

# «Perché realizzare un'opera quando è così bella sognarla soltanto?»

## L'atto creativo nel cinema di Pasolini

Giulio Brevetti\*

Recibido: 01.05.2024 — Aceptado: 06.06.2024

### Titre / Title / Titolo

«¿Por qué hacer un trabajo cuando es tan hermoso soñar solo con él?». El acto creativo en el cine de Pasolini  
 «Pourquoi faire un travail quand il est si beau de le rêver seulement?». L'acte créatif dans le cinéma de Pasolini  
 «Why make a work when it is so beautiful to only dream of it?». The creative act in Pasolini's cinema

### Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Alumno de Roberto Longhi, el crítico de arte histórico e italiano más influyente del siglo XX, Pier Paolo Pasolini ha tenido en cuenta la lección de ese maestro en la construcción de sus imágenes, a veces inspirados en pinturas renacentistas y manieristas. Pero además de estas referencias iconográficas bien conocidas en su cine, a menudo se encuentran reflexiones sobre el acto creativo y el arte en general. Por lo tanto, la intervención tiene como objetivo centrarse en algunos de estos momentos y comentar específicamente las figuras de los artistas que aparecen en algunas de las películas, como el alumno de Giotto por el mismo director interpretado en *Decameron* o como el director interpretado por Orson Welles en *La Ricotta*. A través de una lectura de estos ejemplos, intentará ofrecer una interpretación de la mirada del autor sobre lo que es el arte y la necesidad del ser humano de crear y producir artefactos artísticos.

Élève de Roberto Longhi, critique d'art historique et italien le plus influent du XXe siècle, Pier Paolo Pasolini a gardé à l'esprit la leçon de ce professeur dans la construction de ses images, parfois inspirée par la renaissance et les peintures manières. Mais en plus de ces références iconographiques bien connues dans son cinéma, des réflexions sur l'acte créatif et l'art en général

sont souvent trouvés. L'intervention vise donc à se concentrer sur certains de ces moments et à commenter spécifiquement les figures des artistes qui apparaissent dans certains films, tels que l'élève de Giotto par le même réalisateur joué dans le *Decameron* ou en tant que réalisateur joué par Orson Welles dans *La Ricotta*. Grâce à une lecture de ces exemples, il essaiera d'offrir une interprétation du regard de l'auteur sur ce que l'art et le besoin de l'homme est de créer et de produire des artefacts artistiques.

Pupil of Roberto Longhi, the most influential historical and Italian art critic of the twentieth century, Pier Paolo Pasolini kept in mind the lesson of that teacher in the construction of his images, sometimes inspired by Renaissance and Mannerist paintings. But in addition to these well-known iconographic references in his movies, reflections on creative act and art in general are often found. The essay therefore aims to focus on some of these moments and to comment on specifically the figures of the artists who appear in some of his films, such as Giotto's pupil by the same director played in the *Decameron* or as the director played by Orson Welles in *La Ricotta*. Through a reading of these examples, it will try to offer an interpretation of the author's gaze on art and on the humans' need to create and produce artistic artifacts.

Allievo di Roberto Longhi, il più influente storico e critico d'arte italiano del Novecento, Pier Paolo Pasolini ha tenuto presente la lezione di quel maestro nella costruzione delle sue immagini, talvolta ispirandosi a dipinti rinascimentali e manieristi. Ma oltre a questi ben noti riferimenti iconografici nel suo cinema sono spesso riscontrabili riflessioni sull'atto creativo e sull'arte in generale. L'intervento mira, pertanto, a soffermarsi su alcuni di questi momenti e a commentare nello specifico le figure degli artisti che compaiono in alcune delle pellicole, come ad esempio l'allievo di Giotto dallo stesso regista interpretato nel *Decameron* o come il regista impersonato da Orson Welles ne *La ricotta*. Attraverso una lettura di questi esempi, si tenterà di offrire un'interpretazione dello sguardo dell'autore su cosa sia l'arte e sul bisogno dell'essere umano di creare e produrre manufatti artistici.

\* Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli», Dipartimento di Lettere e Beni Culturali, Ricercatore

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Artista, director, pintor, escritor, proceso creativo.



