



Universiteit  
Leiden

The Netherlands

## **Tutto è santo: de verbeelding van Ser Ciappelletto in Pasolini's *Il Decameron* (1971)**

Kokkedee, Lotte

### **Citation**

Kokkedee, L. (2020). Tutto è santo: de verbeelding van Ser Ciappelletto in Pasolini's *Il Decameron* (1971). *Leidschrift*, 35(januari: Moderne middeleeuwen. New Medievalism in hedendaagse populaire cultuur), 17-36. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3180784>

Version: Publisher's Version

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3180784>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

# Tutto è santo: de verbeelding van *Ser Ciappelletto* in Pasolini's *Il Decameron* (1971)

Lotte Kokkedee (student)

## Inleiding

De gevierde én beruchte cineast Pier Paolo Pasolini (1922-1975) schreef en regisseerde in 1971 *Il Decameron*, een bewerking van Giovanni Boccaccio's gelijknamige beroemde verhalencyclus die tussen 1349 en 1360 tot stand kwam. In de Decamerone worden, verdeeld over tien dagen ('dekameron' betekent in het Grieks '[de] tien dagen'), honderd verhalen verteld door een gezelschap (*brigata*) van zeven jonge vrouwen en drie jongemannen, allen edelen, die de stad Florence tijdens de Zwarte Dood zijn ontvlucht en zich schuilhouden op een afgelegen landgoed. Boccaccio (1313-1375) schreef de Decamerone voor de welgestelde Florentijnse burgerij, vandaar dat hij zich bediende van de volkstaal, het Toscaans Italiaans.<sup>1</sup> Meer specifiek richtte de verhalencyclus zich op vrouwen met liefdesverdriet, in de hoop dat zij ervan zouden opkikkeren. Daarnaast was het werk zeker ook meer algemeen bedoeld om de inwoners van de zwaar door de pest getroffen stad een hart onder de riem te steken.<sup>2</sup>

Pasolini's film bestaat uit tien episodes, ontleend aan evenzoveel verhalen in de Decamerone en aangepast door de regisseur zelf. Deze vertellingen worden aangevuld met eigen verhalen van Pasolini. Na *Il Decameron* zou Pasolini nog twee andere literaire klassiekers verfilmen: Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* (*I Racconti di Canterbury*; 1972) en de moeilijk precies te dateren Arabische verhalencyclus *Alf laila wa-laila* ('Verhalen van duizend en één nacht') (*Il Fiore delle Mille e una Notte*; 1974). Samen vormen ze de zogenaamde *Trilogia della Vita* ('trilogie van het leven'). Deze drie films betekenen een breuk in het oeuvre van Pasolini, die tot dan toe vooral ideologisch geladen, op een intellectueel publiek gerichte art house films had gemaakt die qua stijl moeilijk zijn te plaatsen. Ze zijn bijvoorbeeld te complex en te persoonlijk om tot het neorealisme van tijdgenoten als Lucchino Visconti en Federico Fellini gerekend te kunnen worden. In 1970 gaf Pasolini aan dat hij minder expliciet ideologische films

---

<sup>1</sup> F. Ciabattoni, 'Boccaccio's Miraculous Art of Storytelling: Dec. I. 1, II. 1 and VI. 10', *Italica* 87:2 (2010) 167-178, aldaar 175.

<sup>2</sup> Ciabattoni, 'Miraculous Art', 175.

wilde gaan maken, iets dat hij overigens moeilijker, niet gemakkelijker, vond.<sup>3</sup> Vijf jaar later noemde Pasolini zijn trilogie desalniettemin ‘my most ideological films of all.’<sup>4</sup> Wie voor het eerst naar *Il Decameron* kijkt, zal de intellectuele gelaagdheid die alle kunstuitingen van Pasolini karakteriseert niet direct zien. De film lijkt een willekeurige aaneenrijging van komische vertellingen met af en toe een onderbreking in de vorm van een *tableau vivant*. De plot komt vrij komisch over en de acteurs lijken te overdrijven in hun gebaren. Het komische aspect van de film verklaart ook waarom *Il Decameron* commercieel zo goed werd ontvangen: het was de meest bekeken Europese film van 1971 in de VS.<sup>5</sup> De nadruk op het komische verklaart ook de kritiek van sommige recensenten: hij paste niet goed bij wat men van Pasolini gewend was en van hem verwachtte. De Italiaanse cineast had zich overgeleverd aan de commercie en de film bevatte geen enkele boodschap.<sup>6</sup> Bovendien werd de weergave van seks en naakte lichamen door sommigen als schandelijk en onnodig gezien; er vielen woorden als ‘simply nauseating, obscene, contrary to good manners, indecent, pornographic and thus absolutely not artistic.’<sup>7</sup> In Europa werd daar minder een probleem van gemaakt, want *Il Decameron* won de Gouden Beer op het Filmfestival van Berlijn en werd genomineerd voor de Grand Prix van het Filmfestival van Cannes.<sup>8</sup>

Bij nadere beschouwing is *Il Decameron* wel degelijk een echte auteursfilm, die, net als alle andere werken van Pasolini, sterk gelaagd en ideologisch geladen is. Pasolini was ervan overtuigd dat het kapitalisme de authentieke cultuur van zijn land had vernietigd. Hij had een afkeer van de bourgeoisie en gaf haar de schuld van de mondiale teloorgang van de ‘archaische’ volkscultuur, zoals die naar voren kwam in een grote verscheidenheid van lokale dialecten en een sterk (lokaal) gemeenschapsgevoel. Pasolini was er een tijd lang van overtuigd dat resten van dit kostbare erfgoed nog bewaard gebleven waren in het ‘subproletariaat’ dat hij aantrof in de volksbuurten van Napels en Rome, maar ook in de

---

<sup>3</sup> P.P. Pasolini, *Heretical Empiricism* [vertaald door: L.K. Barnett & B. Lawton] (Washington 2005) xi; Pasolini, *Heretical Empiricism*, xi.

<sup>4</sup> B.D. Schwartz, *Pasolini Requiem* (New York 1992) 13.

<sup>5</sup> *Ibidem*, 570.

<sup>6</sup> D. Bevan, ‘Pasolini and Boccaccio’, *Literature/Film Quarterly* 5:1 (1977) 23-29, aldaar 23.

<sup>7</sup> Schwartz, *Pasolini Requiem*, 576-577.

<sup>8</sup> Bevan, ‘Pasolini and Boccaccio’, 23-24.

