

# El *Decameron* de Pasolini: manipulación “de autor”

Miguel Ángel CUEVAS\*  
Universidad de Sevilla  
mcuevas@us.es

ata, citation and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

## RESUMEN

La prosa de Boccaccio se traduce en «cine de poesía»; Pasolini transforma en detenimiento, en «inmediatez alucinatoria», la *duración* lógica y psicológica, el movimiento *novelresco* del personaje boccacciano. Las consonancias iconográficas suponen otras tantas claves para la intelección del proceso, que concluye en la construcción del «discípulo de Giotto», una suerte de autorretrato fictivo.

**Palabras clave:** iconografía, poética cinematográfica, manipulación autorial, autobiografismo.

## Pasolini's *Decameron*: an author's manipulation

## ABSTRACT

Boccaccio's prose is translated as “cinema of poetry”; Pasolini transforms in detail in “hallucinatory immediacy,” the logical and psychological life, movement boccacciano fictional character. The tunes iconographic pose as many keys to the insight of the process, which ends in the construction of the “disciple of Giotto”, a sort of fictional self.

**Key words:** imagery, poetic film, author's manipulation, autobiographism.

«Lire comme il faut lire [...] c'est seulement relire [...]», como afirmara Gérard Genette (Genette 1969 [1979:46]). Las imágenes de *Il Decameron*, de 1971, son el testimonio de la relectura a que Pier Paolo Pasolini somete la obra de Giovanni Boccaccio; y el fruto de una manipulación expresiva. Revisar ahora la película pasoliniana podría constituir una ocasión para indagar en las razones tanto de la manipulación como de la expresividad: una ocasión para convertirnos en espectadores de un proceso. Y ¿cuál es el espectador que el propio Pasolini

---

\* Miguel Ángel Cuevas. Dirección postal: Facultad de Filología. Área de Italiano. C/ Palos de la Frontera, s/n. 41004. Sevilla.

reclama? «Lo spettatore –se lee en *Il cinema impopolare*– non è colui che non comprende, che si scandalizza, che odia, che ride; lo spettatore è colui che comprende, che simpatizza, che ama, che si appassiona» (Pasolini 1970 [1999a:1603]). Es decir (como inmediatamente antes el mismo texto ha aclarado): un destinatario que establece con el autor «[...] un drammatico rapporto tra singolo e singolo democraticamente pari» (ivi, 1602s.). O bien: un *lector* al que se confía la reconstrucción de la obra, según lo señalado en la “Nota introduttiva” a *Scritti corsari*:

La ricostruzione di questo libro è affidata al lettore. È lui che deve rimettere insieme i frammenti di un’opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere passi lontani che però si integrano. È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale unitarietà. È lui che deve eliminare le eventuali incoerenze (ossia ricerche e ipotesi abbandonate). È lui che deve sostituire le ripetizioni con le eventuali varianti (o altrimenti accettare le ripetizioni come delle appassionate anafore) (Pasolini 1975 [1999b:267]).

Una reconstrucción tal no puede dejar de detenerse, como es obvio, en el filtro iconográfico, en los discursos imaginales que Pasolini atraviesa para ofrecernos su propia representación figural: el resultado filmico de su relectura boccacesca. El cineasta ha acostumbrado el ojo de su espectador a este tipo de recorridos, de intersección de discursos (cfr. Marchesini 1994; Galluzzi 1994; Safred 1995; Weis 1995). Desde sus primeras películas de fuerte contenido referencial, variantes cinematográficas del ciclo narrativo romano (*Ragazzi di vita*, 1955; *Una vita violenta*, 1959; *Ali dagli occhi azzurri*, 1965), la presencia de las alusiones pictóricas es piedra angular de la arquitectura filmica. Algunas muestras: en *Accattone* (1961), la disposición frontal, sacral, de rostros y figuras, la reiterada rítmica del claroscuro, evocan la pintura de Masaccio; en *Mamma Roma* (1962), entre otros referentes, son llamativas las citas de Caravaggio (en las guirnaldas, los cestos de fruta, la mirada de Bacchino del protagonista Ettore) y de Mantegna (la imagen cristológica final, el escorzo del muchacho muerto).

