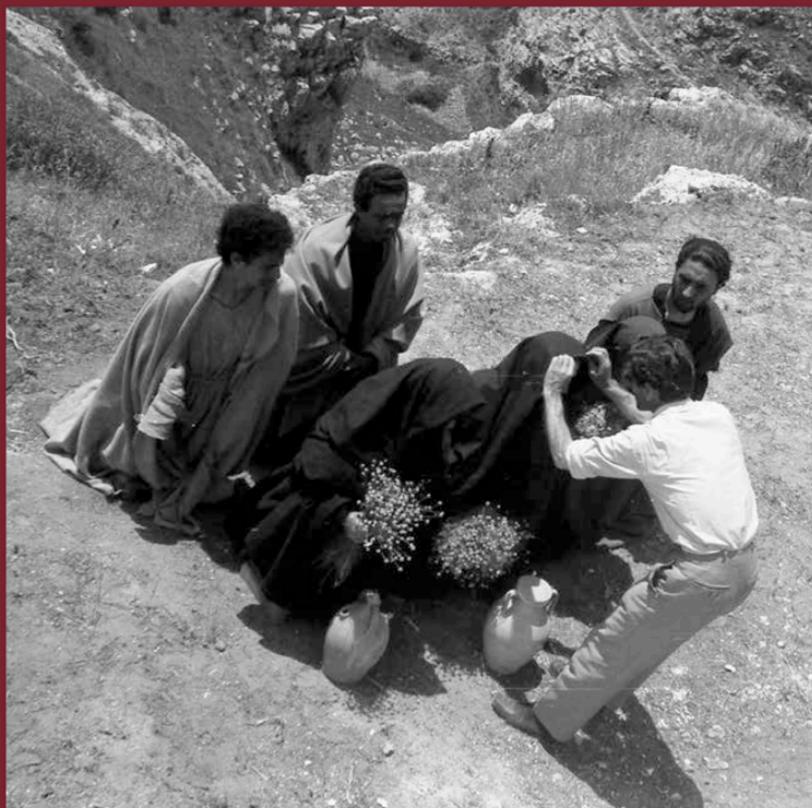


**«NON SONO VENUTO A PORTARE LA PACE MA LA SPADA».
IL VANGELO SECONDO MATTEO DI PIER PAOLO PASOLINI,
CINQUANT'ANNI DOPO IN BASILICATA**

A cura di MAURA LOCANTORE

Prefazione di FRANCO CONTORBIA



BIBLIOTECA DI SINESTESIE

28

Si ringrazia per la revisione del volume Angelo Fàvaro e Anna Pozzi

Responsabile di redazione: Stefania Cori
Coordinamento editoriale e grafico: Gennaro Volturo

Proprietà letteraria riservata
2015 © Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-82-5 *cartaceo*
ISBN 978-88-98169-83-2 *ebook*

Finito di stampare nel mese di aprile 2015

In copertina foto inedita:
Pier Paolo Pasolini e Susanna Colussi, sul set de *Il Vangelo secondo Matteo*.
Per gentile concessione di Domenico Notarangelo

«NON SONO VENUTO A PORTARE LA PACE MA LA SPADA».
IL VANGELO SECONDO MATTEO DI PIER PAOLO PASOLINI,
CINQUANT'ANNI DOPO IN BASILICATA

A cura di Maura Locantore

Prefazione di Franco Contorbia

EDIZIONI SINESTESIE

INDICE

FRANCO CONTORBIA	
<i>Prefazione</i>	IX
MAURA LOCANTORE	
<i>Introduzione</i>	XIII

INDIRIZZI DI SALUTO

MARCELLO PITTELLA, Presidente della Regione Basilicata	3
SALVATORE ADDUCE, Sindaco del Comune di Matera	5
ANTONIO MURANO, Sindaco del Comune di Barile	7
LAVINIA CLAROTTO, Sindaco del Comune di Casarsa della Delizia	8

SAGGI

ROBERTO CHIESI	
<i>Matera, Gerusalemme dell'Italia umile e città di morte</i>	13
PATRIZIA CIMINI	
<i>Aspra volatizza la parola</i>	21
ARNALDO COLASANTI	
<i>Discorso teologico-politico sul Vangelo secondo Pasolini</i>	25
DINA D'ISA	
<i>La Religiosità di Pasolini e il Cristo Umano nel Vangelo secondo Matteo</i>	43
ENZO DE CAMILLIS	
<i>Il Vangelo secondo Matteo con le immagini in movimento</i>	63

ANDREA DI CONSOLI	
<i>Le facce letterarie del Vangelo di Pasolini, un apologo della letteratura</i>	71
ANGELO FÀVARO	
<i>Ut pictura poesis: Il Vangelo secondo Matteo di P. P. Pasolini</i>	73
ANGELA FELICE	
<i>Il Cristo in croce del Pasolini friuliano</i>	95
ANDREA GAREFFI	
<i>Film cosmico storico personale</i>	107
ALBERTO GRANESE	
<i>I «fotogrammi sublimi» del “Discorso della Montagna”</i>	111
MAURA LOCANTORE	
<i>«La storia di Cristo più di duemila anni dopo»: il Vangelo di Pasolini</i>	123
DOMENICO NOTARANGELO	
<i>Il mio Pasolini</i>	135
RENZO PARIS	
<i>Ricordando il Vangelo</i>	143
ANNALISA PERCOCO	
<i>Le immagini del paesaggio tra cinema e promozione del territorio</i>	145
APPENDICE	
<i>Ri-evocazioni</i>	161
<i>Abstract</i>	179
<i>Indice dei nomi</i>	187
<i>Indice delle opere di Pier Paolo Pasolini citate</i>	193

PREFAZIONE

La tentazione di prendere le mosse dal Perec di *Je me souviens. Les choses communes I*¹, o dal dichiarato modello di quel Perec, *I remember* di Joe Brainard², è molto forte.

Ricordo anch'io, sì mi ricordo, con assoluta nitidezza, l'anno 1964 in cui *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Pasolini ha visto la luce. Non è necessario ricorrere agli ambigui, collosi soccorsi della *Privatsache*, né invocare il dio che governa la memoria dei presbiteri (o dei miopi avventiziamamente presbiteri), e neppure attraversare il terzo tomo (1939-1968) di *Giornalismo italiano*³ per mettere in fila il viaggio di Paolo VI in Terrasanta, *Il Vangelo secondo Matteo*, l'esplosione della Pop art alla Biennale di Venezia, le morti di Giorgio Morandi e di Palmiro Togliatti, la caduta di Krusciov (per quanto il volume in questione rechi tracce non effimere di ciascuno degli 'eventi' accennati, e in particolare della lavorazione del film di Pasolini, fatta oggetto, sul «Giorno» del 26 aprile, del racconto di Luigi Locatelli: *Pasolini col Vangelo alla mano muove gli attori senza volto*); o, spostato il punto di osservazione sul terreno della 'letteratura', per disporre in sequenza i quattro grandi libri dell'anno, *Il male oscuro* di Giuseppe Berto, *Hilarotragoedia* di Giorgio Manganelli, *I piccoli maestri* di Luigi Meneghello e *L'osso, l'anima* di Bartolo Cattafi, collocandovi intorno, a mo' di corona, *L'ombra delle colline* di Giovanni Arpino, *Dietro la porta* di Giorgio Bassani, *La califfa* di Alberto Bevilacqua, *La battaglia soda* di Luciano Bianciardi, *Il cacciatore* di Carlo Cassola, *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco, *I Luigi di Francia*

¹ G. PEREC, *Je me souviens. Les choses communes I*, Hachette, Paris 1978; ID., *Mi ricordo*, tr. it. di Dianella Selvatico Estense, Bollati Boringhieri, Torino 1988.

² J. BRAINARD, Angel Hair, New York, 1970.

³ *Giornalismo italiano (1939-1968)*, vol. III, a c. di Franco Contorbia, Mondadori, Milano 2009.

di Carlo Emilio Gadda, *Tutto il miele è finito* di Carlo Levi, *Il meridionale di Vigevano* di Lucio Mastronardi, *Poesia in forma di rosa* dello stesso Pasolini, *La penombra che abbiamo attraversato* di Lalla Romano, *Triperuno* di Edoardo Sanguineti, *Le due città* di Mario Soldati.

Una simile *enumeración*, *caótica* ma non più di tanto (e magari integrabile dal sommario censimento dei film italiani datati 1964 più tenacemente iscritti nella retina dello spettatore *d'antan*: in ordine alfabetico d'autore *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni, *Prima della rivoluzione* di Bernardo Bertolucci, *La donna scimmia* di Marco Ferreri, *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi, *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone, *La vita agra* di Carlo Lizzani, *Gli indifferenti* di Francesco Maselli, *Il gaucho* di Dino Risi, *Vaghe stelle dell'Orsa* di Luchino Visconti, o, perché no, l'episodio del collettaneo *Alta infedeltà* – Franco Rossi, Elio Petri, Luciano Salce, Mario Monicelli – intitolato da quest'ultimo *Gente moderna*), è probabilmente in grado di restituire con qualche fedeltà lo spirito del tempo, e si dica pure l'eccezionalità della stagione alla quale *Il Vangelo secondo Matteo* richiede d'essere ricondotto.

Muovendo (per sua fortuna?) da un'ottica letteralmente postuma rispetto al largo ventaglio degli *specimina* appena escussi, Maura Locantore ha saputo convertire l'allestimento degli Atti di un convegno di studi sicuramente importante ma inevitabilmente contrassegnato da un certo grado di rigidità imposto dai codici di 'genere' in una libera, sfaccettatissima, dialogica relazione ermeneutica tra titolari di esperienze critiche e testimoniali difficilmente omologabili sul piano del 'metodo' e ovviamente disgiunte alla radice dalle ineludibili ragioni dell'appartenenza anagrafica.

Il risultato è un quadro mosso, e fondamentalmente veridico, di un universo e di una vicenda che a cinquant'anni di distanza sembrano sfondare i confini di una irreducibile (e, tutto sommato, più che comprensibile) 'inattualità' per risolvere nella prospettiva di una lunga resistenza e durata una fittissima rete di implicazioni e di echi culturali e civili e psicoantropologici.

Del tutto coerentemente i contributi accolti nel presente volume trovano in Lucania il loro orizzonte decisivo, che già il titolo esplicitamente richiama: ne riassumono esemplarmente il senso, insieme puntuale e simbolico, una tra le più mirabili città del mondo, Matera, e un sommo poeta (e prosatore) del pieno Novecento come Leonardo Sinisgalli nella loro perpetua oscillazione tra *ancien* e *nouveau*, tra la sottomissione

alla permanenza e all'immanenza delle forze ctonie e l'impregiudicata,
vertiginosa apertura al vento della storia.

FRANCO CONTORBIA

INTRODUZIONE*

L'occasione per la stampa dei saggi contenuti in questo volume è stata offerta dall'incontro tenutosi a Barile, il 12 dicembre 2014 in occasione di *Vinandum*, mentre la sua edizione si deve *in primis* al patrocinio della Regione Basilicata che, nella persona del Presidente Marcello Pittella, favorisce, fattivamente e con una speciale sensibilità, l'azione costante di promozione culturale e territoriale e, innegabilmente, alla consueta e appassionata missione scientifica dell'Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie, presieduta da Carlo Santoli.

Il volume, che si apre con la pregevole, cardinale e necessaria prefazione di Franco Contorbia, è diviso in diverse sezioni: la prima è occupata dagli indirizzi di saluto del Presidente della Regione Basilicata e dei Sindaci del Comune di Casarsa della Delizia, di Matera e di Barile; nella seconda si inseriscono i contributi degli studiosi che, generosamente, hanno concorso alla rilettura e alla riflessione su quest'opera nel contesto creativo e inventivo del poeta delle *Ceneri*. Gli interventi sono rigorosamente disposti in ordine alfabetico: ognuno, pur favorito da competenze specifiche in ambiti definiti, assicura che questo film può e deve continuare a essere indagato ancor oggi, a distanza di cinquant'anni, con quella straordinaria ricchezza di approcci metodologici, che ogni grande opera d'arte invoca. L'ultima sessione è occupata da un'appendice che contiene alcuni documenti di particolare interesse, per una migliore ricezione e comprensione de *Il Vangelo secondo Matteo*.

Tutto il cinema di Pasolini, secondo molti e noti esegeti dell'opera del poeta, potrebbe essere decifrato in una forma di difesa del sacro, intendendo il termine non come ciò che viene consacrato a una religione specifica, a una rivelazione, bensì come qualcosa che è separato da un

* L'introduzione è riprodotta in lingua inglese alla fine del volume come *abstract*. Il ringraziamento più sincero e sentito al Prof. Mark Epstein della Princeton University, per la sua attenta, precisa, pregevole traduzione.

uso, da un utilizzo razionale, da una spiegazione in termini di logica della parola, da un utile.

È la natura stessa ad essere ierofanica in Pasolini e la razionalità, a volte la desacralizzazione, appartiene al potere, laico o religioso, che codifica, limita e delimita le forme del sacro, attraverso quello che Pasolini chiama la profanazione del potere: «Io difendo il sacro perché è la parte dell'uomo che offre meno resistenze alla profanazione del potere».

La settima arte come forma che mette in gioco l'immagine, lo spazio, il silenzio e i corpi è una struttura in cui il sacro può essere evocato e salvaguardato poiché esso lavora su quell'immediatezza della materia che la parola soltanto non può – per definizione – mostrare e, in questo senso, sacro e cinema si compenetrano in Pasolini inscindibilmente.

Il *Vangelo* di Pasolini è immerso in una determinata luce che rivela una visione e un sentimento del mondo, la sola forma di coscienza che permette all'uomo di riacquistare il senso del sacro universale e la sacralità della propria esistenza e del proprio agire. Questo percorso, per quanto stratificato e ricco di differenze, variazioni, spostamenti e ripensamenti, si sviluppa costantemente da *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta* (la sacralità come separatezza dal mondo moderno, arcaicità dei corpi e delle passioni nel cuore della modernità), *Edipo Re* (la visione del passato come mito, come spazio e tempo senza luogo), *Teorema* (la scissione tra immagine ed emozione come poetica accusa contro la desacralizzazione del mondo), *Porcile* (corpi cinematografici della *nouvelle vague* destinati all'annientamento o al silenzio), *Medea* (il doppio centauro che appare a Giasone: il silenzio e la parola, il corpo mitico e il corpo moderno).

Il Vangelo secondo Matteo, tuttavia, riesce a soddisfare completamente e diffusamente il tentativo di giungere a una conciliazione tra evento sacro e visione laica di quell'evento; la pellicola permette al poeta, in maniera non del tutto indolore, quell'adesione spontanea, e perciò immediata, all'esperienza religiosa intimamente sentita come partecipazione a una realtà, la cui connotazione sostanziale è ascrivibile a un universo mitico e insieme poetico. Nello stesso tempo il testo promette la garanzia di un approccio, lungamente cercato, in cui il sentimento dell'umano, e quindi della realtà intesa nei suoi svolgimenti quotidiani e in quelli, più ampiamente teorizzabili, della Storia possa trovare ampio e coerente svolgimento.

Lo stesso gusto per la contaminazione e per il richiamo colto (Bach, Mozart, Piero della Francesca) su cui il film è costruito approva quella

particolare scelta estetica e poetica che sostanzia una piena adesione lirica dell'autore al film inteso come realtà composita e risultante dalla stratificazione di un suo personalissimo ed eterogeneo patrimonio di esperienze culturali.

Il carattere “popolare” del film, le immagini, i paesaggi, i volti così lontani da qualsiasi riferimento agiografico, e proprio per questo *exemplum* del sacro popolare, così vicini invece all'esperire quotidiano, risolvono l'operazione anche nei termini di una insospettabile proposta catechetica volta a sottolineare la drammaticità e la forza di coinvolgimento emotivo della figura e della vicenda di Cristo.

Un problema di questo tipo, che rivendica sicuramente una sua connotazione poetica, viene risolto, ne *Il Vangelo secondo Matteo*, attraverso una strategia, definibile in termini di estetica e di retorica del cinema, riconducibile all'elemento dello sguardo come possibilità di osservare a un paesaggio nel mentre diventa teatro di una Storia esemplare.

Il Cristianesimo ha portato, secondo il regista Enzo De Camillis, la più radicale rivoluzione etica della storia mettendo al centro l'amore come sentimento fondamentale e nel suo intervento – *Il Vangelo secondo Matteo con le immagini in movimento* – ci regala una lunga carrellata delle diverse produzioni cinematografiche ispirate *alla e dalla* parola evangelica.

Nel *Vangelo* di Pier Paolo Pasolini sia il paesaggio che la storia possono essere immediatamente riconoscibili: i Sassi di Matera, ripresi sempre da una prospettiva frontale, diventano un paesaggio in sé, un referente visivo fondamentale che propone in maniera incontrovertibile una propria marca di riconoscibilità sostenuta da una particolare “unicità architettonica” che diventa sempre più garanzia di impulso culturale: è quanto sostiene Annalisa Percoco nel suo intervento, *Le immagini del paesaggio tra cinema e promozione del territorio*.

Ancora la città Capitale Europea della Cultura per il 2019, è al centro del contributo di Roberto Chiesi, *Matera, Gerusalemme dell'Italia umile e città di morte*, nel quale si sottolinea come il *Vangelo* sia la pellicola che più «ha fatto vedere la Basilicata»: se il popolo dei lettori ha immaginato questa Regione nelle pagine del romanzo di Levi, quello degli spettatori l'ha incontrata nelle sequenze del film. Roberto Chiesi sostiene, fra l'altro, che Pasolini dà importanza alla natura umana del Cristo e al tempo stesso lo colloca di fronte all'immagine della città, di Gerusalemme-Matera, che diviene sineddoche del mondo, del mondo degli altri, della comunità ostile

e nemica a Cristo, da maledire e convertire al tempo stesso: l'immagine di Matera viene quindi ad accogliere in sé sia l'immagine del mondo arcaico che quella del mondo nemico, dove si consuma la sua morte.

Nel contributo di Patrizia Cimini, *Aspra volatilizza la parola*, dopo la scrittura di versi accuratamente cesellati, l'autrice si dedica all'analisi della relazione crocifissione-resurrezione con chiari riferimenti all'episodio evangelico di Lazzaro, senza trascurare il ruolo importante della figura materna. E, ancora, la Madonna-Madre e la materia dell'innocenza sono indagate con particolare acume critico dalla giornalista cinematografica Dina D'Isa nel suo saggio *La religiosità di Pasolini e il Cristo Umano nel Vangelo secondo Matteo*.

Nel capolavoro del *Vangelo*, il cineasta affrontando direttamente la figura del Cristo, così radicata nel suo immaginario poetico, la rielabora in forma profondamente autobiografica. Lo dimostra la scelta della madre Susanna a interpretare la *Mater Dolorosa* del Calvario e degli amici scrittori-intellettuali a ricoprire il ruolo dei discepoli: di questo tema si occupa la penna, brillante e mai scontata, di Andrea Di Consoli. *Le facce letterarie del Vangelo di Pasolini, un apologo della letteratura*, nel film cristiano senza Dio, sono quelle degli attori non professionisti, scelti con disperata vitalità dal poeta corsaro, fra le genti dell'umile Italia meridionale e della cosiddetta società letteraria.

Un intenso e appassionato *Discorso teologico-politico sul Vangelo secondo Pasolini* è presente in questo volume grazie al contributo di Arnaldo Colasanti, che dimostra come Pasolini non aspirò mai alla religione, né ad una conversione possibile, magari finale, nei giorni della saggezza e della prudenza. Secondo Colasanti quel gesto sarebbe stato una diminuzione spirituale, mentre Pasolini «nella sua battaglia senza paura, pecora in mezzo ai lupi della nuova Preistoria della cultura di massa, crede semplicemente, con fedeltà e rigore, nella visione ininterrotta dell'unità della comunità umana».

Cameo di rievocazione biografica e storica, in un momento particolare della nostra storia sociale e intellettuale, è il *donum* di Paris, che ha lasciato le sudate carte della scrittura di un volume su Pasolini, previsto in uscita a ottobre, per dedicarsi a ricostruire l'atmosfera di quegli anni nei quali «un PCI ancora togliattiano» sembra imporre a Pasolini un film come il *Vangelo*. Paris inoltre offre l'emozione della prima visione al cinema Giulio Cesare di Roma: alla fine della proiezione un applauso del pubblico-po-

polo romano che, nella sua purezza non sovrastrutturata, aveva compreso chi potesse essere il vero destinatario del film.

L'immagine del Cristo rivoluzionario, scandaloso che «chiama, ma senza luce», come evidenziato da Angela Felice nelle pagine del suo contributo *Il Cristo in croce del Pasolini friulano*, è presente anche nella produzione giovanile degli anni casaresi e in diverse pagine diaristiche dei *Quaderni rossi*, soprattutto in quella datata 2 agosto 1947, Pier Paolo parla di un Dio che si insinua nella coscienza come un tarlo e la converte in un tribunale interiore.

Il saggio *La storia di Cristo più di duemila anni dopo: il Vangelo di Pasolini*, a cura di chi scrive, dà peculiare importanza allo sguardo del regista friulano che, dopo il necessario lavoro di scelta e di montaggio delle immagini, proietta sullo schermo una rappresentazione particolare dei luoghi lucani: l'immagine pasoliniana della Basilicata, sia nella sua aprioristica pre-esistenza sia nella ri-costruzione poetica, è realizzata *su e da* una percezione che, in un momento decisivo per la storia della cultura e anche della spiritualità, si trasforma in messaggio socio-politico-antropologico.

Il *Vangelo* pasoliniano diventa così teatro di due rappresentazioni: quello dell'esperienza umana, quindi quotidiana e storica, l'altra sacra e meta-storica, ma è soprattutto un *Film cosmico storico personale* come rilevato da Andrea Gareffi. Quest'ultimo, nel suo intervento *mirabilis*, spiega come la scelta di fedeltà al vangelo di Matteo, rispetto ai sinottici di Luca e Marco, non sia casuale per Pasolini: Gesù per Matteo è il profeta profetato esattamente come Pier Paolo è profeta di sventura, della sventura di una società omologata e conformistica.

Negli anni del *Vangelo* Pasolini sta approntando anche la sua opera dantesca: nella *Divina Mimesis*, la società borghese e industrializzata dei primi anni Sessanta è un luogo infernale e, come magistralmente, ricorda Alberto Granese nel suo saggio *I fotogrammi sublimi del Discorso della Montagna*, il regista in un'intervista sul quotidiano romano «Il Popolo» dichiara che: «Gesù è severo con i peccati di carattere sociale, come l'ipocrisia, l'avarizia, l'arrivismo, lo snobbismo, insomma i peccati dei farisei, è intransigente contro il peccato di qualunquismo». Alberto Granese poi, con rigoroso approccio filologico, analizza nelle sue pagine il *Discorso della Montagna*, subito dopo la conclusione delle *Beatitudini*, che a metà della pellicola Pasolini fa pronunciare a Gesù, in una sequenza filmica costruita su un lungo primo piano di Irazoqui, che si rivolge direttamente alla macchina

da presa, cioè allo spettatore, mentre dissolvenze incrociate scandiscono i passaggi del discorso.

Sull'analisi delle immagini-sequenze, delle parti dialogate e dei monologhi, che rendono il *Vangelo* la trasfigurazione o trans-figurazione del testo evangelico, insiste il ragguardevole e originale scritto, *Ut pictura poesis: il Vangelo secondo Matteo di P.P. Pasolini*, di Angelo Fàvaro che, attraverso una aggiornata e inappuntabile documentazione sull'arte dell'icona bizantina, fa vestire a Pasolini i panni di un monaco-iconografo chiamato a comunicare con gli strumenti della sua arte il *verbum*.

A completare il volume si inserisce una testimonianza di grande rilievo e straordinaria sensibilità ricostruttiva e epocale, che regala ai lettori suggestioni e emozioni: la si deve alla generosità di Domenico Notarangelo, protagonista sul set del *Vangelo* come interprete nel ruolo del Centurione, che con le pagine de *Il mio Pasolini* fotografa non solo il regista, ma l'uomo e lo scrittore nei giorni di sole e polvere fra i Sassi di Matera.

La vita è segnata da appuntamenti: a volte li manchiamo, altre volte ci stupiscono per la puntualità con la quale ci investono. Nel cinquantesimo anniversario del film pasoliniano, la Basilicata si è fatta trovare pronta per incrociare una nuova strada che la vede protagonista con Matera Capitale Europea della Cultura per il 2019. Non può essere un caso o per caso, dunque, che dalle pagine di questo volume emerga, fra le altre sollecitazioni, la necessità di ritornare, oggi, in questo preciso momento storico, a sondare *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini, capolavoro pur non facile per la complessità della sua impostazione: la forza eversiva, che ancora si coglie in quest'opera trasmette, nell'intento di riconsegnare all'arte la funzione di essere la voce di un paese, un messaggio che sa varcare l'errore del tempo e l'inganno dello spazio.

MAURA LOCANTORE

INDIRIZZI DI SALUTO

La Basilicata è terra antica, di contrasti e di meravigliosi doni che la cultura nei secoli ha depositato fra l'asperità dei monti, la dolcezza dei colli e l'incavo palmare delle valli. I nomi dei suoi centri più noti, Potenza, Matera, Melfi, Pisticci, Policoro, come del resto i toponimi dei territori lucani, sono indizio di questa antichità e prova della millenaria civiltà. Accanto al santuario di Hera a Metaponto o ai castelli federiciani e ai resti borbonici e risorgimentali, ci sono però testimonianze storiche e culturali non meno importanti e significative, che meritano tutta la nostra considerazione. Il lungometraggio di Pier Paolo Pasolini *Il Vangelo secondo Matteo* è sicuramente una di queste.

Nel cinquantesimo anniversario dalla produzione di questa pellicola cinematografica numerosi eventi hanno celebrato l'arte di Pasolini, ricordando la sua presenza in Basilicata, con le testimonianze dei tanti lucani che, nei diversi ruoli, hanno concorso alla realizzazione del film.

Mancava però un volume di saggi scientifici che "rileggesse" l'opera con nuovi strumenti e una diversa interpretazione. Un vuoto che, grazie a Maura Locantore, viene colmato con questa miscellanea di studi, volta a mettere in luce una sorta di filo rosso che collega il *Vangelo* alla nostra terra.

La Basilicata, quindi, non come mera *location*, bensì come un territorio che, idealmente e fisicamente, incarna la Palestina che il regista cercava: i Sassi di Matera si tramutano nella magnifica, popolare, contadina Gerusalemme; la zona delle cantine di Barile diventa la Nazareth che piange la strage degli innocenti e la zona calanchifera i luoghi degli itinerari di Cristo degli Apostoli.

Il Vangelo secondo Matteo, come emerge dai saggi contenuti in questo bel libro, è un capolavoro pasoliniano fra i più raffinati e complessi,

un'opera che si oppone al conformismo o ai conformismi di un'intera epoca e prefigura contemporaneamente la fine di quel mondo contadino e rurale tanto amato dal regista. La Lucania diviene in questa trasposizione filmica del *Vangelo* l'emblema della fine di un'intera condizione sociale, culturale, epocale di cui già Pasolini sentiva la nostalgia, mentre ne descriveva la dissoluzione.

Attraverso il *Vangelo*, Pasolini denuncia, con lucidità e grande capacità d'osservazione, il definitivo tramonto della purezza dei valori naturali e religiosi della cultura contadina e, dunque, del corrispondente processo di omologazione borghese.

Nel ritrovato fervore culturale che vive la Basilicata, all'indomani dalla individuazione di Matera quale Capitale europea della cultura per il 2019, sono molto contento di aver promosso la stampa di questo volume che offre a lettori e studiosi uno strumento significativo per la comprensione del film pasoliniano.

Da Presidente della Regione, sento di dover ringraziare la dott.ssa Maura Locantore per aver curato questa pubblicazione con un impegno meticoloso e scientificamente inappuntabile; così come il mio grazie va ai diversi studiosi e intellettuali di fama nazionale che hanno contribuito con il loro lavoro alla realizzazione del volume e, infine, alle diverse Istituzioni coinvolte: il Comune di Matera, il Comune di Barile, il Centro Studi Pier Paolo Pasolini e il Comune di Casarsa della Delizia, oltre alla Cineteca Archivio Pasolini di Bologna.

Il Presidente della Regione Basilicata
MARCELLO PITTELLA

Matera Capitale Europea della Cultura 2019 è il risultato di un serio e diffuso progetto, che ha trovato sintesi e proposte chiare nel “Dossier” presentato alla Commissione. Il coinvolgimento dei territori dell’intera Basilicata è stato uno dei fattori essenziali per la vittoria.

Un progetto complessivo che vede la città di Matera protagonista, ma in un rapporto sinergico e propositivo con tutti i Comuni della Regione. Pasolini e la sua scelta di girare il suo grande *Il Vangelo Secondo Matteo* nel 1964 a Matera, segnano sicuramente un momento storico, che ha rappresentato una tappa importante per la nostra crescita.

Due destini quello di Pasolini e Matera che si incrociano nel 1964 e che fondendosi aprono, forse senza saperlo, ad un percorso di grande significato. A cinquant’anni esatti dal *Vangelo Secondo Matteo*, da questa grande opera che portò i Sassi e la loro storia millenaria nel mondo, Matera diventa Capitale Europea della Cultura e i due destini si incrociano ancora. Pasolini e Matera, Pasolini e la Basilicata, un sodalizio immutato nel tempo e rafforzato proprio da questa bella vittoria.

Come Sindaco di Matera che ha accompagnato in questi cinque anni un progetto tanto ambizioso quanto difficile da raggiungere, facendomi interprete degli altri 130 Sindaci, dico: “Grazie Maestro per aver lasciato all’umanità la Tua opera e per averla in parte fatta vivere nella nostra terra, una terra che oggi diventa un simbolo di riscatto e crescita per tutto il Sud”.

Il Sindaco del Comune di Matera
SALVATORE ADDUCE

Spesso quando si parla di cultura, come risorsa per la crescita socio-economica, si intende far riferimento alla capacità di gestire e conservare il patrimonio artistico-culturale dei territori: da ciò è nata, a Barile, la consapevolezza di parlare di Pier Paolo Pasolini, uno dei più grandi intellettuali del Novecento, per quello che ci ha lasciato e per quello che ha saputo testimoniare.

Al riguardo provo a fare una riflessione non su cosa è stato il *Vangelo* di Pasolini, ma su cosa rappresenta oggi e cosa potrà ancora offrire alla nostra terra la sua pellicola. E vorrei restituire, volgendo uno sguardo al passato, il ricordo di tanti barilesi che, nei giorni delle riprese, vivevano con stupore, ma forse anche con una certa diffidenza, la presenza di Pasolini nella nostra cittadina.

Nel luogo più antico e caratteristico del paese, con le cantine rupestri risalenti agli insediamenti degli esuli Albanesi di Skanderbeg, il Maestro scelse di girare alcune scene di quel grande capolavoro che è *Il Vangelo secondo Matteo*.

Luoghi questi, divenuti oggi “Parco Urbano delle Cantine”, che hanno visto quelle straordinarie scene, dalla strage degli innocenti alla natività, che devono essere patrimonio dell’umanità e che devono essere patrimonio dei nostri giovani.

Riportando tutto ciò ai tempi attuali, mi viene naturale volgere la riflessione sulla Città di Matera, partendo dalla splendida pagina del «Corriere della Sera» che accoglie una immagine famosa del film di Pasolini per celebrare la vittoria di Matera a Capitale Europea della Cultura per il 2019.

Tale designazione è un grande marchio che deve andare oltre la Città dei Sassi, che rappresenta il primo vero passo che Matera deve fare e

deve saper fare assieme ai territori della Basilicata. E sul territorio del Vulture-Melfese vi sono grandi potenzialità, grandi attrattori, come ad esempio i luoghi di Federico II con i suoi Castelli, Venosa città del poeta latino Orazio, i paesaggi del Monte Vulture e i laghi di Monticchio e il Parco Urbano delle Cantine, a Barile, nel quale vengono realizzati grandi eventi significativi, tra i quali il Premio Letterario “Le cantine di Pasolini”, in collaborazione con l’Associazione Cultura Sisma di Barile, il Centro Studi Pasolini di Casarsa e l’Associazione Culturale Pier Paolo Pasolini di Matera.

E come è giusto fare, guardando al futuro, oso dire che forse stiamo iniziando un nuovo cammino, tenuto a battesimo proprio da Pasolini che dai luoghi della memoria e dell’infanzia, dal suo pensiero critico, dalla sua poesia e dalla sua opera ci consentono di siglare un Protocollo d’intesa sottoscritto fra il Comune di Barile, la Città di Casarsa e l’Associazione Nazionale Città del Vino (a cui Barile aderisce fin dalla sua fondazione che avvenne il 21 marzo 1987).

Un Protocollo attraverso il quale si vuole favorire, in un sistema territoriale integrato, quel turismo enologico che è, per sua natura, un viaggio alla scoperta dei territori, con il loro patrimonio storico, culturale, agricolo, ambientale.

E la Basilicata, come indubbiamente anche il Friuli, è una regione che si muove velocemente e sa volgere positivamente lo sguardo al futuro e alle suggestive sfide che il marchio di Matera 2019, ma anche l’appuntamento di Expo 2015, può dare al nostro territorio e alla nostra regione.

A me pare che nel complesso, su questi obiettivi, molte cose stanno andando in un verso almeno promettente. Ed è con questo messaggio che deve continuare l’impegno prezioso delle Istituzioni, del mondo Associativo, del mondo imprenditoriale e sociale e fare in modo che il territorio venga raccontato in tutte le sue sfaccettature: storia, cinema, letteratura, enogastronomia, rendendo sempre più forte il rapporto tra cultura e territorio.

Il Sindaco del Comune di Barile
ANTONIO MURANO

Non mi stupisco che Pier Paolo Pasolini abbia scelto Barile, oltre che Matera, per girare *Il Vangelo secondo Matteo*: sarà sicuramente stato catturato dal fascino atavico di questi luoghi autentici, ancora pervasi da un'atmosfera di sacralità.

Probabilmente avrà provato sentimenti simili a quelli sperimentati durante l'infanzia nella campagna friulana, in quell'epico paesaggio rurale che aveva ispirato la sua poetica giovanile.

Casarsa e Barile quindi, pur lontani e diversi, sono avvicinati dallo sguardo del poeta/regista. Ed è proprio da questa vicinanza che può partire una nuova rete di promozione e valorizzazione dei nostri territori: città del vino e paesaggi rurali che sono stati *humus* e fonte di ispirazione di alcuni protagonisti della nostra letteratura e della vita intellettuale italiana.

L'Associazione Città del Vino sta ora lavorando al progetto di istituzione di una rete di percorsi turistici di territori a vocazione vitivinicola caratterizzati dalla presenza di parchi letterari ed itinerari culturali. L'esperienza, che è nata dall'incontro tra Casarsa della Delizia (Pasolini), Santa Margherita di Belice (Tomasi di Lampedusa) e Santo Stefano Belbo (Pavese), ora si arricchisce della presenza di Barile.

L'auspicio è che la rete possa ampliarsi e raggiungere presto riconoscibilità. A noi amministratori e a tutti i cittadini il compito di preservare questi territori e il loro prezioso patrimonio di intangibilità, che può e deve divenire motore di sviluppo sostenibile e duraturo del nostro bel Paese.

Il Sindaco del Comune di Casarsa della Delizia
LAVINIA CLAROTTO

SAGGI

Roberto Chiesi

MATERA, GERUSALEMME DELL'ITALIA UMILE
E CITTÀ DI MORTE

All'inizio degli anni Sessanta era ormai trascorso quasi un ventennio dall'uscita del romanzo di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* (Einaudi, 1945), che descriveva la drammatica arretratezza del Meridione e un decennio da quando Palmiro Togliatti e Alcide De Gasperi avevano definito i "sassi" di Matera "la vergogna dell'Italia", per denunciare le degradate condizioni di vita degli abitanti che vivevano al loro interno. Nel 1951 il sessanta per cento degli abitanti viveva ancora nelle grotte e l'anno successivo intervenne un provvedimento legislativo per far trasferire una parte degli abitanti in borghi rurali. Quelle drammatiche condizioni erano state denunciate anche dal cinema: il giovane Carlo Lizzani aveva realizzato a Matera alcune sequenze di un documentario sulle condizioni di vita del Sud, *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1949), mentre Alberto Lattuada vi aveva ambientato il torrido mélo *La lupa* (1952) e Brunello Rondi *Il demonio* (1963), due film dominati da un personaggio femminile di forte seduzione e sensualità, isolato e perseguitato dalla comunità contadina, raffigurata, nel suo implacabile moralismo, quale emblema di arretratezza. Matera rappresentava lo sfondo drammatico di quelle storie, come lo era stata di un modesto mélo avventuroso, *Il conte di Matera* (1957) di Luigi Capuano. Nel 1962 la cittadina della Basilicata divenne lo scenario di un immaginario paesino della Puglia in *Gli anni ruggenti*, dove Luigi Zampa ambientò il suo libero adattamento de *L'ispettore generale* di Gogol' trasponendolo in epoca fascista. Anche nel film di Zampa, i "sassi" erano un'immagine del meridione italiano soffocato sotto la cappa del regime.