Derde Wereld.<sup>10</sup> Later zou hij afstand nemen van dit ideologische standpunt dat hij met zijn films uit de jaren zestig had uitgedragen. Hij was gedesillusioneerd geraakt over de kansen en de veerkracht van het subproletariaat. Ook dat bleek niet opgewassen tegen de verleidingen van commercie en materialisme eigen aan de moderne kapitalistische samenleving.<sup>11</sup> Het verklaart (mede) waarom Pasolini zijn toevlucht nam tot de verfilming van stukjes authentieke ‘archaïsche volkscultuur’ zoals die waren vastgelegd in mythes en sprookjes uit een ver verleden en dan in het bijzonder die van laatmiddeleeuws Europa.<sup>12</sup>

Pasolini zag in de Italiaanse samenleving van het Trecento (de veertiende eeuw) een spiegel van onze moderne westerse wereld: beide verkeerden volgens hem in een ideologische en economische crisis. Componenten van deze crises waren de opkomst van de bourgeoisie en het kapitalisme, de teloorgang van cultureel en nationaal bewustzijn en het verlies van morele richting in het leven. In *Il Decameron* probeert Pasolini de kijker bewust te maken van de problemen van de huidige maatschappij en hem/haar aan te zetten tot verandering of protest.<sup>13</sup> De film is echter niet escapistisch bedoeld; met de maatschappijkritiek die erin verwerkt zit, wilde de regisseur de maatschappij juist vooruit helpen.<sup>14</sup> Bovendien wordt de wereld van het Trecento weliswaar niet geïdealiseerd maar toch duidelijk subjectief gepresenteerd om te laten zien dat onze moderne samenleving ‘echte’ waarden zoals een gevoel voor heiligheid is kwijtgeraakt. ‘What was to be revived was not the past, but a sense of sacredness’, zoals een literatuurcriticus later schreef.<sup>15</sup> Pasolini moest echter erkennen dat ook deze heiligheid aan het verdwijnen was; in 1975 nam hij daarom afstand van de *Trilogia della Vita*.

In Pasolini’s *Il Decameron* nemen de katholieke kerk en haar clerus een prominente rol in. Pasolini heeft zich vaak tegen de katholieke kerk uitgesproken: hij had een moeizame verhouding met georganiseerde religie, waarvan hij over het algemeen geen voorstander was. Ook kwam hij door zijn levensstijl en openlijke homoseksualiteit regelmatig in opspraak.<sup>16</sup> Tegelijkertijd was Pasolini een diepgelovig en spiritueel mens met een uniek

---

<sup>10</sup> C. Page, ‘Pasolini’s ‘Archaïsmes: Representational Problematics from Naples to Calcutta’, *Third Text* 12:42 (1998): 19-27, aldaar 20-21.

<sup>11</sup> Page, ‘Pasolini’s Archaïsmes’, 24.

<sup>12</sup> Ibidem, 20.

<sup>13</sup> Ibidem, 19.

<sup>14</sup> Schwartz, *Pasolini Requiem*, 27-45

religieus wereldbeeld waarin het concept *sacralità* (heiliging) een grote rol speelde.<sup>17</sup>

In dit artikel zal het verband tussen Pasolini's ideeën over sacraliteit en de manier waarop de katholieke kerk en de clerus in *Il Decameron* zijn verbeeld worden onderzocht. Eerst zal ik nader ingaan op die ideeën van Pasolini; daarna op het verhaal van Ser Ciappelletto (I.1), waarmee Boccaccio's *Decamerone* opent en dat feitelijk de spot drijft met 'heiligheid'. Deze vertelling staat centraal in mijn analyse, omdat ze ook in Pasolini's film een belangrijke plaats inneemt en daarover gaat dan meteen het laatste deel van het artikel.

### **Pier Paolo Pasolini: de kerk en het heilige**

Pasolini was een man vol tegenstrijdigheden. Hij was afkomstig uit de Noord-Italiaanse bourgeoisie, maar koketteerde graag met ongeschoolde arbeiders en verschoppelingen. Ook op religieus vlak is Pasolini moeilijk te duiden. Hij noemde zichzelf atheïst, maar zijn films en literaire werken zijn doordrenkt van religieuze symboliek.<sup>18</sup> Daarbij schreef Pasolini eens dat iedere Italiaan cultureel katholiek is.<sup>20</sup> Niet vreemd dus, dat de relaties tussen de regisseur en de katholieke kerk wisselden als dag en nacht. *Il Vangelo Secondo Matteo* is opgedragen aan Paus Johannes XXIII terwijl *Teorema* in de ban werd gedaan vanwege de openlijke homo-erotiek en het flamboyante gedrag van de regisseur.<sup>21</sup> Toch bleef religie altijd een van de kernthema's van Pasolini's boeken en films. Daarin valt het woord 'God' te pas en te onpas en worden Maria en Christus regelmatig verbeeld.<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> M. Viano, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (Berkeley 1993) 7. Filippo La Porta, *Pasolini* (Bologna 2012) 61 en 89-102.

<sup>18</sup> Bevan, 'Pasolini and Boccaccio', 24.

<sup>20</sup> Viano, *A Certain Realism*, 5.

<sup>21</sup> Pasolini, *Heretical Empiricism*, 267; S. MacDonald, 'Pasolini: Rebellion, Art and a New Society', *Screen* 10:3 (1969) 19-34, aldaar 32.

<sup>22</sup> Thibideau, *The Myth of Christ*, 362.

<sup>23</sup> N. Leclerc, 'La Scandaleuse Force Révolutionnaire du Sacré: Eléments de Réflexion sur la 'Religiosité sans Foi de Pier Paolo Pasolini'', *Double Jeu* 13 (2016), 55-71, aldaar 56. Zie voor een genuanceerder beeld Patrick Allen Rumble, *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life* (Toronto/Buffalo 1996), 136-138.

Pasolini groeide op in Friuli, in een welvarend gezin uit de middenklasse. De regisseur keerde zich af van de katholieke kerk toen hij 15 jaar oud was, na zijn eerste homoseksuele ervaringen. Hij schaamde zich: hij wist dat hij 'afweek' van de anderen en dat de paus zich meermaals had uitgesproken tegen homoseksuelen.<sup>23</sup> Vast staat dat de regisseur zich aangetrokken voelde tot de rituelen en de liturgie van het christendom, maar moeite had met de katholieke kerk als instituut. In Friuli werd Pasolini een overtuigde marxist en communist, hoewel hij zich nooit in een hokje liet duwen. De constante factor in zijn denken was een grote sympathie voor de lagere sociale klassen. Hij werd hierin sterk beïnvloed door het gedachtegoed van Antonio Gramsci.<sup>24</sup> Pasolini bewonderde de levenswijze van de boeren in Friuli, en vooral ook hun, in zijn ogen, archaische religieuze praktijken.<sup>25</sup> Pasolini's beschrijvingen van hen doen denken aan de wijze waarop zijn tijdgenoot, de schrijver en schilder Carlo Levi, het boerenleven, doordrenkt van volksreligie en mystiek, had neergezet in *Christo si è fermato a Eboli* ('Christus heeft halt gehouden in Eboli'; 1945). Daarentegen hield Pasolini de katholieke kerk als door de bourgeoisie gedomineerd instituut medeverantwoordelijk voor het verval van die authentieke, boerse Italiaanse cultuur en het manipuleren van haar pure religie.<sup>26</sup> Hij zei hierover: 'een godsdienst die niet authentiek is, staat gelijk aan vervreemding'.<sup>27</sup> De kerk werd sterk geassocieerd met het fascistische gedachtegoed en de opkomst van het wereldwijde kapitalisme. Het kapitalisme had met zijn 'aanbidding van geld en macht' het morele bewustzijn van de mens vernietigd.<sup>28</sup> De kerk had het contact met de samenleving verloren; de clerus begreep de toestand in Italië niet meer.