Desde el punto de vista del discurso cristológico (ubicuo en la obra toda de Pasolini) particular importancia revisten otras dos películas: *La ricotta* (1963) y evidentemente *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). A propósito de las consonancias figurativas de esta última el propio autor declara:

Nel mio film ci sono dei riferimenti pittorici, i più disparati ed i più raffinati, vorrei dire. Pensavo principalmente a Piero della Francesca, da cui ho preso i costumi dei farisei, per esempio, ma pensavo anche al pittore che io amo di più, cioè a Masaccio; pensavo ai primitivi, a Giotto. Nella faccia di Cristo voi vedrete degli elementi che sono del Greco e degli elementi che sono bizantini; in una inquadratura, nel presepio, durante l’adorazione dei Magi, voi potrete riconoscere un quadro di Carlo Levi [...] (Pasolini 1964b [1999b:809]).

Más adelante hablará asimismo de Rouault para el Cristo, de Piero para los tocados de los fariseos o los yelmos de los soldados, etc. Una absoluta intersección de referencias, pues, producto de una cultura figurativa magmática, basada justamente en la contaminación.

Por lo que hace a *La ricotta*, al margen de las muy marcadas citas de los *Descendimientos* del Pontormo y de Rosso Fiorentino, o de la evocación de la *Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio en planos del protagonista Stracci crucificado, más interesante es, si cabe, cuanto se lee en el relato homónimo de 1962, antecedente del medimetraje, sobre el color rojo del Pontormo:

Se prendete dei papaveri, lasciati nella luce del sole di un pomeriggio malinconico, quando tutto tace [...] in un ardore di cimitero – se li prendete e li pestate, ecco, ne viene fuori un succo che si secca subito; ebbene, annacquatelo un po', su una tela bianca di bucato, e dite a un bambino di passare un dito umido su quel liquido: al centro della ditata verrà fuori un rosso pallido pallido, quasi rosa, ma splendido per il candore di bucato che cià sotto; e agli orli delle ditate si raccoglierà un filo di rosso violento e prezioso, appena appena sbiadito; si asciugherà subito, diventerà opaco come sopra una mano di calce... Ma proprio in quello sbiadirsi cartaceo conserverà, morto, il suo vivo rossore. Questo per il rosso (Pasolini 1965a:480).

Ahora bien: no puede pasar desapercibido que una cosa es la *cultura figurativa* de Pasolini y otra la *naturaleza pictórica* de su pasión o vocación por la imagen. Una tensión cognoscitiva, ésta, que provoca, no tanto la superposición de citas iconográficas en la propuesta filmica, sino la propia percepción de lo real en clave pictórica: en las formas, en los colores o en su contraste, en los referentes representados; y en lo detenido, en la fijeza de lo que ya ha devenido representación, signo de sí mismo. Una tensión que se constituye además en una de las llaves maestras para acercarse al fondo en que se cimenta su *cine de poesía*, siendo así que "l'immediatezza allucinatoria della poesia [...] fissa le figure in un loro momento assoluto" (Pasolini 1965b [1999a:1381]). A ello alude el cineasta en *Empirismo eretico*: «In effetti lo stesso inconsulto amore per la realtà, tradotto in termini linguistici, mi fa vedere il cinema come una riproduzione fluente della realtà mentre, tradotto in termini espressivi, mi fissa davanti ai vari aspetti della realtà (un viso, un paesaggio, un gesto, un oggetto), quasi fossero fermi e isolati nel fluire del tempo» (Pasolini 1966-67 [1999a:1546]).

La propuesta visual pasoliniana nacería pues del encuentro entre imágenes estáticas e imágenes en movimiento: aquí reside, según Giuseppe Zigaina, el carácter *herético* de su cinematografía (Zigaina 1987:45).<sup>1</sup> Una conciliación de

---

<sup>1</sup> Un excursus a propósito de la exégesis de Zigaina sobre el entero *opus* pasoliniano (ahora en Zigaina 1995): de la sinrazón de estigmatizar una lectura como la suya que trasciende lo inmanente

elementos contrapuestos (fijeza–fluidez) que responde al estímulo de los *memorables* cursos universitarios de Roberto Longhi en los primeros años cuarenta, en la Universidad de Bolonia:

Vorrei solo analizzare il mio ricordo personale [...]: il quale ricordo è, in sintesi, il ricordo di una contrapposizione o netto confronto di «forme». Sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo, di Masolino e di Masaccio. Il cinema *agiva*, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E *agiva* nel senso che una «inquadratura» rappresentante un campione del mondo masoliniano –in quella continuità che è appunto tipica del cinema- si «opponeva» drammaticamente a una inquadratura rappresentante a sua volta un campione del mondo masacesco. [...] Il frammento di un mondo formale si opponeva quindi fisicamente, materialmente al frammento di un altro mondo formale: una «forma» a un'altra «forma» (Pasolini 1974 [1999a:1978]).