Basterebbero questi esempi per dimostrare come la scelta di Pier Paolo Pasolini di "trasformare" Matera nella Gerusalemme de *Il Vangelo di Matteo* fosse tutt'altro che evidente.

Fin dai suoi esordi, all'inizio degli anni '60, Pasolini aveva portato il cinema in ambiti umani e sociali quasi inediti (o interdetti). In *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962) lo spazio reietto delle borgate romane non costituiva il mero sfondo delle vicende ma era deuteragonista ai personaggi. In seguito, con *La rabbia* (1963), Pasolini era stato fra i primi a sperimentare la rielaborazione di materiale filmato di repertorio, imprimendogli un senso diverso con un nuovo testo di commento e un diverso montaggio. Con *Comizi d'amore* (1964) aveva sperimentato una sua versione di cinema-verità, che era anche un film-saggio sulla sessualità (con l'intervento di psicoanalisti e scrittori), ma al suo interno comprendeva una sequenza di finzione (il matrimonio della cugina Graziella Chiarcossi, interamente fittizio e messo in scena).

Con *Il Vangelo secondo Matteo* per la prima volta il poeta-regista si ispirò alla letteratura ma la sua versione dei testi sacri rompeva con tutte le convenzioni cinematografiche agiografiche per collegarsi alla linea di un maestro del cinema che Pasolini aveva sempre indicato come uno dei propri cineasti di riferimento, il Carl Theodor Dreyer della *Passione di Giovanna d'Arco* e di *Ordet*.

Uno degli aspetti più significativi del *Vangelo* pasoliniano è appunto l'ambientazione della storia sacra nell'Italia meridionale povera, arcaica e desolata. In particolare, Matera, appunto, diviene nella finzione filmica Gerusalemme, la città dove Cristo conduce l'ultima fase della sua predicazione e dove viene tradito, processato e crocifisso.

Pasolini aveva pensato fin da subito ad un'ambientazione nell'Italia meridionale del proprio *Vangelo* ma nelle prime dichiarazioni e interviste sul film esprimeva l'intenzione di girare: «proprio nel mondo biblico, tra i laghi ed i palmizi del *Vangelo*, nei deserti israeliani, a Gerusalemme ed a Betlemme. Dove è vissuto Cristo, lì piazzerò le macchine da presa e filmerò la sua vita»¹.

Un anno dopo, quando sta già girando il film, confesserà:

Ora posso dire che mentre mi aggiravo tra Nazareth e Betlemme non ero molto sincero. Guardavo, prendevo appunti, studiavo persino i particolari organizzativi, ma c'era qualcosa dentro di me che mi suggeriva che il

¹ «Vedrò Gesù Cristo come Accattone» ci ha detto Pier Paolo Pasolini, intervista di D. ARGENTO, in «Paese Sera», 9 febbraio 1963.

film non sarebbe stato girato lì. Avevo già in mente la Puglia, il confine tra Puglia e Lucania, la Calabria, e tutta l'attenzione di quei giorni era posta nel cercare (ed era facile, l'illusione è in certi punti perfetta), le somiglianze tra la Palestina e l'Italia meridionale².

Nel febbraio 1964, a due mesi dall'inizio delle riprese, Pasolini menziona varie cittadine del Sud³ ma non accenna ancora a Matera, che è finalmente citata in un *reportage* sui primi giorni della lavorazione⁴.

Ma anche nelle pagine della sceneggiatura del film, Matera non viene mai menzionata e non è neanche vagamente riconoscibile nelle descrizioni, quindi è probabile che, al momento della stesura del copione, Pasolini non avesse ancora deciso di ambientare proprio nella cittadina della Basilicata la sua Gerusalemme.

Se leggiamo i brani che riguardano Gerusalemme nella sceneggiatura⁵, vediamo che Pasolini adotta alcune parole ricorrenti che associa all'immagine della città, senza mai descriverla veramente: "Sole", "polvere", "fumigante".

Nella sequenza 86 scrive: «visione lontana, fumigante nella calura, di una grande città: Gerusalemme»; nella 89: «Totale della porta di Gerusalemme: immobile, immenso quadro realistico, con la folla, il sole». Nella 116, invece, «le stradette polverose della Città Alta», «i muretti scrostati, il polverone, il desolato sole dell'alba».

Gerusalemme era quindi vista dall'autore, sulla carta, come una grande città immersa nel sole ma avvolta dalla polvere. È la città della morte di Cristo – "morte" senza resurrezione, se pensiamo all'ateismo di Pasolini – il luogo dove Cristo giunge con gli apostoli, consapevole che sarà il luogo dove verrà ucciso:

Cristo, che avanza con gli occhi perduti in quella visione, tacendo a lungo, poi, senza distogliere gli occhi da quel lontano fatale orizzonte, parla come in sogno dicendo le parole tra lunghi silenzi.

² ANONIMO, *I dodici apostoli al premio Strega*, in «L'Espresso», 21 giugno 1964.

³ P. P. Pasolini *promette di rispettare il Vangelo*, intervista di S. ASCANIO, in «Il Gazzettino», 25 febbraio 1964.

⁴ L. LOCATELLI, *Pasolini col Vangelo alla mano muove gli attori senza volto*, in «Il Giorno», 26 aprile 1964.

⁵ Tutte le citazioni derivano da P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, Garzanti, Milano 1964.

Cristo: *Ecco, noi ascendiamo a Gerusalemme...*

[...] mentre Cristo parla, Pietro ha “gli occhi luccicanti di lacrime”

Cristo *...e il Figlio dell'uomo sarà consegnato nelle mani dei sacerdoti e degli scribi... [...] ... ed essi lo condanneranno a morte... e lo daranno in balia dei pagani per essere schernito, flagellato e crocifisso... ma il terzo giorno risorgerà*⁶.

“Sole” e “polvere” sono due parole-chiave che Pasolini visualizzerà nel film al momento della morte di Cristo sulla croce, quando la terra di Gerusalemme è sconvolta da scosse telluriche e alle inquadrature della polvere sollevatasi dalle macerie delle case colpite dal terremoto, segue un'immagine del sole alto e terribile nel cielo. È un'immagine di morte.

Fra i critici del film, fu per esempio Mario Verdone a notare il carattere funebre della città: «Le case di Matera hanno una impronta di reale decomposizione quale è propria del paesaggio biblico. Si sente il vento e la sabbia che tutto rode»⁷.

Pasolini ha scelto Matera e i sassi, probabilmente appunto perché, nel 1964, era considerato un ambiente reietto, un ambiente emarginato, dove vivevano gli appartenenti ad una popolazione contadina particolarmente povera e in condizioni di abbandono.

Filmare Matera, renderla addirittura parte del tessuto figurativo di un film sulla Passione di Cristo, significava assegnare alla sofferenza di quei luoghi e dei suoi abitanti un valore religioso: Matera, l'ultima città del mondo diventava Gerusalemme, la città sacra per ogni credente, la città della Passione e della morte di Cristo.

Nel film agisce quindi l'impatto figurativo delle forme, del disegno delle grotte e delle rocce frastagliate, un paesaggio aspro e non rassicurante, che non a caso è stato definito anche infernale e anche un paesaggio urbano di origini addirittura preistoriche, elemento questo che avrà sicuramente affascinato Pasolini.

Non dimentichiamo, inoltre, che Gerusalemme è, in contraddizione con tutto questo, anche la città degli scribi e dei farisei – ossia dell'ipocrisia borghese, contro cui il Cristo tuona le severe invettive di Matteo – e dopo l'accoglienza festosa tributatagli dalla popolazione, è

⁶ *Ivi*, pp. 178-179.

⁷ M. VERDONE, *Il Vangelo secondo Matteo*, in «Bianco e nero», n. 8-9, agosto-settembre 1964.

con i sacerdoti e i mercanti (che ha cacciato dal tempio di Gerusalemme) che Gesù si scontra.

I due piani, quello della finzione – più precisamente dell'analogia poetica che trasforma Matera in una metafora visiva di Gerusalemme – e quello della realtà, ossia della reale percezione dello spettatore, in particolare italiano, che non può fare a meno di riconoscere la fisionomia della cittadina della Basilicata dietro la finzione della “sacra rappresentazione” delle immagini, agiscono allo stesso tempo ed è proprio l'effetto che Pasolini voleva ottenere:

ho ricostruito quel mondo di duemila anni fa sotto il segno dell'analogia: al popolo di quel tempo ho sostituito un popolo analogo (il sottoproletariato meridionale), al paesaggio ho sostituito un paesaggio analogo (l'Italia mediterranea del sud), alle sedi dei potenti delle sedi analoghe (i castelli feudali dei normanni) ecc. ecc.⁸.

Analogamente Pasolini sceglierà gli spazi della Turchia e della Capadocia per “fingere” la Colchide di *Medea*, il deserto del Marocco per trasformarlo nella Tebe di *Edipo Re* e la campagna lombarda per evocare il Friuli della sua infanzia nello stesso film, allo stesso modo in cui, in poesia, adotta una parola, con la sua sonorità e l'immagine che suscita, quale metafora di un'altra.

Nel caso della sua Gerusalemme-Matera, è significativo il fatto che mai Pasolini avvicina la mdp alle grotte e tantomeno vi penetra all'interno: la frontalità, carattere stilistico del suo cinema, nelle scene girate a Matera del *Vangelo*, si aggiunge alla distanza dello sguardo.

Matera è come un susseguirsi di pareti di rocce frastagliate, corrose, bucate, percorse da cunicoli e anfratti che a distanza rimangono indistinti e formano un'unica immagine di una città lunare, irreali, preistorica, che nella fattispecie è anche lo spazio della condanna, delle torture e della morte di Cristo: durante la crocifissione e dopo l'urlo che conclude l'agonia del crocifisso la mdp percorre il corpo ferito e corroso della città, mostrando inizialmente il crollo di alcuni edifici per illustrare il terremoto che investe Gerusalemme.

⁸ P. P. PASOLINI, *Dialoghi con Pasolini – “Astoria il Vangelo?”*, in «Vie nuove», 19 novembre 1964, ora in Id., *I dialoghi*, a c. di G. FALASCHI, Editori Riuniti, Roma 1992.

L'unico spazio di cui vediamo l'ingresso è il sepolcro dove viene deposto il corpo di Cristo e che viene trovato vuoto dopo la risurrezione: una cisterna sulla Murgia San Vito, quindi un luogo di estrema umiltà e povertà che Pasolini trasforma in uno dei luoghi simbolici della storia sacra.

Inoltre *Matera-Gerusalemme* è uno spazio stretto e disagiata, il cui equilibrio precipita sempre verso il basso, dove gli spostamenti non avvengono mai in senso serenamente orizzontale ma sono di salita o di discesa. Nel Sasso Barisano Pasolini filma prima la corsa affannosa di Pietro che segue a prudente distanza Cristo dopo che è stato arrestato e viene portato al Sinedrio. Quindi, nello stesso Sasso Barisano vedremo l'angoscioso e precipitoso fuggire di Pietro dalle accuse della gente che lo riconosce come uno dei discepoli di Gesù che egli, terrorizzato rinnega "prima che il gallo canti". Pietro crolla a terra piangente accanto ad una parete che chiude qualsiasi visuale e prospettiva, come, in precedenza, ogni inquadratura di Cristo e degli apostoli a *Gerusalemme-Matera* non si apriva mai su un orizzonte libero ma questo era sempre chiuso e oppresso dalle case-grotte di *Matera*.

Il tormento di Pietro è una tragedia tutta umana come umana e dolorosamente fisica è la sofferenza di Cristo nell'andata al Calvario che ancora e non casualmente, Pasolini ambienta negli stretti, angusti e disagiati passaggi dei sassi, stretti fra le pietre e in salita.

È uno scenario che conferisce un'ulteriore tragicità al dramma della Passione, uno spazio quasi onirico, da incubo. Appunto un incubo sembra la *via Crucis* di Cristo, dove lui, sua madre e gli apostoli sono quasi schiacciati da una paurosa folla, inferocita e isterica, accalatasi in spazi esigui e claustrofobici. Pasolini sottolinea la congestionata tragicità della situazione anche mostrando il disagio della vecchia madre a farsi largo in quella calca che sembra sopraffarla. Infine lo spazio naturale dove Giuda si suicida è una sorta di conca, immersa nel verde sì, ma angosciosamente chiusa da ogni lato, dove egli corre con frenesia febbrile e disperata e consuma la sua autodistruzione in pochi istanti.

I movimenti scomodi e precari, dall'alto al basso e viceversa, in quel suolo sconnesso e antico, dei personaggi della Passione hanno l'effetto di aggiungere un'ulteriore asprezza fisica ai loro atti che devono misurarsi con la scomodità, la ripidità e la natura tagliente e violenta di un paesaggio la cui materia e violenza condizionano il respiro e le azioni dei personaggi.

Pasolini si sofferma sullo sguardo di Cristo che contempla la città in due momenti fondamentali: il primo quando veglia insonne nella notte trascorsa nell'Orto dei Getsemani prima della sua cattura e il secondo quando sulla croce prorompe nel grido doloroso «Padre mio perché mi hai abbandonato?».

Nei due momenti in cui Cristo si carica del proprio destino, il suo sguardo esprime un'angoscia che nel primo caso si manifesta anche fisicamente nelle gocce di sudore che gli imperlano la fronte, e nel secondo, urla tutta la sua disperazione.

Da notare che Matteo, nell'episodio dei Getsemani, non menziona Gerusalemme: Pasolini invece mostra l'immagine notturna della città, come controcampo allo sguardo angosciato di Cristo, in un netto contrasto: da una parte la quiete remota e indifferente di Gerusalemme, con alcune piccole luci che forano le tenebre, e dall'altra la maschera terrea di Cristo.

Pasolini sottolinea la natura umana del Cristo e al tempo stesso lo colloca di fronte all'immagine della città, di Gerusalemme-Matera, che in quei due momenti diviene evidentemente sineddoche del mondo, del mondo degli altri, della comunità ostile e nemica a Cristo, da maledire e convertire al tempo stesso. Ecco che l'immagine di Matera viene ad accogliere in sé al tempo stesso sia l'immagine del mondo arcaico, amato da Pasolini, che quella del mondo nemico, dove si consuma la sua morte.

Patrizia Cimini

ASPRA VOLATIZZA LA PAROLA

Albero mirto, il piccione
Becca nuove bacche
Una ad una
E sillaba l'ala ogni boccone.
Così il tuo morso
Sulla compatta ostilità
Del conio di parola
Con aromatico gusto,
Una ad una,
Batte sature frasi
Polpa di pazienza
Oli acidi /salati, negromanti.
Assenza di piombo la parola
Con tocco colombo mostra
Bianca la pancia e scura remigante,
Viola,
Vapore d'offerta.
Dea del "malentendu", ciprigna.
(P. CIMINI)

La parola. Nel suo film *Il Vangelo secondo Matteo* Pier Paolo Pasolini della parola prende l'aspetto evocativo, alla parola non si affida, vuole il suo rimando di immagine, a quello si affida. Il suo occhio da pittore vessa il senso e lo travasa in immagini. Il film segue il Vangelo, lo trasporta sui volti dei personaggi che sono interpreti loro malgrado, perché non sono "attori" e fanno da calco alle emozioni suscitate dalla parola di Dio. Gesù cammina sulla terra, tra la gente e monda i lebbrosi, libera gli indemoniati e dà ordini «non fare parola con nessuno di questo», i miracoli devono essere sottaciuti, la parola, in questo caso, è silenzio e questo è il monito che Gesù verbalizza, rapido, conciso mentre cammina tra i sassi e tra le rare vegetazioni del paesaggio che presumibilmente fu testimone muto del suo operare.

Non fare parola con nessuno di questo. E i suoi discepoli lo seguono incollati al suo stesso vento di movimento, quello che genera dai suoi panni, dai suoi passi. Da questo vento sono rivelati, mano a mano che Gesù percorre la sua terra, altri soggetti. I sacerdoti sugli spalti delle cittadelle, il gruppo delle donne, i farisei sospettosi, i devoti che si spostano in massa sul limitare delle radure, come fossero pesci in un acquario che si ammassano in un punto come per obbedire ad un ordine e poi si spostano, per un altro ordine su un altro punto, con lo stesso schiocco che fa il ventaglio quando dopo essere stato aperto per celare un volto si chiude all'improvviso per svelarlo e con questo per comunicare l'altro punto obiettivo di un prossimo appuntamento. I piccoli pesci si radunano insieme per formare una massa incombente che incute timore all'avversario, e i piccoli personaggi che popolano l'agire di Gesù si incollano tra loro distillando un dissenso, una paura, che dovrebbe tradursi in una serie di schiocchi tenebrosi. La loro paura è la paura del peccato che Gesù non addita né descrive, ma che loro sentono e se ne vogliono liberare. Come per uno schiocco di ventaglio. L'opera di Gesù è ferma, decisa non conta i proseliti, sa che sono lì e li educa, parla con loro ma lo sguardo è altrove oltre il limite dell'acquario. Gesù sa che il tempo è contato, è un pesce carnoso che deve muoversi per non essere preda, prima del tempo stabilito, dell'inganno del tradimento di Giuda. "ICHTHYS-PESCE" nel tempo che verrà, i cristiani, fossero simpatizzanti o già battezzati, si sarebbero riconosciuti tra loro, disegnando la forma di un pesce. Una parola "chiave" un simbolo che li dichiarava l'uno all'altro nel grande silenzio dell'acquario dell'umanità, e qui Matteo già disegna la linea di questo pesce segreto che unisce i postulanti di Gesù, le sue folle di seguaci desiderose di sapere, di avere da lui, finalmente, la parola che salva, la parola di Dio. Fine del silenzio, fine dell'immagine? Forse, come può l'immagine salvare dal peccato? Come può l'immagine tenere lontana la Morte? I pesci dell'acquario vogliono essere sicuri e chiedono a Gesù il possibile e l'impossibile, guarire i malati, liberare gli ossessi e richiamare dalla morte chi è stato ghermito prima del tempo. Gesù non ha tempo per spiegare, opera. Monda i lebbrosi, resuscita Lazzaro e lo fa uscire dal sepolcro davanti al quale sosta un attimo, come fosse in attesa di essere il prossimo occupante.

Della morte Pasolini diceva «È dunque assolutamente necessario morire, perché finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca

di relazioni e di significati senza soluzione di continuità»; la morte perché avvenga la resurrezione. Nella sequenza della crocefissione c'è pausa e attesa, c'è l'infinito strazio dei presenti, la addolorata madre che tocca il culmine del suo *pathos* davanti alla pietra che chiude il sepolcro, quella pietra che lei accarezza con muto consenso. Maria sa che Gesù ora sarà altra cosa. La trasformazione comincia, ma Maria è stanca, è la madre antica, è l'immagine di tutte le madri che pur senza peccato ora non ha niente da opporre a questa realtà sorda dell'assenza di quel Gesù che lei ha concepito e partorito. Nel film è la madre vera di Pasolini ad interpretare Maria, tutte le note storiche intorno al film lo sottolineano, ma è l'assenza di quel Gesù che lei ha amato che introduce ancora una volta la necessità di osservare le immagini con un silenzio profetico. La trasformazione da morto spiccato dalla croce, fasciato e sepolto come Lazzaro, si farà non più carne ma potente presenza nella gloria di Dio, e sarà un angelo fanciullo a dare l'annuncio. Si chiude un cerchio. Da un angelo annunziante il concepimento senza peccato ad un angelo Nunziante che indica la trasformazione da uomo a Dio di quel figlio, avvolto dal mistero ma anche dalla traduzione. Quella che resuscita le parole e le rende portatrici di Dio. La profezia è prodromo della poesia.

Pasolini stesso, come riportato in *Sette poesie e due lettere* a cura di Rienzo Colla, diceva:

È un'opera di poesia che io voglio fare. Non un'opera religiosa nel senso corrente del termine, né un'opera in qualche modo ideologica. In parole molto semplici e povere: io non credo che Cristo sia figlio di Dio, perché non sono credente, almeno nella coscienza. Ma credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa, ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità. Per questo dico "poesia": strumento irrazionale per esprimere questo mio sentimento irrazionale per Cristo.

La musica di Bach, quella della passione secondo Matteo pervade la colonna sonora del film insieme ad altre, quella di Mozart, Prokofieff, Webern e le originali composizioni di Bakalov, ma è Bach che segue gli spostamenti di Gesù, quel Bach che nella "passione" esprime in modo così perfetto il dono di poter essere cristiani, veri pesci accettati nel grande mare dell'amore di Dio per l'uomo.

Arnaldo Colasanti

DISCORSO TEOLOGICO-POLITICO
SUL *VANGELO* SECONDO PASOLINI

I. La forza, a cinquant'anni, del *Vangelo secondo Matteo*¹ sembra tuttora invischiata in uno strano sortilegio: la rigorosa fedeltà del marxista ateo alle parole del Cristo rende quelle parole vere, autentiche, profetiche.

¹ *Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini. Fotografia* Tonino Delli Colli; *architetto-scenografo* Luigi Scaccianoce; *costumi* Danilo Donati; *musiche* a cura di Pier Paolo Pasolini; *musiche originali* Luis Bacalov; *montaggio* Nino Baragli; *aiuto alla regia* Maurizio Lucidi; *assistenti alla regia* Paul Schneider, Elsa Morante. *Interpreti e personaggi* Enrique Irazoqui (Gesù Cristo, doppiato da Enrico Maria Salerno); Margherita Caruso (Maria Giovane); Susanna Pasolini (Maria Anziana); Marcello Morante (Giuseppe); Mario Socrate (Giovanni Battista); Rodolfo Wilcock (Caifa); Alessandro Clerici (Ponzio Pilato); Paola Tedesco (Salomè); Rossana Di Rocco (angelo del Signore); Renato Terra (un fariseo); Eliseo Boschi (Giuseppe D'Arimatea); Natalia Ginzburg (Maria di Betania); Ninetto Davoli (pastore); Amerigo Bevilacqua (Erode I); Francesco Leonetti (Erode II); Franca Cupane (Erodiade); Apostoli Settimpio Di Porto (Pietro); Otello Sestili (Giuda); Enzo Siciliano (Simone); Giorgio Agamben (Filippo); Ferruccio Nuzzo (Matteo); Giacomo Morante (Giovanni); Alfonso Gatto (Andrea); Guido Gerretani (Bartolomeo); Rosario Migale (Tommaso); Luigi Barbini (Giacomo di Zebedeo); Marcello Galdini (Giacomo di Anfeo); Elio Spaziani (Taddeo). *Produzione* Arco Film (Roma) / Lux Compagnie Cinématographique de France (Parigi); *produttore* Alfredo Bini; *pellicola* Ferrania P 30; *formato* 35 mm b/n; *macchine da ripresa* Arriflex; *sviluppo e stampa, effetti ottici* SPES; *registrazione sonora* Nevada; *doppiaggio* CDC; *missaggio* Fausto Ancillai; *distribuzione* Titanus. *Riprese* aprile-luglio 1964; *teatri di posa* Roma, Incir De Paolis; *esterni* Orte, Montecavo, Tivoli, Canale Monterano, Potenza, Matera, Barile, Bari, Gioia del Colle, Massafra, Catanzaro, Crotone, Valle dell'Etna; *durata* 137 minuti. *Prima proiezione* XXV mostra di Venezia, 4 settembre 1964; *premi* XXV mostra di Venezia: Premio speciale della giuria, Premio OCIC (Office Catholique International du Cinéma), Premio Cineforum, Premio della Union International de la Critique de Cinema (UNICRIT); Premio Lega Cattolica per il Cinema e la Televisione della RFT; Premio Città di Imola Grifone d'oro; Gran premio OCIC, Assisi, 27 settembre 1964; Prix d'excellence, IV concorso tecnico del film, Milano; Premio Caravella d'argento, Festival internazionale di Lisbona, 26 febbraio 1965; Premio Nastro d'Argento 1965 per la regia, la fotografia e i costumi.

Assistiamo ad un assunto paradossale, offerto in una ragione scandalosa. Se fosse tutto qui, sarebbe semplice. Invece occorre parlare di una cosa diversa e più inquietante; appunto, non di un vero paradosso ma di un sortilegio. In sintesi. Il *Vangelo secondo Matteo* viene visto e letteralmente appeso ad un'idea di fedeltà. Quella fedeltà è pura, direi trascendentale; né fede né magia (un colpo di dadi, dal niente ottenere il tutto) o ancor meno una futile ambiguità (troppo razionale e cinica: come sarebbe il demonio che ripeta a memoria i versetti della Bibbia). No, per molti lettori di ieri e di oggi, il legno, la pietra, la radice del Pasolini del Vangelo è solo e soltanto una fedeltà assoluta: appunto, un mito. Diciamo meglio: Pasolini è accolto quando viene inteso come un mitografo. La sua fedeltà è un imbarazzo, è contro natura: “questo carrello contro natura” o *l'unheimlich* e il perturbante.

Il discorso è certo complesso. Per intenderci, va subito sottolineato che la mitografia, in cui si incardina la “fedeltà” di Pasolini, sia semplicemente lo statuto della menzogna: l'orizzonte di un'imperdonabile non-accettazione. Per spiegare il punto dobbiamo seguire due vie, l'una e l'altra in perfetta conseguenza: prima quella stilistico-formale. Lo stile della fedeltà pasoliniana al discorso del Cristo non si designa nello scarto espressivo fra il sistema e l'uso – se vogliamo tra la materia evangelica e l'interpretazione. Chi cerca lì, si ingabbia in una generica e infinita iconografia di tipi e fonti. Ci troviamo invece in una tecnica di composizione romanza. Prendo in prestito un ragionamento di Robert Guiette², coevo agli anni del *Vangelo*: il linguaggio (relativo alle arti poetiche medievali) «viene usato per il suo valore incantatorio. Questo valore risulterà non dalla parola, la quale è scelta in precedenza dalla tradizione, ma dalla sua posizione, dal suo volume e dall'uso che ne viene fatto». L'assunto accoglie, per un verso, il concetto antidealistico di Gianfranco Contini, quello di “coerenza stilistica” (referente essenziale per il dantesco plurilinguismo pasoliniano) e, per un altro, addita l'idea non più soggettivistica della tecnica di scrittura, nella quale la stessa “fedeltà” al Vangelo si presenta come procedimento di un valore incantatorio – come dire, la capacità mitografica di quella fedeltà. Questa è la prima parte della via. Poi c'è la seconda, in sé conseguente e complementare; in altri termini, non relativa al piano dello stile ma

² R. GUIETTE, *D'une poesie formelle: en France au Moyen age*, Nizet, Paris 1972.

alla sua causa profonda, alla sua propria *ars poetandi*. Su questo punto occorre fare attenzione – perché da qui si può spiegare lo statuto della menzogna di cui parlavamo. Con una forte predisposizione stetoscopica dobbiamo renderci conto che l'idea base di menzogna appartiene sia alla volontà di Pasolini sia alla percezione del suo lettore. Ma la difficoltà è in questo: con la stessa parola “menzogna”, collocata in mezzo al teorema (la menzogna è lo statuto di una mitologia che è il piano processuale e stilistico della fedeltà assoluta) lo scrittore pensa qualcosa che non è identico a ciò che pensa il lettore: anzi, ne è scandalosamente l'opposto. La sua specifica “menzogna” diventa infatti la pura denuncia che è *Il Vangelo secondo Matteo*.

In sintesi. Per Pasolini, il testo di Matteo va preso nella sua costruzione perdutamente incantatoria, plurilinguistica e romanza. Ne è consapevole. Parla nelle paginette in appendice al film, *Una carica di vitalità*³ del 1963 di “funzionalità barbarico-pratica”. Del racconto di Matteo annota e steno-grafa l'uso di “lacerti”, «l'abolizione dei tempi cronologici, i salti ellittici della storia con dentro le sproporzioni delle stasi didascaliche, lo stupendo interminabile discorso della montagna». È letteralmente stupefatto dagli “elementi acceleranti, oltre che di quelli ritardanti”, studiati da Spitzer. Conclude con insistenza: «il san Matteo è pieno di queste accelerazioni stilistiche, l'ellissi e la sproporzione sono le sue caratteristiche romantico-barbariche». *Una carica di vitalità*, già nel titolo, nasconde l'“aumento di vitalità” di cui parlava Berenson (nozione tanto chiara, sottolinea Pasolini, alla sua “cerchia” di amici scrittori). Ma questo aumento non è dissimile, anzi è il senso vero della “coerenza stilistica” romanza, a cui poi occorre allegare un pensiero base che Gianfranco Contini, giovane e vecchio, riconosceva al suo Dante in rime: «la tecnica è in lui una cosa dell'ordine sacrale, è la via del suo esercizio ascetico, indistinguibile dall'ansia di perfezione»⁴. Che vuol dire: la funzione incantatoria, informe, processuale, profondamente barbarica del Vangelo, mette in gioco la ragione dell'*ars poetandi*, include una fedeltà coerente, mai soggettivistica, sì radicale ma perché votata allo statuto della menzogna e del contro movimento, in uno stile che è sempre lotta e scontro, asceti e opposizione. La fedeltà, insomma,

³ P. P. PASOLINI, *Pasolini per il cinema*, a c. di W. SITI e F. ZABAGLI, vol. I, Mondadori, Milano 2001, pp. 671-674.

⁴ G. CONTINI, *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Rime*, Einaudi, Torino 1965, p. X.

non è mai adeguamento o frustrazione, né il sistema di declinazioni più o meno interpretative e illustrative, cioè “autoriale” del testo: quella fedeltà è davvero durezza; è negazione della *lectio* quanto dell’*auctor*, giacché la scrittura del *Vangelo secondo Matteo* intende essere l’esercizio e insieme il metodo dell’ordine sacrale, in cui dobbiamo leggere quello che Contini stesso riconosceva di Dante: la “serietà terribile”. La fedeltà pasoliniana è dunque contro qualcuno: essere e scrivere contro natura, vuol dire fare della menzogna un aumento di vitalità, la verità vivente, sproporzionata, perfetta e contraddittoria contro qualsiasi verità giudicante. Al posto della trasposizione di una materia storica ad alta fibrillazione (per milioni di uomini, la parola del Figlio di Dio) la fedeltà oppone, piuttosto, un processo radicale (cioè corporale) di *imitatio* – quando l’imitazione, soprattutto nella singolare esperienza di origine medievale (e c’è da scavare nei tanti in-folio *dell’ars dictandi* pre-umanistica), confessa brutalmente la sua ombra, si nutre, incantatrice, di esili estasi e *fatrasies* e di conti che non tornano. Le *fatrasies* romanze sono il margine, la soglia più periferica e rumorosa della teoria classica degli stili. Leggo Paul Zumthor (che leggeva le *fatrasies* di Philippe de Beaumanoir e quelle stupende di d’Arras: «mentre le figure manifestano fra due termini un legame più o meno stretto d’analogia, il *fatras* confronta brutalmente frammenti della realtà, colti nella loro minima immagine possibile, e rivela tra essi, in spregio al buon senso e alle prudenze discorsive, un’imprevedibile identità»⁵). L’interminabile discorso della Montagna del Cristo di Pasolini, esploso in un potente pedale di moto perpetuo ma come sconnesso, alogico, scarabocchiato, non è in definitiva un potente *fatras* in cui la parola è solitaria, è minima, mentre la realtà stessa si capovolge, resta sui margini, nel *banlieue* di un ordine mentale? Ce ne accorgeremo anche rispetto a *Petrolino*: la fedeltà, la menzogna, la vacanza, la visione contro natura combattono l’analogia e il Senso costituito. La lingua reale, mai solo realista, di Pasolini è la scheggia di un’identità vera, imprevedibile, polemica, contundente.

Ecco, l’*imitatio* è una drammatica riflessione dell’altro. Non la spada dell’eroe ma, diremmo, lo scudo di Aiace, il resistente agli Dèi, l’eroe pazzo e tragico sotto le tende di una battaglia terrificante: l’assalto contro il “buon senso”, quello degli uomini conformi e degli uomini comuni e

⁵ P. ZUMTHOR, *Lingua e tecniche poetiche nell’età romanica*, Il Mulino, Bologna 1963, p. 183

tristi, privi di coerenza stilistica perché servi, sprovvisti, come qualsiasi dissacratore, di carica vitale.

II. Ma chi sono costoro? Prima diciamo cosa e chi non sono. Pasolini, in conclusione delle due paginette, è apodittico:

la figura di Cristo dovrebbe avere, alla fine, la stessa violenza di una resistenza: qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all'uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione.

E aggiungiamo quello che loro non saranno mai, giacché la menzogna è la serietà, è l'ansia di un processo rantolante, ghiaccio, febbrile, la cruna dell'ago, cioè in sé un cammino non morale bensì estetico, poetico, appunto spirituale. Risponde in questo modo all'insostituibile compagno di viaggio Don Andrea in *Appendice a Il Vangelo secondo Matteo*: «quando lei dice spirituale intende soprattutto dire religioso, intimo e religioso. Per me spirituale corrisponde a estetico». Con un corollario formidabile, stracciato via da un passaggio dell'intervista di John Halliday (1968) che stupidamente gli domandava in che modo lui non credente avesse potuto tradurre in film il testo di un credente: «non sono interessato alla dissacrazione: è una moda che detesto, è piccolo borghese. Io voglio riconsacrare le cose per quanto possibile, voglio rimitizzarle».

Tornano le stesse lettere: ma lo spirito è diverso. Questo è *Il Vangelo secondo Matteo*: la fedeltà è menzogna perché essa ripete la mitografia di un ordine sacrale che va rigenerato, e non dallo sguardo arido del restauratore, ma dalla sorprendente, violenta “carica di vitalità” del poeta, come se Pasolini fosse lì, agli inizi, nel primo giorno della Creazione. L'idea del Cristo poeta (pensò, per il ruolo, a Evtušenko, poi a Kerouac e a Goytisolo, in fine, dopo l'incontro di Emmaus, all'anarchico basco Enrique Irazoqui), quell'idea è una rivolta estetica, si offre come una resistenza spirituale, appunto è l'enorme scudo contundente – niente a che vedere con l'estetismo imbellettato dei tanti Cristi hollywoodiani o vaticani, ma tutto a che vedere con una visione (la “cosa sorprendente” scrive Pier Paolo in una lettera) in cui abita l'assoluto vivente, quello

più radicale, insindacabile e polemico, ciò che abbiamo detto prima: la fedeltà in un'imperdonabile non-accettazione.

Ma loro, ripeto, chi sono? A chi oppongono quella resistenza estetica dell'*imitatio*, la seconda natura, la carrellata, il contro natura della bellezza pasoliniana? Occorre stare attenti. Loro usano le stesse parole di Pasolini ma pensano ad altro – nuovi e vecchi casisti, brava gente, ironici, pratici, uomini moderni coi peli lunghi sul polso della camicia, farisei. Non si possono enumerare; non basterebbe l'elenco della valle di Giosafat: vale, per ora, inscrivere nella pece il loro linguaggio, che è mimetico a quello di Pasolini, sapendo però che la loro menzogna è una porta sprangata (è “altra”, è piombo, non ha rapporto con la verità) e che il meccanismo del loro pensare fino a commuoversi davanti alle scene del Vangelo rimane la vergognosa volgarità.