Volgens Pasolini kon de kerk haar morele autoriteit alleen opnieuw doen gelden als zij zich radicaal zou hervormen. Daartoe zou ze haar wereldlijke macht volledig moeten opgeven. Verder zou de paus moeten aftreden en was de clerus overbodig. Er zou geen klerikale hiërarchie meer zijn, enkel een gemeenschap van gelovigen.<sup>29</sup> Omdat dit gedachtegoed typisch laatmiddeleeuws, en dan vooral franciscaans aandoet, wordt Pasolini

---

<sup>24</sup> Macdonald, 'Pasolini', 20.

<sup>25</sup> Leclerc, 'La Scandaleuse Force', 59.

<sup>26</sup> Thibideau, *The Myth of Christ*, 146.

<sup>27</sup> L. Bonneville, 'Pier Paolo Pasolini et la religion', *Séquences* 69 (1972) 31-35, aldaar 33.

<sup>28</sup> Thibideau, *The Myth of Christ*, 147.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 149.

soms ook franciscaans katholiek genoemd. Hij wees het christendom ook niet in zijn geheel af. Hij was van mening dat het op moreel gebied een positieve sturende invloed kon hebben.<sup>30</sup> Bovendien erkende de regisseur dat het christendom althans ten dele 'heilig' was.<sup>31</sup>

Pasolini's begrip van het heilige is complex, maar zeer belangrijk voor het begrijpen van zijn oeuvre. Voor hem behoren de mysteriën van het leven waarvoor geen directe en eenduidige verklaringen gegeven kunnen worden, zoals geboorte en dood, tot het heilige.<sup>32</sup> Het heilige ligt daarmee ten grondslag aan het bestaan van de mens. Tegelijkertijd is het bovennatuurlijk van oorsprong. Het is een gift van God of van een ander bovennatuurlijk wezen.<sup>33</sup> Op aarde is het heilige, behalve in de mens, te vinden in de natuur: ook de levenscycli van planten en dieren zijn goddelijk en eeuwig.<sup>34</sup> Hoe dichter de mens bij deze levenscycli en de natuur in het algemeen leeft, des te meer is hij in staat het heilige te ontwaren en te verinnerlijken.<sup>35</sup> Boeren stonden door hun werk op het land het dichtste bij de natuur en daarmee bij heiligheid. Naast de natuur is er nog een andere bron van het heilige, namelijk de ziel. De ziel is de bron van seksualiteit, en dat maakt voor Pasolini ook seksuele handelingen heilig.

Het heilige manifesteert zich vervolgens nog via symbolen, mythen en rituelen.<sup>36</sup> Het heilige is ouder dan de katholieke kerk, maar het vond zijn weg naar de vroegchristelijke liturgie en rituelen. Deze rituelen hebben dus hun wortels in het heilige. De meeste rituelen van de kerk, zoals de communie, zijn herhalend van aard en geënt op de heilige levenscyclus. Jezus Christus dient als model van excellentie en als voorbeeld van deze eeuwige cyclus. Een gelovige neemt door middel van liturgische rituelen deel aan zijn leven, zijn dood en zijn wederopstanding.<sup>37</sup> Rituelen helpen de

---

<sup>30</sup> Ibidem, 153.

<sup>31</sup> Ibidem, 153.

<sup>32</sup> Ibidem, 151.

<sup>33</sup> Ibidem, 155.

<sup>34</sup> M. De Kesel, « A Sleepless Dream », *ThéoRèmes*, 10 (2017). <http://journals.openedition.org/theoremes/917>, geraadpleegd : 7 januari 2019.

<sup>35</sup> Leclerc, 'La Scandaleuse Force', 60.

<sup>36</sup> N. Pla, 'La Trilogie de la Vie: Le Langage Corporel comme Déclaration d'Amour à la Vie', *Séquences: La Revue de Cinema* 268 (2010) 22-24, aldaar 23.

<sup>37</sup> Thibideau, *The Myth of Christ*, 152.

gelovigen op die manier om deel te nemen aan het heilige en hun relatie tot hun natuurlijke en culturele omgeving te begrijpen.<sup>38</sup>

Voor Pasolini was een ware gelovige iemand die in contact staat met het heilige. Hij was er dan ook van overtuigd dat een diepgelovig leven de mens in staat stelde om het heilige in de wereld eerder en beter waar te nemen. Gelovigen organiseren namelijk hun leven rondom rituelen die hun wortels hebben in het archaische heilige.<sup>39</sup> Via deze rituelen komen ze dichterbij de gebeurtenissen van de schepping en worden ze zich bewust van de schepper. Volgens Pasolini was het voor een mens zeer belangrijk om het heilige te vinden en te volgen; mensen zijn namelijk niet in staat om zich volledig te ontplooien, het potentieel van hun menszijn compleet te benutten als zij 'de roep van het heilige' negeren of niet (kunnen) horen.<sup>40</sup> Voor Pasolini was het doel van het menselijk bestaan namelijk om je steeds verder met de natuur, en daarmee met het heilige, te identificeren.<sup>41</sup>

Pasolini was ervan overtuigd dat zijn subproletariaat (de boeren van Friuli, de inwoners van de *borgate* en de Derde Wereld) dichterbij het heilige stond dan de bourgeoisie omdat het het meeste leek op de 'archaische mensheid'. Het subproletariaat leidde immers een 'barbaars bestaan' dichtbij de natuur en leefde grotendeels 'buiten de geschiedenis van de machtsstructuren'.<sup>42</sup> De katholieke kerk en het christendom werden gemakkelijk geïntegreerd in het leven van dat subproletariaat, omdat het al doordrenkt was van een puur en sterk gevoel voor het heilige.<sup>43</sup> Hierdoor stond het subproletariaat ook dichtbij het heilige – een positie die het deelde met dichters en beeldende kunstenaars - en vond het gemakkelijk nieuwe manieren om het heilige in uit te drukken, vooral via de grote verscheidenheid van dialecten waarvan het zich bediende. Het behoeft geen betoog dat Pasolini hier een wel heel romantisch beeld van het leven in de Romeinse sloppenwijken schetste.

Anderzijds was de bourgeoisie voor Pasolini veel minder goed in staat om het heilige waar te nemen en eraan te participeren. De bourgeoisie had het contact met het heilige verloren; haar spirituele leven was al ontheiligd en geformaliseerd. Had de bourgeoisie het (ware) heilige niet

---

<sup>38</sup> Ibidem, 150.

<sup>39</sup> Ibidem, 154.

<sup>40</sup> Ibidem, 156.

<sup>41</sup> Ibidem, 151.

<sup>42</sup> Ibidem, 154.