---

textual para lanzarse a las movidas aguas de la propuesta estética como acción, allí donde la praxis artística se resuelve en texto y en gesto. Entre los tantos posibles, me detengo sólo en un particular. No son raras las correspondencias entre algunas propuestas de artistas del grupo de los accionistas vieneses y ciertas operaciones pasolinianas construidas sobre la idea de la manipulación violenta de la fisicidad como hecho expresivo: entre la aparición explícita de la sangre, de las vísceras, de las materias fecales, sobre la pantalla en el caso de Pasolini (véase *Salò*, 1975), o en sus *performances* por parte de los accionistas (sangre y vísceras animales, en cierto modo ficticias: sólo en casos extremos llegaron a autolesionarse). Las más de las veces, por otra parte, los documentos que estos artistas han dejado de sus espectáculos de *body art* violentamente transgresivo son imágenes, fotografías o vídeos. No debería ser por tanto muy compleja la operación intelectual que, sin caer en fáciles y mecánicas homologaciones, contemplara la hipótesis de que la imagen del propio cuerpo de Pier Paolo Pasolini, masacrado en un descampado de Ostia, pudiera constituir un hecho expresivo: que el poeta hubiera querido que se le hallara de tal manera: testimonio presente (y, en este sentido, *vivo*) de una idea de la poesía, del arte, como acción. Pero testimonio no ficticio, con la sangre y las vísceras propias. Como hipótesis hermenéutica, repito, debería ser contemplada. Y sin embargo resulta apriorísticamente negada tal posibilidad, mediante declaraciones explícitas de no admisión de la tesis según la cual el poeta habría programado su muerte. Ahora bien, esta suerte de preconcepción, de juicio previo (de *prejuicio*) que descarta de antemano cualquier verificación heurística al respecto, es a todas luces inadmisibles desde el punto de vista epistemológico. Y ello porque, además, en la poética pasoliniana la regresión del signo (sea verbal o icónico) a la *materia-forma* constituye la modernidad más extrema. Ni puede dejar de tenerse en cuenta, por otro lado, la particular semiología de Pasolini, la teoría (en absoluto ingenua) en que se fundamenta su práctica autorial, si se pretende comprenderla. La ingenuidad, candorosa, reside en afirmar sin más que el poeta amaba la vida; en quedarse estupefactos ante el desmontaje de la vieja costumbre de considerar que Pasolini actuara –según la demoledora ironía de *Una disperata vitalità*– «da poeta civile, ah, sì, sempre!» (Pasolini 1964a [1975:468]); en no entender que si acaso esta última obra (su propia muerte) sería el signo material y formal del más absoluto de los rechazos, la mayor de las disidencias. ¿Por qué tal reluctancia?

Más explícitas, más contundentes, las declaraciones que ofrece el texto de *Mamma Roma* (película precisamente dedicada al maestro Longhi, «cui sono debitore della mia folgorazione figurativa»):

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, 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 [...]. // Quindi quando le immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obbiettivo si muovesse su loro come sopra un quadro, come uno scenario, e per questo lo aggredisco sempre frontalmente [...]. Sicché la mia macchina da presa si muove su fondi e figure sentiti sostanzialmente come immobili [...]. (Pasolini 1962a:145,149).

Es justamente Giotto di Bondone uno de los hilos conductores de la relectura, de la manipulación del texto de Boccaccio que Pasolini propone en su *Decameron*, película en la que el propio director interpreta el papel de un discípulo del pintor que sueña el fresco del *Juicio Final* de la Capilla de los Scrovegni de Padua. Desde el punto de vista iconográfico es esta la más clara referencia de la obra, en todo caso la más consistente junto a las de Brueghel el Viejo, de quien se citan con toda obviedad dos pinturas: la *Batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma*, como interludio que abre el episodio específico (ya no usado como *marco*) de Ciappelletto; y dentro de la batalla, como cita en el interior de la cita, el *País de Jauja*. Pero antes de centrarnos en Giotto conviene tener en cuenta aún, propedéuticamente, algunas consideraciones pasolinianas:

Quando giro un film, mi immergo in uno stato di fascinazione davanti a un oggetto, a una cosa, un viso, gli sguardi, un paesaggio, come se si trattasse di un congegno in cui stesse per esplodere il sacro. [...] Bisogna precisare che, quando parlo di questa presenza del sacro, non parlo del film nel suo complesso, delle sue forme interne, degli eventi, delle serie di cause ed effetti, dei lineamenti interiori di un determinato personaggio. Parlo del sacro, cosa dopo cosa, oggetto dopo oggetto, immagine dopo immagine (Pasolini 1983:95).