Descriviamo. Quando additano la fedeltà del marxista ateo alle parole del Cristo, mettono, di fatto, massi e sepolcri sulle spalle del poeta. A loro quella sua fedeltà non appare come una pratica, un metodo, la perfetta, selvaggia serietà della lingua: per loro, piuttosto, la fedeltà di Pasolini è la segregazione, una passiva *pedé* costrizione oggettiva, lo status del maledetto – lo scorsoio da cui la voce della poesia non si libera. Il rigore poetico della fedeltà non annuncia la sorpresa, né l'entusiasmo: viene ridotto allo psicodramma del Pasolini malato e reietto. È di fatto *latinorum*, cioè il peso moralistico di un giudizio determinato e irrinunciabile come fosse un fatto probatorio e inquisitorio attorno a cui, *nullum processum sine poena*, il giudice ha già emesso la sentenza. Ecco, sempre le stesse parole, i medesimi valori di scambio fra il poeta e gli altri (fedeltà, scandalo, menzogna, mitografia del sacro): eppure un infinito vuoto spirituale che separa come l'oceano e le montagne la voce e gli astanti, perché quella fedeltà per loro è semplicemente una nevrosi, un'isteria atta allo scandalo – la sparizione della poesia.

Diventa più chiaro il motivo per cui, nel profondo, il paradosso sia ben altro – e vada sostituito, appunto, dal sortilegio. Il paradosso è energia, creatività, persino l'ordine “sproporzionato” del *non sense*. Il sortilegio no: la macchina di interpretazione del lettore dissacrante e simoniaco, il “piccolo borghese”, agisce di fatto a partire da una sentenza capitale. Ma il punto è qui: quella sentenza è sempre rinviata; agisce tanto più nella sua dilazione, giacché quella dilazione non è altro che ipocrisia. Il lettore di “buon senso” non rifiuta ciò che odia, ne rimane invece affascinato:

il suo giudizio non è conoscitivo ma deliberativo. Incredibilmente la fascinazione esclude in pieno qualsiasi vicinanza, qualsiasi possibile adeguamento. È il contrario. La fascinazione è la maschera che permette al lettore moralista di “godere” nel guardare Prometeo dilaniato dall’aquila: nel vedere come l’ateo maledetto sia costretto a ripetere, a rendere vere e in contrappasso le benedizioni, che lui stesso vorrebbe maledire. Ecco: il grande sortilegio non è che il sadismo con cui qualcuno misura nel Vangelo la genuflessione, il potere oscuro e tetro del Padre – la sua cieca voracità. E c’è ancora altro: di più terribile, se ancora possibile. C’è un ultimo scalino da scendere. Prima l’inferno degli altri: la brutale libido del marxista, nemmeno un demone miltoniano, costretto a testimoniare la verità in cui non crede. Poi altro: appare l’inferno nostro, l’inferno soggettivo, la catastrofe di ognuno; quello che è il più grande peccato contro lo Spirito. Osservate bene. Negli occhi dell’“uomo comune”, colui che è senza opera e senza poesia, scorre l’acqua tetra di Stige. Il fantastico sortilegio è vedere che gli dèi cantati non erano dèi: non erano niente. Fissiamo negli occhi il buco ateo del cuore, la smorfia dell’anima morta. Quelle loro pupille dissacranti sentenziano che Pasolini, con tutta la sua bellezza, con quel suo amore tenero per le creature e per la creazione, è colui che non sa che non c’è nulla. Che Dio non è mai stato. Questo è l’Inferno di tutti.

Le stesse parole e perfidie, ma un credo opposto e incomparabile. Eppure, eppure. La poesia ci salverà mai dalla sentenza? La menzogna della poesia unisce e separa, è venuta a portare la guerra. Comprendere questo, vale capire il Vangelo pasoliniano. Solo al poeta, che se ne dica, è possibile il paolino *scio cui credidi*. *Il Vangelo secondo Matteo* lo testimonia.

III. Ma testimoniare significa capire il mistero dell’opera di Pasolini – uno dei poeti più incredibilmente misteriosi. Scorre qui la soglia sdruciolevole di tutto il ragionamento. Per non cadere, occorre designare con certezza un fatto: chi è il “lettore”, qual è il lettore dell’opera di Pasolini? Ovviamente non entra in gioco un profilo sociologico o psicologico. Il “lettore” è solo colui a cui per davvero si rivolge il poeta. È il “lettore” creato dall’industria culturale (certo, non quello manzoniano): è colui che lui stesso stana; anzi è la maschera che la voce del poeta razionalmente, nel proprio marxismo, ha potuto definire. Solo con lui la poesia vuole fare i conti. La radice profonda del lettore

di Pier Paolo Pasolini è una verità indigesta; è, si diceva (ritrovando le medesime parole, capovolgendone il senso), la fedeltà in un'imperdonabile non-accettazione: è l'impossibile accettazione di quella belva. Per il poeta cacciatore il lettore braccato è lo sguardo torvo in cui risiede l'uomo comune, l'uomo conforme al mondo – colui che non vuole, né accetta. Cosa? Lo abbiamo detto: il suo essere affascinato dal mito della fedeltà non è fede nella poesia, è invece la spietata prova di un devastante nichilismo. Il conformismo degli uomini (gli uomini di “poca fede”, gli uomini senza mistero) si nutre di terrore. Per loro la fedeltà (nella voce e nello spirito) può essere accolta solo miticamente come l'inferno di un dramma esistenziale, in cui il paradosso (l'ateo e il Cristo) mette in gioco la celebrazione dell'angoscia. Con una sottolineatura: si offre quale un pensiero aberrante il fatto che l'uomo comune, l'uomo conforme, il lettore di Pasolini, non accettino che qualcuno non abbia paura – sia appunto un “fuori patria”. Certo, c'è. Non fu così per Pascal, e già dalla seconda generazione port-royalista? Non fu così per Pier Paolo che nei giudizi ambigui di tutti (preti, politici, intellettuali, maestri, la massa democratica degli elettori) venne inteso nemmeno come un ateo devoto, ma semplicemente quale il mago, l'adescatore, l'Orfeo nero, il diverso passivo del doppio, il colpevole della splendida menzogna. Ma «solo l'amare, solo il conoscere/ conta, non l'aver amato/ non l'aver conosciuto. Dà angoscia/ il vivere di un consumato amore/. L'anima non cresce più». E l'anima non cresce, se è fuori dalla cura: solo l'anima può morire, perché il corpo, nel suo essere cenere e niente, è eterno.

Il mito della fedeltà produce nel conformismo assassino un'opera di diffusa fascinazione. L'amore idolatra è il frutto bacato di un pasto collettivo in cui il lettore comune ama dilaniare e così eleggere e rappresentare la sua nuova furia. Pasolini diventa per tutti (per molti) il poeta della fedeltà all'Italia, al Cristo, alla tradizione pittorica e popolare: ma questo solo se la sua voce imperdonabile viene accettata in quanto vergogna, scandalo, l'autopersecuzione: la seduzione sadica invocata dall'umiliazione. E allora? Sarà possibile testimoniare un Pasolini davvero altro, davvero poeta e santo dello spirito? Il suo *Vangelo secondo Matteo* vale ancora, a cinquant'anni, solo se torna a darsi in una rivoluzione eucaristica. Se diviene, se si dà per quello che è: poesia, pittura, spiritualità, comunità, storia. Le tracce della più profonda tradizione cristologica europea.

IV. Eppure sarebbe tutto semplice. Anche le parole, e non solo lo spirito, saprebbero separare il grano dalla zizzania, gli impostori dal figlio del padrone. Sappiamo che il “lettore” idolatra condanna l’opera di Pasolini ad un maniaco “dramma esistenzialista” (egli fu l’ateo che non riuscì ad essere il credente che doveva e che poteva, voleva essere). A ben vedere, quella condizione esistenzialistica verte sull’orgoglio: in quel dramma l’ateo è il Soggetto, è colui che si oppone alla parola di Dio: la sua volontà, il muro di terra, non permette la fede. L’orgoglio del Soggetto è, di fatto, un semplice pensiero autopunitivo che nasce e si nutre di paura. È possibile scardinare questa ossessione moralistica? Esiste l’ateo “altro”, colui che non è in un dramma esistenziale, perché è colui che non ha, né sa. In tal senso, egli nega di essere Soggetto: a lui non sarebbe nemmeno possibile pensarlo. Non conosce, dunque, volontà né arroganza. È un “fuori-patria”. Opposto, contro natura, sproporzionato, attraversato dal respiro vuoto del niente, l’ateo “altro” è semplicemente inammissibile, inassimilabile all’essere reale: si riconosce solo in quanto non è o meglio in quanto vive e abita il *commiato*, la pura differenza da qualsiasi relazione. Quest’ateo è dunque privo di Io: non è arrogantemente paritario (l’arroganza di Rousseau) alla parola di Dio; non innalza il muro di terra. Egli non ha paura: non conosce le modalità del pensiero dell’angoscia. Fuori persino da Epitteto o da Leopardi, il suo non aver paura sta nel fatto che egli, non conoscendo, congedandosi per sempre dalla relazione con l’essere, vive la condizione del “fuori-è”, l’attesa senza speranza, senza fede, senza pensiero, come quella di coloro (scriveva il principe oscuro Alexius Meinong) che sono *heimatslos* e guardano.

È dunque lo sguardo la caratteristica spirituale dell’ateo: chiarissimo, tenerissimo, specie se confrontato con lo sguardo impuro (oltraggioso, idolatra e giudicante) degli uomini di buon senso. Perché insomma quest’ultimi sono definiti sempre “uomini di poca fede”? La fede non compete alla Volontà (alla Grazia sufficiente gesuita): il Soggetto che parla e che crede attraverso la maschera della volontà resta cieco; la sua presunzione di relazione all’Altro è in tutto la prigione dello spirito, è l’anima che non cresce più. L’ateo puro, invece, non è mai uomo di poca fede. Se il suo “fuori-è” risulta la non relazione, cioè la non-accettazione, è perché il suo essere, privo di ammissibilità, permette alla Grazia di essere nel non-luogo, giacché è questo il senso profondo delle «volpi che hanno le

loro tane, gli uccelli del cielo i loro nidi, ma solo il Figlio dell’Uomo non ha dove posare il capo» (*Mt*, 8, 20). La Grazia è irraggiungibile, revocabile, inassimilabile: è solo “efficace” (dissero così San Paolo e Sant’Agostino) e percuote e geme, se percuote e geme. L’ateo esprime la totale differenza di Dio: non la sua lontananza o vicinanza, perché di questo è inutile parlare, bensì la sua radicale alterità che può esprimersi solo nella grazia dello Spirito che è il respiro forte della patria assente. Non fu l’ateo Pasolini del *Vangelo* come i pazzi, i lebbrosi, i ciechi e gli storpi che entrano cenciosi nel tempio in cui Dio non è ma percuote? E i poveri, poi, i peccatori, sono tali per colpa di Dio (la responsabilità del silenzio di Auschwitz) oppure la colpa non è che la radicale alterità della Grazia (e qui si misura il peccato umano, la sua responsabilità), in quanto *esse pure*, l’Altro che agisce come vuole, mai Grazia paritaria e confrontabile, senza merito o giudizio, colpevolezza, errore e assenso? Se l’ateo è fuori e inassimilabile all’essere reale, l’ateo è nella cura di Dio – non ha che Dio in sé e accanto a sé. Sì, una cura efficace e tremenda; la cura seria e selvaggia; l’ombra fulminata del cavallo caravaggesco a Damasco, gli occhi storti di Francesco sul Crocifisso capovolto nell’olio di Cremona. Insisto: l’ateo è privo di idolatria (quella di Caifa, quella dell’uomo comune, Giuda Iscariota); disconosce, non-conosce la furia del Padre; è piuttosto il grido del Figlio fra la gente, nel deserto, ai Getsemani, in mezzo agli amici che non capiscono e non sanno vegliare nemmeno un’ora, fin dentro un corpo liquefatto in Croce, come nel crocefisso bizantino di Siracusa. Va detto con umiltà: è l’Incarnazione il momento massimo del mistero dell’alterità; chi parlasse di vicinanza, finalmente di una visione occhi negli occhi, Dio e gli uomini, continuerebbe ad illudersi, commetterebbe ancora adulterio. L’Incarnazione invece è il *redditus*, è il mistero sommo, ciò che procede dal Padre, nello Spirito Santo.

Pasolini è il nostro poeta della non-paura: solo questo fu il suo splendido scandalo. Così l’esercizio di una Grazia fuori patria tratteggia inevitabilmente l’architettura delle ragioni stilistiche. E se non fosse stile, non sarebbe una realtà vivente: non avremmo la forza poetica e insuperabile del *Vangelo secondo Matteo*.

V. Rispetto all’esperienza apocalittica di *Accattone* (un film amaro, struggente, bellissimo: Vittorio è colto nella sua irripetibile e assoluta singolarità, *Accattone* appunto, il suo essere e stare nel mondo quanto

più fuori da tutto, persino dall'Io)⁶, *Il Vangelo secondo Matteo* è un segno di oltrepassamento espressivo. Lo schema *egressus-reditus* (quasi una dosologia tomista) può aiutarci e non solo metaforicamente. Pasolini con il *Vangelo* mette in crisi il modello realista – lo sguardo di Accattone sulla realtà. Non si tratta di una linea di sviluppo, che lo scrittore stesso non contemplava, come testimonia l'intervista *Cerco il Cristo fra i poeti*, novembre 1963. Si deve parlare, piuttosto, di una logica interna relativa alla prima stagione cinematografica (fino a *Che cosa sono le nuvole?*). La nitidezza, la radicalità, l'assoluta differenza di Accattone dagli altri (lui occhio, figura, voce, volto, la soluzione morale dello stile; gli altri sono i tipi umani della commedia) vengono capovolti in una nuova oggettività. È il passaggio dal racconto all'epico: o meglio il processo di un "racconto" che, più che superato, sembra riemergere e farsi la filigrana dell'epico.

Soprattutto un dato estraneo, puramente contingente e psicologico, ne dà la giusta misura. L'insistenza impellente e frustrante con cui Pasolini cerca di risolvere il problema chiave (chi sarà il suo Cristo? a chi affidare quel ruolo?) diventa una metafora ossessiva e non secondaria per

⁶Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini. Collaborazione ai dialoghi di Sergio Citti Fotografia Tonino Delli Colli; scenografia Flavio Mogherini; coordinamento musicale Carlo Rustichelli; montaggio Nino Baragli; aiuto alla regia: Bernardo Bertolucci; assistente alla regia: Leopoldo Savona. Interpreti e personaggi Franco Citti (Vittorio Cataldi, detto "Accattone", doppiato da Paolo Ferrari); Franca Pasut (Stella); Silvana Corsini (Maddalena); Paola Guidi (Ascenza, doppiata da Monica Vitti); Adriana Asti (Amore); Romolo Orazi (suocero di Accattone); Massimo Cacciafeste (cognato di Accattone); Adriano Mazzelli (cliente di Amore); Francesco Orazi (il burino); Mario Guerani (il commissario); Stefano D'Arrigo (il giudice istruttore). Inoltre, hanno partecipato: Enrico Fioravanti; Nino Russo; Emanuele Di Bari; Franco Marucci; Carlo Sardoni; Adriana Moneta; Polidor; Sergio Citti; Elsa Morante. Gli amici di Accattone: Alfredo Leggi; Galeazzo Riccardi; Giovanni Orgitano; Giuseppe Ristagno; Leonardo Muraglia; Luciano Conti; Luciano Gonini; Mario Cipriani; Piero Morgia; Renato Capogna; Roberto Giovannoni; Roberto Scaringella; Silvio Citti; Edgardo Siroli; Renato Terra. I napoletani (doppiati da attori della compagnia di Eduardo De Filippo): Adele Cambria; Amerigo Bevilacqua; Dino Frondi; Franco Bevilacqua; Mario Castiglione; Sergio Fioravanti; Tommaso Nuovo; Umberto Bevilacqua. Produzione Arco Film (Roma) / Cino Del Duca (Roma); produttore Alfredo Bini; pellicola Ferrania P 30; formato 35 mm; sviluppo e stampa Istituto Nazionale Luce; doppiaggio e sincronizzazione Stabilimenti Titanus; distribuzione Cino Del Duca; durata 116 minuti. Riprese aprile-luglio 1961, Teatri di posa Incir De Paolis, Roma; esterni Roma, Subiaco. Prima proiezione XXII mostra di Venezia, sezione "informativa", 31 agosto 1961; premi Festival di Karlovy Vary, 1962, Primo premio per la regia.

capire cosa stia avvenendo nella logica dei due film. Contro la perfetta figuratività di *Accattone* (e degli stessi tipi: il sorriso agghiacciante di Salvatore, quello muto della iena, la “pantera” Gennarino) Pasolini deve ora pensare ad un volto senza figuratività, ad uno sguardo senza realtà: ma appunto epico. Il fatto che si rivolga ai poeti è essenziale. Il poeta, in fondo, è uno sguardo oltre il volto, *Deum de Deo, lumen de lumina*, per dirla con l’estasi fuori giro di Tertulliano, compagno *in spiritu* non così distante da Pier Paolo. Il problema del ruolo di Cristo si presenta subito come un’ispirazione stilistica. Diciamo così: è come se la pittura di un grande realista fosse lasciata per giorni e giorni sotto un acquazzone, così da sciogliere quella pittura in una nuova esperienza di decifrazione. La metafora, che viene da Longhi lettore di Tiepolo, un Veronese zuppo fradicio, serve anche per suggerire un piano superficiale, però non futile, della scrittura pasoliniana: il *Vangelo*, notoriamente tela quattrocentesca e a tratti pittura primitiva, ha un che di tiepolesco, specie nel disegno nervoso come nei bianchi e neri che si manifestano intrecci di vuoto e figuratività, una sorta di paesaggismo perugino frustrato dal “rosa”, il perfetto misterioso non-colore nebbioso e insieme trasparente, utile solo per registrare l’ansia. Tuttavia, la sua forza metaforica ci serve per altro: segna il passo da un’oggettività reale (*Accattone*) ad una oggettività fuori-di-sé.

L’oltrepassamento è un *egressus* perché *Accattone*, il volto, il personaggio etico, si capovolgono (l’acquazzone è il suo “trasumanar”) attraverso la spiritualità dello sguardo, quello in cui l’esperienza è soltanto un’esperienza di “fuori patria”, direi il *reditus*, il ritorno di un oggetto senza esistenza. Il continuo vacillamento stilistico, le intelaiature romanze e barbare di cui parlavamo, evidenziano un capovolgimento di sistema. Sarebbe certo una bellissima avventura, se volessimo decifrare il nuovo ordine attraverso i concetti e i presupposti fondamentali della visione di Wölfflin. Per ora, tuttavia, conta solo sottolineare quanto il piano perfetto, la bidimensionalità dello stile narrativo come dei volumi della ripresa di *Accattone*, vengano sostituiti dall’ellissi, dalle curve tridimensionali, oltre lo sfumato zenitale, in favore di un’opalescenza che scioglie la luce materica in umidità epica. Insomma, Roma – piatta, i viali alberati, gli incroci, il quartiere, l’asse della città povera con l’osteria e le fraschette in mezzo, le verticali del ponte a tagliare la linea infinita del Tevere – lascia il posto a Matera: una città

scenario e di cartapesta, quinte curvilinee, un continuo cartone da presepe spiegazzato, piegato, faticoso e macero, perché qualsiasi discesa (Betlemme) e ascesa (Gerusalemme) sono comunque il ciclo curvo di una visione oblunga, sussultoria, distonica, giacché, alla fine, l'epico vive e perdura solo nell'essere un labirinto.

Ecco, l'oltrepassamento è la messa in crisi di un ordine primario, nel senso che il punto di vista realista cambia in un'oggettività non più conoscitiva ma nuda, legata, come dire, all'intraducibilità dell'esperienza. Anche in questo senso, l'oggettività è una scrittura che si basa sullo statuto della menzogna. Il valore incantatorio della curva sul piano, *Matera versus Roma*, i "primitivi" contro la "Preistoria" (così la chiamava) della cultura di massa e della totale industrializzazione, sono le tracce di uno statuto che mette in gioco la menzogna in quanto effetto della fedeltà, dal momento che quest'ultima è il rigore della non-accettazione, lo scarto polemico e la denuncia, secondo una mitografia (il trattamento, la particolare mimetica sceneggiatura del Matteo) che continua ad essere un'esperienza di *heimatslos*, di nudità antropologica (cioè politica), prima che di dramma soggettivistico-esistenziale. L'oltrepassamento, la logica interna del dittico *Accattone-Vangelo secondo Matteo*, pongono chiaramente una questione di stile (la più grande verità dello scrittore Pasolini), cioè una questione di bellezza e di estetica su cui verte il metodo della costruzione narrativa. A voler essere sintetici, il gioco della sfera opalescente con la sua nervosità tiepolesca (ma non cercate fonti pittoriche: la notizia sta nell'intenzionalità, nell'impostazione della voce, nel respiro della pittura pasoliniana) getta sul tappeto due precise questioni stilistiche: il tempo narrativo come velocità; lo spazio narrativo come infinito. Spieghiamoci.

Il Vangelo, nella sua fedeltà filologica al romanzo e al barbaro, è fatto di sproporzioni, scatti, vento e sabbia, stonature, relativistici decelerazioni e accelerazioni. In un certo senso, la formula adottata dallo scrittore per scrivere la sceneggiatura è l'ispirazione perfetta di quella fedeltà. Come al solito, l'intervistatore è pletorico, enfatico, banale. Crede di dire una cosa intelligente quando domanda: «L'argomento è, comunque, tale da far tremare le vene e i polsi anche in fase di sceneggiatura. O sbaglio?». Pasolini, prima di rispondere, deve aver pensato: ecco il mio lettore! E dichiara brusco: «No. Mai sceneggiatura mi è riuscita più facilmente. L'ho scritta in quattro cinque giorni. Ma si è trattato semplicemente di una

trascrizione visualizzata del testo di Matteo»⁷. Ritenere che quell'idea di "trascrizione visualizzata" sia accedere alle fonti della storia dell'arte italiana (sdoganando note su noterelle) è poco. La spiegazione sta in altro: il barbarismo, la ragione principale della stessa fedeltà al testo, impone una "coerenza stilistica" che squarcia nel relativismo dei tempi la bidimensionalità di *Accattone*. Ovvero: la velocità diventa il primo fenomeno di liquefazione del volto in sguardo, cioè della conoscenza in un'esperienza nuda, scabra, tridimensionale, del tutto fuori limite. Se volessimo sottolineare, uno per tutti, l'esempio di velocizzazione potremmo indicare il passaggio dal Cristo giudicato da Caifa, un attimo dopo che si stracci le vesti sacerdotali, nell'istante in cui il Cristo viene spinto, schiaffeggiato dai servi della Sinagoga. La visione accade da lontano: è una soggettiva degli occhi di Pietro confuso tra la folla. La distanza è una scelta fondamentale; permette una sorta di grandangolo che sottolinea il miracolo di una visione sottoposta all'"acquazzone" della velocità. Accade che il Cristo, per tutta la prima parte del film, intangibile e completamente immisurabile, diventi ora un corpo, cioè un manichino buffo, goffo, di segatura e colla, come, in effetti, gli stessi gesti dementi e sciocchi dei servi.

Una scena da comparare potrebbe essere quella, in *Accattone*, degli schiaffi dei napoletani a Margherita presso la radura dell'Acqua Santa, fra grottoni, fratte e montagnole. Medesima brutale goffaggine: più che violenza (pensate al Pasolini estremo: *Salò* e *Petrolio*), sembra però di vedere una patetica quanto attonita dissacrazione. Nel *Vangelo* c'è ancora di più: la goffaggine dei corpi indica che il Cristo, per la prima volta, è un corpo e che solo quella velocizzazione mette il segno sull'avvio della *Passio*, giacché finalmente Cristo diventa Gesù e l'uomo, solo in questo, ritorna Figlio di Dio. Ancora un *egressus/reditus*: ma con un passo in contro movimento. In definitiva, il tempo barbaro delle velocizzazioni e delle relatività narrative indica la morte dei corpi, la tragedia di ciò che non può più restare il nitore di *Accattone* ma deve essere altro. In *Uccellacci e uccellini* la stessa velocizzazione sarà ancora diversa: la nascita dei corpi, la comicità celeste del francescanesimo giottesco. Ma qui mi fermo. Conta ora pensare che con la morte dei corpi (apparente scandalo della "poetica" pasoliniana) si sta mettendo fine al realismo figurativo

⁷ P. P. PASOLINI, *Cerco il Cristo fra i poeti*, in «Italia Notizie», n. 18, 20 novembre 1963.

di *Accattone*, insieme alla figura-volto del Soggetto adesso trasformato nello sguardo di un'esperienza inaccettabile.

Il ragionamento è ancor più chiaro se affrontiamo il secondo dato della scelta stilistica del *Vangelo*: lo spazio della narrazione come infinito. Verrebbe voglia di dire che tale spazio è l'effetto, è l'oggetto costruito da quel metodo barbaro composto di velocizzazioni. Tuttavia, sappiamo quanto le logiche interne dell'arte (specie quella di Pasolini) non siano mai meccaniche e causalistiche ma interne, digitali, costruite sull'ispirazione poetica. Proviamo, dunque, a raccontare questo "spazio" come una metafora ossessiva, così da segnalare un elemento che è diegetico eppure, al contempo, primario, originale, antecedente, profondamente estraneo alla catena di causa e effetto. Se il tempo autentico della narrazione del *Vangelo* è lo "sguardo" (lo sguardo di Pietro è lo sguardo dell'ateo percosso dalla Grazia), il suo spazio è incredibilmente la sottile presenza di un "sorriso", in quanto infinitezza e insieme sfinitezza dell'individuo. Il sorriso è una funzione architettonica della poesia del film. Appare solo e soltanto in alcune figurazioni chiavi: la Vergine e Giuseppe, i Magi, Gesù col Battista, i bambini e i vecchi della storia; infine Ninetto Davoli che gioca con il bambino e un cappello. Sono sorrisi minuti, interiori, mai davvero delineati. Risultano linee invisibili eppure solide, come tiranti di cieli e nuvole pittoriche, senza primitivismi ma in piena rinascimentalità. Se misuriamo la differenza qualitativa fra l'unico falso sorriso (quello perfido di Erode I ai Magi), è quello, per esempio, trasfigurato di Ninetto, l'eterno fanciullo o soprattutto il sorriso segreto, mai svelato, di Giuseppe e della Vergine, lungo uno sguardo di comprensione (anche prima dell'Angelo, quando Giuseppe resta serio e lei appare con dietro il taglio dell'arco in muratura già cerchio perfetto col sorriso e, poi, il ventre pregno a ogiva architettonica, la scala e i sassi piegati a destra, il cesto a sinistra storto, la regola della curva e della sfericità contro il piano bidimensionale realistico: l'idea guida dell'Incarnazione in quanto figlio dal Padre e verso il Padre) capiamo, dunque, la perfetta differenza tra la gravità e la grazia. Il sorriso è il punto estremo dello sguardo dell'ateo (ripeto, non di chi ha qualcosa, una volontà, il desiderio, l'idolatria, ma appunto di chi è niente ed è percosso dal sogno dell'Angelo, dalla presenza inattesa della Grazia). Il sorriso è la cuspide dello sguardo in cui l'esperienza di Dio non è conoscitiva, né giudicante bensì è lo spazio nudo, reale e inesistente: un'obiettiva esperienza di

spiritualità. E poi c'è il grande sorriso, quello macroscopico, che sembra tracciare l'intonazione dell'intera partitura filmica: la dedica. Scrivere "alla cara, lieta, familiare, memoria di Giovanni XXIII", sottolineare in vari punti e interviste la figura di papa Giovanni in quanto "spirito di comprensione e di curiosità intellettuale, come componente secolare dell'amore cristiano" significa definire il macrotesto in cui il "sorriso" si fa lo spazio infinito e misterioso dell'esperienza.

Sommariamente, potremmo ricordare che il sorriso, specie nella tradizione lirico-cortese, è il luogo dell'anima, la soglia della trasfigurazione. Che vuol dire che il sorriso sia segretamente un affrancarsi, il tirarsi fuori dal mondo: sia insomma, nella sua leggera trasparenza, l'attimo sfolgorante di un'apertura. Il sorriso è tuttavia anche una realtà spirituale, quella che è una testimonianza di metafisica. Impressionante il passaggio della *Confessio* autobiografica di San Patrizio (V secolo): «di nuovo vidi che pregava in me stesso, ed io ero come all'interno del mio corpo, e lo udi pregare su di me, cioè sull'uomo interiore, e pregava fortemente con gemiti». Il labirinto, in cui lo Spirito prega sul corpo interiore dell'anima e che permette all'Io di perdersi dentro un se stesso che esiste solo fuori da qualsiasi soggettività, è qualcosa di grande che solo il sorriso della poesia (i due amanti Giuseppe e Maria) e quello dell'infanzia (Ninetto e il bambinello) sanno sostenere. Il sorriso di Giovanni XXIII e quello delle figure citate è quindi la filigrana segreta, la spazialità infinita della spiritualità, in cui si racconta il tempo della storia. Eppure non basta. Il sorriso è anche altro: perché tra spazio e tempo non c'è gerarchia, non esiste gnosticismo tra i buoni e i cattivi; il sorriso e la velocità non sono causa e effetto, ma la medesima logica di un esercizio di esperienza oggettiva. Mi spiego.

La macchina barbarica, la grande sproporzione hanno messo in rotta qualsiasi pensiero gerarchico che, per l'ateo Pasolini, avrebbe fatto rischiare alla sceneggiatura di essere la sciocchezza di "vene e dei polsi che tremano". La trascrizione visualizzata vuol dire, invece, che il testo sta sradicando quel principio monolitico di Identità elementare (la furia del Padre) a cui qualsiasi opera religiosa didascalicamente può essere obbligata. E quanto più, si aggiungerebbe, nel caso di una trasposizione passiva del Matteo. Pasolini si muove da altro; metodologicamente (specie per la sua formazione materialistica) da un principio di identità a carattere maggiormente indiretto, comparativo e quantitativo. Leggendo un

capolavoro ingiustamente dimenticato e coevo agli anni del film, scopro un passaggio interessante. Quel principio di identità potrebbe essere il *principium identitatis indiscernibilium*; quello, scrive Melandri, per cui «se due cose non si possono distinguere in nulla, non sono due ma una; cioè: di notte non solo tutte le vacche sono nere, sono anche un'unica vacca nera». Col corollario: «è facile rendersi conto in che modo un principio di identità così concepito – in negativo e per approssimazione a un limite – si presti a mediare tra differenza e uguaglianza, diversità e identificazione, assolutismo qualitativo e relativismo quantitativo»⁸. Quella mediazione possibile, istituita appunto per via di approssimazione ad un limite, è lo schianto del pensiero gerarchico e la difficoltà, quasi l'ascesi, certo l'esercizio spirituale che si sdipana lungo un labirinto curvilineo, mai meccanicistico, ma sempre comparativo, indiretto, calcolatorio, in uno spirito giovanneo e conciliare, di amore, di “comprensione e di curiosità intellettuale”. Indirettamente, senza alcun raffronto filologico, Pasolini fa i conti con quel clamoroso passaggio di Leibniz (padre del *principium identitatis indiscernibilium*), nei *Nuovi saggi sull'intelletto umano*: «L'individualità envelope l'infinito» (III, 3, § 6). Se l'individualità implica l'infinito e non la totalità; se l'individualità accoglie e in sé avviluppa un labirinto segreto di apertura all'Altro (lo spirito, l'uomo interiore, il corpo nel corpo, l'anima quieta e immortale: la *Confessio* di San Patrizio), è evidente che la costruzione di una storia che proceda dalla conoscenza verso un'esperienza oggettiva, non relativa all'essere e all'esistere, ma aperta unicamente alla *potens majestatis*, alla pietra di scandalo, all'impossibile voce ardente della Grazia, può mettere in gioco solo uno spazio infinito, quello della pura singolarità dell'individuo. E questo, d'altra parte, è l'obiettivo più impellente della polemica pasoliniana contro la Preistoria neocapitalistica. È chiaro: al lettore comune e di “poca fede” deve opporsi la singolarità infinita, la libertà atea e non gerarchica, mai soggettiva e solo oggettiva dell'uomo di Grazia.

Il punto è qui: l'anti-iconoclastia del *Vangelo secondo Matteo* è la lotta contro l'idolatria dissacrante dell'uomo moderno, il cittadino fariseo. La fedeltà è rigore, cioè è l'ateismo che mina il soggetto, l'identità elementare, la volontà, la sua arroganza. La mitografia, il racconto della “storia

⁸ E. MELANDRI, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Il Mulino, Bologna 1968, p. 352.

di Dio” (il *regressus* agostiniano, il Figlio per e verso il Padre), sono una macchina di menzogna, cioè di trattamento barbarico, romanzo e solo quantitativo, sproporzionato, appunto in negativo della realtà, a cui si sottrae il nitore della figura, sostituito dallo sguardo in soggettiva di un vuoto che “fuori-è”, prossimo, *approssimato* dalla voce contundente della Montagna. Senza alcuna provocazione, vorrei concludere dicendo che *Il Vangelo secondo Matteo*, nella sua profonda tradizione cristologica, appare un’opera profondamente cattolica, come mai il cattolicesimo vaticanesco e curiale ha mai dato all’Italia. Quel “cattolicismo” è privo di misticismi, di intimismo d’acatto, fra tremori e piccole eccitazioni borghesi. Pasolini non aspirò mai alla religione, né ad una conversione possibile, magari finale, nei giorni della saggezza e della prudenza. Troppo laicistico: quel gesto sarebbe stato una diminuzione spirituale. Lui, nella sua battaglia senza paura, pecora in mezzo ai lupi della nuova Preistoria della cultura di massa, credette semplicemente, con fedeltà e rigore, nella visione ininterrotta dell’unità della comunità umana. *Cattolicisme*: «perché la patria è solo di chi l’ama». Soprattutto per i senza casa, gli *homeless*, i santi poeti.

Dina D'Isa

LA RELIGIOSITÀ DI PASOLINI E IL CRISTO UMANO
NEL *VANGELO SECONDO MATTEO*

Era il 1964 quando Pier Paolo Pasolini stava iniziando le riprese del suo quinto film: dopo *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Ro.Go. Pa.G.*, episodio de *La ricotta* (1963), *La rabbia* (1963) – dove fece la regia della prima parte mentre la seconda fu affidata a Giovannino Guareschi –, *Comizi d'amore* (1964) e *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*, il regista si accingeva infatti a iniziare le riprese de *Il Vangelo secondo Matteo*. Il film, girato tra i Sassi di Matera, è una fedele riproposizione del Vangelo di Matteo, dal momento dell'Annunciazione alla Resurrezione di Gesù. Le tappe della vita di Cristo sono ripercorse senza variazioni nella storia, né cambiamenti anche testuali rispetto alla versione di San Matteo. Il *Vangelo* di Pasolini non intendeva mettere in discussione dogmatismi o miti, ma voleva soprattutto far emergere l'idea della morte, uno dei temi fondamentali della sua poetica. Come negli altri film il regista si affida a un linguaggio sonoro ricercato per enfatizzare alcune delle vicende più significative del film. Ecco, dunque, la *Passione secondo Matteo* di Bach e soprattutto *La musica funebre massonica* di Mozart – che accompagna tutta la Passione di Gesù – a suggerire l'immagine della morte secondo Pasolini: un evento necessario, per niente eroico e soprattutto ineluttabile.

Il Vangelo di Matteo, e il film stesso, disegnano una figura di Cristo più umana che divina, un uomo con moltissimi tratti di dolcezza e mitezza, che però reagisce con rabbia all'ipocrisia e alla falsità. Si tratta di un Cristo motivato dalla volontà di redenzione per coloro che subiscono le conseguenze della istituzionalizzazione della religione operata dai farisei, i quali ne hanno fatto uno strumento di dominio politico e sociale. È un Cristo rivoluzionario che è venuto a “portare la spada piuttosto che la pace”. Pasolini, con *Il Vangelo secondo Matteo*, fece un'autentica «rivolu-

zione didattica e cosmogonica» con una accentuazione umana e sociale del “suo” Cristo, con primi e primissimi piani della figura, «orazione fatta persona» che non manca di richiamare «la sua discendenza davidica».

Quanto al cinema americano, se il musical *Jesus Christ Superstar* (1974) di Norman Jewinson è una rilettura del testo evangelico in critica visione del presente (con un «racconto aggrappato ad altri personaggi», Giuda *in primis*, da cui dipende anche una chiave di lettura non proprio conforme al canone cattolico), *L'ultima tentazione di Cristo* (1988) di Martin Scorsese – tra accese colorazioni anche a «virata estetica» – è una riuscita e ambigua «nevrosi tra umano e divino» di un Cristo incerto anche nella sua stessa missione redentiva. Infine, con *La Passione di Cristo* (2004) di Mel Gibson, tutto si trasforma in fisicità, «orrore e assurdità crudele», contro un vuoto d'umanità c'è un Cristo esasperato con un «turbino di reazioni fisiche».