<sup>43</sup> Ibidem, 152.



vervangen door de vergoddelijking van economische en politieke macht?<sup>43</sup> Verder was de moderne wetenschap volgens Pasolini niet in staat om religieuze ervaringen adequaat te beschrijven en echt goed te begrijpen omdat het heilige nu eenmaal mystiek van aard was.<sup>44</sup>

De *Trilogia della Vita* is te zien als Pasolini's poging om de hierboven geschetste opvatting van 'heiligheid' cinematografisch tot leven te wekken. In de drie films wordt het heilige verbeeld in de natuur, de seksualiteit en de exuberante aanwezigheid van het subproletariaat: boeren, schooiers en andere mensen uit de laagste klassen van de 'middeleeuwse' samenleving.<sup>45</sup>

### **Boccaccio's vertelling in haar historische context**

Pampinea, een van de leden van de *brigata*, heeft de leiding over het vermaak op de eerste dag. Zij kiest geen thema voor de tien vertellingen die op het programma staan, maar de verhalen vertonen op een aantal punten echter wel gelijkenissen. Vier van de tien zijn satires op de katholieke kerk en de meeste gaan over het zegevieren van *ingegno*, het menselijke vernuft, over ouderwetse instituties als de katholieke kerk.<sup>46</sup> In de allereerste vertelling, die over Ser Cepparello, bijgenaamd Ciappelletto, weet de hoofdpersoon bijvoorbeeld iedereen, zelfs de priester, voor de gek te houden door middel van een ingenieuze en retorisch sterke biecht.

Ser Cepparello is een notaris uit Prato die door koopman Musciatto Franzesi naar Bourgondië wordt gestuurd om er ter plekke een aantal (woeker)zaken af te handelen. Musciatto kiest niet voor niets voor Ciappelletto; diens criminele en goddeloze reputatie maakt hem bij uitstek geschikt om het 'twistzieke, verdorven en achterbakse Bourgondische volk' aan te pakken.<sup>47</sup> Eenmaal in Bourgondië aangekomen wordt Ciappelletto echter doodziek. De twee Florentijnse broers bij wie hij logeert halen uiteindelijk een vrome bedelordebroeder om hun gast voor het laatst de biecht af te nemen en hem het sacrament van de stervenden toe te dienen. Ze hopen maar dat niets uitlekt over de slechte naam van Ciappelletto. Hun

---

<sup>43</sup> Leclerc, 'La Scandaleuse Force', 161.

<sup>44</sup> Thibideau, *The Myth of the Christ*, 153.

<sup>45</sup> Ibidem, 159.

<sup>46</sup> J. Finlayson, 'Art and Morality in Chaucer's Friar's Tale and the Decameron, Day One, Story One', *Neophilologus* 89:1 (2005) 139-152, aldaar 142.

<sup>47</sup> G. Boccaccio, *Decamerone* (vert. Frans Denissen) (Amsterdam 2010), 29.

vrees is echter ongegrond: Ciappelletto is namelijk voorzien van een valse tong en leidt de broeder eenvoudig om de tuin. Sterker nog, deze vertelt aan ieder die het horen wil dat de stervende zo goed is als een heilige en nadat de notaris is overleden wordt hij, de ultieme slechterik, terstond als een heilige vereerd; zijn kleren worden als kostbare relikwieën van zijn lijf gerukt.

Het verhaal van Ciappelletto, een van de bekendste en beroemdste uit de Decamerone, is waarschijnlijk niet door Boccaccio bedacht, maar gebaseerd op mondeling overgeleverde vertelstof. De historische achtergrond is de expeditie naar Italië in 1301 van Karel zonder Land, jongere broer van de Franse koning Filips IV de Schone.<sup>48</sup> Het verhaal wordt door de meeste Boccacciokenners geïnterpreteerd als een kritiek op de woekerdrijf van de opkomende burgerij, voor wie Ciappelletto en vooral zijn meester Musciatto Franzesi, symbool staan.<sup>49</sup> Ook wordt gewezen op de retorische gaven van Cepparello.<sup>50</sup> Vervolgens speelt *ingegno*, vernuft/slimmigheid, in de vertelling een grote rol. Het lukt Ciappelletto immers om iedereen, en dan met name gelovigen en een priester, met mooie praatjes om de tuin te leiden.<sup>51</sup> Tegelijkertijd demonstreert het verhaal de superioriteit van het individuele menselijke vernuft tegenover verkalkte instituties als de kerk, want de ‘held’ van het verhaal is uiteindelijk toch Ciappelletto.<sup>52</sup> Daarbij benadrukt Boccaccio hoe krachtig taal als instrument is om vernuft te etaleren. Door middel van taal weet Ser Ciappelletto namelijk zijn lot te veranderen en iedereen te bedriegen.<sup>53</sup>

Tenslotte drijft Boccaccio duidelijk de spot met de katholieke kerk: de goedgezindheid en naïviteit van priester en geloofsgemeenschap worden belachelijk gemaakt. En dat is niet alleen in het eerste verhaal het geval. Ongeveer twintig procent van alle personages die in de Decamerone worden opgevoerd, behoren tot de clerus, en de meesten worden weinig flatteus geportretteerd: het wangedrag en de hypocrisie van prelaten,

---

<sup>48</sup> F. Fido, ‘The Tale of Ser Ciappelletto (I. 1)’, *The Decameron First Day in Perspective* (Weaver ed.) (Toronto 2004): 59-76, aldaar 65. <sup>21</sup> Fido, ‘The Tale’, 65.

<sup>49</sup> Ibidem, 60.

<sup>50</sup> Ibidem, ‘The Tale’, 60.

<sup>51</sup> Finlayson, ‘Art and Morality’, 147.

<sup>52</sup> Fido, ‘The Tale’, 60.

<sup>53</sup> Ciabattoni, ‘Boccaccio’s Miraculous Art’, 175.

priesters en monniken worden keer op keer genadeloos (maar met humor) aan de kaak gesteld.<sup>54</sup>

De veertiende eeuw was ook geen al te florissante periode voor de katholieke kerk. Het pausdom verkeerde in diepe crisis. Paus Clemens V had in 1309 vanwege politieke onrust in Rome zijn toevlucht genomen tot het relatief veilige Avignon. Pas na Boccaccio's dood zou een paus kort terugkeren naar Italië. Hierop volgde echter het Grote Schisma, een chaotische situatie met pausen en tegenpausen die pas werd opgelost in 1417. Na de Zwarte Dood werd ook steeds meer kritiek geuit op de clerus en de bedelorden. Geestelijken als John Wycliffe en Domenico Cavalca en leken zoals Chaucer met zijn *Canterbury Tales*, waren kritisch over het wereldlijke bezit van de kerk, over het machtsmisbruik, het nepotisme en vele andere misstanden.<sup>55</sup> Steeds meer stemmen gingen op om terug te keren naar de idealen van de vroegchristelijke geloofsgemeenschap en gewone gelovigen directe toegang te geven tot de waarheid van de Bijbel.<sup>56</sup> Boccaccio was dus geen uitzondering, maar staat in een veel bredere en langere traditie van stevige antikerkelijke en antiklerikale kritiek. Wel moeten we oppassen voor overdrijving. De Decamerone bestaat uit verhalen die in ieder geval vaak gedeeltelijk komisch bedoeld zijn en een morele les bevatten.<sup>57</sup> In dat opzicht lijken de vertellingen een soort seculiere *exempla* (stichtelijke voorbeelden) te zijn. De Decamerone is dus niet zonder meer te lezen als een documentair verslag van het leven in veertiende-eeuws Florence. Ongetwijfeld zijn de verbeelde misstanden in de kerk dik aangezet en overdreven om de lezer te vermaken. We moeten ook begrijpen dat Boccaccio niet tegen de katholieke kerk op zich was, laat staan tegen het katholieke geloof. Boccaccio bekritiseert God of de paus nooit direct en geeft bijna nooit een expliciet moreel oordeel over het gedrag van

---

<sup>54</sup> L. Georgianna, 'Anticlericalism in Boccaccio and Chaucer: The Bark and the Bite', *The Decameron and the Canterbury Tales: New Essays on an Old Question* (Koff & Schildgen eds.) (Plainsboro 2000) 150.