Artiste, réalisateur, peintre, écrivain, processus de création.



Artist, director, painter, writer, creative process.



Artista, regista, pittore, scrittore, processo creativo.



### 1. Premessa

In occasione del centenario della nascita, la Cineteca di Bologna ha organizzato una mostra sull'immaginario visivo del cinema di Pier Paolo Pasolini, allestita nel sottopasso di Piazza Re Enzo, nel centro della città che aveva accolto il giovane poeta friulano e dove aveva studiato, restando rapito nell'anno accademico 1941/42 dalle lezioni di storia dell'arte di Roberto Longhi, il grande critico nato ad Alba, in Piemonte, nel 1890 e destinato a divenire il più influente storico dell'arte italiano, che avrebbe scritto opere fondamentali e dato vita a una scuola che annoverava, tra gli altri, Federico Zeri, Mina Gregori, Raffaello Causa, Giuliano Briganti, Ferdinando Bologna e molti ancora. La mostra bolognese rifletteva su quanto quelle lezioni abbiano influito sull'immaginario e sull'estetica del giovane Pasolini che avrebbe voluto laurearsi con Longhi ma che, a causa delle vicissitudini della guerra, dovette ripiegare sulla letteratura italiana svolgendo una tesi su Pascoli seguito dal professor Carlo Calcaterra.

La mostra, dal titolo *Folgorazioni figurative* (Chiesi & Mazzocchi 2022), prendeva in prestito le parole usate dal regista e poeta proprio a proposito dell'importanza di quelle lezioni con un grande intellettuale del Novecento. L'esposizione si apriva non a caso con una fotografia di Longhi e si chiudeva con alcune versioni del ritratto del critico realizzate da Pasolini pochi giorni prima della sua

morte. Come a dire che Longhi ha rappresentato un pezzo fondamentale della sua vita, l'alfa e l'omega per la sua formazione e per la sua visione da artista. Il Pasolini regista deve straordinariamente tanto alla lezione di quel maestro che ha rivalutato molta produzione artistica italiana, in special modo tra Trecento e inizio Seicento, segnando profondamente il gusto e lo sguardo del suo allievo come di tanti altri. L'attenzione al dato realistico e ai problemi della forma si riverberano tanto nei dipinti giovanili di Pasolini quanto nelle pellicole che dirige (Brevetti 2022).

Ma, assieme ai riferimenti, più o meno espliciti, alla pittura che emergono dalle pellicole e che la mostra evidenziava sapientemente, occorrerebbe anche una riflessione sulla figura dell'artista, e dunque dell'atto creativo, che talvolta fa capolino nei suoi film. Quali artisti, che tipo di espressione artistica, quale interpretazione ne dà egli di volta in volta? E perché in certi casi sceglie di interpretare egli stesso la figura dell'artista? Per tentare di offrire una lettura ragionata di questo utilizzo da parte di Pasolini, ci soffermeremo su quattro pellicole.

### 2. Il regista

La prima opera cinematografica di Pasolini in cui compare un personaggio compiutamente dedito all'arte è *La ricotta*, episodio compreso nel collettivo *Ro.Go.Pa.G.* (1963), in cui figurano anche i segmenti di Rossellini, Gregoretti e Godard. Il segmento di Pasolini, che segue *Accattone* e *Mamma Roma*, è come ben noto finito al centro di roventi polemiche e di una oscena azione censoria per vilipendio alla religione. Dopo la Via Crucis nelle borgate romane dei protagonisti dei primi due film, Pasolini si concentra su un altro sottoproletario capitato nel mondo delle produzioni cinematografiche, una comparsa dall'evocativo nome di Giovanni Stracci (Mario Cipriani) a cui viene affidata la parte di uno dei due ladroni nella scena della crocifissione che un regista americano (Orson Welles) sta girando a Roma. Un poveraccio finito lì solo per ottenere il pasto durante la pausa pranzo, completamente avulso da ciò che lo circonda, dalle pretese intellettuali del regista e dal processo artistico in corso. Come