Pasolini, all'epoca, continuò a tenere i contatti con la Cittadella di Assisi (luogo in cui gli venne l'ispirazione per il film) e nel febbraio cominciò le ricerche filologiche e storiche per poter realizzare il progetto di girare una pellicola che avesse come soggetto il Vangelo. Insieme con il biblista Andrea Carraro e con una *troupe* di tecnici compì viaggi in Israele e Giordania per trovare i luoghi e le persone adatte. Il personaggio più difficile da trovare fu il Cristo che Pasolini volle dai lineamenti forti e decisi. Dopo averlo cercato nel poeta Evtusenko (ma aveva pensato anche Jack Kerouac o ad Allen Ginsberg), incontrò per caso, poco prima delle riprese, uno studente spagnolo, Enrique Irazoqui, dal volto fiero e distaccato simile ai Cristi dipinti dal Goya o da El Greco, e comprese di aver trovato la persona giusta. Oltre ad avere lineamenti tipicamente mediterranei e lontani dalla consueta iconografia di Gesù, Irazoqui si rivelò severo e profondamente carismatico: la voce intensa di Enrico Maria Salerno, nel doppiaggio, lo rese semplicemente perfetto per quell'immagine che aveva in mente Pasolini. Nel cast sono presenti – tra gli altri – Enzo Siciliano (nel ruolo di Simone) e Natalia Ginzburg (nella parte di Maria Betania). Contemporaneamente alla preparazione dei film, tra marzo e novembre 1963, Pasolini realizzò un film –inchiesta sulla sessualità degli italiani dal titolo *Comizi d'amore*. Cominciò poi a scrivere *La Divina Mimesis*, tentativo incompiuto di rifacimento critico della *Divina Commedia* di Dante, il rifacimento in romanesco del *Miles gloriosus* di Plauto che intollererà *Il Vantone* e, su richiesta di Vittorini,

presentò alcune poesie sulle riviste «Il Menabò» e «La Notizia» su Amelia Rosselli.

Nel maggio del 1964 pubblicò la quarta raccolta di versi italiani *Poesia in forma di rosa* e il 24 aprile cominciarono le riprese de *Il Vangelo secondo Matteo* che verranno concluse all'inizio dell'estate. L'opera venne girata nei paesaggi rupestri di Matera e Massafra, utilizzando moltissime comparse locali. Il film, presentato il 4 settembre 1964 alla Mostra di Venezia e poi diffuso in tutti i Paesi europei, ottenne un grande successo di pubblico e divise la critica.

Nonostante l'innovativa trama e il delicato soggetto, il film fu apprezzato dai cattolici: l'«Osservatore romano» scrisse che si trattava di un film «fedele al racconto non all'ispirazione del Vangelo». Ma la critica di sinistra reagì freddamente: l'«Unità» si espresse in questi termini: «[...] il nostro cineasta ha soltanto composto il più bel film su Cristo che sia stato fatto finora, e probabilmente il più sincero che egli potesse concepire. Di entrambe le cose gli va dato obiettivamente, ma non entusiasticamente atto». Trattando in maniera anti-dogmatica un argomento di carattere religioso, l'opera fece sensazione e scatenò un aspro confronto intellettuale sulla stampa, proseguendo le non sopite polemiche per le accuse di vilipendio della religione e per i forti interventi censori che avevano condizionato l'uscita dell'episodio *La ricotta*, inserito nel film *Ro.Go.Pa.G.*

A coloro che lo avversavano Pasolini rispose:

[...] io ho potuto fare il *Vangelo* così come l'ho fatto proprio perché non sono cattolico, nel senso restrittivo e condizionante della parola: non ho cioè verso il Vangelo né le inibizioni di un cattolico praticante (inibizioni come scrupolo, come terrore della mancanza di rispetto), né le inibizioni di un cattolico inconscio (che teme il cattolicesimo come una ricaduta nella condizione conformistica e borghese da lui superata attraverso il marxismo).

La sua riproposizione è fedele al Vangelo di Matteo della vita di Gesù Cristo, dall'Annunciazione a Maria della nascita del figlio di Dio al matrimonio con Giuseppe e alla fuga in Egitto per sfuggire a Erode e alla strage degli innocenti. Divenuto adulto, Gesù affronta le prove nel deserto, e dopo quaranta giorni di tentazioni, prosegue per la Palestina,

in compagnia degli Apostoli per predicare il suo verbo, compiendo miracoli. Processato da Ponzio Pilato, viene condannato alla crocifissione e la resurrezione concluderà la sua vita terrena. La sua intenzione cinematografica Pasolini la spiegò bene: la sua non era una ricostruzione storica, ma «[...] una specie di ricostruzioni per analogie. Cioè ho sostituito il paesaggio con un paesaggio analogo, le regge dei potenti con regge e ambienti analoghi, le facce del tempo con delle facce analoghe; insomma è presieduto alla mia operazione questo tema dell'analogia che sostituisce la ricostruzione»¹.

Non è, quindi, un film storico come le colossali produzioni americane erano solite fare. Il film non vuole essere una ricerca illustrativa ma vuole dare il senso della poesia che c'è nel Vangelo.

La mia idea è questa: seguire punto per punto il Vangelo secondo Matteo, senza farne una sceneggiatura o riduzione. Tradurlo fedelmente in immagini, seguendone senza una omissione o un'aggiunta il racconto. Anche i dialoghi dovrebbero essere rigorosamente quelli di San Matteo, senza nemmeno una frase di spiegazione o di raccordo: perché nessuna immagine o nessuna parola inserita potrà mai essere all'altezza poetica del testo; è quest'altezza poetica che così ansiosamente mi ispira. Ed è un'opera di poesia che io voglio fare. Non un'opera religiosa nel senso corrente del termine, né un'opera in qualche modo ideologica. In parole molto semplici e povere: io non credo che Cristo sia figlio di Dio, perché non sono credente, almeno nella coscienza. Ma credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa, ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità. Per questo dico 'poesia': strumento irrazionale per esprimere questo mio sentimento irrazionale per Cristo².

Tutto il razionalismo ideologico elaborato negli Anni Cinquanta, non solo in me ma in tutta la letteratura, è in crisi, le avanguardie, il silenzio di molti scrittori, le incertezze ideologiche di scrittori come Cassola o Bassani, c'è aria di crisi dappertutto e evidentemente c'era anche in me. In me ha assunto questa specie di regressione a certi temi religiosi che erano stati costanti, però, in tutta la mia produzione. Non mi sembra ci si debba meravigliare davanti al *Vangelo* quando leggendo tutto quello

¹ P. P. PASOLINI, *Quaderni di Filmcritica*, con P. P. PASOLINI, Bulzoni, Roma 1977.

² Id., *Sette poesie e due lettere*, a c. di R. COLLA, La Locusta, Vicenza 1985.

che ho prodotto una tendenza al Vangelo era sempre implicata, fin dalla mia prima poesia [...] Quindi un tema lontanissimo nella mia vita che ho ripreso e l'ho ripreso in un momento di regressione irrazionalistica in cui quello che avevo fatto fino a quel punto non m'accontentava, mi sembrava in crisi e mi sono attaccato a questo fatto concreto di fare il *Vangelo*³.

Dopo le critiche positive, che però non inneggiavano al capolavoro, ci sono voluti cinquant'anni perché l'«Osservatore romano» celebrasse nel 2014 con grande enfasi il film di Pasolini: *Il Vangelo secondo Matteo* viene stavolta definito «un capolavoro e, probabilmente, il miglior film su Gesù mai girato». «Che sia un film su una crisi in atto o su un suo superamento?», scrive il critico Emilio Ranzato che firma un lungo pezzo sul film di Pasolini: «*Il Vangelo secondo Matteo* rimane comunque sicuramente, quello in cui la sua parola risuona più fluida, aerea e insieme stentorea. Scolpita nella spoglia pietra come i migliori momenti del cinema pasoliniano». Secondo il quotidiano vaticano, «quello che nelle premesse doveva essere il suo film su una crisi personale, la sua variante di *Otto e mezzo* e *Il bandito delle undici*, diventa invece un'opera che individua negli insegnamenti cristiani, restituiti però alla spoglia essenza, lo strumento per uscire da quella stessa crisi».

Una critica più che positiva, quindi, oggi più di allora. Eppure, la vicinanza al mondo cattolico c'era sempre stata: il film vinse il Grand Prix 1964 dell'«Office Catholique International du Cinéma» e Pasolini collaborò per la stesura della sceneggiatura con la Pro Civitate Christiana, riuscendo così a rafforzare rapporti di reciproca stima con gli ambienti cattolici meno conservatori e più aperti al dialogo. Inoltre, il film si apre con una dedica alla «cara, lieta e familiare memoria» di Giovanni XXIII: Pasolini riconosceva, infatti, il valore di un pontificato che, con il Concilio Vaticano II, tentò di introdurre istanze progressiste e uno spirito innovatore nella Chiesa. Tuttavia, Pasolini era stato condannato, un anno prima, a quattro mesi di reclusione per vilipendio alla religione dello Stato, per l'episodio *La ricotta* del film *Ro.Go.Pa.G.* A questo proposito Alfredo Bini, produttore del *Vangelo secondo Matteo*, affermò con non celata polemica:

³ P. P. PASOLINI, *Quaderni di Filmcritica*, cit.

Banche, Ministero, distributori mi dicevano che ero matto a voler fare un film commerciale tratto dal Vangelo, e per di più diretto da Pasolini, appena condannato a quattro mesi per vilipendio alla religione. Ora tutti dicono che sei religioso – diceva riferendosi a Pasolini –. Strano. Quando hai fatto *La ricotta* e *Il Vangelo* non se n'era accorto nessuno. Nemmeno quando organizzai la proiezione del film per i padri conciliari: avevamo avuto il permesso per avere l'Auditorium di via della Conciliazione, ma la mattina alle 10 tutti quei cardinali, bianchi, gialli, neri, con i loro berrettini e i mantelli rossi si accalcavano davanti alla porta sbarrata su cui c'era scritto "lavori in corso". Una bella idea dettata dalla paura notturna. Ma la proiezione l'abbiamo fatta lo stesso. Mille cardinali portati con trenta taxi che facevano la spola tra San Pietro e piazza Cavour, al cinema Ariston. Venti minuti esatti di applausi hanno fatto, quando è apparsa la dedica a Giovanni XXIII. A Parigi, la proiezione dentro la cattedrale di Notre Dame, andata ancora meglio: niente lavori improvvisi⁴.

Pasolini lesse il Vangelo per la prima volta nel 1942 e la seconda ad Assisi nel 1962. In quest'ultima occasione, Pasolini ebbe l'idea del film sul Vangelo: Pier Paolo riteneva la versione dell'apostolo Matteo quella che metteva più in risalto l'umanità del Cristo. Diceva Pasolini del suo *Vangelo*:

Avrei potuto demistificare la reale situazione storica, i rapporti fra Pilato e Erode, avrei potuto demistificare la figura di Cristo mitizzata dal Romanticismo, dal cattolicesimo e dalla Controriforma, demistificare tutto, ma poi, come avrei potuto demistificare il problema della morte? Il problema che non posso demistificare è quel tanto di profondamente irrazionale, e quindi in qualche modo religioso, che è nel mistero del mondo. Quello non è demistificabile.

L'idea pasoliniana del *Vangelo* non era quindi legata alla volontà di mettere in discussione i dogmi, ma si riferiva in particolare all'idea della morte: «È dunque assolutamente necessario morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è

⁴ A. BINI, in «L'Europeo», 28 novembre 1975.

intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità».

Non è perciò casuale che Pasolini leghi la *Musica funebre massonica* di Mozart alla morte di Gesù, mentre la scelta della *Passione secondo Matteo* di Bach era quasi inevitabile. Ed è, invece, quanto mai straordinario l'accostamento delle ultime scene del film al *Gloria* della Messa cantata in congolese, quando Maria, interpretata da Susanna Pasolini, madre del regista, si reca al Sepolcro e Cristo non è più avvolto nel sudario ma è risorto.

Ecco che da queste immagini emerge quanto la poetica di Pasolini sia attualissima e anticipi i segni di quella da lui definita "mutazione antropologica" del popolo italiano. Così, il Poeta, già all'epoca, denunciava l'avvento della società dei consumi e il conseguente degrado dell'anima del popolo, di quell'innocenza contadina millenaria, dei più umili, che si andava sgretolando inesorabilmente. Nelle sue prime raccolte poetiche, nei suoi romanzi e nei suoi primi film, da *Accattone* al *Vangelo*, erano ancora protagonisti gli umili, ma poi Pasolini subì un tale disgusto dalla veloce trasformazione sociale, verso la globalizzazione e l'omologazione, che preferì raccontare e rielaborare la tragedia greca ambientata nel Terzo Mondo (*Edipo re, Medea, Appunti per un'Orestide africana*). Quel Terzo Mondo in cui sentiva ancora vibrare, al contrario di quanto stava avvenendo in Occidente, quello spirito popolare autentico e incontaminato dalla modernità. Successivamente, *Il Decameron* e *Il fiore delle mille e una notte* saranno trasgressioni, piccole fughe dal presente orripilante, che rivivrà poi simbolicamente nella feroce allegoria di *Salò. Il Vangelo secondo Matteo* diventa così un vero e proprio canto disperato del Poeta che vede attorno a lui scomparire l'umanità e anche un'Italia ancora autentica e solidale nella sua povertà. Per questo, il Cristo del Pasolini che ancora credeva negli umili autentici era un vero rivoluzionario. Durante un dibattito, alla fine del 1964, Pasolini disse:

[...] mi sembra un'idea un po' strana della Rivoluzione questa, per cui la Rivoluzione va fatta a suon di legnate, o dietro le barricate, o col mitra in mano: è un'idea anti-storicistica. Nel particolare momento storico in cui Cristo operava, dire alla gente "porgi al nemico l'altra guancia" era una cosa di un anticonformismo da far rabbrivire, uno scandalo insostenibile; e infatti l'hanno crocifisso. Non vedo come in questo senso Cristo non debba essere visto come Rivoluzionario [...].

Nel panorama dell'opera di Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo* assume una posizione centrale: rappresenta il punto più alto della prima fase, più serena del suo cinema, prima che il poeta si sentisse definitivamente sradicato dalla società, sempre più mutata in peggio attorno a lui. L'apertura ideale e utopica, la speranza di cui è pregno il suo *Vangelo* non torneranno più. Sono il canto del cigno e il disperato canto d'amore di un poeta per un'umanità che sta scomparendo: quella scolpita, in quest'opera, nei volti senza tempo, umili e colmi di dignità, delle popolazioni della Basilicata, della Sicilia, della Puglia, del Lazio, della Campania. *Il Vangelo secondo Matteo* è anche un documento e un inno ad un'Italia che stava per scomparire.

Nel capolavoro pasoliniano è anche ben focalizzato il tema dell'innocenza. Il concetto di innocenza è inteso da Pasolini in un'accezione ben precisa e molto lontana dalle regole religiose: per lui non c'è, ad esempio, peccato nel sesso. Anzi l'istinto sessuale tanto più è incosciente, immediato e libero da sovrastrutture, e tanto più è per Pasolini sintomo di innocenza. Ed è nello stesso tempo, distaccato dalla presunta innocenza della liberazione dei costumi sessuali, che impazzavano alla fine degli anni Sessanta.

Nel *Vangelo secondo Matteo* non si tocca il tema della sessualità, mentre quello dell'innocenza è rappresentato in diversi stadi. Ecco la purezza dei volti del popolo, segnati dal tempo e dalla fatica: sdentati, rugosi ma fieri, ricordano certi dipinti di quegli umili che ritraeva Van Gogh nel primo periodo della sua pittura. Oltre ai vecchi l'innocenza è rappresentata dalla presenza di molti bambini: dall'Annunciazione alle scene delle predicazioni di Gesù adulto, tutte sono costellate di fanciulli che osservano, innocenti testimoni della creazione divina. In una delle ultime sequenze, prima dell'ingresso a Gerusalemme, appare Ninetto Davoli che gioca con un bimbo, mentre Cristo ricorda: «Chi saprà farsi piccolo come un bambino sarà il più grande nel Regno dei Cieli». E poi c'è la maternità della madre di Cristo: Maria, la protagonista della prima parte del film, è chiusa nel suo silenzio, nel suo sguardo, nella bellezza delicata dei suoi lineamenti (incarnati dall'attrice non professionista Margherita Caruso). I suoi occhi profondi di fronte ai Re Magi esprimono il mistero della maternità, un grande mistero della vita al di là del dogma della verginità e della divina concezione. Il mistero della maternità è palpabile nelle scene pasoliniane attraverso lo stato di grazia che quasi si ha paura di toccare, tanto che Giuseppe accanto a Maria guarda e assiste senza poter fare altro, colto nel suo magnifico stupore. Ma Pasolini non dimentica, però, di sottolineare

la perversione dell'innocenza, la sua faccia più demoniaca e lo fa attraverso una Salomè bambina, figlia del secondo Erode, che danza a un banchetto e poi chiede al padre, che gli ha appena promesso di darle ciò che vuole, la testa del Battista su di un piatto. Salomè prima della danza viene rappresentata come una fanciulla solitaria, annoiata, viziata, al quale tutto è permesso: e in un gioco di sguardi, la madre si accorge della sua strana precocità, della sua perversione, ma solo per un attimo, poi la bacia, la perdona, le regala un abito sfarzoso, quasi a suggellare la loro complicità, mentre Erode è pervaso dall'ombra della pedofilia e dell'incesto. In queste scene Pasolini racconta il dramma paludoso dell'omertà familiare, dove tutto è permesso perché domina il potere, impera la sfida delle giovani generazioni nel desiderio di liberarsi dalla moralità, grazie al permissivismo dei padri, che elargiscono solo benessere materiale, perdonando e concedendo tutto ai loro figli. I genitori illudono i giovani in una realtà fasulla, che deve restare a tutti i costi plasmata sulle assurde e arroganti ambizioni giovanili, persino quando queste, per affermarsi, chiedono che venga officiato un sacrificio umano, l'omicidio di un innocente, che è davvero l'unico libero, capace di restare fedele alla propria fede, anche al prezzo di perdere la vita. Feroce è l'allusione di Pasolini alla realtà di oggi, dove generazioni di figli viziati dai loro padri hanno condotto al degrado la civiltà e l'umanità intera.

Il Vangelo secondo Matteo non è certamente l'unica opera di Pasolini nella quale l'autore esprime il suo anelito religioso di spiritualità. Ma la religione era nel suo pensiero contaminata dagli atteggiamenti sociali di un periodo nel quale era difficile discernere il vero dal falso, l'ideologia dall'utopia, l'amore dall'odio, la morale dall'amorale.

La religione del mio tempo esprime la crisi degli Anni Sessanta. La sirena neo-capitalistica da una parte, la desistenza rivoluzionaria dall'altra: e il vuoto, il terribile vuoto esistenziale che ne consegue. Quando l'azione politica si attenua, o si fa incerta, allora si prova o la voglia dell'evasione, del sogno ("Africa, unica mia alternativa") o una insorgenza moralistica (la mia irritazione contro certa ipocrisia delle sinistre: per cui si tende ad attenuare, classicisticamente la realtà: si chiama "errore del passato", eufemisticamente, la tragedia staliniana ecc.)⁵.

⁵ P. P. PASOLINI, articolo su «Vie Nuove», 16 novembre 1961, raccolta nel volume *Le belle bandiere*, Editori Riuniti.

Così, Pasolini spiega sulle pagine del settimanale del PCI «Vie nuove» parte del messaggio della raccolta di poesie *La religione del mio tempo*, uscito nel maggio del 1961, raccogliendo testi scritti tra il 1955 e il 1960 e quindi molto tempo prima della realizzazione del *Vangelo secondo Matteo*. Ma già in quegli anni, particolarmente importanti e contraddittori, si celava nei suoi scritti la sacralità che lo animava interiormente. Erano quelli gli anni di «Officina», e proprio sulla rivista creata insieme con Roversi e Leonetti vengono pubblicate per la prima volta le poesie *La religione del mio tempo*, *Una polemica in versi* e gli epigrammi di *Umiliato e offeso*. Se ne *Le ceneri di Gramsci* emergeva lo scontro tra passione e ideologia, tra religiosità e marxismo, ne *La religione del mio tempo* questi temi venivano trasformati nella esaltazione del mito popolare e, nello stesso tempo, Pasolini precorreva i temi fondamentali del suo pensiero che dominò negli anni successivi. Particolarmente profetici i riferimenti all'abbassamento del livello culturale sottoproletario e alla progressiva omologazione del neo-capitalismo.

Nell'epigramma *Alla Francia*, Pasolini reincarna la mitologia del sottoproletariato africano e questo, successivamente, rappresenterà uno dei temi fondamentali del suo cinema documentaristico. *La religione del mio tempo* è una raccolta poetica pasoliniana che prende il titolo da un sonetto di Gioachino Belli e uscì presso la Garzanti di Milano nel 1961 con dedica a Elsa Morante. La raccolta è articolata in tre parti: la prima comprende il poemetto *La ricchezza* (1955-57) scritto in endecasillabi e articolato in sei sezioni; *A un ragazzo* (1956-57), componimento in distici di doppi settenari; le sei sezioni in terzine de *La religione del mio tempo* (1957-59) e un'Appendice alla *Religione: Una luce* (1959). La seconda parte raccoglie epigrammi di carattere politico e letterario con il titolo di *Umiliati e offesi* (1958) precedentemente apparsi sulla rivista «Officina», oltre una sezione di *Nuovi epigrammi* (1958-59). La terza parte comprende, infine, sotto il titolo di *Poesie incivili* (1960), cinque canzoni. Il tema centrale di tutta la raccolta è costituito dal rapporto tra ideologia e poesia, concetto che Pasolini chiarirà in due articoli pubblicati su «Vie nuove» il 9 novembre e il 16 novembre 1961, in risposta a una recensione di Carlo Salinari, pubblicata sulla stessa rivista il 26 settembre 1961, nella quale accusa l'autore di “insincerità settaria”.

Attraverso le poesie Pasolini racconta la crisi del 1960 (crisi che peraltro ci trasciniamo fino a oggi), accusando il vuoto esistenziale che

deriva, da una parte, dal neocapitalismo e dall'altra dalla "desistenza rivoluzionaria".

Quasi tutte le poesie della raccolta descrivono luoghi del Friuli o dei quartieri Borghesi di Roma, nei quali sono collocati tanti drammi interiori. *La ricchezza* si apre, ad esempio, con la descrizione di un operaio «col suo minuto cranio, le sue rase/ mascelle»⁶ davanti agli affreschi di Piero della Francesca, il ciclo pittorico della *Leggenda della croce*, nel coro della chiesa di San Francesco ad Arezzo. Ecco che in questi versi si percepisce la sublimazione che Pasolini viveva: attraverso la visione della sacralità dell'arte riusciva, infatti, a rendere puro e bello ciò che appariva agli occhi di tutti sporco o impuro. E non a caso, le sue poesie, i suoi scritti erano strettamente legati alle riprese successive dei suoi film, quasi che la sua arte fosse un tutt'uno che partiva da un moto di sacralità interiore per poi rappresentarsi nelle immagini cinematografiche. Nel poemetto *Le ceneri di Gramsci*, Pasolini fa emergere la contraddizione tra l'amore per la tradizione e la propria ideologia marxista. Una contraddizione tra "passione" e "ideologia", tra senso religioso del popolo e anelito rivoluzionario, tra voglia di riscatto sociale degli umili e il suo profondo orrore per i tempi in cui viveva. I nostri tempi. Il *Vangelo secondo Matteo* condensa questa contraddizione che si perpetrava nel suo spirito poetico.

«Ecco qui ad attestare il seme non ancora disperso dell'antico dominio, questi morti attaccati a un possesso che affonda nei secoli il suo abominio». Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*.

E così, quando verso metà pellicola del suo *Vangelo*, Pasolini ricorda la parabola del giovane ricco nella quale Gesù dice: «In verità vi dico che è più facile per un cammello passare per la cruna di un ago, che per un ricco entrare nel regno dei cieli», condanna l'avidità della Borghesia. L'ambizione di ottenere "la vita eterna" da parte del giovane ricco sembra una pretesa arrogante e meschina come l'avidità, l'ansia di possesso che Pasolini individua e condanna nella borghesia. L'attaccamento al possesso materiale nei Vangeli rappresenta l'antitesi della ricchezza spirituale che invece è eterna e non si deteriora nel tempo. Pasolini non fa che citare nel film il Vangelo di Matteo, per ricordare l'arroganza di chi si cela dietro le apparenze arroccandosi sulle proprie posizioni acquisite: il Poeta rivendica la giustizia, la misericordia, la sincerità. E ancora, in

⁶ Id., *La ricchezza*, da *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 1961.

quell'inquadratura di un fico che Gesù aveva appena seccato, non ponendo la pianta dare frutto, Pasolini sottolinea come quel fico rappresenti l'avidità dei potenti che adoperano la loro autorità a fini perversi: e tutto ciò come fa a non ricollegarsi alla triste e meschina realtà nella quale sono invischiati i politici di oggi?

La costruzione del *Vangelo* ricalca una impostazione filmica del discorso vissuto: ovunque

[...] presiede la regola del viaggio e del montaggio, della carrellata e della soggettiva; insomma una struttura itinerante e deambulatoria, che si dichiara come fondante anche di tutti i poemetti di Pasolini, dove il passo, il viaggio, l'andatura rispondono alla funzione argomentativa, che illustra e riflette accompagnando lo sguardo. Questa funzione diventa narrativa attraverso il movimento, il passaggio delle sequenze, il procedere di un sopralluogo e di un discorso che investe l'esperienza, la nostalgia di una presenza o di un'azione. L'antinaturalismo primitivo e sperimentale del film, con l'uso di campi e controcampi (e dunque del montaggio) infrange l'apparente naturalezza del tempo dei corpi e della vita⁷.

Il nucleo del poemetto (diviso in sei grandi capitoli o movimenti interni, tranne il terzo interamente monologico della allucinata epifania romana) resta comunque consegnato a una sorta di mitografia e poetografia del sé, e cioè al racconto del proprio possesso culturale del mondo, tra "ricchezza del sapere" e "privilegio di pensare", tra le ossessioni della testimonianza, dell'amore e della sopravvivenza⁸.

La parte iniziale della *Religione del mio tempo* si colora d'una malinconia dolce ed intensa, proprio perché lo sguardo del poeta s'affissa su due adolescenti plebei, che passano sotto le sue finestre di malato, già un po' malandrini, ma ancora allegri, ancora pienamente posseduti "da quel povero impeto del loro cuore quasi animale". Abbiamo peraltro già detto che l'interesse di questa raccolta non è costituito dal ripetersi di temi populistici, ormai divenuti usuali nelle opere di Pasolini. Il tono dominante dell'opera è dato viceversa da un'esigenza di revisione, che

⁷ G. D'ELIA, *Prefazione* a P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, cit.

⁸ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo, il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 1988.

investe non solo il presente, ma anche il passato e addirittura il futuro dello scrittore⁹.

Il poemetto *La religione del mio tempo* risente del clima politico che si era venuto a creare dopo la repressione ungherese del 1956.

In realtà nel mio libro una “crisi” c'è: ed è detta, espressa, esplicita. [...] C'erano nel mio libro delle critiche dirette al Partito comunista: critiche, naturalmente, nella lingua della poesia: ma comunque facilmente decifrabili e traducibili in termini logici. C'erano critiche al partito, quello concreto e operante, quello che è *hic et nunc*. Non certo alla ideologia marxista e al Comunismo! [...] L'ideologia de *La religione del mio tempo*, si deduce da *La religione del mio tempo*: non ne è preesistente in uno schema politico, più o meno rigido. Le opinioni politiche del mio libro non sono solo opinioni politiche, ma sono, insieme, poetiche; hanno cioè subito quella trasformazione radicale di qualità che è il processo stilistico¹⁰.

Il poemetto si apre con due ragazzi che si allontanano tra i palazzoni romani nel quartiere di Donna Olimpia, mentre nel quinto lemma si legge la rievocazione di una nottata in auto con Federico Fellini verso il litorale romano. Pasolini rifiuta in blocco la nascente società neocapitalista e quella ipocrita e volgare dei clericali. Una Chiesa e uno Stato non hanno nulla a che fare con il sogno di resistenza religiosa che il ragazzo Pasolini aveva idealizzato. C'è in questi versi il netto rifiuto dello sviluppo scambiato per progresso. Una religiosità che porta il poeta, ora a esiti altamente drammatici, ora a una spietata nostalgia, con quello che Fortini ha definito un “raro ateismo”.

La religione del mio tempo segna un momento di riflusso: l'effusione autobiografica, l'intenerimento sul proprio “dolce” e “infantile pianto”, lo struggente vagheggiamento dell'antica “religione” dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* reincarnata nel mito di un popolo “allegro” e miserabile, “ingenuo” e “corrotto”, “stracciato” ed “elegante”, goduto-sofferto al di là di ogni conflitto e confronto, al di là della società e della storia. Più

⁹ P. P. PASOLINI, *Note a La religione del mio tempo*, cit.

¹⁰ G. C. FERRETTI, *Saggio introduttivo a Officina – cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975.

precisamente Pasolini ripropone la sua ricorrente contrapposizione tra quel “popolo” e la città-società che lo confina alla sua periferia, dentro le borgate, nei termini di un contrasto tra “religione” di “cristi” sottoproletari e “irreligiosità” del neocapitalismo, tra il “sacrilego, ma religioso amore” e la Chiesa degenerare e “spietata”, tra eresia evangelico-viscerale e “Autorità”, tra “peccatori innocenti” e “turpi alunni” di Gesù, tra l'aristocratica sordidezza dei sottoproletari e la “volgare fiumana dei pii possessori di lotti”. Che non arriva a ricostituire qui un vero e nuovo dramma (e neppure a sviluppare quell'operazione sperimentale), ma al contrario si divarica sempre più in due direzioni opposte: l'invettiva oratoria, esclamativa ed enfatica, contro la Chiesa e lo Stato borghese da un lato, e l'idoleggiamento o rimpianto del mito friulano-materno e delle sue reincarnazioni, dall'altro con tutte le conseguenze relative al livello del linguaggio e dello stile. Solo in seguito Pasolini maturerà ed esplicherà con echi e significati più vasti, quel motivo di una mitologia preindustriale come momento di demistificazione e di rottura nei confronti del neocapitalismo¹¹.

Ricordare queste opere di Pasolini serve a centrare il tema religioso, che in lui era forte e talmente impellente da sembrare a volte irriverente nei confronti della società civile e cristiana. Ma per lui la scrittura (come peraltro molti autori dell'epoca tra i quali spiccava l'amico Alberto Moravia) era un modo per dire la verità, per cercare di spezzare dei tabù, per tentare di cambiare le cose. Moti dello spirito davvero molto lontani dagli scrittori di oggi che si perdono in poemetti e libricini insignificanti dando così ulteriore forza ad un mondo omologato, privo di sentimenti e di quell'autentica letteratura che solo i grandi artisti sono chiamati a realizzare. Pasolini era uno spirito autenticamente religioso, seppur non confessionale e dichiaratamente ateo, e ha combattuto tutta la vita contro la dissacrazione del mondo. Era credente sino all'età di 14 anni, poi smise di partecipare ai riti religiosi, anche perché la sua famiglia non era particolarmente praticante: suo padre Carlo era un credente convenzionale, la madre viveva una religiosità naturale di origini contadine. La figura di sacerdote che ispira alcuni suoi scritti giovanili è quella di un uomo coraggioso perché lotta dalla parte dei poveri, eppure debole interiormente, come è umano che sia, in quanto c'è sempre il conflitto tra carne

¹¹ P. P. PASOLINI, *Appunti per un film su san Paolo*, in *Per il cinema*, tomo secondo, “I Meridiani”, Mondadori, Milano 2001, p. 1974.

e spirito, che ogni divieto esterno, sociale, rende ancora più traumatico. Sono le norme sessuofobiche di diritto canonico a creare i presupposti di una psicologia ipocrita in molti sacerdoti. Sin da giovane pensava che fosse assurda l'obbligatorietà dell'insegnamento religioso nelle scuole, perché la religione deve essere una conquista dello spirito individuale, non una imposizione dall'alto. Si appassiona di politica proprio sulla base di un movente religioso, il suo mistico bisogno di valicare i limiti tra sé e gli "altri", in particolare i più umili, prima i contadini friulani, poi i sottoproletari romani e infine gli africani. Diventa marxista partendo da un cristianesimo che valorizza la figura umana e rivoluzionaria di Gesù (non crede che Cristo sia il figlio di Dio). Un borghese non potrebbe diversamente tradire la sua classe e rinunciare ai suoi privilegi, se non per una istanza etica, per un sentimento populistico (nel senso migliore del termine, cioè come amore verso il popolo). Va in chiesa ma non per partecipare ai riti, ma per raccogliersi religiosamente davanti alle bellezze artistiche, in una sua personale forma di preghiera. Si ritiene ateo e anticlericale, contrario alla Chiesa-istituzione, rovina del mondo, da quando San Paolo per eccesso di zelo creò le gerarchie ecclesiastiche, rinunciando a fondare una autentica religione, che Pasolini identifica invece in un legame disinteressato tra uomini che si rifanno a una figura mitica (Gesù nel caso del cristianesimo), la dedizione alla quale li fa bene operare. Parte della Chiesa-istituzione ha strumentalizzato a fini di potere la rassegnazione evangelica, originariamente positiva perché rovesciò l'impero romano basato sullo schiavismo. Il clero mantiene il popolo in una rassegnazione che spesso è solo passività e ignoranza. Già una istituzione laica, come un partito politico, chiede ai suoi iscritti la rinuncia a molti moti del cuore, rinuncia necessaria per una politica di tipo machiavellico: ciò è aberrante se lo chiedesse però la Chiesa, perché il dogmatismo teorico si convertirebbe in pragmatismo meschino, tra alleanza con politici e inevitabile corruzione. C'è stato un momento nella storia della Chiesa in cui essa poteva rigenerarsi, quando Papa Giovanni ha portato una ventata di novità, ponendo le premesse di un dialogo (sollecitato anche dal film sul Vangelo di Matteo) tra laici e credenti, ma tutto si è vanificato con l'avvento del nuovo Potere consumistico, che ha segnato la fine della religione, soppiantata dalla ossessione per i beni superflui. Paolo VI sarà consapevole di ciò, della fine della religione, ma non ha altro rimedio da consigliare che quello irrazionale

della preghiera. Invece, secondo Pasolini, la Chiesa dovrebbe rinunciare al potere e diventare guida dell'opposizione a questo tipo di società disumana che è la società dei consumi superflui. Dovrebbe ritornare alle origini, al tempo della predicazione di Cristo e dei suoi discepoli. Dovrebbe rinunciare alla sua cultura assolutista e abbracciare la cultura libera e antiautoritaria, in continuo divenire, contraddittoria, collettiva e scandalosa. C'è chi, all'interno della Chiesa, cerca di porsi realmente questi problemi e dare analoghe soluzioni, come Don Giovanni Franzoni, che viene sospeso dal Vaticano *a divinis*. Vede di buon occhio movimenti di cattolici progressisti come quello di don Milani, ma è consapevole che la Chiesa-istituzione ha sempre inglobato in sé ogni tentativo di innovazione, riducendola a micro-istituzione tollerata nell'ambito della più potente Istituzione vaticana. Si direbbe che i santi son fatti apposta per essere venerati da un popolo immaturo.

Quanto al tema della immaturità, *La sequenza del fiore di carta* (1967-69) è il breve episodio pasoliniano del film *Amore e rabbia* girato da più registi separatamente. Si ispira al racconto evangelico del fico maledetto e fatto di colpo seccare da Gesù perché non aveva frutti (v. *Matteo* 21,18-22). Il protagonista è un sottoproletario di nome Riccetto colto in una sua innocente passeggiata per le strade di Roma. Dio gli parla ma lui non vuole ascoltarlo. Dio parla lo stesso e gli dice che non può rimanere inconsapevole di fronte ai mali del mondo, alle guerre e alle ingiustizie. Allora, giacché Riccetto continua ad ignorarlo, lo fa morire proprio come Gesù ha fatto col fico.