<sup>55</sup> T. Kircher, 'The Modality of Moral Communication in the Decameron's First Day, in Contrast to the Mirror of the Exemplum', *Renaissance Quarterly* 54:4 (2001): 1035-1073, aldaar 1042; H. McArthur, 'A Merry Friar: Criticisms of the Friars in Fourteenth-Century Comedy', *Journal of PreModern Studies* 44-49, aldaar 44-46.

<sup>56</sup> "Roman Catholicism." *Britannica Academic*, Encyclopædia Britannica, 17 May 2018. [academic-ebcom.ezproxy.leidenuniv.nl:2443/levels/collegiate/article/Roman-Catholicism/109699#257667.toc](http://academic-ebcom.ezproxy.leidenuniv.nl:2443/levels/collegiate/article/Roman-Catholicism/109699#257667.toc), geraadpleegd: 4 januari 2019.

<sup>57</sup> Kircher, 'The Modality', 1036.

geestelijken. Zijn kritiek is veel subtieler. Hij laat misstanden voor zich spreken: ‘juist de evidente verrotting van het instituut kerk bewijst de diepe waarheid van het christelijke geloof – dat is eerder de paradox die Boccaccio keer op keer uitwerkt.<sup>58</sup> Historici die Boccaccio lezen als een gereformeerde auteur *avant la lettre* redeneren anachronistisch en teleologisch.<sup>59</sup>

Tot de religieuze en morele misstanden waarmee Boccaccio in Decamerone de spot drijft, behoren celibaatsproblemen, hypocrisie, neprelukwieën, heiligschennende interpretaties van Bijbelverhalen, valse vroomheid, hebzucht, machtsmisbruik, bedrog door middel van listig taalgebruik en de verering van volksheiligen.<sup>60</sup> Vaak gaat het om gedrag van broeders van bedelorden en is dat gedrag het resultaat van te slappe toelatingseisen. Het is algemeen bekend dat veel ‘corrupte en goddeloze’ jongemannen intraden en langs die weg onverdiende privileges verkregen.<sup>61</sup> Ook op dit punt sluiten Boccaccio’s verhalen aan bij een lange traditie van kritiek op de hypocrisie, gierigheid en seksuele losbandigheid binnen de bedelorden.<sup>62</sup>

Opvallend is dat in de vertelling van Ciappelletto (I.1) nauwelijks kritiek op het gedrag van de bedelordebroeders wordt geuit. Boccaccio is, in vergelijking met andere vertellingen, mild tegenover hen. ‘Lichtgelovige broeders’ (*frati creduli*) is de enige enigszins negatieve kwalificatie in de tekst.<sup>63</sup> De prior die Ciappelletto de laatste sacramenten toedient, wil graag dat Ciappelletto bij hen in het klooster begraven wordt, wellicht om te profiteren van zijn heiligheid, maar hier wordt verder geen aandacht aan besteed. Bovendien wordt de vroomheid van de prior juist meermaals benadrukt: ‘vrome priester’, ‘godvruchtig biechtvader’, ‘vrome kloosterling’, ‘heilige man’, ‘een hoogbejaarde broeder, een zeer eerbiedwaardig man met een vrome en godvrezende levenswandel en een uitzonderlijke kennis van de Heilige Schrift, voor wie alle burgers een zeer bijzondere devotie

---

<sup>58</sup> Ciabattoni, ‘Boccaccio’s Miraculous Art’, 174.

<sup>59</sup> Georgianna, ‘Anticlericalism’, 148-150. De term ‘antiklerikalisme’ werd pas gangbaar in de negentiende eeuw en komt voort uit de Reformatie.

<sup>60</sup> T. Guerra Bosch, ‘The Religious Satire in The Decameron and The Canterbury Tales’, *Philologica canariensis* (1994) 181-191, aldaar 181; McArthur, ‘A Merry Friar’, 4.

<sup>61</sup> Ibidem, 44-45.

<sup>62</sup> Finlayson, ‘Art and Morality’, 142.

<sup>63</sup> Giavardi, Decamerone, p. 44

koesterden.<sup>64</sup> Misschien is dit wel ironisch bedoeld: de lezer begrijpt niet hoe zelfs de wijste en vroomste priester het simpele bedrog van Ciappelletto tijdens zijn biecht ('Mijn enige zonde is dat ik een blaadje sla at tijdens vasten') niet kan doorzien. De positieve beschrijvingen van de priester lijken toch oprecht te zijn. In andere vertellingen waarin bedelordebroeders een hoofdrol spelen, worden hun hebzucht, seksuele driften, heiligschennis en hun misbruik van macht en positie immers minutieus beschreven.<sup>65</sup> Verder is het opvallend dat in de vertelling van Ser Ciappelletto de naam van de bedelorde waartoe de prior/priester behoort niet wordt onthuld. In de meest kritische vertellingen gebeurt dat wél; met name de franciscanen en de dominicanen krijgen ervanlang.<sup>66</sup>

In het verhaal van Ser Ciappelletto is Boccaccio ook zeer kritisch op de spontane heiligverklaring van de hoofdpersoon. Ciappelletto wordt een zogenaamde volksheilige: hij wordt na de preek van de priester door het kerkvolk spontaan uitgeroepen tot heilige, zonder enig canoniek vooronderzoek. In Boccaccio's vertellingen hebben dit soort volksheiligen trouwens nooit een voorbeeldig leven geleid.<sup>67</sup> Het gewone volk speelt bij het uitroepen van eigen 'heiligen' weliswaar steeds een grote rol, maar de lokale geestelijkheid heeft bijna altijd de eerste stap gezet door in een preek de heiligheid van de kandidaat-heilige te onderstrepen, of zelfs een door hem of haar verricht wonder te beschrijven. De lokale kerk profiteerde namelijk (net als de lokale middenstand) van heilige relikwieën die hordes pelgrims aantrokken.

Boccaccio's bedenkingen tegen spontane, 'volkse' heiligverklaringen steunden ook op het kerkelijke recht van zijn tijd, want sinds 1170 mocht alleen de paus een persoon (m/v) heilig verklaren – en dat is nog steeds zo. Bovendien jut de priester in de vertelling van Ciappelletto het volk op om Ciappelletto tot heilige uit te roepen. Boccaccio is ook kritisch over de goedgelovigheid van het volk dat deze heiligen uitroept, zonder zelf goed na te denken.<sup>68</sup> Of over de slaafsheid waarmee gewone gelovigen de clerus volgen.<sup>69</sup> Een belangrijke kanttekening is wel dat zowel de lezer, als de twee Florentijnse gastheren van Cepparello op de hoogte zijn van diens wangedrag in het verleden, maar de priester en het Bourgondische volk zijn

---

<sup>64</sup> Ibidem, resp. 38, 39, 36, 33 en 32.