La inmovilidad que propicia la ocasión figurativa vendría así a revelarse como el momento simbólico de la eclosión de lo sagrado, momento casi siempre construido mediante procedimientos de contaminación, mediante una clave manierista de *absurdas y exquisitas mezcolanzas*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Desfogándose contra la casi exclusiva recepción crítica de la reconstrucción mantegnesca en *Mamma Roma*, el director interpela a Longhi: «Ah, Longhi, intervenga lei, spieghi lei, come non basta

En la estructura del *Decameron* pasoliniano, como no podía ser menos, cuestión axial es la de la traducción filmica del expediente narrativo del *marco* de que se sirve el texto de Boccaccio. La película, tras algunas dudas iniciales, acaba articulándose en dos «tiempos»: en el primero de ellos, la figura de Ciappelletto ejerce de elemento de cohesión; en el segundo, la del discípulo de Giotto; cada una de las partes –escribe el cineasta al productor Franco Rossellini– constituye «[...] una specie di unità tematica, legata da una vicenda che sostituisce il meccanismo narrativo adottato dal Boccaccio, e rappresent[a] il mio libero intervento di autore» (Pasolini 1988:671). Menos obvia que en la segunda parte, también la construcción de la figura de Ciappelletto se revela marcada por resonancias figurativas; acaso la más significativa sea que, tras el prólogo al desenlace de su aventura (un animado recorrido por las aludidas citas de Brueghel), se asiste al traslado del cadáver del embaucador envuelto en un sudario blanco: una secuencia de idéntica disposición y *attrezzo* a los de un fragmento de la *Batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma*.

Mayor detenimiento exige el tratamiento que merece, desde este y desde otros puntos de vista, el personaje del discípulo de Giotto, interpretado como se sabe –y no es cuestión irrelevante– por el propio director. A lo largo de toda su teoría semiológica, de su poética cinematográfica, Pasolini insiste en un concepto tomado de Peirce según el cual cada objeto es signo de sí mismo; en polémica con Umberto Eco, que lo había tachado de ingenuo (Eco 1967:142), y sirviéndose de las propias palabras de éste, es taxativo: «La verità è subdola, maledetta e sfacciata, non conosce freni o sensi unici, lei! Tu l’hai detta scherzando. Infatti ognuno di noi e ognuno degli oggetti ed eventi della realtà “è segno iconico di se stesso”» (Pasolini 1967 [1999a:1619]). (Y, entre los tantos testimonios posibles acerca de la persona como símbolo icónico de sí misma, a propósito de Silvana Mangano afirma de manera asimismo taxativa: «La Mangano riprodotta audiovisivamente è dunque un simbolo di natura figurale della Mangano» (Pasolini 1965-1966 [1999a:1665]).

No son para este momento dilucidaciones epistemológicas acerca de la penetración o ingenuidad semióticas que palabras como éstas traslucen. Baste constatar la *intentio auctoris*; según la cual el cineasta reproducido sobre la pantalla es icono de sí mismo: con una cinta clara que le ciñe la frente. También aquí se asiste a una puesta en práctica de la contaminación. Como ha destacado Zigaina (1995 [2005:143-162]), en un poema fundamental de diciembre de 1969, *Patmos* (incluido en 1971 en *Trasumanar e organizzare*: estamos de lleno en los tiempos del

---

mettere una figura di scorcio e guardarla con le piante dei piedi in primo piano per parlare di influenza mantegnesca! Ma non hanno occhi questi critici? Non vedono che bianco e nero così essenziali e fortemente chiaroscurati della cella grigia dove Ettore (cannottiera bianca e faccia scura) è disteso sul letto di contenzione, richiama pittori vissuti e operanti molti decenni prima del Mantegna? O che se mai, si potrebbe parlare di un’assurda e squisita mistione tra Masaccio e Caravaggio?» (Pasolini 1962b [1992:305])

*Decameron*), un poema compuesto a partir del atentado de Piazza Fontana de Milán y tejido de citas-variaciones del *Apocalipsis* de San Juan, entre la aparición de dos *personae*, una de nombre Pietro y la otra Paolo, se lee: «[...] non mi meraviglierei da letterato schizoide / che comparisse tale e quale in un olio del Prado [...]» (Pasolini 1971 [1975:659]). Escisión o no, o narcisismo extremo, o manierismo «da letterato», el hecho es que la caracterización del discípulo de Giotto lo asemeja poderosamente al Vulcano de *La fragua...* de Velázquez: por si no bastara la presencia del propio Pasolini, icono de sí mismo, para completar el autorretrato.