Capita spesso nella realtà che religiosi e fedeli diventino sul piano teorico rigidi per seguire delle regole fisse, ma poi nella pratica si concedono qualche cinico arbitrio; diversamente, una fede incerta e storicizzata, permette a un uomo di cercare liberamente di esprimersi mantenendo la buona fede, in avversione ad ogni tatticismo e cinismo. Del resto, Gesù perdona i peccati inevitabili, quelli che a volte sembrerebbero necessari per la maturazione dello spirito: ciò che invece Cristo non perdona è la malafede dei farisei.

La censura vaticana sui suoi e altrui film indignava profondamente Pasolini. Egli vedeva la religione come un corpo morto istituzionale, un complesso di riti non sentiti interiormente e vissuti invece sul piano consumistico dai cittadini: il Natale come operazione-panettoni e la Pasqua come operazione-columbe. Ogni spirito autenticamente religioso,

come il suo, cercava fuori della Chiesa ufficiale la luce della giustizia e della vera umanità. *San Paolo* (progetto, tra il 1968 e il 1974, per un film non girato) traspone la vicenda della predicazione dell'Apostolo dei gentili nel XX secolo, a cominciare dalla Parigi degli anni 1938-44, durante l'occupazione nazista: Paolo è un collaborazionista appartenente alla ricca Borghesia reazionaria, fanatico e ingenuamente crudele, con una punta di disperazione nell'animo, che lo porterà a convertirsi sulla strada di Barcellona, chiamato da Gesù; si farà cristiano e apostolo, laddove i cristiani equivalgono ai partigiani della Resistenza. Le parole del santo sono le stesse delle sue Lettere. L'attualizzazione della vicenda sottolinea come Paolo sia da un lato contemporaneo, ma anche santo (e qui il giudizio di Pasolini è positivo, in quanto il nascente cristianesimo distrugge la società schiavista romana) e persino organizzatore di chiese (e qui il giudizio, invece, è negativo, perché la religione istituita è fatale che scenda a compromessi con il potere e diventi ipocrita).

Scrive Pasolini di Paolo:

Il nostro è un movimento organizzato... Partito, Chiesa... chiamalo come vuoi. Si sono stabilite delle istituzioni anche fra noi, che contro le istituzioni abbiamo lottato e lottiamo. L'opposizione è un limbo. Ma in questo limbo già si prefigurano le norme che faranno della nostra opposizione una forza che prende il potere: e come tale sarà un bene di tutti. Dobbiamo difendere questo futuro bene di tutti, accettando, sì, anche di essere diplomatici, abili, ufficiali. Accettando di tacere su cose che si dovrebbero dire, di non fare cose che si dovrebbero fare, o di fare cose che non si dovrebbero fare. Non dire, accennare, alludere. Essere furbi. Essere ipocriti. Fingere di non vedere le vecchie abitudini che risorgono in noi e nei nostri seguaci – il vecchio ineliminabile uomo, meschino, mediocre, rassegnato al meno peggio, bisognoso di affermazioni, e di convenzioni rassicuranti. Perché noi non siamo una redenzione, ma una promessa di redenzione. Noi stiamo fondando una Chiesa¹².

Il messaggio autenticamente religioso (di santità) di Paolo non viene accettato da nessuno, in fondo, e chi lo accetta o è un santo pure lui o è un ipocrita che lo accetta solo apparentemente; gli intellettuali, sia di destra sia di sinistra, col loro razionalismo, non hanno capito niente di

¹² A. MORAVIA, *Recensione a Il Vangelo secondo Matteo*, in «L'Espresso», 4 ottobre 1964.

religione, ignorando che la vera sapienza viene da Dio, data in premio a chi vive concretamente d'amore. Il Paolo pasoliniano è destinato ad essere ucciso da un sicario nella New York neocapitalistica, che rappresenta la versione contemporanea dell'originario potere imperiale romano dell'epoca in cui visse il santo. Il potere non cambia mai essenza, è sempre spietato, qualunque nome esso si dia, e finisce sempre con l'uccidere in mille modi coloro che si oppongono ad esso.

Il film sul Vangelo di Pasolini diventa un'opera talmente completa da comprendere tutte le contraddizioni del Poeta e questo lo spiega bene Alberto Moravia, nella sua recensione sul film dell'amico:

Alcuni critici si sono meravigliati che Pier Paolo Pasolini, scrittore marxista, traducendo sullo schermo *Il Vangelo secondo Matteo*, si sia mantenuto fedele al testo originale. Non c'è, infatti, incompatibilità assoluta fra il cristianesimo e il marxismo? Fra gli apostoli e i ragazzi di vita? Fra la poesia civile di sinistra e il cattolicesimo di destra? Nella meraviglia si esprimeva il moralismo d'una società come quella italiana, pochissimo religiosa e perciò costretta ad un conformismo di comportamento, Pasolini s'era "comportato" fin ora in un certo modo; come poteva, ad un tratto, "comportarsi" in un modo tanto diverso?

In realtà Pasolini s'è mantenuto soprattutto fedele a se stesso; e poiché il cristianesimo costituisce in lui il nesso sentimentale e ideologico che collega le ardue esperienze opposte del marxismo e del decadentismo, egli è stato anche, in maniera molto naturale, fedele al cristianesimo. Un cristianesimo, appunto, di specie insieme popolare e raffinato, che gli ha permesso da un lato di illuminare il carattere rivoluzionario del messaggio cristiano, dall'altro di recuperare la bellezza che è nel testo del Vangelo e nelle interpretazioni che ne ha dato l'arte di tutti i tempi. Rispetto ad *Accattone*, *Il Vangelo secondo Matteo* segna un processo indubbio, prima di tutto per l'eccezionale impeto espressivo che in questo film rivela direttamente e immediatamente quali sono le cose che stanno a cuore a Pasolini. E in secondo luogo perché, nelle singole parti, Pasolini mostra questa volta di sapere alleare la poesia ad una rifinitezza e levità che in *Accattone*, più elementare, non si potevano ancora che intravedere. Pasolini ha un senso acuto della realtà del volto umano, come luogo d'incontro di energie ineffabili che esplodono nell'espressione, cioè in qualche cosa di asimmetrico, di individuale, di impuro, di composito, insomma il contrario del tipico. I primi piani di Pasolini sarebbero sufficienti da soli a mettere *Il Vangelo secondo Matteo* sopra un livello eccezionale. Ma questi primi piani non basterebbero a darci la

storia di Gesù, come una galleria di ritratti non basta a darci l'idea degli avvenimenti ai quali hanno preso parte i personaggi. Il film, dunque, sarà un alternarsi di volti in primo piano e di scene drammatiche per lo più contemplate da lontano, cioè come può vederli uno spettatore il quale ora fissa lo sguardo sulle facce, ora cerchi d'abbracciare la scena intera. Niente dunque di naturalistico in questa maniera ora di avvicinare, ora di allontanare, volti e scena, semmai una rappresentazione francamente estetizzante, che non pretende mai, come fa il naturalismo, di darci la verità fotografica delle cose.

Enzo De Camillis

IL VANGELO SECONDO MATTEO
CON LE IMMAGINI IN MOVIMENTO

Il Cristianesimo ha portato la più radicale rivoluzione etica della storia mettendo al centro l'amore come sentimento fondamentale. È dunque molto importante conoscere criticamente le fonti storiche di questo evento. La catechesi del Duemila non può limitarsi al solo annuncio del messaggio morale. Oggi abbiamo alle spalle due secoli di Illuminismo. I giovani, con una mentalità scientifica, vogliono prove documentate e sicure per ogni affermazione. Allora diventa indispensabile saper spiegare e documentare la storicità del primo annuncio, che non era una dottrina, ma un fatto realmente accaduto. Gesù era davvero risorto! Se dunque noi adulti non sappiamo rispondere ai giovani quando ci chiedono: «Il Vangelo non potrebbe esser stato inventato?», «Qual è la storia autentica di Gesù?», «La Chiesa?».

È indiscutibile che dobbiamo tener divisa la ricerca storica dalla fede. La fede nel Risorto non è data dalla ricerca storica che sarà sempre parziale. Milioni di persone hanno avuto una fede profonda senza conoscere niente sulle documentazioni storiche.

Nell'arco di diversi secoli furono composti numerosi testi designati come vangeli, sebbene di genere letterario diverso, diffusi nei primi secoli di vita della comunità cristiana ricordando che molti sono andati persi. Tra i vangeli sopravvissuti fino ai nostri giorni, i quattro più antichi, che narrano vita, morte e resurrezione di Gesù Cristo (*Vangelo secondo Matteo*, *Vangelo secondo Marco*, *Vangelo secondo Luca* e *Vangelo secondo Giovanni*) sono considerati canonici dalla religione cristiana, gli altri sono detti vangeli apocrifi.

Tuttavia nella società contemporanea è indispensabile sostenere la fede anche con una conoscenza razionale. Il fideismo, cioè una fede senza ragione, è il grande pericolo del nostro tempo. Una fede adulta chiede invece anche un aggiornamento culturale.

È per queste motivazioni che l'uomo ha sempre studiato, ricercato ed interpretato, con le sue forme poetiche e artistiche il Vangelo. Che arriva in italiano attraverso il latino *evangelium* che significa letteralmente “lieto annunzio”, “buona notizia”.

Mi riferisco alle Sacre Scritture raccontate con le immagini in movimento sul grande schermo. Che spesso ha generato capolavori del cinema partendo dal muto italiano, *Christus* di Giulio Antamoro del 1916 o il film francese *Golgotha* (Calvario) di Julien Duvivier del 1934 sono film irripetibili.

Seguirà sul tema, con il regista Theodor Dreyer, (Danese) nel 1920, *Fogli del libro di Satana*, sul tradimento di Giuda, che si lascia comprare da un fariseo, incarnato dal demonio.

Anche la Germania, uscì nel primo dopoguerra con il film iniziato nel 1923 del regista Robert Wien, dal titolo: *I. N. R. I.*: la passione di Cristo viene vista parallelamente a quella di un nostro contemporaneo, che condannato a morte per aver ucciso un dittatore, si converte prima di morire rinunciando alle idee rivoluzionarie.

Dalla *Bibbia* alla modernità, attraverso parallele vicende che accostano la figura di Cristo, si arriva a quella dell'uomo oggi. Un tema sempre più sfruttato dal cinema che non rinuncia alla trasposizione della tradizione biblica *tout court*. Ecco, allora, accanto a Cecil De Mille con i suoi *Dieci comandamenti* (1923), si affianca con un enorme successo anche il film di Fred Niblo dal titolo *Ben Hur* (altro kolossal) del 1925, mentre, l'anno successivo, ancora negli Usa, *Il re dei re*, del solito De Mille, ottiene incassi da record. Seguirà l'instancabile De Mille, nel 1932 con *Il segno della croce*.

Hollywood è regina della produzione mondiale e in tutto il mondo il cinema è uno dei punti maggiori di aggregazione preferiti dal pubblico. Ma, l'arrivo della seconda guerra mondiale manda tutto in secondo piano. Le case di produzione vengono indirizzate verso la propaganda bellica e ideologica. Tuona il cannone per la *Bibbia*, i *Vangeli* e le religioni tutte: nel cinema non c'è più spazio, almeno per il momento. Finito il conflitto, in Europa rinasce una nuova voglia di far cinema. I temi e generi non mancano. In Italia, Cinecittà in poco tempo diventa la Hollywood sul Tevere. Gli Stati Uniti danno lavoro alle maestranze di Cinecittà e a buona parte dei romani. Fiorisce un genere a metà fra la mitologia e il biblico, film pseudo-storici con protagonisti più o meno realistici ma senza richiami reali e storici ai testi sacri, ambientati ora

in Egitto, ora in Palestina ora per le strade dell'antica Roma, a seconda delle esigenze produttive di mercato o con la complicità di registi superficiali che rinnegano la storia. Ma in ogni caso non mancando quasi mai di avere come punti di riferimento il cristianesimo e la religione cattolica. I nomi sono quelli di Ercole, Ursus, Maciste, Golia, Dalila, Salomè, Ester, l'antica Roma, i suoi condottieri, di tutto un po', in un falso mix storico che conquista facilmente il pubblico meno critico e più disposto alla fantasia mitologica, accontentandosi di vedere colonne in finto travertino crollare di fronte alla forza "bestiale" di un attore eletto a divo dell'antichità.

Poi, nel 1959 arriva *Ben Hur*, film interpretato da Charlton Heston e diretto da William Wyler.

Prima di questo carnevalesco baraccone produttivo, anche il cinema italiano con il neorealismo si era interessato a temi religiosi, non tutti propriamente visti nella prospettiva iniziale, quella della *Bibbia*, nel 1948 Goffredo Alessandrini gira *L'ebreo errante*, ma, nella memoria collettiva restano scolpite le rappresentazioni della carità e della spiritualità, sicuramente attraverso il prete romano martire interpretato da Aldo Fabrizi in *Roma, città aperta* o grazie alla comunità dei frati di *Paisà* (1946), entrambi di Roberto Rossellini, padre della cinematografia italiana moderna e destinato, anni più tardi, a girare *Il Messia* (1975). Film non pienamente riuscito ma pur sempre ispirato dalle sacre scritture.

È il periodo in cui molti maestri europei propongono temi cinematografici che hanno a che fare con la spiritualità, traendone pellicole di grande impatto e di notevole rilievo artistico. Dal francese Robert Bresson (*Il diario di un curato di campagna*, del 1950, o *La conversa di Belfort*, del 1943) a Carl Theodor Dreyer (*Ordet – La parola*, del 1955), passando per lo svedese Ingmar Bergman con *Il settimo sigillo* del 1957, ma valgono anche ritratti intimi di grande rilevanza artistica come *Il posto delle fragole*, dello stesso anno, e soprattutto *Luci d'inverno* (del 1963), fiorisce una cinematografia che pone dubbi, inquieta l'anima, cerca una luce interiore, dove la religione intesa come facilmente iconografica non c'è quasi mai, ma la parola di Dio si trasferisce all'uomo di oggi.

Anche in Italia lo stesso Rossellini e autori come Federico Fellini cercano una religiosità intima contemporanea attraverso film come *Francesco, giullare di Dio* (1950), e *Atti degli apostoli* (1968) dell'autore romano, o il film *La Strada* (1954) del maestro riminese. Niente a che vedere,

dunque, con l'imitazione di quadri e dipinti riproposti in movimento o, peggio ancora, con il gusto americano del racconto biblico attraverso un cinema d'avventura e di genere che finisce per avere ragione quasi esclusivamente al botteghino, come nel caso de *Il re dei re* del 1961, si realizza il film, lavorando nella spettacolarità dichiaratamente hollywoodiana di Nicholas Ray.

Eppure, il lato più eclatante di questa piccola storia del cinema biblico è che il Gesù protagonista fin dagli esordi della storia del cinema, poi diventa un Cristo di assoluta potenza grazie a un regista dichiaratamente non credente come Pier Paolo Pasolini, che, con il suo coraggio, nel 1964 osa girare *Il Vangelo secondo Matteo*, probabilmente, ancora oggi, la lettura cinematografica più alta della vita del figlio di Dio e vincitore fra l'altro del Premio dell'O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinema).

Il poeta – che si dichiarava non credente – si accosta con grande rispetto al testo dell'evangelista, che traspone sullo schermo con piena fedeltà, ambientandolo suggestivamente in una cornice pastorale – contadina fuori da un tempo storico preciso non senza richiami alla grande pittura. Egli è soprattutto interessato alla perentorietà della predicazione di Gesù, all'invito che egli fa a seguirlo al di là di ogni calcolo personale, di ogni egoismo. Non a caso sceglie dei quattro Vangeli quello di Matteo che si può considerare il più "duro". Rispetto ad altri film che raccontano Cristo privilegiando gli aneddoti, preoccupazione costante di Pasolini, invece nel suo lavoro mette al centro con tutta la sua forza morale e spirituale, la parola di Gesù. Sottolineando un coraggioso ed emozionante cast: Pasolini assegna il ruolo di Maria proprio a sua mamma; lo scenario, ricreato fra i sassi di Matera; la partecipazione di intellettuali amici del regista in ruoli non marginali, da Francesco Leonetti (Erode II) a Enzo Siciliano (Simone), da Natalia Ginzburg (Maria di Betania) ad Alfonso Gatto (Andrea).

Il poeta friulano aveva esordito con *Accattone*, altro esempio di religiosità umana contemporanea, e aveva girato un delizioso episodio del film *Ro.Go.Pa.G.*, (titolo del film dato dalle iniziali dei quattro autori: Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti), dal titolo *La ricotta*, dove un sottoproletario dal nome Stracci mostra di essere l'ultimo dei reietti, fa la comparsa a Cinecittà e muore d'indigestione, mentre recita sulla croce la parte del ladrone buono.

Accanto ai film sopra indicati non possiamo dimenticare il *musical* *Jesus Christ Superstar* (1973) che il regista canadese Norman Jewison trae dall'omonima opera rock inglese di Webber e Rice. Ripensata nel passaggio dal palcoscenico allo schermo, l'opera non costituisce un diretto adattamento cinematografico del Nuovo Testamento quanto la sua rappresentazione da parte di una *troupe* di giovani nel deserto della Palestina a contatto con i luoghi autentici. Se non sempre la "lettura" evangelica appare rigorosa e completa, il film trae comunque dalla bellissima musica profonde suggestioni spirituali capaci in particolare di attrarre il pubblico giovane alla figura di Gesù. Ricordiamo *Jesus of Nazareth* di Franco Zeffirelli, 1977, ed infine si segnalano due film italiani che liberamente inventano ai margini del testo sacro storie intensamente religiose. Il primo è *L'inchiesta* (1986) di Damiano Damiani, da un vecchio soggetto di Ennio Flaiano e Suso Cecchi D'Amico: immaginaria inchiesta che il romano – e dunque pagano – Tauro effettua in Palestina per incarico dell'Imperatore all'indomani della Resurrezione di Gesù. I romani naturalmente non ci credono e pensano che i discepoli abbiano trafugato e nascosto il cadavere. Molto bello l'incontro a Nazareth con Maria che, morto il figlio, trascorre nel suo villaggio gli ultimi anni. Il secondo film è *I magi randagi*, ideato da Pasolini e, nel 1996, rielaborato e infine realizzato da Sergio Citti: fiaba di religiosità semplice e candida, vicenda di tre poveracci arruolati, oggi, per fare i Re Magi in un presepio vivente e che si ritrovano a rivivere il misterioso annuncio della nascita del Bambino.

L'episodio iniziale del Nuovo Testamento, la notte di Betlemme, è il perno dell'ispirazione di altri due buoni film italiani, *Cammina cammina* diretto da Ermanno Olmi nel 1983 dove la storia è ambientata sotto una tenda nel deserto, narra il racconto appassionato di una guida di carovane al suo nipotino. Il secondo interessante lavoro è il film, *Per amore solo per amore* che un regista dell'ultima leva, Giovanni Veronesi, trae nel 1993 da un romanzo di Pasquale Festa Campanile, analizzando con delicatezza il rapporto coniugale fra Giuseppe e Maria di fronte allo sconvolgente annuncio dell'Angelo. *Un bambino di nome Gesù* di Franco Rossi, 1988, rievoca con sincera partecipazione le vicende d'apertura dei Vangeli dall'Annunciazione durante gli anni dell'infanzia.

Ora come abbiamo potuto notare, il Vangelo nel cinema è stato sempre rappresentato con interesse, da suddividere il periodo storico

dei film biblici, sicuramente la produzione americana era più sensibile al risultato del botteghino che al significato religioso, ma è anche vero che le opere italiane e in particolare il film e le opere di Pasolini hanno dato alla nostra cinematografia riconosciuta nel mondo, un senso all'opera religiosa e artistica di rilevante importanza.

Personalmente le mie sensibilità mi portano a sposare quel cinema dove la storia, i protagonisti, tocchino i temi del Vangelo come esperienza dell'uomo vissuta e raccontata dall'uomo. E oggi, trovo che la nostra società, i nostri giovani hanno bisogno del *Vangelo*, come hanno bisogno di un cinema di riflessione che racconti, illustri e dibatta i temi e i problemi sociali in un mondo apparentemente democratico. In una società volta alla globalizzazione, che ci ha tolto l'importanza dell'individualità come ricchezza personale, che ci ha tolto la storia delle proprie origini e della propria cultura individuale, dissacrando qualsiasi forma di pensiero e di libertà di pensiero, arrivando a una società povera di idee, di volontà e povera di possibilità, di autonomia. Povera. Ma siamo andati ben oltre: la globalizzazione, le difficoltà, la povertà ci hanno condotto all'odio tra uomini, tra religioni, ormai siamo in balia di un terrorismo religioso mondiale che ci ha portato dalle Torri Gemelle del 2001 all'ultimo attentato alla sede di *Charlie Hebdo* a Parigi del 2015.

Voglio sottolineare una frase del Santo Padre, Papa Francesco: «Avere cura di chi è povero non è comunismo, è Vangelo» 11.01.2015 – *Questa economia uccide*, il libro sul magistero sociale di Bergoglio scritto da Andrea Torielli, coordinatore di «Vatican Insider», e Giacomo Galeazzi, vaticanista de «La Stampa». Il volume raccoglie e analizza i discorsi, i documenti e gli interventi di Francesco su povertà, immigrazione, giustizia sociale, salvaguardia del creato. E mette a confronto esperti di economia, finanza e dottrina sociale della Chiesa. Pensate bene cosa ha detto Papa Francesco e troverete delle coincidenze storico culturali nella poesia di Pasolini *Alì dagli occhi azzurri*; dove l'artista racconta, già nel 1961, la povertà e il malessere del popolo africano che con la sua rabbia emigra in Italia con questi versi:

[...] Alì dagli Occhi Azzurri, uno dei tanti figli di figli, scenderà da Algeri, su navi a vela e a remi. Saranno con lui migliaia di uomini coi corpicini e gli occhi di poveri cani dei padri sulle barche varate nei Regni della Fame. Porteranno con sé i bambini, e il pane e il formaggio,

nelle CARTE gialle del Lunedì di Pasqua. Porteranno le nonne e gli asini, sulle triremi rubate ai porti coloniali. Sbarcheranno a Crotone o a Palmi, a milioni, vestiti di stracci asiatici, e di camicie americane. Subito i Calabresi diranno, come da malandrini a malandrini: «*ECCO i vecchi fratelli, coi figli e il pane e formaggio!*»

Da Crotone o Palmi saliranno a Napoli, e da lì a Barcellona, a Salonicco e a Marsiglia, nelle CITTÀ della Malavita. [...]

E poi, seguendo questa meravigliosa profezia chiude:

[...] Alì dagli Occhi Azzurri – usciranno da sotto la terra per uccidere – usciranno dal fondo del MARE per aggredire – scenderanno dall’alto del cielo per derubare – e PRIMA di giungere a Parigi per insegnare la gioia di vivere, prima di giungere a Londra per insegnare a essere liberi, prima di giungere a NEW YORK, per insegnare come si è fratelli – distruggeranno Roma e sulle sue rovine deporranno il germe della Storia Antica. Poi col Papa e ogni sacramento andranno su come zingari verso nord-ovest con le bandiere rosse di Trotzky al vento [...].

È impossibile crederci, è la storia di oggi scritta 50 anni fa da un poeta e cineasta di nome Pasolini. Ora se ascoltate le parole del Papa oggi: «Io comunista? Amore per i poveri è nel Vangelo». Appello di Papa Francesco ai movimenti popolari: «Proseguite con la vostra lotta». Per tutti Bergoglio nell’incontro mondiale svoltosi in Vaticano e organizzato dal Pontificio Consiglio della giustizia e della pace, ha chiesto «terra, tetto e un lavoro» dicendo che quando affronta questi temi viene bollato come un “comunista”, ma «l’amore per i poveri è al centro del vangelo, è la dottrina sociale della Chiesa», anche se il discorso, lungo e appassionato, lo fa apparire come un vero e proprio “Papa politico”. E poi ancora, punta il dito contro la finanza: «È un crimine che milioni di persone soffrano la fame, mentre la speculazione finanziaria condiziona il prezzo degli alimenti, trattandoli come qualsiasi altra merce. Nessuna famiglia senza tetto. Nessun contadino senza la terra. Nessun lavoratore senza diritti. Nessuna persona senza la dignità del lavoro». Ad ascoltare Francesco c'erano i membri di un centinaio di sigle provenienti dai cinque continenti che rappresentano reti nazionali e internazionali che operano nei Paesi ricchi e nel Terzo Mondo. Realtà che riuniscono lavoratori precari, esponenti dell'economia informale, migranti, indigeni, contadini senza

terra e abitanti di zone periferiche. Papa Francesco ha ribadito anche che stiamo vivendo la “Terza guerra mondiale”, denunciando che «ci sono sistemi economici che per sopravvivere devono fare la guerra». Un sistema economico incentrato sul denaro sfrutta la natura «per sostenere il ritmo frenetico di consumo»: da qui derivano effetti distruttivi come il cambiamento climatico e la deforestazione. Tematiche che saranno focalizzate nell’enciclica sull’ecologia che Bergoglio sta preparando e nella quale ci saranno anche le preoccupazioni dei movimenti popolari.

Vorrei chiudere con questa ultima frase detta da Papa Francesco: «Avere cura di chi è povero non è comunismo, è Vangelo» – Questo è il Vangelo che io condivido e sono di sinistra.

Andrea Di Consoli

LE FACCE LETTERARIE DEL *VANGELO* DI PASOLINI,
UN APOLOGO DELLA LETTERATURA

Si parva licet componere magnis, alla maniera di un profeta – colui che annunzia un futuro in contrasto col presente – Pier Paolo Pasolini si circondò di “apostoli”, anche se, come tutti sanno, il suo messaggio – terreno, carnale, sensuale – fu l’angoscia del moderno, “una disperata vitalità”.

Nel *Vangelo secondo Matteo*, film cristiano senza Dio, le *facce* scelte per il suo cristianesimo utilizzato in funzione anti-moderna furono principalmente di due tipi: *facce* dell’umile Italia, del popolo pre-industriale e pre-edonistico, e *facce* del mondo letterario “alto”. Da qualche parte, Pasolini affermò che il candore poteva trovarsi soltanto o a un livello sociale bassissimo, oppure molto in alto, nell’umiltà che scaturiva dal troppo sapere (Ninetto Davoli e Attilio Bertolucci, tanto per fare due nomi in funzione esemplare).

La psicosi estetica di Pasolini, la fissazione del suo immaginario (finanche morale) nell’iconografia medievale (civiltà contadina-senso del peccato-cristianesimo), in quanto profezia (una profezia regressiva di sventura, una nevrotica nostalgia edenica pre-razionale), necessitava di apostoli, di *facce* che potessero fraternamente placare la sua ansia di stare puntualmente nelle contraddizioni (“con te e contro di te”), ché Pasolini (artista, e dunque individualista, *star* mediatica, omosessuale, comunista e libertario) voltava le spalle polemicamente e rabbiosamente alla sua stessa dirompente modernità sognando l’avvento impossibile (in funzione auto-punitiva?) di una secolare storia e iconografia in via di disfacimento – umile, comunitaria e, perché non dirlo?, repressiva, moralistica, persecutoria – ma interamente psichica e oniristica, e dunque ineffettuale.

Con disperata e masochistica nostalgia, Pasolini non fece altro che invocare il suo carnefice, rendergli omaggio nella sua dimensione estetica (rimuovendo tutto il resto). Estetico fu, dunque, il suo ineffettuale scan-

dalo – come voler resuscitare i morti – o, probabilmente, estetizzante, “letterario” (e sia detto senza nemmeno un risvolto negativo).

Per questo motivo le *facce* del *Vangelo* furono anche quelle di una modernità letteraria che pure trafficava vistosamente col narcisismo borghese (un nome su tutti, pronunciato con affetto letterario: Enzo Siciliano), e che però – trovandosi, appunto, molto “in alto” – capiva fino in fondo le contraddizioni di Pasolini, il suo disagio per una consumistica modernità che stava spazzando via l’iconografia medievale nella quale l’immaginario estetico di Pasolini si era “fissato”.

Nelle *facce* dell’umile Italia Pasolini specchiava la propria commozi-
one, la propria estetizzante nostalgia, ma essi, ben lontani dal capirlo, non vedevano l’ora di disfarsi dell’iconografia medievale. Non rimanevano che gli scrittori, le uniche creature che sapevano valutare con la precisione degli orafi – per via culturale e per capacità di intuire la contemporaneità di tutte le epoche e di tutti i contrasti – la portata immensa delle sue contraddizioni estetiche, filosofiche, politiche.

A capirlo fino in fondo non fu dunque il popolo, ma la vituperata “società letteraria”, le intense “comparse” del *Vangelo*: Agamben, Gatto, Ginzburg, Siciliano, Leonetti, Socrate, Wilcock. E questo perché la stessa letteratura – rappresentata in questa costellazione di amici dalle tendenze più tradizionali a quelle più sperimentali – è, a un livello ancora poco chiaro (inconscio), fosse anche nelle sue manifestazioni più “borghe-
si”, narcisistiche o filo-moderne, un “residuato”, un’eco marginale del passato, un riflesso dell’umile Italia disintegrata, e dunque un prezioso mondo fragile, e perciò stesso candido, puro.

Non l’avrebbe mai ammesso, Pasolini, ma il candore fraterno è possibile soltanto nella letteratura, tra coloro che, conoscendo lo struggimento per le morte cose, hanno come un’esposizione senza difese al tempo della vita (in una lettera, Pasolini parlava della vita fragile quando è ‘aperta come un ventaglio’). Lo scrittore porta la sua croce immaginaria sulle spalle e, per quanto dica male della “società letteraria”, soltanto altri “apostoli-scrittori” potranno capirlo fino in fondo, lenire il suo dolore, osservarlo senza giudicarlo (perché solo gli scrittori sanno essere fino in fondo ‘forze del passato’).

Per questo motivo *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini può anche essere letto, con le sue tante *facce letterarie*, come un grande apologo sulla forza – fragile, estetica, morale – della letteratura.

Angelo Fàvaro

UT PICTURA POESIS:

IL VANGELO SECONDO MATTEO DI P. P. PASOLINI

«Occorrerebbe, in accordo con questa argomentazione, che l'uomo e la sua icona condividessero la stessa definizione e fossero in un rapporto di consustanzialità.»

NICEFORO DI COSTANTINOPOLI, *Antirretici*, I, 225 D - 228 A.

Il paesaggio della Basilicata, con la sua natura dalle forti tinte pittoriche e dalla conformazione d'una plasticità polimorfa, con le sue architetture che sembrano ricondurci alla bellezza primigenia di un incontaminato passato lontanissimo, con le vedute frastagliate di sentieri impervi fra monti, le lunghe distese di colli verdeggianti e gli azzurri che ritmano le guglie dei castelli e i campanili, le facciate delle chiese e dei palazzi, nell'impasto di terre che con pennellate ariose e pastose si distendono lungamente conciliando ai cromatismi della natura le tinte della cultura, con gli accordi di un commovente *Theotokario* bizantino che si mescolano alle melodie udite nei palazzi di Federico e ai canti popolari, avrebbe potuto far ripetere a Pasolini: «Io sono una forza del Passato. Solo nella tradizione è il mio amore. Vengo dai ruderi, dalle chiese, dalle pale d'altare, dai borghi abbandonati». Quella forza promana dalle pietre e dai sassi, dall'erba, dal profumo della vita e del dolore di Barile, di Castel Lagopesole, di Matera, dai volti e dai gesti di uomini e di donne che si portano nelle rughe, nei sorrisi, negli sguardi millenni di storia e di civiltà contadina, e una folla che assiste stupefatta a un Pasolini "pellegrino" nella Lucania. La Basilicata non si sostituisce alla Terra Santa, ma "è" la Terra Santa: Pasolini diviene colui che "torna dai santuari o dall'esilio". Nei Sassi è scolpita Gerusalemme, Barile possiede la vera grotta della natività di Betlemme, e beve il sangue della strage, Nazareth è sempre stata qui petrosa e arsa, la sinagoga per il sinedrio era celata nel Castello federiciano. Questa

terra non è sfondo paesaggistico, ma sostanza estetica di una poetica viva che si afferma nell'opera filmica e consuona, inaspettatamente, con i versi di Leonardo Sinisgalli:

Lucania

Al pellegrino che s'affaccia ai suoi valichi,
a chi scende per la stretta degli Alburni
o fa il cammino delle pecore lungo le coste della Serra,
al nibbio che rompe il filo dell'orizzonte
con un rettile negli artigli, all'emigrante, al soldato,
a chi torna dai santuari o dall'esilio, a chi dorme
negli ovili, al pastore, al mezzadro, al mercante
la Lucania apre le sue lande,
le sue valli dove i fiumi scorrono lenti
come fiumi di polvere.

Lo spirito del silenzio sta nei luoghi
della mia dolorosa provincia. Da Elea a Metaponto,
sofistico e d'oro, problematico e sottile,
divora l'olio nelle chiese, mette il cappuccio
nelle case, fa il monaco nelle grotte, cresce
con l'erba alle soglie dei vecchi paesi franati.

Il sole sbieco sui lauri, il sole buono
con le grandi corna, l'odorosa palato,
il sole avido di bambini, eccolo per le piazze!
Ha il passo pigro del bue, e sull'erba
sulle selci lascia le grandi chiazze
zeppe di larve.

Terra di mamme grasse, di padri scuri
e lustri come scheletri, piena di galli
e di cani, di boschi e di calcare, terra
magra dove il grano cresce a stento
(carosella, granturco, granofino)
e il vino non è squillante (menta
dell'Agri, basilico del Basento)
e l'uliva ha il gusto dell'oblio,
il sapore del pianto.

In un'aria vulcanica, fortemente accensibile,
gli alberi respirano con un palpito inconsueto;
le querce ingrossano i ceppi con la sostanza del cielo.
Cumuli di macerie restano intatte per secoli:
nessuno rivolta una pietra per non inorridire.
Sotto ogni pietra, dico, ha l'inferno il suo ombelico.
Solo un ragazzo può sporgersi agli orli
dell'abisso per cogliere il nettare
tra i cespi brulicanti di zanzare
e di tarantole.

Io tornerò vivo sotto le tue piogge rosse.
Tornerò senza colpe a battere il tamburo,
a legare il mulo alla porta,
a raccogliere lumache negli orti.
Udrò fumare le stoppie, le sterpaie,
le fosse, udrò il merlo cantare
sotto i letti, udrò la gatta
cantare sui sepolcri?¹

Pasolini in questa Lucania sinisgalliana affronta *le temps perdu* che si trasforma in un tempo mitico ritrovato, attraverso una diversa percezione del presente, non volto verso il futuro, ma proiettato verso un "eterno" inqualificabile e puro, iconico e bizantino. Lo spazio-tempo dunque cristallizza sulla pellicola, vincendo la pur disseminata in alcune sequenze evanescenza lirica con un *pathos* epico resistente nelle parole e nel volto di un Cristo rivoluzionario, sconvolgente e travolgente il paradosso dell'uomo nel tempo e nello spazio, non annichilendo l'uno nell'altro, il regista-poeta rischia l'iperbole e si tormenta nell'allegoria. C'è nella percezione della scansione filmica il non-detto della transizione spazio-temporale dalla civiltà contadina alla società neocapitalistica: il dolore, il lavoro, la vita, la sospensione, l'ammirazione per quel Cristo, che è prima uomo e poi emanazione-incarnazione del divino, o più esattamente in quanto uomo compiuto è divino, si distillano nelle parole del Vangelo di Matteo. Il tempo passato confligge con il tempo futuro, il montaggio del film è affidato ad una sequenzialità parattattica, una ampia

¹ L. SINISGALLI, *I nuovi campi Elisi: Poesie (1942-1946)*, Mondadori, Milano 1947, p. 11.

e precisamente calibrata *eidonostasis*, atta ad accogliere il complesso capolavoro, proprio per ovviare all'assalto dell'uno sull'altro. È un segreto e inattingibile tempo sacro, che precede ogni tempo, quello che Pasolini tenta di ridisegnare nell'iconografia dei paesaggi, dei volti, dei luoghi².