lo stesso Pasolini ha affermato, diversamente da *Accattone* e da *Mamma Roma*, il protagonista «Stracci non è più un eroe del sottoproletariato romano in quanto problema specifico ma è l'eroe del Terzo mondo. Senza alcun dubbio più astratto e meno poetico, ma, per me, più importante» (Bertolucci & Comolli 1965). Il contesto romano, così fondamentale per i primi due film, non è più determinante in questo, non a caso ambientato a Cinecittà, il luogo della finzione e senza legami con la città di Roma. La parabola del poveraccio che fa un'indigestione di ricotta e muore sulla croce durante le riprese è dunque una riflessione sulla condizione sociale, economica e culturale dei tanti Stracci sfruttati e invisibili nel mondo.

Contrapposta a questa figura, vi è quella del regista, interpretata da Orson Welles, vale a dire uno dei volti e dei nomi più rappresentativi dell'arte cinematografica, modernizzatore e innovatore non a caso scelto da Pasolini per un episodio di gran sperimentazione tecnica e visiva, come testimoniano i passaggi dal bianco e nero al colore, le scene accelerate che richiamano le comiche del muto, l'uso inedito del sonoro e della musica. E dunque chi è questo regista imponente e autoritario che siede altezioso a dirigere il set? Le prime parole che gli sentiamo dire sono: «la corona!», vale a dire la solenne richiesta di visionare la corona di spine da porre sul capo dell'attore che interpreta Cristo. La catena che si viene a formare partendo dal diretto sottoposto, vestito bene e severo nei toni, finisce, di bocca in bocca, a un altro sottoproletario steso per terra a ridere irriverente della richiesta del regista. Dalla autocompiaciuta sacralità dell'autore all'indifferente sornioneria dell'ultimo dei presenti di un set cinematografico che assume così, attraverso questo montaggio di volti e di atteggiamenti, una rigida struttura gerarchica di marca feudale in cui il regista rappresenta il monarca alle cui dipendenze vi sono diversi strati di vassalli e di servi della gleba. Come appunto il povero Stracci. La corona di spine, oggetto di scena cercato dal regista, finisce per diventare il simbolo della vicenda, il contrassegno del martirio al quale stiamo per assistere per volere del regista, un martirio non falso, come quello della finzione filmica, ma vero, reale, che avviene nella vita concreta e di cui nessuno si accorge.

Il *j'accuse* di Pasolini a un certo modo di intendere la produzione cinematografica si ricollega allo sfruttamento del proletario già fotografato da Luchino Visconti in *Bellissima*, in cui una bambina e sua madre – significativamente Anna Magnani – restano vittime della macchina di interessi e di ambiguità che ruota attorno al magico mondo del cinema. Ma lì si trattava di una critica, da parte di un film neorealista, all'industria del cinema neorealista e alla consuetudine, negli anni del dopoguerra, di utilizzare attori presi dalla strada, alimentando false speranze di arricchimento e di successo. Poco più di dieci anni dopo, in pieno boom economico, sembra di tornare ancora più dietro: Stracci non è su quel set per una parte di rilievo, ma per fare la comparsa ed avere il cestino con il pranzo da portare alla famiglia. Il cinema è soltanto un modo come un altro per sbarcare il lunario, per trovare qualcosa da mangiare, e come altri settori anche il cinema è costruito su ingiuste strutture gerarchiche. Tutti i figli di Stracci cercheranno di entrare in quel mondo e di fare le comparse solo per mangiare.

La produzione è affidata a un regista straniero a cui ben poco importano le questioni sociali. Il suo intento è quello di ricreare *tableaux vivants*, ispirandosi a opere della pittura manierista, come nel caso delle crocifissioni di Pontormo e di Rosso Fiorentino, solitamente isolato dal resto della troupe che nelle pause si riunisce per mangiare e per ballare. Quando viene raggiunto da un giornalista (Vittorio La Paglia) che gli pone delle banali domande, lo sentiamo rispondere con frasi lapidarie e poco veritiere. Alla domanda: «Che cosa vuole esprimere con questa sua nuova opera?», egli risponde infatti: «Il mio intimo, profondo, arcaico cattolicesimo». Quando poi il cronista gli chiede cosa pensi della società italiana, egli risponde: «il popolo più analfabeta, la borghesia più ignorante d'Europa». Riguardo alla morte, afferma che «come Marxista è un fatto che non prendo in considerazione». Riguardo poi a Fellini, dopo averci pensato su, afferma: «egli danza, egli danza!». Domande mediocri a cui il regista, pur sfuggendo con ironia, risponde in maniera profonda, prima di leggere un brano tratto dal volume *Mamma Roma*, uscito l'anno precedente: si tratta della poesia *Io sono una forza del Passato*, nella quale Pasolini canta la tradizione