<sup>65</sup> Namelijk VI.10 over Fra Cipolla, IV.2 over Fra Alberto, VII.3 over Fra Rinaldo, en I.4 en I.6 over niet nader genoemde broeders.

<sup>66</sup> McArthur, 'A Merry Friar', 45.

<sup>67</sup> Ciabattoni, 'Boccaccio's Miraculous Art', 171.

dat niet. Boccaccio karakteriseert het Bourgondische volk in negatieve termen als ‘twistziek, verdorven en achterbaks.’<sup>70</sup> In de meeste vertellingen van de Decamerone is er een tegenstelling tussen geestelijken en leken, waarin de laatste de moreel goede kant is of de ‘overwinnaar’ in het verhaal. Boccaccio’s goede leek is echter niet een persoon uit de lagere sociale klasse, maar een succesvol koopman of iemand anders van een hogere sociale status.<sup>71</sup> Een laatste punt van impliciete kritiek in de vertelling is de verering van valse relikwieën zoals de kleding van Ser Cepparello en het toekennen van wonderen en wonderkrachten aan deze relikwieën. Weer is dit primair een aangelegenheid van het Bourgondische volk, dat in zeer lage achting bij Boccaccio staat.

### **Pasolini’s filmische verbeelding van het Ciappellettoverhaal**

Pasolini verfilmde de Decamerone omdat Boccaccio’s verhalencyclus vaak geassocieerd wordt met de opkomst van de bourgeoisie, die hij verantwoordelijk hield voor de teloorgang van de Italiaanse cultuur.<sup>72</sup> Pasolini paste de vertellingen van Boccaccio’s Decamerone aan om zijn visie op het stopzetten van deze teloorgang en zijn religieuze wereldbeeld weer te geven. Hierbij deed Pasolini een flink aantal aanpassingen: de locatie, het gebruik van het Napolitaanse dialect, hoofdrolspelers uit de lagere sociale klassen, geen raamvertelling en het medium van film in plaats van literatuur.

Terwijl Boccaccio de vertellingen in Decamerone vooral situeerde in het statige Florence en het noorden van Italië koos Pasolini ervoor om te filmen in de straten van Napels en het landschap van Zuid-Italië.<sup>73</sup> Hij deed dit, omdat Zuid-Italië in zijn ogen en in die van veel Italianen nog redelijk vrij was van het kleinburgerlijke kapitalisme van het noorden. Het zuiden, en met name de volksbuurten van Napels, zag hij als ‘levend’ en ‘authentiek’

---

<sup>68</sup> G. Allaire, ‘The Written Eloquence of Frate Cipolla (Decameron Vi, 10)’, *Neophilologus* 82.3 (1998) 393-402, aldaar 393.

<sup>69</sup> Finlayson, ‘Art and Morality’, 147; Ciabattoni, ‘Boccaccio’s Miraculous Art’, 173.

<sup>70</sup> Georgianna, ‘Anticlericalism’, 151.

<sup>71</sup> Ciabattoni, ‘Boccaccio’s Miraculous Art’, 173.

<sup>72</sup> MacDonald, ‘Pasolini’, 19.

<sup>73</sup> A. Privatera, ‘Pasolini’s Laugh: Joyful Ignorance in The Decameron’, *Modern Languages and Literatures Annual Conference*, paper 8 (March 3, 2013), 4.

terwijl het noorden doods en karakterloos was.<sup>74</sup> Het zuiden was de plaats van verzet tegen het noorden. Napels was voor Pasolini 'a state of mind as much as a place.'<sup>75</sup>

Een tweede aanpassing bestond in het gebruik van het Napolitaanse dialect in plaats van het Toscaans van Boccaccio, dat later het standaard-Italiaans zou worden. Ook Florence en het Toscaans werden door Pasolini geassocieerd met de opkomst van het kapitalisme.<sup>76</sup> Pasolini was absoluut geen voorstander van het gebruik van gestandaardiseerde taal, het standaard Italiaans vormde in zijn ogen een bedreiging voor zijn geliefde dialecten, die hij zag als een manier van verzet tegen de gevestigde orde. Bovendien werd het Toscaans Italiaans geassocieerd met het fascisme: Mussolini verbood in 1922 het gebruik van dialecten in officiële media en legde het Toscaans op als het officiële Italiaans.<sup>77</sup> Pasolini's gebruik van het dialect van de Napolitaanse sloppenwijken stond dus gelijk aan schoppen tegen de gevestigde orde, het kapitalisme én het fascisme.

Terwijl Boccaccio liet zien dat de kracht van woorden zaken kan veranderen, wilde Pasolini juist benadrukken dat de aristocratie, de koopmansklasse en de clerus taal gebruikten om de lagere klassen te onderdrukken.<sup>78</sup> Typisch is dat in *Il Decameron* de Siciliaanse prostituee van hoge afkomst die de goede Andreuccio bedriegt de enige is die Florentijns Italiaans spreekt.<sup>79</sup> En terwijl Boccaccio's *Decamerone* behoort tot de canon van de Italiaanse literatuur die vooral werd gelezen door de elite, verwachtte Pasolini met zijn verfilming juist een breder publiek te bereiken, waarbij hij tevens de superioriteit van cinematografische beelden boven literatuur wilde aantonen.<sup>80</sup> Tijdens het lezen van een boek stelt de lezer zichzelf de gebeurtenissen voor maar in een film vult de regisseur deze in en laat daardoor minder ruimte over aan de eigen interpretatie van de kijker. Pasolini verfilmde de vertellingen nogal rauw en realistisch zonder epiloog

---

<sup>74</sup> Page, 'Pasolini's Archaisms', 23. Rumble, *Allegories of Contamination*, 37-38.

<sup>75</sup> Ibidem, 21-22.

<sup>76</sup> Thibideau, *The Myth of Christ*, 313. Ook Enrica Maria Ferrara, 'The Author Recodified: Pasolini between Giotto and Boccaccio', *Heliotropia* 14 (2017) 343-356; aldaar 347-348.

<sup>77</sup> Page, 'Pasolini's Archaisms', 20.

<sup>78</sup> Thibideau, *The Myth of Christ*, 314.

<sup>79</sup> Ibidem, 351. Het verhaal van Andreuccio van Perugia is in Boccaccio de vijfde vertelling van de tweede dag.

<sup>80</sup> Ibidem, 316-317.

of vertelraam - het gezelschap van aristocratische jongeren die elkaar verhalen vertellen is geheel weggefilterd. In de film verschijnen alleen figuren uit de lagere sociale klassen ten tonele, plus wat geestelijken en een enkele koopman. In de film van Pasolini zijn 'goede leken' stevast mensen uit de lagere sociale klassen, terwijl dit in Boccaccio's tekst juist handelaren en ambachtslieden zijn. Pasolini heeft die gedachte consequent doorgevoerd: in *Il Decameron* komen nauwelijks beroepsacteurs voor; Pasolini pikte zijn spelers op in de straten van Napels – nog een bewijs dat hij de culturele elite wilde bruuskeren.