Alla prima proiezione, un giornalista, avvertito e dal finissimo gusto letterario e cinematografico, poté con non comune acume cogliere la sostanza di questo capolavoro:

Chi abbia apprezzato al giusto, senza distorsioni filistee, la breve ma intensa produzione cinematografica di Pasolini, la quale ha trovato nel produttore Alfredo Bini la sua costante editoriale, non si può meravigliare che dopo *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta* sia venuto a mettersi questo *Vangelo*. Alle componenti liriche e sociali dell'ispirazione pasoliniana s'era aggiunto, in quei primi film, un forte e sincero sentimento cristiano che ora ha trovato il suo esito ufficiale. Quei ragazzi di vita, quei lenoni, quelle meretrici, quegli infimi prodotti del sottoproletariato non suscettibili di riscatto sociale e condannati senza discussione dalla morale comune, si appellavano però, attraverso la commossa simpatia dell'artista, alla misericordia di Cristo, e ora Cristo è venuto, e non c'è stato bisogno che Pasolini cambiasse il fondo del suo paesaggio morale. Neanche stupisce che egli abbia scelto dei tre sinottici quello che generalmente si considera il primo (ma la critica di sinistra ritiene primo Vangelo quello di Marco, che veramente ha un carattere più primitivo). Matteo scrisse, certamente prima del '70, per convincere gli Ebrei della messianità di Gesù, insistendo sulla conferma delle profezie; era un pubblicano, gabelliere o esattore delle imposte e perciò spregiato; la sua testimonianza è preziosa perché, unico fra gli autori dei sinottici, fu discepolo di Cristo, lo seguì sino alla fine e guardò agli avvenimenti con l'occhio scrutatore del fiscale. Senza lui nulla sapremmo dell'Adorazione dei Magi, della Strage degli Innocenti, della Fuga in Egitto; non avremmo la più ampia esposizione delle Beati-

² L. MICCICHÉ, *Pasolini nella città del cinema*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 52-53: «Pasolini giungeva a funzionalizzare assai efficacemente il suo “non saper girare” mediante la istituzionalizzazione di “racconti” anomali [...]. Da questa volontaria rinuncia alla “grammatica” della prosa cinematografica e soprattutto alla “sintassi” che presiede la dinamica narrativa del “realismo” cinematografico, insomma da questo puntare più a Giotto che a Caravaggio, deriva il tono di barbaro (e al contempo lirico) primitivismo che contraddistingue la prima produzione pasoliniana contribuendo a darle quella cifra di atemporalità e di prestoricità (talora di astoricità) che è d'altronde la sua più evidente connotazione ideologica».

tudini, l'intera formula del Padre Nostro, le tremende invettive contro i Farisei l'accenno al Giudizio Finale, e tanti e tanti passi e parabole fra le più splendide. Ma per tornare a Pasolini, Matteo è denso, scabro e secco quanto era necessario. Superfluo infine avvertire che il tono di questa lettura pasoliniana del Vangelo è assolutamente laico e tutto rivolto all'umanità di Cristo e al suo scendere sui diseredati di allora e di sempre; e che qui il libro sacro è soprattutto risentito come testo di sublime poesia come codice della nostra società e perenne sorgente del socialismo in terra. Dopodiché il Vangelo di Matteo essendosi imbevuto, anche nella sceneggiatura, del poetico realismo di Pasolini, si colloca esattamente agli antipodi del film oleografico religioso di cui il cinema ufficiale ha fatto e fa tanto mercato specialmente sotto le Feste; e perciò esso ha un impeto quasi brutale di novità che già costituisce su una materia di spettacolo tanto vecchia, una bella vittoria cinematografica. Sapete che nei tanti film cosiddetti "sacri" la figura di Cristo è prudentemente scorciata o addirittura elisa o in ogni modo dolcificata al massimo, e che l'intero spettacolo della vita e passione ritiene di quell'*ampleur* che al cinema meritano gli avvenimenti sconvolgenti del mondo. Operando tutt'al contrario, ravvolgendo quella Palestina (in realtà l'umile Italia fra Matera e Crotona) in un'aura da "borgate romane" e in conformità trattando tutti i personaggi anche «storici» (che salvo poche connotazioni di costume potrebbero essere usciti dai precedenti film del Nostro), Pasolini ci ha restituito il senso storico dell'avvenimento, che fu quello di un fattarello di esclusiva importanza locale, e al tempo stesso, e proprio per questo, ne ha sprigionato l'immensa carica spirituale. In quanto alla figura di Cristo, senza la sua più precisa e realistica personificazione, il film non sarebbe stato neppure pensato. La Provvidenza ha mandato al regista negli impicci lo studente catalano Enrique Irazoqui, con cui egli ha plasticato un Gesù estremamente giovane e populista, di scuola bizantina, tagliato nel duro avorio. Sulle prime, così incappucciato in scialletti sbrindellati (altro che aureole!) fa un certo effetto; poi ci si abitua e travolge. Perché l'intero film è stilisticamente concatenato, e la prima scena – Giuseppe che si stacca perplesso da Maria incinta e incontra uno scarmigliato angiolotto che gli annuncia il miracolo – dà il tono a tutte le altre, di un uguale sapore rustico e quotidiano. Spiccano, fra reminiscenze pittoriche che assegnano i "potenti" a Piero Della Francesca e gli "umili" a Masaccio (splendidi i coretti dei bambini), e su una colonna sonora che alterna musiche classiche con "spiritual" negri, quelle dell'incontro di Gesù col Battista sul Giordano, della Predicazione e dei Miracoli, dell'Ultima Cena e della Notte getsemanica, del Processo e della Crocifissione; viste quest'ultime da lontano, in un ondeggiare di calca, con accorgimenti di "cinema-ve-

rità”. L'impressione sommaria è quella, assai rara, del film di un poeta, e al tempo stesso, perché il poeta è dotto, di un'opera di raffinata cultura. Il punto debole è rappresentato secondo noi dal dialogo. Sono le parole del Vangelo, divenute parole d'ordine, proverbi in tutto. Il mondo civile. E forse per questo sulla bocca nervosa di quel Cristo doppiato da Enrico Maria Salerno non riescono a rinverginarsi, prendono un timbro recitato. Certo quel che si ode in questo *Vangelo* non vale quel che si vede, che è tutto cristianamente ispirato, salve qualche momento di compiacenza terrena. Secondo il consueto di Pasolini di chiedere tutto alla strada o al salotto, nessun attore professionista, ma popolani (scelti magistralmente) o noti scrittori e artisti confusi o meglio trasfigurati dal regista a funzionali comparse. Maria vecchia è la madre del regista, e porta l'affanno di una mamma vera; la Maria giovane pericola su un sorriso un po' innaturale, ma ha la grazia d'una Madonnina senese. È inutile, anche come regista Pasolini ci sa fare, e una volta ancora ha avuto ragione della diffidenza dello spettatore con la genialità, non specificatamente cinematografica, ma aperta a spifferi superiori, d'un cinema tutto suo³.

Un film⁴ che è “trasfigurazione” o trans-figurazione del testo evangelico con immagini-sequenze filmiche realizzate da un monaco-icografo⁵, chiamato a comunicare con i suoi strumenti il *verbum*: le scene

³ L. PESTELLI, *Il Vangelo secondo Matteo di Pasolini*, in «La Stampa», 5 settembre 1964, p. 5. Funzionale riferire quasi integralmente l'articolo in questa sede, sia per il valore documentario, sia perché se ne condividono l'impostazione e gli esiti concettuali. Da segnalare che nella pagina nella quale è pubblicato il testo dell'articolo, Pasolini appare elegante, con i soliti occhiali scuri, in uno scatto fotografico al Lido di Venezia, con la contessa Elsa De Giorgi.

⁴ Di grande interesse il saggio di G. SANTATO, *Pittura e poesia nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, in A. FRANCESCHETTI (a c. di), *Letteratura italiana e arti figurative, Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985*, L. S. Olschki, Firenze 1988, III, pp. 1281-1293. Non si deve dimenticare che il cinema di Pasolini in generale e il *Vangelo* in particolare nascono da quella che il poeta-regista chiamò la “fulgurazione figurativa”, fin dagli anni universitari bolognesi (1941-1942), quando seguiva i corsi sulla pittura italiana ed europea di Roberto Longhi su Masolino, Masaccio, Giotto. Da questa “fulgurazione” nascono le sue inquadrature con la m.d.p. Si consulti il preciso e analitico saggio ricostruttivo di A. MARCHESINI, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini da Accattone al Decameron*, La Nuova Italia, Firenze 1994. Sulla abilità figurativa di Pasolini: D. TROMBADORI, *Pier Paolo Pasolini. Figuratività e figurazione*, Carte segrete, Roma 1992.

⁵ Per tutto quanto attiene all'arte dell'icona bizantina, qui riferito in chiave ermeneutica per una rilettura del film, si consulti: M.-J. MONDZAIN, *Imagine, icona*,

narrate, dialogate, attraversate dai lunghi monologhi e dalle parabole del Vangelo di Matteo, accuratamente selezionate, divengono nell'artigianato canonico, deprivato di ogni effetto artificioso e illusorio, spogliato di ogni barocchismo e di ogni orpello, ridotto all'essenziale grandezza della semplicità più stupefacente, obbedienza all'autenticità di un messaggio eversivo. *Ut pictura poesis*: Pasolini sembra, in questo film, appropriarsi della tecnica per la realizzazione delle icone bizantine⁶, grazie alla quale con la simbolica sobrietà di un *sermo humilis* il messaggio è porto attraverso la forza ieratica di una fede e di una spiritualità sempre vive. I colori dell'icona sono sostituiti dalla luce taborica catturata dagli obiettivi della macchina da presa, e l'iconografo Pasolini "narra" non eventi storicamente rilevabili in un tempo e in uno spazio, ma oltre ogni tempo e in uno spazio che assume solo l'aspetto di un primitivo sud d'Italia e del

economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo, Jaca Book, Milano 2006, in particolare pp. 96-151; A. CAZZAGO, *Il cristianesimo orientale e noi: la cultura ortodossa in Italia dopo il 1945*, Jaca Book, Milano 2008; P. BERNARDI, *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 130-150. Inoltre da segnalare P. SCHRADER, *Il Trascendente nel Cinema*, Donzelli, Roma 2010, dove oltre ai chiari riferimenti tratti dalle icone bizantine nel cinema, a p. 10, il *Vangelo* di Pasolini viene definito «un film trascendentale che si abbandona al realismo marxista». Infine, A. PIERSANTI, *Cento anni di Biennale e di cinema. La presenza della chiesa*, Ente dello spettacolo, Venezia 1996, pp. 38-42.

⁶ Numerosi sono gli esempi della configurazione iconica bizantina, per quanto attiene al trattamento della figura, del paesaggio, dei simboli sacri, che si possono portare a conferma di quanto si dice, desumendoli dall'analisi di singoli fotogrammi filmici: si pensi al primo piano del volto della Vergine Maria dopo l'Annunciazione, quando incontra Giuseppe (min. 6:35-6:40); la carrellata sulle donne, mentre i Re Magi parlano, richiama una teoria bizantina musiva (min. 7:55-8:12); il primo piano su Pietro e Andrea, Giacomo e Giovanni chiamati da Gesù è precisamente ricalcata sull'iconografia degli apostoli nelle icone, anche se gli iconografi bizantini erano soliti raffigurare i santi barbati (min. 33:08-34:30); ancora di grande impatto la sequenza nella quale Gesù chiede quale sia la madre e quali i fratelli, con un primo piano dal basso, che lascia ben cogliere i nemi e le nuvole intorno al suo volto e al suo capo (min. 59:30-1:00:10); egualmente si osservino le sequenze nelle quali si narra l'entrata di Gesù a Gerusalemme, mentre sale per le vie della città (min. 1:18:59-1:20:39); anche la scena nella quale Maria di Betania versa unguento sul capo di Gesù, mentre è a mangiare con gli apostoli, è carica di stilemi iconici bizantini e giotteschi (min. 1:38:46-1:39:20), come la seguente sequenza dell'ultima cena (1:42:20-1:44:26); la *via crucis* è poi esattamente costruita con il medesimo linguaggio e la distribuzione delle presenze canoniche come nelle immagini di mosaici bizantini (min. 2:00:00-2:01:40), egualmente nella sequenza successiva della crocifissione (min. 2:02:13-2:04:30).

mondo, ma come condizione dello smarrimento. Dal potente impianto simbolico filmico emergono la vita dell'uomo Gesù e la sua missione, fissate non sulle tavole di taglio, di larice o di abete, ma sulla pellicola cinematografica: le differenti espressioni che assumono i volti degli uomini e delle donne che si susseguono sullo schermo⁷ non vogliono tanto rimembrare la santità, ma l'umanità pre-industriale, contadina, sinceramente e genuinamente poetica. L'invisibile si rende percepibile alla mente e all'intelligenza, alla fede di chi ha fede, la presenza del divino prorompe dall'umano. Come gli antichi iconografi, così Pasolini non solo tecnicamente, ma anche spiritualmente per il suo capolavoro medita lungamente, in tal modo il film da opera-evento esclusivamente individuale si configura come *graphos* della comunità umana, che cerca una via verso una salvezza e una giustizia mondane prima che ultraterrene. *Il Vangelo secondo Matteo* è *in primis* un evento comunitario. Pasolini realizza l'opera filmica come un'icona bizantina anche per quanto attiene al rapporto comunicativo di ricezione: egli è il regista-iconografo, sembra pensare per immagini, figurativamente⁸, ma al contempo l'opera non è più sua, si slancia oltre l'artista. L'egocentrismo-egotismo autoriale vanisce, come ogni limite individuale, e rimane invece un "messaggio" che coinvolge tutta la comunità.

Il film restituisce il dipinto⁹ della trasfigurazione dell'esistenza di Gesù in rapporto con l'esistenza degli uomini per i quali è venuto al mondo: non sono gli schemi sociali, i condizionamenti culturali, le correnti estetiche o le teorie critico-letterarie che possono offrire la chiave interpretativa, ma la consonanza pura fra la nostra comunione umana

⁷ Si veda il bell'articolo di G. DIDI-HUBERMAN, *Salvare il popolo. L'atlante dei volti perduti che Pasolini ci ha lasciato*, «La Repubblica», 2 novembre 2011, pp. 56-57.

⁸ «Il mio gusto... non è di origine cinematografica ma di origine figurativa... e non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure, al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica. [...] Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto – che sono pittori che amo di più, assieme a certi manieristi», P. P. PASOLINI, *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962, p. 145.

⁹ Sui rapporti fra Pasolini e le arti figurative necessaria la lettura di F. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994. Per Pasolini disegnatore: A.A.V.V., *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941-1975*, catalogo della mostra a Palazzo Braschi – Roma, a c. di G. ZIGAINA, Edizioni Vanni Scheiwiller, Milano 1978; P. P. PASOLINI, *Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, a c. di F. ZABAGLI, Edizioni Polistampa, Firenze 2000.

– con l'umanità – e la tensione spirituale di ciascuno, in una particolare condizione di sentimento della vita fondato sull'amore, fino al sacrificio di sé per la salvezza dell'altro. E si rimembri che il film è dedicato a papa Giovanni XXIII e al suo magistero pontificio.

Piace pensare analogicamente all'attività di preghiera, al digiuno, alla comunione, alla confessione, alla concentrazione spirituale dell'iconografo durante il tempo necessario per la narrazione dell'icona, paragonando questo percorso all'attività di studio, di ricerca e di realizzazione filmica di Pasolini. L'iconografo compie con la sua opera un atto d'amore, di devozione, di completo dono di sé. Allo stesso modo per il quale un'icona non si guarda semplicemente, ma si contempla, anche *Il Vangelo secondo Matteo* richiede allo spettatore una visione in forma di contemplazione assorta e concentrata: si è di fronte ad un'icona che rivela l'intensità e il mistero dell'uomo, e come rammenta padre Fantuzzi, riferendo le parole di Pasolini:

«Nulla mi pare più contrario al mondo moderno di quella figura». Così scriveva Pier Paolo Pasolini nel 1963, parlando della figura di Gesù, mentre si preparava a portare sullo schermo il primo dei quattro Vangeli. Leggendo il testo di Matteo aveva avuto l'impressione d'incontrare un Cristo «mite nel cuore, ma "mai" nella ragione, che non desiste un attimo dalla propria terribile libertà come volontà di verifica continua della propria religione, come disprezzo continuo per la contraddizione e per lo scandalo». Nel film, del quale sta scrivendo la sceneggiatura, «la figura di Cristo dovrebbe avere la stessa violenza di una resistenza: qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all'uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo»¹⁰.

L'elevazione dell'uomo prima che spirituale deve essere umana, fino in fondo umana, perché l'uomo contiene in sé il mistero. Nella Basilicata Pasolini trova quei monti e colline, quei volti, quelle distese e quei simboli delle icone antiche che nel chiaroscuro, nell'intensità dell'altezza e nella profondità dell'abisso insegnano l'itinerario verso l'uomo. E allora se l'icona si genera dalla constatazione che Gesù è incarnazione del Figlio

¹⁰ V. FANTUZZI, *Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, in «La Civiltà Cattolica», 2004, IV 360-373, quaderno 3706.

di Dio, allo stesso modo il film sul Vangelo di Matteo può offrirsi in quanto quel Figlio di Dio è stato uomo: così tutto il linguaggio grafico e narrativo dell'icona bizantina è intriso di realtà e avvolto nella trasfigurazione simbolica, esattamente come il film pasoliniano.

Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini¹¹ è dunque indubbiamente l'opera di un poeta, un "inno sacro" incastonato nella più fulgida e aurea mitra del Concilio Vaticano Secondo e nella più rutilante e gaudente scorza della civiltà italiana del neocapitalismo consumistico e conformistico, così come è scaturito al centro di quegli anni del *boom* economico a interrompere l'euforia e quasi fustigare l'acritico e infondato ottimismo di una intera società. Le intenzioni con le quali il poeta progetta, gira, monta, costruisce il suo film sono tutte contenute in una critica feroce e ferocemente condotta ad un *modus vivendi e agendi* drammaticamente distruttivo e che gode dell'iniquità. L'adichia sociale e la disfatta morale e culturale di un'intera civiltà vengono "raffigurate" e stigmatizzate attraverso le immagini e i volti di una Lucania dove Cristo (dopo essersi fermato) è tornato con le sue parabole e i suoi insegnamenti, che si accordano perfettamente al pensiero pasoliniano contro-conformistico, anticonsumistico, fortemente avverso nei confronti della borghesia capitalistica. Veramente un film maledetto nonostante narri la vita di Gesù. I dispositivi intellettuali dei quali Pasolini si serve con piena coscienza dei loro effetti sono nella retorica classica, si individuano nella poesia epica, nell'adesione ad un marxismo temperato e gramsciano, ma soprattutto nella sua profondissima formazione storico-artistica e iconografica, al punto che questo film non sarebbe neppure stato

¹¹ *Il Vangelo secondo Matteo*, GENERE: Drammatico; ANNO: 1964; REGIA: Pier Paolo Pasolini; SCENEGGIATURA: Pier Paolo Pasolini. ATTORI: Enrique Irazoqui, Margherita Caruso, Susanna Pasolini, Marcello Morante, Mario Socrate, Settimio Di Porto, Otello Sestili, Ferruccio Nuzzo, Giacomo Morante, Alfonso Gatto, Enzo Siciliano, Guido Cerretani, Giorgio Agamben, Luigi Barbini, Marcello Galdini, Elio Spaziani, Rosario Migale, Rodolfo Wilcock, Alessandro Tasca, Amerigo Bevilacqua, Francesco Leonetti, Franca Cupane, Paola Tedesco, Rossana Di Rocco, Eliseo Boschi, Natalia Ginzburg, Renato Terra, Ninetto Davoli, Enrico Maria Salerno. FOTOGRAFIA: Tonino Delli Colli, Giuseppe Ruzzolini, Vittorio Contino. MONTAGGIO: Nino Baragli. MUSICHE: Luis Bacalov. PRODUZIONE: Alfredo Bini Per Arco Film, Compagnie Cinematographique De France. Distribuzione: Titanus – Mondadori Video, San Paolo Audiovisivi, De Agostini, L'unita' Video (Il Grande Cinema) – Laserdisc: Pioneer Electronics. PAESE: Francia, Italia. DURATA: 142 Min.

pensabile senza questa “officina” strumentale e concettuale¹². *Il Vangelo secondo Matteo* è la più completa e inesauribile prova novecentesca dell'*ut pictura poesis*, e lo si può affermare consapevolmente a cinquanta anni dalla proiezione in sala del film.

Se l'antichità aveva individuato nella riflessione oraziana dell'*ut pictura poesis* il principio estetico ispiratore della creazione poetica¹³ e lo aveva trasferito al Rinascimento italiano e da qui fino al primo Ottocento, ad indicare non la precedenza e la prevalenza dell'una sull'altra, ma la condivisione di un medesimo *modus* creativo e di fruizione che accomunerebbe l'una e l'altra arte, è incontrovertibile che questo suggerimento permane non senza contrasti fino al XX secolo. La poesia è come un quadro, il quadro è come una poesia, il rispecchiamento dell'una nell'altro acconsente ad un armamentario di strumenti e di concetti valido sia per gli artisti della parola che per quelli del pennello, non senza frequenti casi nei quali poeti vorrebbero divenire pittori, pittori desidererebbero essere poeti. La decima Musa, il cinema, mette in crisi in qualche misura questa equivalenza estetica. L'inquadratura della macchina da presa indulge realisticamente e poeticamente a ritrarre la vita, narra e al contempo mostra attraverso quelli che Pasolini chiama gli im-segni (le immagini-segno). E non può non affiorare alla mente che «Il cinema è strumento di poesia con tutto ciò che questa parola può contenere di

¹² A. TRICOMI, *Pasolini: gesto e maniera*, Rubettino, Soveria Mannelli 2005, p. 72: «Quello scrittore *bricoleur* che è Pasolini, mostra perciò in ogni suo testo di essere animato da una convinzione soprattutto. Sa che egli non può essere uno specialista di questa o quella forma di scrittura, di questo o quell'ambito disciplinare: gli si chiede infatti di apprendere e giudicare, per conservarlo o superarlo, un intero patrimonio di conoscenze, valori e forme espressive che, in questo senso, in ogni sua opera non può che essere un *pastiche*, un intreccio e un residuo di linguaggi e saperi i più disparati persino confliggenti. Si spiegano così l'ecclettismo e la bulimia del giovane Pasolini, la cui irriducibile volontà di essere poeta non esclude, e anzi implica, la frequentazione delle più diverse forme d'arte e di sapere: si può ancora pretendere di essere riconosciuti soltanto poeti o pittori o musicisti, ma le proprie opere non possono nascere soltanto dalla poesia, dalla pittura o dalla musica».

¹³ Simonide di Ceo afferma: «la pittura è una poesia muta e la poesia, una pittura parlante», secondo quanto sostiene Plutarco nel suo *De Gloria Athenensium*, 3, 346f-347a. Ancora Plutarco nella *Vita di Alessandro*, 1, 3, 665a riprende il medesimo concetto sul quale si era espresso ben prima Aristotele, *Poetica*, 6,8,1450a. Cicerone, *Tusculanae Disputationes*, V, 114 propone il pensiero di Simonide fino all'elaborazione nell'*Ars poetica*, v. 361, di Orazio.

significato liberatorio, di sovversione, di soglia attraverso cui si accede al mondo meraviglioso del subconscio», come ha scritto Luis Buñuel¹⁴.

È il 1965, quando il poeta delle *Ceneri di Gramsci* scrive il lungo saggio cui dà il titolo *Il «Cinema di poesia»*, il testo si compone di un discorso concepito per l'apertura della tavola rotonda sul tema *Critica e nuovo cinema*, alla prima Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro: il cinema è «la lingua scritta della realtà»¹⁵, soltanto gli strumenti della semiologia possono consentire di stabilirne una grammatica. Il cinema ha una propria lingua, ha i suoi vocaboli gli *imsegni*, appunto l'associazione di immagine e segno, che corrispondono agli archetipi mentali delle immagini del sogno e della memoria. Il sistema di segni del cinema e quello della realtà coincidono. Dopo una lunga e articolata argomentazione, Pasolini conclude rilevando che nei «grandi poemi cinematografici, da Charlot, a Mizoguchi, a Bergman, la caratteristica generale e comune era che “non si sentiva la macchina”: non erano girati, cioè, secondo un canone di “lingua del cinema di poesia”», perché la poesia in questi film non si genera dalla tecnica del linguaggio cinematografico in quanto linguaggio. La lingua di questo cinema è una lingua trasparente, nella quale non vi è contrasto fra significato e fatti presentati dalla macchina da presa, «la poeticità dei film classici non era dunque ottenuta usando un linguaggio specifico di poesia»¹⁶ perché la poesia era intrinseca all'opera filmica stessa. Ciò verso cui tende invece il cinema di poesia è la consapevolezza di utilizzare una lingua specifica della poesia cinematografica: «la possibilità insomma, di una prosa d'arte, di una serie di pagine liriche, la cui soggettività è assicurata dall'uso pretestuale della “soggettiva libera indiretta”: e il cui vero protagonista è lo stile»¹⁷. Per ottenere tutto ciò di necessità si deve cogliere l'uso della macchina da presa, dell'alternarsi degli obiettivi, dello zoom, con un processo che tende alla dilatazione o alla contrazione degli oggetti, ai contraluce variamente dosati secondo le necessità registiche, ai più differenti movimenti di macchina e di dolby, alle carrelate “esasperate”, ai «montaggi sbagliati per ragioni espressive,

¹⁴ L. BUÑUEL, *Il cinema strumento di poesia. Scritti letterari e cinematografici*, Marsilio, Venezia 1996.

¹⁵ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, Mondadori, Milano 2004, vol. 1, p. 1503.

¹⁶ *Ivi*, pp. 1484-1485.

¹⁷ *Ivi*, p. 1485.

gli attacchi irritanti, le immobilità interminabili di una stessa immagine ecc. ecc. tutto questo codice tecnico è nato quasi per insofferenza alle regole, per un bisogno di libertà irregolare e provocatoria, per un diversamente autentico o delizioso gusto dell'anarchia»¹⁸. “Il cinema di poesia” per Pasolini, dunque, consisterebbe in una questione non affatto semplice di ricerca neo-formalistica (come la chiama il poeta) e linguistico-stilistica, ricerca volta a generare nella sua istanza più elevata il linguaggio di una “prima persona”, che è ispirata dal sacro o dall'irrazionalistico e per esprimere concretamente questa ispirazione deve «ricorrere ai più clamorosi mezzi espressivi della “lingua della poesia”»¹⁹.

Ora, in questo cinquantésimo anniversario, dopo aver “contemplato” sovente questo “visibile poema” nella forma dell'icona bizantina, ci si provi a domandare ancora donde scaturisce la poesia nel *Vangelo secondo Matteo*.

Il mio è il tentativo, dunque, di proporre alcuni indizi sporadicamente, per spore volatili, dispersive e germinative nella loro resistenza, attraverso i quali rintracciare l'*ut pictura poesis* come “metodo” creativo e registico che produce un ri-sentimento incrociato fra l'esito dell'attività artistica pasoliniana e il complesso della rappresentazione dell'uomo-Gesù o del Gesù in quanto uomo. “Il cinema di poesia” si pone dunque per Pasolini come quel *fare-poein* che trasforma il mondo, ricostruendo e ricostituendo simbolicamente, dunque poeticamente, l'esperienza umana: il linguaggio del cinema deve giungere a coincidere con la lingua del poeta. Il cinema è *ars* in quanto artigianato, ma è artigianato che in quanto *ars* condivide con questa antica forma strumenti e materiali, che sono i medesimi per la poesia e per la pittura, in particolare quella dell'iconografo.

Il Vangelo secondo Matteo è, con le sue 1129 inquadrature suddivise in 81 sequenze, il film della Vita di Gesù, secondo uno dei quattro Vangeli, fedelmente ripreso nella trascrizione della sceneggiatura²⁰, fino alla resurrezione e alla presenza di fronte ai discepoli del Cristo che rassicura non sulla vita oltremondana ma sulla sua vicinanza mondana, così nell'intenzione autoriale:

¹⁸ *Ivi*, p. 1486.

¹⁹ *Ivi*, p. 1487.

²⁰ *Id.*, *Per il cinema*, a c. di W. SITI e F. ZABAGLI, Mondadori, Milano 2001, tomo primo, pp. 485-652.

La mia idea è questa: seguire punto per punto il Vangelo secondo Matteo, senza farne una sceneggiatura o riduzione. Tradurlo fedelmente in immagini, seguendone senza una omissione o un'aggiunta il racconto. Anche i dialoghi dovrebbero essere rigorosamente quelli di San Matteo, senza nemmeno una frase di spiegazione o di raccordo: perché nessuna immagine o nessuna parola inserita potrà mai essere all'altezza poetica del testo. È quest'altezza poetica che così ansiosamente mi ispira. Ed è un'opera di poesia che io voglio fare. Non un'opera religiosa nel senso corrente del termine, né un'opera in qualche modo ideologica. In parole molto semplici e povere: io non credo che Cristo sia figlio di Dio, perché non sono credente, almeno nella coscienza. Ma credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa, ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità. Per questo dico 'poesia': strumento irrazionale per esprimere questo mio sentimento irrazionale per Cristo²¹.

Gesù non è interessante per Pasolini in quanto figlio di Dio, ma è divino in sé e per sé, in quanto uomo. Divino e poetico, cioè eversivo il suo messaggio. Il mondo di Gesù, le persone che gli sono vicine, avversari e sostenitori, i luoghi del suo percorso terrestre, dall'infanzia alla morte e alla resurrezione, vengono franti in una narrazione, come si è detto, paratattica, da antico poema epico o cantare medievale, dove in particolare emergono e hanno straordinario risalto i discorsi di quest'uomo divino. Scrive Pasolini, riprendendo Maria con F.I. e M.F.: «Maria col bambino che le succhia il seno. Una maternità purissima, ma "realistica"» e procede a spiegare cosa intenda: «l'immagine di Maria col Bambino è una di quelle che l'uomo conosce come l'immagine iconografica, insieme a quella della crocifissione, più tipica della sua vita: ma, in questa, non ci deve essere nulla di agiografico o di aprioristicamente sacro» e conclude «il realismo consiste nel fatto che intorno alla Madonna ci sono gli oggetti reali»²². Ancora, fra i numerosi *exempla*, particolarmente icastica, anche per la colonna sonora, è la sequenza nel Palazzo di Erode: la paratassi si coglie dalla lunghissima panoramica di primissimi piani dei sacerdoti e scribi, e sul primissimo piano di Erode, con uno stacco sinistramente epico: «sotto, il motivo "profetico" di Bach, che esplose

²¹ P.P. PASOLINI, *Il vangelo secondo Matteo*, Garzanti, Milano 1964, pp.16-17.

²² ID., *Per il cinema*, cit., p. 490.

e subito dilegua. Rapida dissolvenza»²³. Quel che sta a cuore al poeta e produce l'effetto poetico più sincero nel film si accende nell'euforia del realismo: si torni a osservare la dodicesima sequenza nel territorio di Betlemme: è la strage degli innocenti²⁴. Ed egualmente la costruzione paratattica del montaggio la si può cogliere nelle sequenze delle Beatitudini²⁵ e delle parabole.

La parola di Gesù è parola poetica perché divina o è divina perché poetica? Come la rende “il cinema di poesia” di Pasolini? Il cinema non è parola, ma è im-segno, e allora la parola non può essere scardinata o esclusa dall'immagine: ecco emergere il *sinolo* di immagine e parola nella sacralità dell'immagine primigenia di un *Christus loquens* che arringa le folle, educa i suoi discepoli, ammonisce i farisei come appena emerso-uscito da una pala d'altare del Duecento, da un polittico del Trecento, il suo è il volto emaciato e scavato di un Cristo di El Greco, la posa è quella di un'antica icona bizantina, nella quale all'oro il poeta ha sostituito il cielo vario della Lucania, nei chiaroscuri potenti del bianco e nero. Il desiderio di ripristinare la teodicea originaria si legge nel volto e negli atti del Cristo, un Cristo rivoluzionario²⁶: Pasolini avrebbe voluto che

²³ *Ivi*, p. 491.

²⁴ *Ivi*, p. 495.

²⁵ «[...] è un primo approccio ad un'esigenza, più tardi approfondita intenzionalmente, ad esempio nel *Vangelo secondo Matteo*, di cercare la strada delle equivalenze tra forma ritmica della parola, del verso, e forma dinamica dell'immagine e del montaggio. Nel *Vangelo*, nella sequenza del “Discorso della montagna” c'è una realizzazione delle idee in immagini che si basa sulla assoluta libertà interpretativa della forma e della attendibilità. La prima a cadere è la norma dell'unità di tempo e di luogo. Ad ognuno dei “versetti” corrisponde un'immagine diversa per tempo e ambientazione, ma molto poco diversa come “taglio” di inquadratura, su un soggetto unico, il viso di Cristo», R. PERPIGNANI, *Il montaggio come questione linguistica*, in F. FRANZIONE (a c. di), *Pier Paolo Pasolini sconosciuto*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2012, p. 153.

²⁶ In http://www.pasolini.net/cinema_intervistaIrazoqui.htm, utile la lettura dell'intervista all'attore che interpretò il Cristo, Enrique Irazoqui: «No, Pasolini fu prima, nel '64, era l'epoca di Franco, e io ero l'unico del sindacato clandestino che parlasse italiano. Avevo 19 anni. Si decise che sarei andato in Italia a contattare persone note che ci appoggiassero nella lotta contro il fascismo. L'ultimo giorno a Roma conobbi un poeta di sinistra. Andai a casa sua e gli esposi i piani della resistenza spagnola. Anziché comportarsi nel “solito” modo, cioè interrompendomi, quest'uomo mi ascoltò fino a quando terminai di parlare e allora si alzò e mi disse che sarebbe andato in Spagna, ma che contemporaneamente avrei potuto fargli un favore. Da due anni aveva in preparazione un film su Cristo, seguendo letteralmente il Vangelo secondo San Matteo,

a interpretare questo personaggio del suo film fosse un uomo-poeta e simbolo dell'abisso scavato ormai fra il mondo intellettuale e il sottoproletariato: «un intellettuale in un mondo di poveri disponibili alla rivoluzione» avrebbe dovuto ribadire le parole del Cristo, così come sono ancora incandescenti nel *Vangelo secondo Matteo*. Pasolini pensa dapprima a Evgenij Evtushenko, che non risponde alle sue richieste, poi a Jack Kerouac, e alla fine sceglie, per caso, un anarchico basco, Enrique Irazoqui, la cui voce sarà doppiata da Enrico Maria Salerno²⁷. Questo giovane diciannovenne è giunto sul set per chiedere aiuto a intellettuali italiani contro il franchismo spagnolo. Il messaggio di questo Cristo è un messaggio sociale e culturale: contro l'ingiustizia e l'oppressione viene scagliata ogni sua parola e nel film questa rudezza è sottolineata dalle inquadrature statiche, dove a emergere è la ieraticizzazione dell'attore operata non solo da indizi costanti nell'uso della macchina da presa che lo fotografa dal basso verso l'alto, o al centro dello schermo, o ancora si sofferma su primi piani conturbanti, ma anche dalle inquadrature di coloro che lo seguono, e soprattutto da quelle di coloro che lo temono, sospettosi e con i volti gravemente accigliati. La lezione di Piero della Francesca, fra i molti, è rimasta tanto fortemente impressa nell'immaginario del regista che la ripropone nella scelta delle inquadrature del suo film: si pensi al *Battesimo* della National Gallery, al *Politico della Misericordia*, alla *Resurrezione* di Sansepolcro.

La costruzione filosofica dell'opera filmica si contrae e si distende in un oscillare dialettico marcato da forti contrasti: le contrapposizioni si susseguono in opposizioni incompabili tematico-concettuali, chiaroscurali, ideologico-culturali, sociali, al centro un Cristo monolitico che fonda ogni sua parola su una certezza etica incrollabile e granitica ed è egli stesso «più inflessibile, più esigente, più travolgente, senza un momento di requie e di pace», al punto che Pasolini dichiara: «Io fui

non aveva ancora trovato l'attore che potesse interpretare il personaggio principale. Voleva che lo facessi io. Gli risposi che avevo cose più importanti da realizzare, come la costruzione della fratellanza universale... [...] Il Vangelo era un simbolo della Chiesa molto opprimente e repressiva della Spagna dell'epoca. Fare il "re dei re di Hollywood" non mi interessava minimamente. Alla fine mi convinse Elsa Morante, una scrittrice amica di Pasolini che in seguito fu la migliore amica che ebbi nella mia vita».