e il passato che si stanno perdendo per colpa della modernità e del progresso. Il regista incolpa poi quelli come il cronista che non comprendono perché uomini medi. L'uomo medio, dice, è «un mostro, un pericoloso delinquente, conformista, colonialista, razzista, schiavista, qualunque», ricordando che il produttore del suo film è anche il padrone del giornale per cui scrive il cronista. Una visione sconsolata, triste, pessimista quella del regista che preferisce poi girarsi di spalle e stare da solo.

Mentre le tre comparse sono sulla croce, arriva il produttore, con la stampa e altri invitati. Stracci, che ha fatto un'indigestione per aver mangiato troppa ricotta, muore sul serio. Il regista senza scomporsi esclama: «Povero Stracci! Crepare! Non aveva altro modo per ricordarsi che anche lui era vivo!».

Qual è dunque la visione di Pasolini di questo regista cinico e sprezzante, disilluso e disincantato? Ed è una figura se non autobiografica almeno sovrapponibile a quella dello stesso Pasolini? Egli da una parte mette in luce la banalità dei film biblici, soprattutto hollywoodiani, dall'altra rigetta anche la scelta intellettualistica intrapresa dal regista interpretato da Welles, quella cioè di ricostruire in maniera fedele immagini desunte dalla pittura. L'estetismo del personaggio, unito al suo cinismo, lo portano a riproporre in maniera asettica quadri del passato: «Quindi Welles non rappresenta me stesso. Probabilmente è una specie di caricatura di un me stesso andato oltre certi limiti e visto come se, per un processo di inaridimento interiore, fossi diventato un ex comunista... Si spiegano così le sue risposte caustiche e ciniche che aggrediscono il mondo da ogni lato» (Pasolini 1964). E la prova che Pasolini aveva in mente ben altro l'avrebbe data, in effetti, l'anno successivo girando a Matera quello che forse è da considerare il suo più grande capolavoro, *Il Vangelo secondo Matteo*.

Dunque, ricapitolando: Pasolini mette in scena un regista che gira un film sulla Passione e che, come mostra la sequenza dell'intervista, parla con le parole di Pasolini. Ma, al di là del pensiero sull'uomo medio e sulla borghesia italiana, le due visioni estetiche non coincidono. Se il regista interpretato da Welles riproduce opere d'arte manieriste, di fatti copiando e non inventando nulla, per Pa-

solini la storia dell'arte costituisce non soltanto una fonte iconografica da cui attingere ma, sulla scorta degli insegnamenti di Longhi, una storia delle forme a cui guarda costantemente per trarvi ispirazione:

Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto, che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva (Pasolini 1962).

### 3. Il pittore moderno

La seconda pellicola su cui ci soffermiamo è *Teorema*, il film che Pasolini girò nel 1968 basato sulla sceneggiatura scritta contemporaneamente all'omonimo romanzo. In quest'opera assistiamo alla conversione al linguaggio pittorico di un giovane borghese (Andrès José Cruz Soublette), sconvolto, come i membri della propria famiglia, dall'incontro con un misterioso ragazzo (Terence Stamp), seduttore di tutto il nucleo e anche di una delle cameriere (Laura Betti). Un angelo o un demone? La metafora pittorica è d'altronde adoperata da Pasolini nello spiegare il film: «*Teorema* è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo). In tale natura anfibiologica, non so sinceramente dire quale sia prevalente: se quella letteraria o quella filmica» (Pasolini 1968). Una famiglia borghese, benestante, con personale di servizio, un grande giardino, circondata da tutti i confort del benessere e piena di riferimenti alla cultura pop e di oggetti di consumo. Il misterioso e affascinante ospite conquista tutti i membri, padre (Massimo Girotti), madre (Silvana Mangano), figlio, figlia (Anne Wiazemsky) e, come si diceva, la cameriera, turbandoli nel profondo e lasciandoli, quando all'improvviso andrà via, nella disperazione.