Pasolini koos ervoor om de vertellingen met veel naakte lichamen en beweging te verfilmen, overtuigd als hij was dat het lichaam en de verbeelding van het lichaam in film, het meest en misschien zelfs wel het enige pure aspect van menszijn is. Lichamen, en dan vooral 'het archaische, duistere, vitale geweld van geslachtsorganen', zouden niet refereren aan instituties of verwijzen naar de gevestigde orde; zij zouden 'het laatste bolwerk van de werkelijkheid' zijn.<sup>81</sup>

In plaats van te werken vanuit een raamvertelling, koos Pasolini ervoor om in zijn film aan twee personages, namelijk Ser Ciappelletto en Giotto's leerling (gespeeld door Pasolini zelf), verbindende rollen te geven. Ciappelletto verbindt de eerste vijf verhalen en Giotto's leerling de tweede helft. In de eerste helft van de film worden vertellingen van Boccaccio steeds onderbroken door een scène met Ciappelletto in de hoofdrol. De vertellingen zouden illustraties van alle zonden van Ciappelletto kunnen zijn, maar dit blijft onduidelijk voor de kijker. Na elke zonde komt er een korte scène waarin Ciappelletto zelf te zien is en waarin hij zich afkeurenswaardig gedraagt: hij regelt bijvoorbeeld een jongetje om onzedelijke handelingen mee te gaan plegen. Volgens Viano lijkt Pasolini van Ciappelletto 'het levende symbool van alle mogelijke vormen van het kwade' te willen maken.<sup>82</sup> Het is echter van belang om ons steeds te realiseren dat de identiteit van Ciappelletto verborgen blijft, totdat hij wordt geïntroduceerd in de scène met Musciatto Franzesi.<sup>83</sup>

In de vertelling van Ser Ciappelletto deed Pasolini ook een aantal opvallende aanpassingen. Zo besteedt hij veel minder tijd aan de geldbelustheid van Ciappelletto dan Boccaccio deed en lijkt hij de nadruk te willen leggen op diens biecht en verering door het volk. De kleur wit wordt

---

<sup>81</sup> Ibid., xvii.

<sup>82</sup> Viano, *A Certain Realism*, 274.

<sup>83</sup> Thibideau, *The Myth of Christ*, 237-239.



in de film gedragen als teken van puurheid, jeugd en frisheid. De clerus draagt deze kleur ook - waarschijnlijk bedoelde Pasolini dat ironisch - behalve de priester-broeder die de biecht afneemt van Ser Ciappelletto.<sup>84</sup> Pasolini lijkt dus het religieuze aspect van de vertelling te willen accentueren, terwijl Boccaccio eerder de nadruk legde op het woekeraspect en het belachelijk maken van de naïviteit van het volk en de priester.<sup>85</sup> Waarschijnlijk deed Pasolini dit, omdat hij wilde laten zien dat Ciappelletto het slachtoffer was van bourgeoisinstituten die hem dwongen om een valse biecht af te leggen. Franzesi, een woekeraar, dwong hem naar Bourgondië te gaan en bracht hem zo in een lastig parket.<sup>86</sup> Ciappelletto deed slechts wat hij moest doen om te overleven; Pasolini lijkt medelijden te hebben met hem.

Bovendien wordt het volk dat Boccaccio zo negatief beschrijft in de film juist in een positief daglicht gesteld. Waar Boccaccio vertelt hoe het volk als een bezetene alle kleren van Ciappelletto's lijf rukte, gaat het in *Il Decameron* rustig en vroom op het lichaam af. Pasolini heeft het volk zo verbeeld, omdat hij kennelijk wilde laten zien dat het in zijn ogen niet de schuld is van het volk dat Ciappelletto ten onrechte tot heilige wordt uitgeroepen. Het volk staat zó dicht bij het heilige dat het zich al te gemakkelijk laat misleiden wanneer voor zijn ogen nep-heiligheid wordt gecreëerd.

Pasolini's idee van 'heiligheid' (*sacralità*) keert op een aantal momenten terug in *Il Decameron*. Ricketts onderscheidt hierbij 'signs of conventional sacredness', 'Pasolini's sacred techniques en 'the images of physical love'.<sup>87</sup> In de vertelling van Ser Ciappelletto zijn de 'signs of conventional sacredness', alom aanwezig: een processie, het kruis, een altaar, heel veel kaarsen en een kerk zijn enkele van de objecten die in beeld gebracht zijn. Een treffend voorbeeld is het Mariabeeld dat de broeders aan de priester geven als hij binnengekomen is in het huis om Ciappelletto de biecht af te nemen – een tafereel dat in de tekst van Boccaccio ontbreekt. Een andere vorm van het heilige zijn de laatste sacramenten die worden toegediend aan Ser Ciappelletto. Volgens Pasolini had juist dit ritueel wortels in het archaische heilige.

---

<sup>84</sup> Ibidem, 354.

<sup>85</sup> Ibidem, 237-239.

<sup>86</sup> Ibidem, 324.

<sup>87</sup> Ibidem, 328.

Ook in de cinematografie is het heilige te herkennen: Pasolini maakt namelijk gebruik van de zogenaamde icoonstijl. Deze stijl van filmen maakt dat het afgebeelde in het shot lijkt op een Grieks-orthodox icoon. Een voorbeeld is het laatste shot van Ciappelletto voordat hij sterft. De camera focust net iets te lang op diens gezicht, waardoor de kijker het gevoel heeft dat hij/zij naar een schilderij kijkt. Verder lijkt het shot waarin het volk reikt naar het gebalsemde lichaam van Ciappelletto een filmisch citaat van *De Bewening van de Dode Christus* van Andrea Mantegna (1475-1478) te zijn, nóg een aanwijzing dat Pasolini Ciappelletto niet per se als een slecht mens heeft willen wegzetten, maar eerder als een soort Christusfiguur.<sup>88</sup> De plaats van de heilige vrouwen in Mantegna's *Bewening* wordt in de film ingenomen door het volk. Het volk staat hier dus dicht bij Christus dan de clerus!