En efecto, Pier Paolo Pasolini somete todo cuanto explora a una manipulación intencional: el resultado será por tanto, siempre, fruto de su *libre intervención autorial*. Aunque sus gestos, como él mismo dijera en el lejano 1948 con palabras de Jean Cocteau, puedan «[...] sembrare assurdi a coloro che non sanno che egli cammina sul vuoto e sulla morte» (Pasolini 1948 [1999a:294]).

### Referencias bibliográficas

- ECO, Umberto (1967): *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Milano, Bompiani.
- GALLUZZI, Francesco (1994): *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni.
- GENETTE, Gérard (1969): «La littérature et l'espace», *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1979 (2ª), pp. 43-48.
- MARCHESINI, Antonio (1994): *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini (da «Accattone» al «Decameron»)*, Firenze, La Nuova Italia.
- PASOLINI, Pier Paolo (1948): «Poesia della Bemporad»; en P. P. Pasolini 1999a, I, pp. 294-297.
- (1962a): *Mamma Roma*, Milano, Rizzoli.
- (1962b): «Sfogo per *Mamma Roma*», *Vie Nuove*, n° 40, 4-10-1962; en P. P. Pasolini, *I dialoghi*, Giovanni Falaschi (ed.), Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 302-307.
- (1964a): *Poesia in forma di rosa*; en P. P. Pasolini, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1975.
- (1964b): «Marxismo e Cristianesimo», *Supplemento a L'Eco di Brescia*, 18-12-1964; en P.P. Pasolini 1999b, pp. 786-824.
- (1965a): «La ricotta» [1962], *Alì dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 467-487.
- (1965b): «La volontà di Dante a essere poeta», *Empirismo eretico*; en P. P. Pasolini 1999a, I, pp. 1376-1390.
- (1965-1966): «[Da *Perché quella di Edipo è una storia*]»; en P. P. Pasolini 1999a, I, pp. 1664-1667.
- (1967): «Il codice dei codici», *Empirismo eretico*; en P. P. Pasolini 1999a, I, pp. 1611-1621.
- (1966-67): «*Appendice. Battute sul cinema*», *Empirismo eretico*; en P. P. Pasolini 1999a, I, pp. 1541-1554.

- (1970): «Il cinema impopolare», *Empirismo eretico*; en P. P. Pasolini 1999a, I, pp. 1600-1610.
- (1971): *Trasumanar e organizzar*; en P. P. Pasolini, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1975.
- (1974): «Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*», *Descrizioni di descrizioni*; en P. P. Pasolini 1999a, II, pp. 1977-1982.
- (1975): «Nota introduttiva», *Scritti corsari*; en P. P. Pasolini 1999b, pp. 267s.
- (1983): *Il sogno del centauro* [1969, 1975], Jean Duflot (ed.), Roma, Editori Riuniti.
- (1988): *Lettere 1955-1975*, Nico Naldini (ed.), Torino, Einaudi.
- (1999a): *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori.
- (1999b): *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti y Silvia De Laude (eds.), Milano, Mondadori.
- SAFRED, Laura (1995): «Immagini inattuali. Pasolini e le arti visive», en G. Zigaina y C. Steinle (eds.) 1995, pp. 157-192.
- WEIS, Marc (1995): «“Ah Longhi, intervenga Lei!” I primi film di Pasolini tra realismo e interpretazione dell'arte», en G. Zigaina y C. Steinle (eds.) 1995, 193-221.
- ZIGAINA, Giuseppe (1987): *Pasolini e la morte. Mito, alchimia e semantica del «nulla lucente»*, Venezia, Marsilio.
- (1995 [2005]): *Hostia. Trilogia della morte de Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio.
- y STEINLE, Christa (1995): *Organizzar il trasumanar*, Venezia, Marsilio.