²⁷ *Conversazioni con Jon Halliday (1968-1971), Pasolini su Pasolini*, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 1333

soggiogato da questa figura»²⁸ di rivoluzionario²⁹. Pasolini armeggia nell'officina della retorica classica: la sintassi del film si costruisce su una paratassi costante, le inquadrature si incardinano una dopo l'altra, con una sequenzialità interrotta dalle dissolvenze e con la tecnica del *fondù*, con cui l'inquadratura sfuma nella successiva immagine, rendendo, come detto, il film un poema epico; la contrapposizione ossimorica costringe al rapido concepire la contraddizione nella medesima inquadratura senza soluzione di continuità, ed è Pasolini stesso ad autorizzare questa interpretazione, che scaturisce come inferenza dai fotogrammi filmici:

È un film violentemente contraddittorio, profondamente ambiguo e sconcertante, in particolare la figura del Cristo: a volte è quasi imbarazzante, non meno che enigmatica. Ci sono momenti orribili di cui mi vergogno, momenti che ricordano, e quasi sono, barocco da Controriforma, repellenti: i miracoli. Il miracolo della moltiplicazione del pane e dei pesci e quello di Cristo che cammina sulle acque sono di un pietismo disgustoso. Il salto da questa specie di scene degne delle immaginette sacre alla appassionata violenza della sua politica e della sua predicazione è così grande che la figura del Cristo non può non ingenerare nel pubblico un forte senso di disagio. I cattolici escono dalla visione del film un po' scossi, con la convinzione che io abbia fatto di lui un cattivo. In realtà non è cattivo, è solo pieno di contraddizioni³⁰.

E vi è ancora un altro espediente della retorica classica, tipico nella creazione poetica dell'amato Pascoli, che viene recuperato da Pasolini: l'analogia. Il film è una trasposizione per im-segni, con un preciso ricorso al testo evangelico di Matteo, della Vita di Gesù: l'effetto finale riconduce propriamente alla pratica della resa analogica: al rifacimento

²⁸ Intervista rilasciata a Ferdinando Camon (1965), in F. CAMON, *Il mestiere del poeta*, Garzanti, Milano 1982, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1589.

²⁹ «Mi sembra un'idea un po' strana della Rivoluzione questa, per cui la Rivoluzione va fatta a suon di legnate, o dietro le barricate, o col mitra in mano: è un'idea almeno anti-storistica. Nel particolare momento storico in cui Cristo operava, dire alla gente "porgi al nemico l'altra guancia" era una cosa di un anticonformismo da far rabbrivire, uno scandalo insostenibile: e infatti l'hanno crocifisso. Non vedo come in questo senso Cristo non debba essere accettato come Rivoluzionario», in http://www.pasolini.net/cinema_vangelo.htm

³⁰ *Conversazioni con Jon Halliday (1968-1971), Pasolini su Pasolini*, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, pp. 1339-1340.

storico e al recupero di documenti dell'epoca, Pasolini sostituisce l'emozione e l'incoerenza della poesia per il suo *Vangelo secondo Matteo*, tradotto nelle immagini di un mondo "pasolinianamente" evangelico. Il film appare all'autore «una specie di serie di ricostruzioni per analogie», e precisa: «ho sostituito il paesaggio con un paesaggio analogo, le regge dei potenti con regge e ambienti analoghi, le facce del tempo con delle facce analoghe; insomma è presieduto alla mia operazione questo tema dell'analogia che sostituisce la ricostruzione»³¹. Questo è anche quel che accade nella creazione dell'icona bizantina.

I volti, gli atteggiamenti, le pose, i paesaggi del film rispondono a questo impegno poetico dell'analogia che travalica la trasposizione storica in costume per rendere l'antropologia a-storica delle vite umane, in ogni momento della storia. A tale scopo funge anche il paesaggio: i movimenti di macchina e le inquadrature passano rapidamente dai primi, primissimi piani, ai campi lunghi e lunghissimi, incitando lo spettatore ad una costante e necessaria messa a fuoco, ricollocazione, riposizionamento, riconoscimento, così l'*ut pictura poesis* si compie propriamente attraverso la partecipazione collaborativa e impulsiva, quasi gestaltica dello spettatore, che per accordare il significato al significante deve invariabilmente agire sui meccanismi di concentrazione e di assimilazione neuronale di un pensiero che appare facilmente comprensibile e noto, ma che si pone invece come rifondativo e innovativo dell'idea e del messaggio evangelico, lo spettatore "si aspetta" di vedere il *Vangelo secondo Matteo* secondo una transcodificazione filmica, e tutto fa credere che si stia semplicemente assistendo a un film tratto dal Vangelo, ma quando si procede nella fruizione qualcosa accade, imprevisto e davvero eversivo, gli stimoli e i dati offerti nella pellicola, attraverso l'uso della macchina da presa, della stasi e delle inquadrature, sono elaborati in modo poetico-irrazionale, le musiche unite ai paesaggi riconducono in un non-tempo, sollecitando qualcosa di inedito rispetto al patrimonio culturale e di idee pregresso. La differenza fra l'atteso e l'imprevisto stimola propriamente quella dinamica del cinema di poesia, offrendo una percezione della discontinuità rispetto al reale, al noto, della differenza rispetto al percepito per consuetudine, della sorpresa rispetto alla

³¹ *Ibidem.*

canonica previsione, tutto ciò induce a cogliere il sacro³². E nulla più dei luoghi del film lascia conseguire quella dimensione del sacro: non la Palestina ma il Lazio, la Calabria, la Lucania, la Sicilia. Fra il 24 aprile e la fine del luglio 1964, Pasolini in Basilicata ritrova l'origine di un sentimento e del sacro nell'umano, contempla e realizza il suo politico esistenziale, politico e spirituale.

La lezione di Longhi, il lungo apprendistato nello studio dell'arte antica, classica (si veda la sequenza di Ninetto Davoli come buon pastore con la pecorella), dell'arte del Duecento e del Trecento³³, Giotto e Masaccio, della grande stagione quattrocentesca e rinascimentale, fino al Manierismo, l'espressionismo e la conoscenza delle origini del cinema sono altrettante spore da cui germina questo visibile poema epico pasoliniano.

Con il suo acume infallibile, soprattutto quando si trattava del cinema di Pasolini, Moravia recensiva il film, il 4 ottobre 1964:

Pasolini ha un senso acuto della realtà del volto umano, come luogo d'incontro di energie ineffabili che esplodono nell'espressione, cioè in qualche cosa di asimmetrico, di individuale, di impuro, di composito, insomma il contrario del tipico. I primi piani di Pasolini sarebbero sufficienti da soli a mettere *Il Vangelo secondo Matteo* sopra un livello eccezionale. Ma questi primi piani non basterebbero a darci la storia di Gesù, come una galleria di ritratti non basta a darci l'idea degli avvenimenti ai quali hanno preso parte i personaggi. Il film, dunque, sarà un alternarsi di volti in primo piano e di scene drammatiche per lo più contemplate da lontano, cioè come può vederli uno spettatore il quale ora fissi lo sguardo sulle facce, ora cerchi d'abbracciare la scena intera. Niente dunque di naturalistico in questa maniera ora di avvicinare, ora di allontanare, volti e scena, semmai una rappresentazione francamente estetizzante, che non pretende mai, come fa il naturalismo, di darci la verità fotografica delle cose. Pasolini ha capito il valore plastico e poetico, così del silenzio, come della parola.

³² Sul concetto di sacro e sul Cristo nel cinema di Pasolini si consulti almeno: T. SUBINI, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello spettacolo, Roma 2008, pp. 18-21 e 60-62. E. PASSANNANTI, *Il Cristo dell'eresia. Rappresentazione del sacro e censura nei film di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Joker, Novi Ligure 2009, pp. 55-60. Più in generale sul sacro: G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995, pp. 80-93.

³³ «Il suo riferimento non era il cinema, che conosceva poco, ma [...] i primitivi senesi e le pale d'altare», B. BERTOLUCCI, *Il cavaliere della valle solitaria*, in P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., p. XVI.

Diciamo subito che i silenzi sono la forza del film e le parole la debolezza. I silenzi di Pasolini sono affidati all'organo che è più legato al silenzio: gli occhi. Non parliamo qui degli occhi degli spettatori, bensì degli occhi dei personaggi. Le sequenze silenziose del *Vangelo secondo Matteo* sono le più belle, appunto perché il silenzio è il mezzo più sicuro per farci fare il salto vertiginoso all'indietro che ci propone Pasolini con il suo film. La parola è sempre storica; il silenzio si pone fuori della storia, nell'assolutezza delle immagini: il silenzio della Annunciazione, il silenzio che accompagna la morte di Erode, il silenzio degli apostoli che guardano Gesù e di Gesù che guarda gli apostoli, il silenzio di Giuda che sta per tradire, il silenzio di Gesù che sa di essere tradito. Il silenzio nel film di Pasolini non è, d'altra parte, quello del cinema muto, cioè un silenzio per difetto; bensì è il silenzio del parlato, cioè un silenzio plastico, espressivo, poetico. [...] Adesso resta da dire che specie di Gesù è questo di Pasolini. Diciamo subito che si tratta d'un Gesù molto diverso da quello conformistico che predomina ancora oggi. Non vogliamo sprecare troppe parole su un fatto ovvio: è chiaro che la bontà di Gesù ha, in sede storica, un carattere paradossale e rivoluzionario, e che, nel momento stesso che Gesù diceva: "Ama il tuo prossimo come te stesso", egli diceva qualche cosa che non era soltanto l'espressione di un sentimento, ma soprattutto, rispetto al mondo di allora, qualcosa di oggettivamente sovvertitore. Per questo, Pasolini ha mirato a darci un Gesù duro, violento, iconoclasta, inflessibile, come appunto doveva apparire ai suoi contemporanei e non come appare oggi a noi che, com'è stato già detto, non possiamo non dichiararci tutti cristiani. [...]

Moravia comprendeva e interpretava l'intento fortemente polemico del film di Pasolini, ma quel che maggiormente persuade nella sequenza di considerazioni è la sua conclusione, che vince la partita della comprensione:

Pasolini ha preso i suoi attori dalla strada, sia si tratti di amici dell'ambiente letterario, sia di popolani dei luoghi dove il film è stato girato. È stata ancora una volta una buona idea e il rendimento è notevole. Enrique Irazoqui, lo studente spagnolo che interpreta il personaggio di Gesù, ha un volto che ricorda il greco, i bizantini e i primitivi. Questo volto, spesso grave oppure adirato, più di rado sorridente, è una delle più belle invenzioni del film³⁴.

³⁴ A. MORAVIA, *Il predicatore iconoclasta*, in «L'Espresso», 4 ottobre 1964, ora in *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a c. di A. PEZZOTTA e A. GILARDELLI,

Il Vangelo secondo Matteo accoglie l'*ut pictura poesis*, non più formula estetica ma metodo consentaneo alla creazione, con la quale raccontare sempre e comunque la morte, esperienza pasolinianamente epica e religiosa, irrazionale, mitica, così lo confessa l'iconografo-regista, accertandolo paradigmaticamente nella vicenda della croce: Gesù muore e risorge, non per raggiungere il regno dei cieli, ma per restare con gli uomini fino alla fine dei tempi:

È dunque assolutamente necessario morire, perché, “finché siamo vivi, manchiamo di senso”, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità³⁵.

Bompiani, Milano 2010, pp. 552-555.

³⁵ P. P. PASOLINI, *Osservazioni sul pianto-sequenza* (1967), in *Empirismo eretico, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, p. 1561.

Angela Felice

IL CRISTO IN CROCE DEL PASOLINI FRIULANO

La raccolta *Poesie a Casarsa*, esordio folgorante nel 1942 della lirica friulana di Pasolini, è sigillata dalla *Domenica Uliva*¹, contrasto allegorico in versi tra Madre e Figlio modulato secondo schemi da sacra rappresentazione e proiettato sull'allusione temporale della Domenica delle Palme. Quel capolinea, nell'organizzazione compositiva della piccola *plaque* che, insieme alle 13 liriche precedenti, può essere letta anche come un sintetico percorso di formazione, raccoglie le fila dell'elegia del ricordo suggerito dal *paîs* al poeta-Narciso, «lontàn frut peciadôr»² che ha cantato il dolore dell'uscita dall'Eden della purezza e il suo ritorno alla «tièr» solo sul piano evocativo, «di lontàn» e come «spirit d'amôr»³.

Di quelle lacerazioni e del sentimento di morte interiore che ne è l'esito, *La Domenica Uliva* prospetta tuttavia il risarcimento e il riscatto, quali sono consentiti dalla poesia, che infine è riconosciuta come la vocazione e il destino di privilegio del poeta condannato alla solitudine, ma inebriato e compensato dalla «mè vôs»⁴.

È una rivendicazione di autonomia lirica e quasi una precoce dichiarazione di poetica che viene propugnata dal Figlio-poeta anche “contro” la Madre, che, quasi in chiusa del dialogo, tenta invano una fallimentare simbiosi materna, a replica della coppia Madonna-Cristo risorto. Ella fa ripetere così a quel Figlio, quasi rinato ad una divergente direzione

¹ P. P. PASOLINI, *La Domenica Uliva*, in *Poesie a Casarsa*, Libreria Antiquaria Mario Landi, Bologna 1942. Come per gli altri testi della raccolta qui citati, riprendo la versione originaria che spesso differisce in modo sostanziale rispetto a quella poi pubblicata in ID., *La meglio gioventù*, Sansoni, Firenze 1954. Cfr. ID., *Tutte le poesie*, a c. di W. SITI, vol. I, “Meridiani” Mondadori, Milano 2003, pp. 185-192.

² ID., *O me giovanetto!*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 171.

³ ID., *Canto delle campane*, in *ivi*, p. 182.

⁴ ID., *La Domenica Uliva*, in *ivi*, p. 189.

poetica e ormai ribelle, parole liturgiche di sottomissione e una sorta di *imitatio Christi*, in cui il tormento della sua creatura possa trovare pace e giustificazione:

Jo soi còme che tu mi às fat, Crist:
ciànt e plànt ‘a son ‘na robe in tè.
Ta la tò cròs inclàudimi, Crist:
jo soi sènze remèdi tò⁵.

Ma altro è invece l'io rivendicato dal poeta che si è riconosciuto e ora reclama la sua irriducibile diversità di essere separato, lontano anche da Cristo, che chiama ma non risolve: nelle lapidarie parole finali, infatti, per l'io ormai solitario Cristo è "SÈNZE LUM", impotente a rischiarare il «fûc scûr» che arde nel cuore.

I versi accolgono dunque una delle prime forti insorgenze del tema cristologico e, in esso, della particolare rilevanza del motivo della Passione, che ne costituisce il perno e del quale precocemente il giovane Pasolini pare assumere in prospettiva terrena il simbolo della croce, a segno di un destino di solitudine e di sofferenza senza consolazione trascendente. Nel tema il ragazzo «ipersensitivo e malato» (così in un'autodescrizione a Franco Farolfi dei primi mesi del 1941)⁶ proietta e investe il proprio personale rovello esistenziale, l'ossessione delle proprie antinomie tra tensione alla purezza e coscienza della colpa, il desiderio del sacrificio punitivo, assecondando una insistita propensione all'introspezione autobiografica che particolarmente impronta di sé gli scritti, in prosa e in versi, del lungo, fecondo e fondamentale periodo friulano (1943-1949)⁷.

Tra questi spicca una straordinaria pagina del 7 ottobre 1947 presente nei *Quaderni rossi*, il diario intimo a cui Pasolini affida le proprie confessioni e che tuttavia, in questo brano, accoglie riflessioni meditate per una estensione pubblica e non per nulla destinate in premessa ad

⁵ *Ivi*, p. 191. Traduzione: «Io sono come tu mi hai fatto, Cristo:/ canto e pianto sono una cosa sola in te./ Sulla tua croce inchiodami, Cristo:/ io sono senza rimedio tuo». Sono le parole che la Madre cerca di far ripetere in duetto al Figlio, che però subito dopo si accampa definitivamente con il suo io di poeta.

⁶ *Id.*, *Lettere 1940-1954*, a c. di N. NALDINI, Einaudi, Torino 1986, p. 34.

⁷ Sull'autobiografismo del giovane Pasolini insiste anche M. A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 5 e sgg.

un immaginario «caro lettore»⁸. Ancora all'altezza di quell'anno 1947, successivo a tanti fatti – la tragedia della guerra, la morte del fratello Guido, il fervore del dopoguerra, l'impegno politico, autonomista prima, comunista poi – sembra persistere in Pasolini il confronto con il pensiero religioso, nonostante il paradosso di sapersi o credersi «più che laico, irreligioso». In quella pagina, dunque, impostata come un consuntivo provvisorio delle fasi “storiche” della propria anima sedotta dall'ipotesi del divino, egli ammette a se stesso di essere ancora «continuamente occupato da una [...] interminabile crisi religiosa»⁹.

Parole, quest'ultime, che fanno eco ad altre di analoga temperie che appena un anno prima, il 6 giugno 1946, il Pasolini biografo di sé aveva consegnato alla prosa romanzesca di *Atti impuri*. Anche in quella sede egli aveva stilato una lucida ricapitolazione dell'evoluzione del suo rapporto con la fede, vissuta fino ai dieci anni – scrive – «con l'intransigenza dei ragazzi»¹⁰, con particolare devozione per la Madonna e perfino, nell'occasione di dispute su temi religiosi, con ostinata partigianeria. Era però una «falsa fede», commenta di seguito questo Pasolini memorialista: una fede assorbita in famiglia, dal padre, per ossequio formale alle ritualità della liturgia e, dalla madre, per condivisione ingenua a una sorta di «religione naturale». E infatti essa si era dissolta già al raggiungimento dei quindici anni: «Da allora non potei più nemmeno concepire la possibilità di credere in Dio». Ma invece ecco che proprio nella materna Casarsa, come per una «nostalgia di religiosità paesana», tanto più mobilitata dalla ferocia della guerra, la crisi «mistica» perturba di nuovo il poeta, nel profondo e nella solitudine acuitizzata della «vita spirituale». In quel turbamento interiore risuscitato, dopo che era stato dato per sepolto, Pasolini affonda il bisturi dell'auscultazione, cercandone le ragioni di fondo e i nodi cruciali. Giunge dunque alla conclusione che la crisi, ossia ciò che incrina e dibatte la coscienza del Narciso, il quale, si è visto, fin dalle *Poesie a Casarsa* del 1942 era riuscito a conquistare l'autosufficienza dell'io lirico, si origina e si annida nell'ipoteca e nella

⁸ P. P. PASOLINI, *Quaderni rossi*, da *Appendice ad Atti impuri*, in *Romanzi e racconti*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, vol. I, “Meridiani” Mondadori, Milano 1998, p. 156.

⁹ *Ivi*, p. 156.

¹⁰ *Id.*, *Atti impuri*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 20. Anche le citazioni seguenti dal brano datato 6 giugno 1946 si leggono nella medesima pagina.

possibilità di concepire appunto l'Altro, Dio, un Altrove da sé in chiave non metafisica, ma immanente, che guarda da lontano e da lontano giudica, condanna o assolve.

Con questo Dio, che poi si insinua nella coscienza come un tarlo, la converte in tribunale interiore, ne fa deflagrare le contraddizioni e l'astuzia autoassolutoria, Pasolini fa i conti anche in un altro passo del 2 agosto 1947 dei *Quaderni rossi*. Per uscire dall'*impasse*, egli auspica qui la fusione salvifica con l'Altro, con un divino sentito come l'infinito del respiro vitale in cui «si annullano i contrari»¹¹ e che, nell'unità ritrovata, sottrae ogni giudizio censorio sugli impulsi naturali, di per sé innocenti. La tensione all'abbraccio con l'assoluto, con una «Presenza» che non sia solo «detta, pronunciata, nominata»¹², ma abiti *in interiore homine*, assilla anche il protagonista del romanzo *Romans*, il prete Don Paolo, una delle tante controfigure fantasmatiche in cui Pasolini proietta e oggettivizza il dilemma della scissione tra il desiderio e il pentimento, tra la gioia e il peccato. Anche per questo personaggio ipersensibile, che ha fondato una libera scuola per i ragazzi del paese, perfino l'efficacia dell'azione pedagogica si misura sulla presenza reale dell'Altro, se è vero che «può educare solo chi sa che cosa significa amare, chi tiene sempre presente la Divinità»¹³. Ma l'invocazione cade fatalmente nel vuoto e gli sforzi di Don Paolo sono vani: egli riprecipita nella consapevolezza che «è il corpo, il corpo l'origine di tutto», che esso resta staccato dallo spirito e che Dio, un Dio «ironico» e «gelido»¹⁴ che non ascolta né risponde, lo ha abbandonato.

Gli anni friulani della formazione pasoliniana paiono dunque decisamente segnati dal perturbante corpo a corpo con il divino, a documento del lungo persistere di una «interminabile crisi religiosa». A voler ora raccogliere in alcuni filoni significativi i rivoli di questa disputa tra la carne e il cielo, tra «l'orto dell'infamia» e il «giardino di Alcina»¹⁵, scissi dal sempre dichiarato ateismo pasoliniano in antinomie non risolvibili, si possono individuare almeno due atteggiamenti in cui quel contenzioso

¹¹ *Ivi*, p. 134.

¹² *Id.*, *Romans*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 219.

¹³ *Ivi*, p. 219.

¹⁴ *Ivi*, pp. 228-230.

¹⁵ *Id.*, *Quaderni rossi*, cit., p. 156.

si dirama e si cala in espressione letteraria. Da un lato, vi è la sofferta richiesta di accoglienza dentro i riti antichi della comunità cristiana di paese contadino, nel cuore pietoso di una *ecclesia* popolare che legittimi con la condivisione la diversità. Ma dall'altro lato, una volta accertate l'espulsione e l'impossibilità dell'accettazione, vi sono lo sfogo della bestemmia ribelle, l'accanirsi della disputa, anche teologica, con un Dio intransigente e non amato, l'assunzione infine dello scandalo della Croce e l'immedesimazione laica nell'esposizione del Cristo alla gogna. Sono evidentemente posizioni divergenti, ma è da esse che si sprigiona la libertà del canto o la nostalgia della bellezza e della gioia, fonti di felicità sensuale che poi il poeta-usignolo «dolceardente»¹⁶ della Chiesa Cattolica arriverà ad assolutizzare, contro ogni ombra di «rimorso»¹⁷.

È la figura del Cristo ad attraversare con maggiore evidenza la frantumata divaricazione del rovello “metafisico” pasoliniano e a prestarsi a una doppia controfigurazione, attinta al ricco archivio dell'immaginario simbolico dei Vangeli. Ed è soprattutto un Cristo figlio e, come tale, consanguineo di una comune madre ideale, tanto Vergine-madonna quanto Chiesa femminilmente accogliente nel suo «grin»¹⁸.

È questo il «Crist» invocato da Pauli Colùs nella *Preghiera* che, già pubblicata sullo «Stroligut di cà da l'aga» dell'agosto 1944, è collocata in apertura al dramma in friulano *I Turcs tal Friùl*, edito postumo nel 1976 ed esemplare del primo atteggiamento, qui individuato, in cui Pasolini incanalava il suo appello all'armonia della condivisione, nella quale trovi posto anche la sua diversità. L'invocazione alla pietà di «Crist» sigla l'incipit di un testo che, sigillato in chiusura dal soffio dell'«Amen», si lascia leggere anche come liturgia elegiaca in forma di oratorio teatrale sul tempo immobile e sospeso di una antica comunità di popolo cristiano. Essa, minacciata da un nemico forestiero (i Turchi e, sotto allegoria, i Tedeschi occupanti) ma infine miracolosamente risparmiata dalla devastazione, sa ritrovare la sua

¹⁶ Cfr. G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma 2012, p. 143.

¹⁷ P. P. PASOLINI, *Un Cristo*, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 450.

¹⁸ La parola significa “grembo” e, riferita al Signore, compare nell'ultima battuta del Predi-Prete in ID., *I Turcs tal Friùl*, in *Teatro*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, “Meridiani” Mondadori, Milano 2001, p. 80. La composizione di questo testo teatrale giovanile è riportata dallo stesso Pasolini al maggio 1944.

coesione nella conservazione dei suoi riti e ritmi compassionevoli, umani e piegati (o rassegnati) al mistero imperscrutabile dell'«esistere terreno»¹⁹. A quel Cristo Pauli si rivolge dapprima senza astio, fiducioso com'è nella bontà e nella protezione di una sorta di giovane fratello celeste e di figlio della *Verzin Beada*, implorata con pari confidenza. Ma la storia, che irrompe con la sua violenza nel cerchio atemporale del villaggio impaurito, introduce il conflitto, il dubbio, il dibattito, la rivolta, la rottura del ritmo di natura e alla fine del dramma è lo stesso Pauli a bestemmiare il Cristo che lo ha ingannato, consentendo l'assurda morte del blasfemo fratello Meni, il ribelle, il diverso che, al contrario di Pauli, ha scelto la via dell'azione armata contro il nemico e ha inutilmente immolato la sua meglio gioventù. Nel suo caso, Meni muore come un Gesù della Passione, motivo che fornisce precocemente lo schema cristologico a cui si conforma il sacrificio dei tanti *fantàs* che già in Friuli incarnano lo scandalo della morte, a partire da quella del fratello Guido, «martire ai vivi»²⁰, seconda la commossa rievocazione che ne diede Pier Paolo nel 1945, e replica di Cristo nei versi della lirica *A me fradi*²¹.

Viene espunta dunque la prospettiva della pacificazione nel «grin» della comunità popolare e il mito della innocenza assoluta pare lacerato su un doppio binario: sul piano dei fatti esteriori, dallo strappo traumatico della storia umana; su quello dei fatti interiori, dalla coscienza della crisi spirituale che si dibatte tra anelito alla purezza perduta e sentimento, anche inebriante, della corruzione degradata. Sul secondo fronte del rovello, non resta allora a Pasolini che interpellare direttamente Dio, Padre e Figlio, in una disputa di natura squisitamente religiosa che in particolare trova espressione nei versi della complessa raccolta poetica *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, raccolta tormentatissima e travagliata da continui ripensamenti e revisioni fino alla fissazione definitiva nell'edizione Longanesi del 1958.

¹⁹ Si legga al riguardo l'intera battuta finale del Prete-Predi: «Strenzinsi ta l'ombrena da li nustris çasis, cristians, cà, senza domandasi mai nuja, nuja q'i sin, pognès tal grin dal Signour. Amen» (trad.: Stringiamoci nell'ombra delle nostre case, cristiani, qui, senza domandarci mai niente, il niente che siamo, raccolti nel grembo del Signore. Amen.), ID., *I Turcs tal Friúl*, cit., p. 80.

²⁰ Il testo *Il martire ai vivi* apparve su «Il Stroligut», agosto 1945, ora in ID., *L'Accademiu ta friulana e le sue riviste*, a c. di N. NALDINI, Neri Pozza, Vicenza 1994, p. IV.

²¹ ID., *A me fradi*, ora in *Appendici a La meglio gioventù*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 331-332.

Con l'uscita di quest'opera, progettata fin dal 1943 come un «libretto di meditazioni religiose»²², poi scandita in sette sezioni, dichiaratamente datate e riportate alla temperie friulana degli anni 1943-1949, Pasolini spiazzò non poco i suoi lettori, contrastando l'immagine di poeta civile, accreditata l'anno precedente da *Le ceneri di Gramsci*, e offrendo un altro volto di sé, in questo caso luciferino, lugubre, barocco e *maudit*. Né i critici furono indulgenti con la nuova raccolta, che fu per lo più trascurata o variamente accusata di insincerità e artificio formale e nella quale – così Pier Vincenzo Mengaldo – Pasolini non faceva altro che esibire con falso e compiaciuto vittimismo la sua «confessione voluttuosa»²³.

In realtà, Pasolini vi ricapitolava e riproponeva le stazioni della *via crucis* di un sé poetico che, per riconquistarsi e approdare alla *Scoperta di Marx* (è il titolo dell'ultima sezione, peraltro spaesata), aveva dovuto giocare a dadi con Dio e ingaggiare con l'Altro un acuminato duello intellettuale, verificato direttamente sui testi sacri. Ne *La Chiesa*, testo che si può considerare il punto d'avvio della sfida, l'usignolo-poeta si autoinveste del ruolo di privilegiata voce canora dell'assoluto, se di Cristo non resta più che «il respiro» e se il Figlio di Dio continua a esistere verbalmente solo nelle «bestemmie ed eresie, unica dolce memoria di Cristo...»²⁴. Soltanto il poeta può invece ripristinare la parola vera in lotta con l'Anticristo, il cui potere diabolico consiste infatti nell'inganno linguistico, nella «polvere di secoli caduta sui nomi»²⁵, adulterati e alienati rispetto al vivente. E non per nulla, nell'esergo al dittico composto dalla poesia *L'Usignolo* e appunto dal poemetto in prosa *La Chiesa*, il poeta ribadisce la sua funzione inconfondibile di voce necessaria col ricorso ad una citazione, spezzata in due parti, dal Vangelo di Giovanni: «Io non sono la luce...», «[...] ma sono per render testimonianza alla luce»²⁶.

²² Cfr. *Note e notizie sui testi*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 1536.

²³ P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, "Meridiani" Mondadori, Milano 1978, p. 782.

²⁴ P. P. PASOLINI, *La Chiesa*, poemetto in prosa, è presente nella prima delle sette sezioni de *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 403.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ ID., *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., pp. 394 e 400. L'esergo comporta una significativa modifica al testo di *Giovanni*, 1, 8, col passaggio dalla terza alla prima persona e con la conseguente soggettivizzazione della parola evangelica.

Da lì, dal riverbero su di sé di una luce impedita, può procedere dunque la sfida con Dio, in cui Pasolini si dibatte per affrancarsi dal bisogno di essere giustificato o perdonato per il suo destino di desiderio “diverso” e punta a riconoscere la dignità della sua condizione, non bisognosa di alcuna redenzione. Sono le sezioni centrali (*Il pianto della rosa*, *Lingua*, *Paolo e Baruch*, *L'Italia e Tragiques*) ad accogliere questi aneliti tormentati di libertà morale ed esistenziale: libertà dal Giudizio Universale, affrancamento da un Dio «che io non so né amo»²⁷, perfino strappo dall'assoluzione di questo Dio ostile che, per insinuare il senso di colpa, manda con astuzia e a sorpresa i “Suoi angeli stranieri»²⁸. Ed è a questo Dio giudice che il «reo» Pasolini chiede di essere abbandonato al suo destino, «anche senza il Suo perdono...»²⁹.

In particolare le tre poesie *Lettera ai Corinti*, *Baruch* e *La Crocifissione*, nella quarta sezione *Paolo e Baruch*, compongono un trittico biblico in cui Pasolini cita e rovescia di senso interi passi del Vecchio e del Nuovo Testamento, spostando sul piano della coerenza logica e dottrinale la diatriba intellettuale e poetica con l'Altro. Nella *Lettera ai Corinti* il contraddittorio avviene così con San Paolo, sul terreno di una confutazione dell'omonimo testo paolino fondamentale per la dottrina della Chiesa e dunque sul piano di una sfida portata nella stessa roccaforte del magistero cattolico. E qui, stravolgendo gli strumenti intellettuali e dottrinali della Chiesa, il poeta blasfemo e sacrilego adatta a sé e indossa l'immagine del “Cristo folle” creata da San Paolo. Egli si presenta allora «crocifisso/ alla sua stoltezza fortunata»³⁰, condizione di cui ricorda la gioia precoce fin da ragazzo («ne rideva») e che permane anche ora come «saggezza del pazzo», nonostante la maturità lo induca alla «prudenza traditrice» e il Super-Io della convenzione religiosa lo spinga all'autocensura. L'esito della battaglia è dunque un finale stato di coscienza che lucidamente accetta la propria condizione da cui, pur sotto il volto punitivo di Dio, Padre biblico del castigo, esce la «parola viva», assoluta e sciolta da ogni

²⁷ ID., *Notturmo*, nella sezione *Il pianto della rosa*, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 437.

²⁸ ID., *Un Cristo*, nella sezione *Lingua*, in *ivi*, p. 450.

²⁹ ID., *Il canto degli angeli*, nella sezione *Lingua*, in *ivi*, cit., p. 451.

³⁰ ID., *Lettera ai Corinti*, in *ivi*, cit., pp. 461-462. Da queste pagine anche le citazioni successive da *Lettera ai Corinti*. La Prima lettera ai Corinzi fu scritta da san Paolo dopo l'evangelizzazione di Corinto avvenuta tra la fine del 50 e la meta del 52 d.c.

censura. È poi, in *Baruch*, che Pasolini affonda un serrata argomentazione logica, entrando direttamente nel cuore del problema, cioè nella contraddizione tra il desiderio “naturale” del cuore e la sua riprovazione “culturale”, di per sé ingiustificata se non per autorità dogmatica, e motivando da quel punto fermo la necessità della ribellione del figlio.

Ed ecco allora che, nella *Crocifissione*, terzo tempo dell'arroventato percorso interiore, il poeta assume direttamente su di sé il ludibrio cristologico dell'esposizione pubblica, l'esibizione non più mascherata della propria identità. Dopo aver cercato di far ricadere nella naturalezza il proprio destino, dopo aver rinunciato al perdono e alla possibilità di una purificazione, dopo aver accettato la propria solitudine di usignolo necessario e folle, dopo aver cercato di cogliere in fallo la logica della condanna divina, Pasolini sceglie la via dello scandalo e della gogna. L'arsenale di simboli, direttamente attinti all'universo cristiano, sono orchestrati nella composizione di un quadro di dichiarata volontà di immolazione sacrificale, che trova nell'archetipo della passione del Cristo il suo referente e il suo coagulo.

Il cristianesimo eretico di Pasolini tocca qui l'acme delle sue tensioni proiettive, portando a summa consapevole anche le vibrazioni erotiche con cui da bambino, rievocato in un appunto dei *Quaderni rossi*, si immaginava Cristo in croce nella spettacolare esibizione di sé per un «pubblico martirio», confinante con un'«immagine voluttuosa» di nudità:

Poi nelle mie fantasie apparve espressamente il desiderio di imitare Gesù nel suo sacrificio per gli altri uomini, di essere condannato e ucciso benché affatto innocente. Mi vidi appeso alla croce, inchiodato. I miei fianchi erano succintamente avvolti da quel lembo leggero, e un'immensa folla mi guardava. Quel mio pubblico martirio finì col divenire un'immagine voluttuosa: e un po' alla volta fui inchiodato col corpo interamente nudo³¹.

Violato nell'intimità di corpo sanguinante e denudato è anche lo scandaloso Cristo esposto della *Crocifissione*, in cui Pasolini si identifica per un'agonia che avviene «sotto gli occhi/ di tutti». E perfino «la madre/

³¹ ID., *Quaderni rossi*, cit., p. 136.

sotto il petto, il ventre, i ginocchi,/ guarda il Suo corpo patire», in uno spettacolo che è di «morte, sesso e gogna»³².

Da quell'*imitatio Christi*, di un Cristo uomo inchiodato alla sua carnale vulnerabilità, Pasolini ora ricava un insegnamento che vale anche come programma di vita: l'offertorio sulla croce del suo stesso destino di diverso, al ludibrio di tutti, in posizione mite e ridicola per gli occhi feroci dei censori, varrà infatti come scelta consapevole per «testimoniare lo scandalo»³³.

Affermazione, quest'ultima, che dà una qualche eco, anche per l'impianto programmaticamente sentenzioso, all'asciutta immagine del Cristo martire e redentore che chiude anche un testo dei *Diarii* dei primi anni Cinquanta: «*Per redimerci Cristo/ non è stato innocente, ma diverso*»³⁴. In una poesia friulana del 1948, a conti fatti, può configurarsi come diverso e portatore di scandalo anche il «vero Cristo» che «vegnerà» a insegnare «veri sogni»³⁵ al contadino che, inurbato e alienato in una tuta blu da operaio, li ha smarriti, in cambio della perdita della propria identità. In realtà, questa nuova versione di Cristo, piegato a emblema di un'utopia di giustizia sociale, sul tracciato di un vago umanitarismo marxista, è apparizione rara e episodica nella stagione friulana del poeta, appena prefigurante il futuro Cristo militante del *Vangelo secondo Matteo*, venuto nel mondo a portare la spada e non la pace contro i mercanti del tempio e i sepolcri imbiancati del potere. All'altezza degli anni casarsesi, in Pasolini emerge di più il tormentato dibattito con il Dio padre che giudica, castiga, tace e sacrifica il Figlio, con il quale il poeta lacerato, laicamente, si identifica.

Per tornare alla raccolta del 1958 a cui l'*Usignolo* consegna il suo dialogo-scontro con la Chiesa Cattolica, di cui avrebbe voluto essere il cantore accettato ma da cui è bandito e inchiodato all'autodafé della crocifissione scandalosa, vi è ancora un'ultima lirica in cui la disputa “metafisica” si chiude.