Dit appelleren aan (moraliserende en/of religieuze) schilderijen uit het verleden via schilderij-achtige *tableaux vivants* is typisch voor de films van Pasolini. Het wordt wel aangeduid als *effetto dipinto* ('schilder-effect'). Behalve de slotscène met het gebalsemde lichaam, bevat het Ciappelletto-verhaal er nog een, meer uitgesponnen, voorbeeld van. In een toevoeging aan Boccaccio's verhaal laat Pasolini Ser Ciappelletto namelijk een allegorisch visioen krijgen waarin overduidelijk twee schilderijen van Pieter Bruegel de oude zijn gecontamineerd, te weten *De strijd tussen Carnaval en Vasten* (1559) en *De triomf van de Dood* (1562-63) – een gecompliceerde samenvatting van het morele dilemma waarvoor elke mens zich gesteld ziet, met de onvermijdelijke afloop.<sup>89</sup>

Een ander cinematografisch stijlmiddel om het heilige te vangen, is het gebruik van speciale lenzen. Pasolini gebruikte veel lenzen die in de jaren '70 modern waren, zoals telelenzen en lenzen waarmee je zogenaamde 'running shots' kunt maken.<sup>90</sup> Door middel van deze running shots kon de regisseur bewegende lichamen zeer precies en vanuit meerdere hoeken in beeld brengen. Deze shots geven een fysieke, vitale lading aan de film en benadrukken het lichamelijke dat zoals gezegd in Pasolini's ogen 'heilig' was. Verder is het gewone volk, Pasolini's subproletariaat, buitengewoon

---

<sup>88</sup> J. M. Ricketts, *Visualizing Boccaccio: studies on illustrations of the Decameron, from Giotto to Pasolini* (Cambridge 1997), 258.

<sup>89</sup> Rumble, *Allegories*, 29 (over *effetto dipinto*) en 35-45. Rumble wijst erop dat het visioen van ser Ciappelletto een pendant heeft in het visioen dat 'de leerling van Giotto' in de verfilmde versie van 'het verhaal van de kunstenaar' krijgt, en dat Giotto's *Laatste Oordeel* (ca. 1306), onderdeel van de fresco-cyclus in de Scrovegni-kapel in Padua, filmisch uitbeeldt.

prominent aanwezig in de film, vermoedelijk omdat de regisseur het ook als een deel van het heilige beschouwde. Tenslotte zet Pasolini cinematografische technieken in ter vooraankondiging van Ciappelletto's heiligverklaring. Een van de eerste shots van de film toont Ciappelletto die in een soort donkere ondergrondse ruïne omhoogloopt naar het licht.<sup>91</sup>

Het heilige en de religie zijn dus alomtegenwoordig in de verfilmde vertelling, maar de belangrijkste boodschap lijkt te zijn dat de 'ware' religie bij het volk te vinden is en niet bij de clerus. Dit komt overeen met Pasolini's religieuze ideeën, waarin de katholieke kerk alleen getolereerd wordt als zij weer wordt teruggebracht tot een geloofsgemeenschap zonder bezit en zonder hiërarchie.

## Conclusie

Pasolini's *Il Decameron* is niet de komische, simpele film die veel kijkers menen te zien. Integendeel, de film is een wanhopig pleidooi voor het behoud van een Italië dat naar de overtuiging van de regisseur langzaam aan het verdwijnen was. Pasolini vond dit archaische Italië alleen nog terug in de sloppenwijken van Napels en Rome en in de boerengemeenschappen van Friuli. Pasolini hoopte met zijn film de kijkers een spiegel voor te houden zodat zij parallellen zouden zien tussen de opkomst van het Florentijnse kapitalisme in de veertiende eeuw en dat van het mondiale kapitalisme in zijn eigen tijd. Beide gingen gepaard met grote economische en vooral ook culturele verschillen: mensen, maar ook instituties als de katholieke kerk, werden geabsorbeerd door een grotere wereld waarin geen plaats meer was voor het persoonlijke, het mystieke en het heilige.

Pasolini paste de korte verhalen van Boccaccio vrijelijk aan om deze ideologie uit te dragen en daarmee betrad hij het terrein van de neomedievismen: hij gebruikte de middeleeuwen niet om iets over de middeleeuwen te zeggen, maar om zijn eigen tijd en zijn eigen wereld te bekritisieren. Het nastreven van historische authenticiteit was dan ook geen primair doel. Terwijl Boccaccio bijna alle vertellingen situeerde in het 'bourgeois' Florence, koos Pasolini bewust voor de sloppenwijken van het zuidelijke, wilde Napels. Boccaccio's *Decamerone* is geschreven in het Toscaans dat later het standaard Italiaans zou worden; de film werd echter

---

<sup>90</sup> Thibideau, *The Myth of Christ*, 328.

<sup>91</sup> Ricketts, *Visualizing Boccaccio*, 233.

opgenomen in het dialect uit de sloppenwijken van Napels. Ook het kader van de raamvertelling met de vlucht van de jonge edellieden naar een afgelegen landgoed werd vervangen door een directe presentie van boeren, ambachtslieden en andere mensen uit de laagste sociale klassen met Ciappelletto en Giotto's leerling (een avatar van Pasolini) als verbindende personages. Tenslotte liet Pasolini met zijn rauw-realistische filmstijl weinig aan de verbeelding van de kijker over, terwijl Boccaccio's tekst de lezer alle ruimte biedt om zelf te fantaseren.

Pasolini was een zeer complexe persoonlijkheid, een vat vol tegenstrijdigheden. Zijn literaire werken en zijn speelfilms zijn dat ook. Zo zou je verwachten dat Pasolini als zelfverklaarde communist in de verfilmde vertelling van Ser Ciappelletto de nadruk had gelegd op het woekeraspect, dat reeds in de basistekst van Boccaccio sterk naar voren komt. Pasolini koos er echter voor om de katholieke geloofspraktijk met haar deels klerikale, deels volkse kanten centraal te stellen. Pasolini deed dit waarschijnlijk omdat hij wilde laten zien hoe het 'gewone, simpele volk', zijn geliefde subproletariaat, gemanipuleerd werd door de kerk. Het subproletariaat stond in zijn ogen namelijk het dichtste bij wat echt 'heilig' is en het verste af van de gevestigde orde en de verderfelijke invloed van de bourgeoisie. Hij wilde graag de puurheid, het heilige, van gewone mensen uit de laagste klassen aan de kijker tonen. Daar lagen zijns inziens ook de wortels van de rituelen van de katholieke kerk, waarvoor echter uitsluitend een blijvende rol in de samenleving was weggelegd als ze drastisch zou worden hervormd.

In mijn ogen heeft Pasolini zijn leven lang geprobeerd om communistisch marxisme te combineren met het orthodoxe gedachtegoed van de rooms-katholieke kerk. Hij sympathiseerde met het gewone volk, maar bleef daarbij een diepreligieuze man. Pasolini's films zijn pogingen om deze twee ideologieën, die met elkaar op gespannen voet staan, te verenigen. Centraal in Pasolini's denken is daarom het subproletariaat, dat het volkse op natuurlijke wijze met de katholieke geloofspraktijk verbond. In *Il Decameron*, en dan met name in de episode van Ser Ciappelletto, wordt die verbinding keer op keer gelegd.

Tekenend voor Pasolini's innerlijke verscheurdheid, is dat hij in 1975 openlijk afstand nam van de ideologie die hij zo meesterlijk had uitgedragen in de *Trilogia della Vita*. Totaal gedesillusioneerd door het feit dat 'zijn' subproletariaat zo gemakkelijk vatbaar bleek voor de verlokkingen van materialisme en kapitalisme, regisseerde hij een van de meest duistere films

*Lotte Kokkedee* 

---

ooit gemaakt: *Salò o le 120 giornate di Sodoma* ('Salò of de 120 dagen van Sodom').