolo in un fotogramma della scena finale di *Mamma Roma*.