La seduzione del figlio Pietro passa attraverso la pittura e, in particolare, tramite la conoscenza dei quadri di

Francis Bacon, nei quali le forme dei corpi umani tendono a disfarsi, a perdere i loro sembianti, restituendo una perdita non solo corporea quanto mentale e psicologica. Le immagini omoerotiche e confuse che il ragazzo sfoglia sono una rivelazione:

Io non riesco più a riconoscere me stesso, perché quello che mi faceva uguale agli altri è distrutto. Ero come tutti gli altri, con molti difetti, forse, miei e del mio mondo. Tu mi hai reso diverso, togliendomi al naturale ordine delle cose. E mentre tu eri vicino, non l'ho realizzato. Lo capisco adesso che tu stai partendo. E sapere di perderti è diventato la coscienza della mia diversità. Che cosa sarà di me da ora in poi? Il futuro sarà come vivere con un me stesso che non ha niente a che fare con me. Devo forse arrivare al fondo di questa diversità che tu mi hai rivelato e che è la mia intima e angosciata natura? Ma anche se non lo voglio, tutto questo non mi metterà contro tutto e contro tutti?

Mentre gli altri componenti del nucleo familiare reagiscono a modo loro alla partenza dell'ospite – la madre accompagnandosi con ragazzi giovani, il padre denudandosi in pubblico e smarrendosi, la figlia diventando cata-tonica, la cameriera ritornando in campagna e diventando una santa che si libra in cielo – il figlio inizia a dipingere ispirandosi a Bacon e discettando di tecnica, di stile e di originalità:

Bisogna cercare di inventare nuove tecniche che siano irriconoscibili, che non assomiglino a nessuna operazione precedente per evitare la puerilità, il ridicolo, costruirsi un mondo proprio, con cui non siano possibili confronti, per cui non esistono precedenti misure di giudizio, che devono essere nuove come la tecnica. Nessuno deve capire che l'autore non vale niente, che è un essere anormale, inferiore, che, come un verme, si contorce e striscia per sopravvivere. Nessuno deve mai coglierlo in fallo di ingenuità. Tutto deve presentarsi come perfetto, basato su regole sconosciute e quindi non giudicabili, come un matto, sì, come un matto! Vetro su vetro perché non sono capace di correggere niente! E nessuno se ne deve accorgere! Un segno dipinto su un vetro corregge, senza sporcarlo, un segno dipinto prima su un altro vetro. Ma tutti dovranno credere che non si tratti del ripiego di un incapace, di un impotente, niente affatto!, ma che si tratti invece di una decisione sicura, imperterrita, alta e quasi prepotente! Nessuno deve sapere che un segno riesce bene per caso, per caso e tremando; e che appena un segno si presenta riuscito bene per miracolo, bisogna subito proteggerlo, custodirlo come in una teca ma nessuno, nessuno deve accorgersene. L'autore è un pove-

ro tremante idiota, una mezza calzetta, vive nel caso e nel rischio, disonorato come un bambino. Ha ridotto la sua vita alla malinconia ridicola di chi vive degradato dall'impressione di qualcosa di perduto per sempre.

Se da una parte Pietro manifesta un convinto programma estetico, cercando nell'originalità e nella fuga dal confronto una personale e inedita cifra stilistica, dall'altra non si direbbe un artista sincero quanto piuttosto astuto e calcolatore, consapevole della propria incapacità ma spinto a celare i limiti e a far credere in una genialità inesistente. Andato via dalla casa paterna e sistematosi in uno studio *bohémien*, passa da un linguaggio a un altro, scontento e non appagato, come quando dinanzi a una tela colorata di blu, una sorta di campitura alla Rothko, decide di profanarla urinandoci sopra, sperimentando un'ennesima tecnica. Decide poi di affidarsi al caso, e di non guardare i colori, lasciando fare al destino.

#### 4. Il pittore giottesco e lo scrittore inglese

La figura di un altro pittore compare in un film di tre anni successivo e questa volta a impersonarlo è proprio il regista, presentato come un artista dell'alta Italia, un discepolo di Giotto venuto a Napoli per dipingere in città. Pasolini trasporta al cinema alcune novelle del *Decamerone* di Boccaccio, spostando l'azione dalla Toscana a Napoli e ricostruendo un efficace e vitale Trecento, il secolo che più egli amava. E decide di interpretare un allievo, e non Giotto, come invece indicato nell'opera letteraria. Originariamente aveva affidato il ruolo del grande artista al poeta Sandro Penna, poi tiratosi indietro, e dunque già durante le riprese egli accettò di interpretare la parte non del maestro ma del suo allievo. In una sorta di trasfigurazione autobiografica, lo vediamo ad esempio sul sagrato di Santa Chiara, una delle grandi basiliche gotiche napoletane, studiare i volti delle persone comuni da raffigurare nelle opere, in un procedimento del tutto simile a quello che egli stesso adoperava, riconoscendosi dunque nel *modus operandi* dell'allievo del maestro fiorentino, che ha riportato la realtà e la verità nella pittura.

Una delle scene più significative è quella del pranzo nel refettorio. Il pittore è atteso dai frati che vorrebbero iniziare a mangiare. Arrivato in ritardo, non fa il segno della croce come i presenti e incomincia a mangiare pensieroso, ancora con la testa all'opera da realizzare. Consuma velocemente per terminare prima e a un tratto si arresta e va via, sotto gli sguardi sbigottiti dei frati. L'artista non è un semplice esecutore, per Pasolini, bensì un intellettuale, un visionario, un pensatore in servizio permanente, rapito totalmente dall'atto creativo che non si esplicita solo col pennello ma prima di tutto e soprattutto nella mente. E questo lo si nota bene nella sequenza in cui, svegliatosi di soprassalto, il pittore assiste a una visione, a un'apparizione celeste, ricalcata su quella della Cappella degli Scrovegni. Quando il lavoro termina nella basilica gotica e i ponteggi vengono tolti, il pittore e i suoi aiutanti assieme ai frati brindano e festeggiano. Ma l'artista rimane inquieto e si domanda: «Perché realizzare un'opera quando è così bella sognarla soltanto?».

È lo stesso regista a spiegare le ragioni della sua partecipazione al film:

Cosa significa la mia presenza nel *Decamerò*? Significa aver ideologizzato l'opera attraverso la coscienza non puramente estetica, ma, attraverso il veicolo della fisicità, cioè di tutto il mio modo di esserci, totale. Con le parole da me pronunciate alla fine del film, l'opera si ironizza, e diviene un'esperienza particolare, non mitizzata. La "colpevole mistificazione" si rivela come "gioco". In realtà con questo film non solo ho giocato: ma ho capito che il cinema è gioco, cosa semplicissima, che mi ci sono voluti dieci film per capire. Giotto non è più Giotto, ma ironicamente, [...] un "allievo alto-italiano di Giotto", che arriva a Napoli a dipingere in Santa Chiara degli affreschi realistici (esattamente, dunque, come io sono andato a Napoli per fare il film. Il giorno, uno degli ultimi di agosto, in cui sono andato in macchina solo, a Napoli, per iniziare il lavoro, me ne rendo conto adesso, è stato uno dei più belli e allegri della mia vita) (Pasolini 1970).

Questo gioco di rimandi tra il regista e uno dei personaggi del film, tanto da servire come collettore con le varie vicende narrate, viene ripreso l'anno successivo da Pasolini per *I racconti di Canterbury*, nel quale impersona, questa volta in maniera prevista e convinta, l'autore dei racconti, Geoffrey Chaucer. Lo incontriamo all'inizio

della pellicola, quando ha l'idea di scrivere brevi e vivaci novelle sul sesso e sui rapporti tra gli uomini e le donne, anche qui in funzione di collettore tra una storia e l'altra. Lo vediamo spesso impegnato a pensare, a immaginare, analogamente all'allievo di Giotto nel film precedente. Anche qui, un processo autobiografico e di rispecchiamento tra il personaggio e il regista. Ed eloquente la scena in cui si riprende mentre legge il *Decamerone* di Boccaccio e ride a crepappe da solo nel suo studio che sembra ispirato a quello del san Gerolamo di Antonello da Messina. E quando termina di scrivere l'ultimo racconto, allora termina anche il film. Sottolineava Pasolini al riguardo: «Decisamente, come attore, mi ha divertito più questo ruolo di quello del Giotto boccaccesco, sempre preoccupato per il proprio lavoro. Qui scherzo, ironizzo sulle mie stesse "invenzioni" umane» (Pasolini 1972).

## 5. Conclusioni

Quattro artisti diversi con approcci differenti; eppure, un filo conduttore sembra unirli. Se il regista impersonato da Orson Welles è un cinico intellettuale che pontifica sul mondo in tono sprezzante, e il giovane borghese di *Teorema* cerca il modo di ingannare chi si troverà dinanzi alle sue opere, sono senz'altro il pittore e lo scrittore tardomedievali, a cui significativamente Pasolini presta il volto, a rappresentare la vera essenza dell'artista. Ma vi sono due aspetti che ricorrono in tutti e quattro i personaggi.

Il primo è la solitudine. L'atto creativo richiede concentrazione e di stare da soli, come evidenzia ad esempio Welles quando siede di spalle, non solo al cronista che lo interroga ma anche e soprattutto allo spettatore. Si isolano poi anche gli altri artisti raffigurati, bisognosi di allontanarsi dalla comunità, distinguendosi da essa, come soggetti sciamanici in grado di leggere la società e le leggi che la governano prima di metterla in scena.

Il secondo elemento comune è la visionarietà. Tutti i personaggi sono colti in una sorta di processo onirico e allucinatorio, come ben mostra la sequenza della visione dell'allievo di Giotto nel *Decameron*. Da spettatori, entriamo nella mente dell'artista, assistendo alle sue visioni

e cogliendo il processo creativo precedente la fase tecnico operativa.

Recuperando il concetto crociano di intuizione-espressione, Pasolini nel ricostruire il processo creativo dell'artista, esibisce così i propri tormenti, i propri dubbi, la propria necessaria solitudine in una franca e disarmante messa in scena di sé.

## Bibliografia

- Bazzocchi, Marco Antonio e Roberto Chiesi, a cura di. *Folgorazioni figurative*. Bologna: Cineteca di Bologna, 2022.
- Bertolucci, Bernardo e Jean-Louis Comolli. "Le cinéma selon Pasolini". *Cahiers du cinéma*, 169, 1965, poi in Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 56.
- Brevetti, Giulio. "Folgorazioni pasoliniane. Longhi, la pittura e il cinema nella mostra bolognese e nel catalogo dedicati al poeta e regista a cento anni dalla nascita". *Polygraphia*, 6, 2022, pp. 333-346.
- Pasolini, Pier Paolo. "Le pause di Mamma Roma" (diario al registratore, 2 e 4 maggio 1962). *Mamma Roma*. Milano: Rizzoli, 1962, poi in Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 56.
- Pasolini, Pier Paolo. "Una discussione del '64". *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*. Pavia-Alessandria: Amm.ne Provinciale di Pavia e Comune di Alessandria, 1977, pp. 119-120, 100, poi in Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, pp. 55-56.
- Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Milano: Garzanti, 1968, risolto di copertina, poi in Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 180.
- Pasolini, Pier Paolo. "Io e Boccaccio", intervista di D. Bellezza. *L'Espresso colore*. Roma-Milano, 47, 24 novembre 1970, poi in Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 251.
- Pasolini, Pier Paolo. "Stavolta tocca al Boccaccio inglese", intervista di G. Grassi. *La Domenica del Corriere*, Milano, 5, 1 febbraio 1972, poi in Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, pp. 269-270.
- Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.