³² Id., *La crocifissione*, in *L'Usignolo della Chiesa cattolica*, cit., p. 467.

³³ *Ivi*, p. 468.

³⁴ Id., *Diarii 1943-1953*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 749.

³⁵ Il rinvio è alla poesia *Vegnerà el vero Cristo*, pubblicata nella raccolta *Dov'è la mia patria*, edizioni dell'Academiuta, Casarsa 1949, e poi in *La meglio gioventù*. Ora in *Tutte le poesie*, cit., p. 117.

E infatti, dopo il trittico biblico, il poeta-usignolo, condannato senza colpa fin «nel ventre/ della madre ingenua»³⁶ e poi «perduto agnello»³⁷, tenta un ultimo affondo dentro il silenzio di Dio, in una finale resa dei conti affidata al testo *Madrigali a Dio* della sezione *Tragiques*, che tra l'altro, con gioco della contraddizione formale, è una parodica allocuzione a Dio calata in un genere metrico squisitamente profano. Ma ora la partita è davvero chiusa e quella lirica segna un punto di non ritorno nel destino esistenziale di chi si sente segnato dall'erotismo fine a sé e dalla coazione a ripetersi, in una «inaridita libertà» spinta fino al precipizio del «licenza»³⁸. Su quel campo Dio non è nemmeno più l'interlocutore lontano di un contraddittorio appassionato, ma solo l'emissario di «angeli senza cuore» e di inaccettabili messaggi di rinuncia: «[...] Ecco perché la luce/ Tua, ch'è in me, a Te non mi conduce»³⁹.

«Ho perduto di vista Dio», conclude Pasolini una preziosa *Nota* del 1951 all'*Usignolo della Chiesa cattolica*, lasciata inedita tra le carte della sua operosa officina e pensata come l'ennesima ricapitolazione delle tappe della propria leggenda di uomo e scrittore. Secondo il suo dire, a Roma, dove Pasolini era approdato nel gennaio 1950, «letteralmente fuggito da Casarsa», l'usignolo era stato messo all'angolo dalle prosaiche necessità di una vita da «disoccupato»⁴⁰ e da reietto, in cui aveva ben poco spazio il lusso del «problema interiore», turbato in Friuli dalla crisi religiosa ed esistenziale, dal pantano ambiguo del compromesso, dalla vergogna.

Ma che Dio, la sua idea o l'interrogazione sul mistero del vivere fossero spariti del tutto dall'orizzonte, è dubbio. La stratigrafia della sensibilità pasoliniana ha introiettato, sofferto ed espresso durante la giovanile stagione casarsese tanti e troppo urgenti motivi. Ha vissuto l'ansia di adesione alla arcaica religiosità dei semplici, con i rosari, le

³⁶ Questa espressione compare nella poesia *L'incanto* del 1950, che fa risalire la matrice della «condanna pronunciata contro di me» dalla stessa natura, nel non tempo del grembo materno. Il testo è parte della raccolta *Le rughe*, ora in *Appendice II all'Usignolo della Chiesa cattolica*, cit., p. 563.

³⁷ *Id.*, *Madrigali a Dio*, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 486.

³⁸ *Ivi*, p. 485.

³⁹ *Ivi*, p. 487.

⁴⁰ Questa e la citazione successiva in *Id.*, *Nota a L'Usignolo della Chiesa cattolica*, ora in *Saggi giovanili (1941-1957)*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, vol. I, "Meridiani" Mondadori, Milano, pp. 366-368. La *Nota*, rimasta inedita, è datata 5 febbraio 1951.

litanie e i riti che ne cementano la solidarietà dalla notte dei tempi. Ha sperimentato la fuoriuscita “storica” da quell’Eden, mito di purezza e sacralità che fa il paio con la gioia incolpevole della giovinezza. Ha investigato le ragioni della frattura e della caduta, fuori e dentro di sé, in un tormentato quanto irrisolto contenzioso con l’Altro, Dio Padre e Chiesa respingente che oppongono solo la faccia impietosa del castigo o dell’indifferenza. È approdato infine alla accettazione del destino della diversità ribelle e contestatrice, proiettata nel simbolo del Cristo che si sacrifica per il mondo ed è emblema provocatorio di scandalo, consolato ai piedi della Croce dall’amore incorrotto della madre-madonna.

Tasselli vari e sparsi che si sono depositati e si sono incisi nel profondo fino a raggrumarsi e a trovare una sintesi meravigliosa nella laica Passione del Cristo del *Vangelo*, per la rappresentazione di un Gesù dei poveri e dei diseredati, non Figlio di Dio ma Figlio sublime dell’Uomo, testimone di uno scandalo che poi è lo scandalo dell’amore, del dono e della sincerità.

Andrea Gareffi

FILM COSMICO STORICO PERSONALE

Perché Matteo? Perché in questo Vangelo Gesù è filologico, parla di sé richiamandosi alle profezie del *Vecchio Testamento*. Anche Matteo è filologico, in dodici passi (1: 22-3; 2: 5-6, 15, 17-18, 23; 3: 3; 4: 14-6; 8: 17; 12: 17-21; 13: 35; 21: 4-5; 27: 9) racconta di come Gesù porti a compimento le profezie del *Vecchio Testamento*. È in questo che Matteo si distingue dagli altri due sinottici: Gesù è il profeta profetato.

Verso la metà, il film fa dire a Gesù una vera e propria antologia di sentenze bibliche, tenute insieme dal primo piano del protagonista. Un catalano, rivoluzionario comunista, Enrique Irazoqui, acquisito per la sagoma meridionale, e per la potenza dei suoi occhi neri. Fu convinto ad accettare col dirgli che il suo Cristo sarebbe stato un Cristo gramsciano. Un Cristo che viene a cambiare il mondo con la spada. Va ancora bene Matteo, per la sua ostentazione di ostilità contro il potere regnante di Scribi, funzionari corrotti, dalla “penna bugiarda” (come nell’invettiva di *Geremia*, 8: 8), e Farisei (sofistici e ipocriti).

Non solo in questo film, Pasolini espone un convincimento: che la salvezza del mondo possa venir conseguita soltanto da uomini di prima della civiltà. Come i ragazzi di vita, anime elementari, incolte, che popolano borgate e sobborghi, che pascolano nell’arcadia di Pietralata: animaleschi, amorali, ma vivi e puri. Il film è popolato da esseri fisicamente diversi da quella che era l’antropologia corrente. Volti segnati, bocche dai denti deformati, caduti. Fisionomie primitive. Pasolini esercitò qualche influenza su Moravia, che credette di vedere nelle popolazioni africane qualcosa di simile.

Il mondo antico, greco e romano, immaginava che all’inizio dei tempi, nell’età dell’oro, gli uomini condividessero le mense con gli Dèi, come aveva scritto Esiodo nelle *Opere e i giorni*; ma col proce-

dere dei secoli all'età dell'oro successe quella d'argento, e poi quella di bronzo e infine del ferro. Montale ne aggiunse una quinta, quella della plastica.

Ancora Augusto si presenta come gran sacerdote: intende restaurare i fasti della Roma antica, sobria, severa, religiosa. Persino la *Bibbia* lascia credere che il tempo nel suo scorrere porti sventura e rovine; appena dopo la creazione, tutto si guasta irreparabilmente. Dante, seguendo il pensiero medievale, crede che la permanenza di Adamo ed Eva nel giardino di Eden non sia durata che sei ore. L'imbarbarimento delle generazioni porta al diluvio universale. Il *Nuovo testamento* si conclude con l'*Apocalisse*.

Lenin ha scritto più di una volta che il comunismo avrebbe raggiunto la perfezione dopo sette generazioni, e lui non l'avrebbe veduta. La prospettiva comunista è storicistica, evolucionistica, progressista. L'andar del tempo porta vantaggi.

Pasolini non finisce mai di dirsi marxista. Avrebbe dovuto aver fiducia nei tempi futuri, e non immaginare la rivoluzione come un rivolgersi ai tempi trascorsi. Il film pone questa contraddizione. Pasolini cercava un accordo, ma tempestoso. Così, per il titolo di *Passione e ideologia*, dove, spiegava che quella 'e' bisognava intenderla come disgiuntiva. La disgiunzione finiva per coincidere con i suoi atteggiamenti intellettuali, ed anche personali. Intendeva praticare la contraddizione: il suo fare polemico, il suo vitalismo che anela la morte, il suo successo che qualcuno, anche a lui vicinissimo, temeva confinasse col vendersi.

In *Passione e ideologia*, del '60, il film è del '64, rimpiange come la modernità abbia soppresso i dialetti, il modo di esprimersi di un popolo primitivo. Una delle cause dell'omologazione linguistica e culturale stava per Pasolini proprio nel cinema. In questo film risponde ad una contraddizione con un'altra contraddizione.

Il film gramsciano fu dedicato a Giovanni XXIII. Gli Apostoli, avanguardia della classe operaia, ma anche Caifa, il potere brutale, non sono interpretati da uomini del popolo, ma da poeti e intellettuali: Enzo Siciliano, Alfonso Gatto, Mario Socrate, Rodolfo Wilcock, Francesco Leonetti, Natalia Ginzburg, Giorgio Agamben.

Ma c'era qualcosa di atroce, la madre di Cristo era interpretata da Susanna Pasolini, sua madre. Era questa un'altra oscura e terribile profezia, del tutto personale.

La ribelle estetica cinematografica del *Vangelo secondo Matteo* si avvaleva di una ambientazione in una terra cribrata e desolata come quelle bocche cariate; e di musiche sacre, Bach, e massoniche, Mozart; della delicatezza della danza di Salomè e della violenza del chiodo confitto nella mano; usava della grazia ancora neorealista nell'annunciazione a Maria bambina, incorniciata da un'arcata in macerie tra sassi e sterpi, e dell'orrore dello sguardo folle e vitreo di una Maria troppo vecchia, che boccheggia dinnanzi a suo figlio che muore: lo sguardo di Susanna, anch'esso profezia della malattia che l'aspetta. Una tragedia cosmica e una tragedia familiare si incrociano in una storia che doveva cambiare la storia. Troppa ferocia, a ripensarle oggi come profezie avverate.

Fu detto che l'estetismo riuscisse talvolta imbarazzante, voleva far raccapriccio: una sfida da perderla il due di novembre, nell'altrettanto sterile e polverulento panorama dell'Idroscalo di Ostia.

Un film troppo privato da poterlo pensare o gramsciano, o assiate, o un tentativo malriuscito rispetto ad altri film, come *Medea*, del '61, *Mamma Roma*, del '62, *Accattone*, del '64. *Il Vangelo secondo Matteo* è un film sacro e maledetto.

Pasolini: poeta troppo abbondante, ma poeta; romanziere troppo etnico e linguistico, ma romanziere; regista troppo contorto, ma regista geniale. Profeta di sventura, di sventura personale. La sua, la nostra.

Alberto Granese

I «FOTOGRAMMI SUBLIMI»
DEL “DISCORSO DELLA MONTAGNA”

Quando il “Discorso della Montagna” transita dal testo del Vangelo di Matteo al film – cinque minuti circa di massima concentrazione della mdp solo sul volto di Cristo e di concatenazione nel montaggio unicamente dei Suoi primi e primissimi piani –, non si può fare a meno di ricordare un passo illuminante della lettera che Gianfranco Contini scrisse a Pasolini il 6 dicembre 1964, in cui, anticipandogli la sua nota tesi dei «due “stati” della *Commedia*» («uno al rallentato» e «uno veloce»), richiama non solo i «fotogrammi sublimi» del poema dantesco, ma aggiunge anche: «Il più curioso è che penso qualcosa di simile del Suo *Matteo*»¹. E, in effetti, l’ininterrotta successione del viso di Gesù, che struttura la trama linguistica del “Discorso della Montagna”, prodotto ardito della concezione mitico-epica del poeta-regista, appare intessuta proprio da «fotogrammi sublimi», segnando nel contesto filmico il momento forse più intensamente lirico.

La centralità dei primi e dei primissimi piani del volto, in un’opera in cui sono generalmente prevalenti, consente, infatti, a Pasolini, attraverso la positura ‘a icona’ del soggetto-Cristo, di epifanizzarne compiutamente la sacralità, realizzando sul piano visivo e sensibile la sua fondamentale tesi del cinema come privilegiato strumento artistico in grado di captare il sacro nel reale ed esprimerlo per immagini corpose e pregnanti. A darle il massimo rilievo è anzitutto l’ibridazione stilistica delle componenti figurative – gli stessi segni fortemente marcati in nero, alla maniera di Georges Rouault, del volto di Gesù, i chiaroscuri ispirati a Masaccio,

¹ Per la lettera di Gianfranco Contini a Pasolini del 6 dicembre 1964, cfr. *Cronologia* in P. P. PASOLINI, *Lettere. 1955-1975*, a cura di N. NALDINI, Einaudi, Torino 1988, pp. XCVIII-XCIX e N. NALDINI *Pasolini, una vita*, Tamellini Edizioni, Albaredo d’Adige 2014, pp. 353-354.

alcuni costumi riprodotti da Piero della Francesca, per suggestione di Roberto Longhi – e delle musiche della colonna sonora, applicata alla pellicola in fase di lavoro alla moviola (e spesso diverse da quelle indicate nella sceneggiatura), da Bach, di assoluto dominio, a Mozart, da Prokof'ev alla *Missa Luba* congolese, dai canti popolari alle rielaborazioni di Louis Enrique Bacalov, curatore della partitura del film.

Come in un crescendo musicale l'*incipit* non è tuttavia immediatamente circoscritto alla figura di Cristo, ma vi si giunge, in maniera progressiva, da una scena corale. Si muove adagio la mdp in panoramica per inquadrare l'«enorme folla [discepoli ed ebrei cristiani] che si inerpicava per l'erta della montagna [un colle nei pressi di Cafàrnao] sotto il sole abbacinante». Diversamente dalla sceneggiatura, nel film la voce di Cristo comincia a sentirsi fuori campo con le prime “Beatitudini”, pronunziate in terza persona plurale, mentre la gente comincia a salire. Dall'inizio («Beati i poveri in spirito, perché di essi è il regno dei cieli») fino all'ottava («Beati i perseguitati per causa della giustizia, perché di essi è il regno dei cieli»), il suo volto non si vede; poi, improvvisamente, sulla nona, la più lunga, quando passa alla seconda persona plurale («Beati sarete voi quando vi insulteranno e vi perseguiteranno e diranno ogni male contro di voi, mentendo per causa mia. Godete ed esultate, perché grande è la ricompensa vostra nei cieli: così perseguitarono i profeti che vi precedettero»), si apre un primo piano di Lui, simile a una figura uscita da un dipinto di El Greco, intento a parlare, con un velo che gli copre la testa e i lati del viso. Da questo momento, Pasolini alternerà, nelle successive inquadrature, la presenza del copricapo di Gesù, in maniera apparentemente casuale, ma in realtà allusiva all'omologia tra linguaggio visivo e linguaggio verbale, in cui si manifesta il significato profondo di ogni singolo segmento dell'insegnamento evangelico. Proprio il rapporto tra i due linguaggi costituisce il percorso ermeneutico che dovremo seguire.

Il “Discorso della Montagna” – costituito dalla terza sezione del primo dei cinque macrosettori (“L'inaugurazione del regno dei cieli”; “La predicazione del regno dei cieli”; “Il mistero del regno dei cieli”; “La Chiesa, primizia del regno dei cieli”; “L'avvento del regno dei cieli”), in cui nella *Bibbia di Gerusalemme* è articolato il Vangelo, attribuito all'apostolo Matteo – esprime più compiutamente, attraverso le parole di Gesù, le intenzioni dell'autore. Anzitutto, Cristo si rivolge non a una

folla anonima, ma ai suoi discepoli e al popolo di Israele, essendo non solo il Messia che salva, ma anche colui che istruisce; dunque, i suoi precetti, a cominciare dal nuovo decalogo delle “Beatitudini”, non sono per la cerchia ristretta degli apostoli, ma si rivolgono a una platea più vasta di ascoltatori, a cui annunziano il “Vangelo del Regno dei Cieli”. La ‘Montagna’ ha, pertanto, per Matteo un valore simbolico, a più livelli di significato, perché è anche il luogo della preghiera, della rivelazione, delle guarigioni, oltre allo spazio ideale dell’insegnamento, con evidente allusione all’ascesa di Mosè sul Monte Sinai, anche se qui la folla è con Gesù sul monte; e, tuttavia, proprio il Vangelo di Matteo, nello stesso “Discorso”, indica i rapporti del Suo “Regno” con la Legge mosaica.

Le “Beatitudini” sono compiute e strutturate in maniera tale che, quando Gesù parla in terza persona plurale, la prima e l’ottava, precedente l’ultima in seconda persona plurale – riferite, rispettivamente, ai “poveri in spirito” e ai “perseguitati a causa della giustizia” –, terminano con l’espressione: «perché a loro appartiene il Regno dei cieli», secondo una disposizione ‘a cornice’ che ne testimonia l’importanza fin dall’inizio del “Discorso”. A esprimere il carattere universale del “Regno”, Pasolini usa una panoramica in campo lungo, per cui la voce di Cristo, non ancora apparso sullo schermo, sembra espandersi in tutta la dimensione dello spazio inquadrato, mentre l’apertura ecumenica delle sue parole, sottolineata dalla terza persona plurale, contribuisce a esaltare questa dimensione totalizzante.

L’ultima beatitudine, la nona, è un’esortazione, in seconda persona plurale, ai discepoli di accettare insulti, persecuzioni e malvagità menzognere, a causa Sua, perché, in tal modo, saranno beati. Se si pensa che le beatitudini enunciate nella Bibbia e nella tradizione giudaica, per lo più familiari all’uditorio di Gesù e ai lettori di Matteo, hanno un carattere di parenesi sapienziale, come espressione del nesso azione-destino, funzionalizzate, in quanto genere didattico, all’insegnamento, le beatitudini evangeliche, a partire dalla premessa (“beati i poveri in spirito”), sono formulate in modo paradossale, perché non sono affatto proclamati beati coloro che ci si aspetterebbe. La voce fuori campo di Cristo, mentre la mdp spazia in panoramica sulla folla ascendente, esprime in maniera significativa, prima ancora del suo manifestarsi agli spettatori, l’idea pasoliniana dell’insegnamento trasgressivo e anticonformista, pur nella continuità con la cultura religiosa ebraica, del Vangelo di Matteo.

Di conseguenza, nelle “Beatitudini” sono contestualmente presenti: l’attribuzione di grazia a chi si trova in una determinata situazione; la prefigurazione di un modello, derivato proprio dalla grazia, nell’ordinamento di vita della comunità; un’esortazione etica, allegorizzata dal cammino verso la cima della Montagna, a cui gli ascoltatori vengono spinti proprio dall’enunciazione delle beatitudini. Se queste tre componenti si intrecciano, ma con una prevalenza del senso parenetico, sembra allora evidente che l’attribuzione categorica della salvezza, dato il carattere aperto delle formulazioni, è per chi si trova in uno stato disperato e pertanto potrà ottenere un rovesciamento dei rapporti che, per Pasolini, può paradossalmente accadere anche nel presente storico, *hic et nunc*: il film, come un potente atto linguistico di presa diretta sulla realtà, mostra il realizzarsi della salvezza promessa per gli afflitti e gli affamati, gli oppressi e gli emarginati, che sperimentano questa gioia rivolgendosi umilmente a Gesù e ottenendone delle sorprendenti e miracolose soluzioni.

Pasolini trovava la spinta ‘vitale’ nel testo di Matteo: nella beatitudine, rivolta agli umili, conseguentemente, ai “miti”, ai non violenti, il “Vangelo del Regno” può comprendere per loro anche la terra e, pertanto, questo Regno è rappresentato con immagini molto concrete (“perché erediteranno la terra”); a possedere la terra non saranno coloro che si impongono con la forza. Anche le metafore della beatitudine successiva (“gli affamati e gli assetati”), che indicano la ricerca, il desiderio, il cammino verso la “giustizia”, attestano, attraverso l’espressione corporea, ma allusiva di una tensione interiore, la concretezza del lessico di Matteo, a cui Pasolini non poteva non essere particolarmente sensibile. Con le tre beatitudini successive (rivolte ai “misericordiosi”, ai “puri di cuore”, agli “artefici di pace”) siamo al centro delle richieste fondamentali della parnesi sapienziale giudaica (“otterranno misericordia”, “vedranno Dio”, “saranno chiamati figli di Dio”), per cui la scelta di Pasolini, di puntare sulla centralità di un ampio scenario naturale e coralmente umano, asseconda, ancora una volta, l’idea di Matteo di avvicinarsi alla “Legge” veterotestamentaria, indicando nella “misericordia” una corrispondenza tra comportamento umano e divino.

Allo stesso modo, la “purezza di cuore” non esclude che, essendosi Dio reso visibile a Mosè, possa essere visto *facies ad faciem* (come nei versi finali dell’ultimo canto del *Paradiso*), per cui viene a scomparire

ogni distanza dall'Essere supremo, attraverso la mediazione mistico-ascetica: senza la guida dell'*itinerarium mentis in Deum* di Bonaventura (e senza la preghiera alla Vergine Maria di Bernardo di Chiaravalle), questa visione per Dante non sarebbe stata possibile. Tuttavia, la concretezza di Matteo, privilegiata, come sempre, da Pasolini, invita a vedere Dio tra i miseri, i peccatori, i sofferenti, attraverso cui il cuore si libera di ogni superbia e scopre il divino in se stesso, nell'anima purificata, senza estranearsi in una santità privata, ma anche senza precludersi l'*eschaton* della grande speranza cristiana. Se Matteo, nella beatitudine promessa agli "artefici di pace" (di essere chiamati "figli di Dio"), forse pensava a una pacifica convivenza tra i membri della comunità giudaico-cristiana o a una promozione di pace in ambito interpersonale, avendo però collocato il "Discorso della Montagna" nell'orizzonte del Regno di Dio e, dunque non semplicemente come un fatto privato, la parenesi, secondo l'intuizione poetica pasoliniana, va estesa a tutte le comunità e a tutti gli ambiti di vita, com'è evidente in questo significativo passaggio della trascodifica cinematografica.

A questo punto, terminata con la successiva beatitudine sui perseguitati "per causa della giustizia" la visione generale, sorretta dalla terza persona plurale, di tutta l'umanità, non solo della folla degli ascoltatori, nel momento in cui Cristo si rivolge solo ai discepoli, appare in primissimo piano il suo volto, come a stabilire un rapporto diretto del Maestro con chi tra prevedibili pericoli lo seguiva. La voce di Gesù fuori campo ora si ricongiunge al suo viso e assume un tono profetico, soprattutto quando, prefigurandone il martirio in terra, indica agli apostoli la necessità di fronteggiare le ingiurie: non c'è una promessa per ogni persecuzione, ma solo per quella che avviene a causa di Lui, cioè della Giustizia. Al di là del dolore per le offese subite, devono regnare nella loro comunità gioia ed esultanza, perché, nel capovolgimento della situazione in cui essi si trovano, grande sarà in Cielo la ricompensa.

Matteo fa proclamare da Cristo beati gli uomini che, nel loro atteggiamento interiore, ma tale da concretizzarsi in una prassi esterna, corrispondono al Regno dei cieli a loro promesso: la promessa di salvezza è, quindi, corrispondente a una vita cristiana vissuta nella sua pienezza, perché promessa divina e agire umano sono inscindibilmente legati. Matteo ha inteso e molto sensibilmente rappresentato concetti come "regno dei cieli", "eredità della terra", "visione di Dio", facendo in modo che

non regredissero al livello di beni salvifici del singolo, perdendo la loro concretezza e il loro carattere universalistico. In tal senso, non distingue tra indicativo e imperativo: per lui, è “Vangelo” il fatto che il Figlio di Dio annunci la volontà del Padre, trasferendo all’uomo la Sua ricchezza come dono. Pasolini ha inteso perfettamente questo messaggio di Matteo e, consapevole che Gesù, quando parla di virtù e di giustizia, presenta in realtà se stesso ai suoi discepoli come oggetto delle loro richieste, diventando egli stesso il “Testo” di riferimento, sceglie di riprendere il “Discorso della Montagna”, puntando la mdp solo e unicamente sul volto e la figura di Cristo, creando quegli ininterrotti «fotogrammi sublimi», rilevati e menzionati da Contini.

L’incipit del “Discorso”, con le Beatitudini che diventano una sorta di “specchio” per una vita cristiana, annuncia il suo evolversi, attraverso il “Testo-Cristo”, verso un’assoluta eticizzazione e una totale interiorizzazione degli insegnamenti di Gesù, che, per il Pasolini dei primi Anni Sessanta, piombano sul consumismo omologante della società industrializzata e neocapitalistica, sull’universo “orrendo” dell’alienazione moderna, sul suo fondamentale conformismo, tutti stigmatizzati come “infernali” nella *Divina Mimesis*, scritta proprio in quel periodo. Nell’assoluta esigenza di autenticità richiesta dal Suo messaggio, secondo Pasolini (come ha dichiarato in un’intervista del 19 giugno 1971² concessa al quotidiano romano «Il popolo»), Gesù «non è intransigente con i peccati, perché è sempre disposto a perdonare i peccatori. [...] è molto più severo con i peccati di carattere sociale, come l’ipocrisia, l’avarizia, l’arrivismo, lo snobbismo, insomma i peccati dei farisei [...] è intransigente contro il peccato di qualunque cosa, di mancanza di tensione, insomma di rappacificazione facile con la vita». Il Cristo di Pasolini si espone al rischio, con «chiarezza di cuore»... come lui, Pier Paolo.

Il “Discorso della Montagna” (subito dopo la conclusione delle Beatitudini) è tramato filmicamente di primi e primissimi piani di Cristo che parla, con stacchi di dissolvenze che, pur essendo non incrociate, danno continuità ininterrotta alle sue parole: il flusso discorsivo è va-

² L’intervista del 19 giugno 1971, concessa a Clemente Ciattaglia, per «Il popolo», è poi uscita in *Voci d’oggi sul Vangelo*, a cura di ID., Le Cinque Lune, Roma 1974, ora anche in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Mondadori, Milano 1999, pp. 1682-1688.

riato solo dal taglio delle inquadrature, che ne sottolineano i momenti diversi, i passaggi da un motivo all'altro. L'opzione pasoliniana di dare la massima concentrazione al discorso di Cristo, inquadrando solo il suo volto, facendo ascoltare senza pause solo la sua voce e, dunque, escludendo qualsiasi altra presenza, è sì aderente al testo evangelico di Matteo, ma è anche funzionale alla ricerca di una resa espressiva della massima intensità.

Alla panoramica, infatti, segue un'inquadratura, che, come effetto luminoso, potrebbe corrispondere a un tardo pomeriggio, con uno sfondo del cielo ancora chiaro, presenta Cristo senza copricapo nell'atto di ribadire la «Legge dei Profeti» («Fate dunque agli altri tutto quello che volete che gli altri facciano a voi»³), esemplificata soprattutto sui rapporti familiari, sorretto in termini espressivi dall'incalzare delle interrogative retoriche: «Chi tra voi, se il figlio chiede un pane, gli darà un sasso? O se gli chiederà un pesce, gli darà forse un serpente?». Se, dunque, vanno date cose buone ai propri figli, tanto più il Padre Celeste darà cose buone a coloro che glielo chiedono. Questa inquadratura, quarantesima e quartultima nella sceneggiatura, è invece seconda nel film: tale inversione potrebbe segnalare non solo il ruolo intercambiabile che giocano le varie e numerose scene, per cui una diversa loro combinazione non altera il contenuto sostanziale dei precetti evangelici, ma anche, in questo caso, la decisione di Pasolini, in fase di montaggio, di collegare i due momenti, sottolineati da Cristo, di continuità della sua predicazione con le norme veterotestamentarie: si richiama, infatti, esplicitamente alla Legge dei Profeti e, nell'inquadratura immediatamente successiva, ne ribadisce la validità.

L'enfatizzazione della continuità tra Vecchio e Nuovo Testamento è tipica proprio del Vangelo di Matteo, che, essendo un giudeo cristiano, scrive prevalentemente per ebrei cristianizzati: «Non crediate che io sia venuto ad abolire la Legge e i Profeti: non venni ad abolire, ma a perfezionare. In verità vi dico: non passeranno il cielo e la terra senza che un solo jota o un solo apice della Legge non sia compiuto». Il rapporto tra le due inquadrature è emblematico, perché ne esalta il contrasto, ma anche il collegamento, l'avvicinarsi ciclico giorno-notte, e, dunque,

³ Tutte le cit. sono tratte da P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, a c. di W. SITI e F. ZABAGLI, Mondadori, Milano 2001, I, pp. 487-652: 507-519 (“Discorso della Montagna”, *passim*)

la sostanziale continuità nelle forme e nei contenuti. Lo sfondo, questa volta, è scuro, fasciato di tenebre; Cristo, ancora senza copricapo, ha il volto rivolto verso il basso, gli occhi socchiusi, la voce appena percettibile, come assorto in una profonda meditazione, quasi a richiamare nella sua mente i fondamenti della Legge dei Profeti su cui sta edificando la sua nuova Legge.

Con sguardo diretto, fisso sulla mdp, sempre in primo piano, ma su uno sfondo chiaro, Gesù pronuncia ora uno dei precetti fondamentali della sua Buona Novella, con la famosa scansione in anafora: «Voi siete il sale della terra... Voi siete la luce del mondo»; e, quando il discorso vola così metaforicamente, l’“occhio” di Pasolini si avvicina lentamente al volto, fino a fargli invadere tutto lo schermo, mentre la voce di Enrico Maria Salerno, che doppia il protagonista, Enrique Irazoqui, sembra assecondare il ritmo alato del pensiero di Cristo: «Non può stare nascosta una città collocata sopra un monte, né si accende una lucerna per riporla sotto il moggio, ma sul candelabro, e fa luce a tutti quelli che sono in casa. Così splenda la luce vostra davanti agli uomini, perché vedendo le vostre opere buone, glorifichino il Padre Nostro che è nei cieli». La stessa carrellata in avanti della mdp, con effetto *zoom*, si ripete nell’inquadratura successiva, in cui Cristo, che questa volta appare con il copricapo su uno sfondo equoreo, viene come trasfigurato da un intenso primissimo piano, quando ammonisce: «Non accumulate tesori sulla terra... accumulate invece per voi tesori in cielo... Perché dove è il tuo tesoro lì sarà pure il tuo cuore... Nessuno può servire a due padroni... Non potete servire a Dio e a mammona».

Prima di giungere alla parte conclusiva del “Discorso sulla Montagna”, scandita da inquadrature di grande potenza espressiva, si susseguono due riprese di Cristo, senza copricapo, in primo piano su sfondo chiaro, in cui vengono pronunciati alcuni dei più noti precetti evangelici, come se Pasolini avesse voluto concedersi una pausa, un momento di minore tensione, prima di elevarsi al sublime religioso con la preghiera del Padrenostro: «Quando fai l’elemosina, non sappia la tua sinistra ciò che fa la tua destra, affinché la tua elemosina rimanga segreta, e il Padre tuo che vede nel segreto te ne darà la ricompensa»; «A chiunque ti schiaffeggi nella guancia destra porgi anche la sinistra... Amate i vostri nemici e pregate per i vostri persecutori... Voi dunque siate dei perfetti come è perfetto il vostro Padre che è nei cieli».

Ed ecco l'attacco all'ipocrisia, alla presunzione di giudicare: Gesù appare in primo piano, su fondo scuro, come avvolto dalle tenebre (nella sceneggiatura: «Esterno. Notte»), con il copricapo mosso con violenza dal vento, che occulta a tratti parte del volto; la sua voce è concitata, le parole si susseguono senza soste: «Non giudicate affinché non siate giudicati; con quel giudizio col quale giudicate sarete giudicati, e con quella misura con la quale misurate, sarete rimisurati. Perché osservi la pagliuzza che è nell'occhio del tuo fratello, mentre della trave che è nell'occhio tuo non t'accorgi? [...] Ipocrita, togli prima dal tuo occhio la trave, e allora ci vedrai a togliere la pagliuzza dall'occhio di tuo fratello». Se, prima, era il vento, l'agente atmosferico che attraversava lo schermo, scuotendo il velo sulla Sua testa, ora, sono bagliori di luce, sono folgori che illuminano il volto di Cristo, immerso senza copricapo in un buio totale; nella sceneggiatura: «È notte, ma il temporale continua. I tuoni sono ancora più tremendi, i lampi più accecanti». Insomma, Gesù si trova tra le folgori e la notte; è il momento della preghiera: « E quando pregate, non imitate gli ipocriti che pregano per essere veduti [...] tu invece, quando preghi, entra nella tua stanza e, chiusa la porta, prega il Padre tuo che vede nel segreto e te ne darà la ricompensa [...] il Padre vostro sa di quali cose avete bisogno prima che voi glielo chiediate. Voi dunque pregate così»; i tuoni e i lampi cessano, la notte diventa dolce, quasi «lattea»; sullo sfondo scuro il volto di Gesù è ora totalmente illuminato, e proprio questa luce è per Pasolini epifania dell'ispirazione divina, che richiede la massima concentrazione nel momento di pronunciare il «Padrenostro»: «Padre nostro che sei nei cieli, sia santificato il tuo nome, venga il tuo regno, sia fatta la tua volontà [...] Dacci oggi il nostro pane quotidiano, rimetti a noi i nostri debiti come anche noi li abbiamo rimessi ai nostri debitori, e non c'indurre in tentazione, ma liberaci dal Maligno».

Anzitutto, in linea generale, vanno rimarcate le due sezioni principali, in cui si articola il Padrenostro, tre richieste del tipo «tu», con altrettanti imperativi aoristi in terza persona nel testo greco, e tre richieste del tipo «noi», che lo rendono strutturalmente simmetrico e limpidamente formulato. Anche a livello espressivo, si ha l'impressione complessiva di un testo esemplare, dove preghiera e agire umano non si escludono e, pertanto, il taglio dell'inquadratura e la luce intensa sul volto di Cristo lasciano intendere l'idea di fondo di Pasolini, per il quale il Padrenostro

è non solo una preghiera *strictu sensu*, ma un parlare dell'uomo “attivo” con Dio. È, quindi, da supporre – e Pasolini verosimilmente l'avrà supposto – che i componenti della comunità pregante il Padre nostro possano ancora peccare anche come cristiani e, pertanto, abbiano bisogno del perdono: fai sì – dicono a Dio – che non cadiamo vittime delle tentazioni, proteggici quindi dal male. Proprio nella menzionata intervista a «Il popolo», e prima dell'affondo contro l'ipocrisia conformistica e fariseica, Pasolini, infatti, riferendosi a Cristo, osserva: «Capisce che uno può anche peccare, che i peccati sono inevitabili, che addirittura l'uomo può talvolta non impedirsi di peccare. Con tutta la buona volontà, il livello anche elevato di coscienza, il senso di responsabilità che un uomo possa avere, vi sono peccati che sono inevitabili, perché provengono da zone della sua personalità, della sua psiche, che egli non controlla».

Dal punto di vista grammaticale e linguistico, sia nella sceneggiatura, sia nel film, Pasolini fa dire a Cristo – invece che «rimetti a noi i nostri debiti,/ come noi li rimettiamo ai nostri debitori», come comunemente i due versetti vengono tradotti –, limitatamente al secondo: «come noi li abbiamo rimessi». La traduzione pasoliniana è ineccepibile, dal momento che, nel testo greco, la corrispondente forma verbale è un aoristo, a sua volta versione dell'originale in dialetto aramaico, che, in base alla lingua ebraica, non ha tempi propriamente detti, ma piuttosto modalità espressive di un'azione, perfetta o compiuta e imperfetta o incompleta; in tal caso, l'aoristo rende la compiutezza dell'azione con effetti ancora permanenti. Si è ricordato che Matteo, esattore di tasse, era un giudeo cristiano e, pertanto, molti elementi aramaici sono presenti nella sua scrittura, a partire dall'espressione-chiave “Regno dei Cieli”, usata da Gesù proprio in aramaico. La versione pasoliniana, pertanto, non solo è grammaticalmente corretta, ma è anche omologa al punto esatto in cui la preghiera è collocata all'interno della concatenazione dei primi e primissimi piani, in cui filmicamente è strutturato il “Discorso della Montagna”, con scarti e varianti anche nei confronti della sceneggiatura, suggeriti alla regia dallo ‘specifico’ delle riprese e del montaggio, operazioni artistiche ovviamente altre rispetto alla scrittura.

La preghiera raddolcisce il volto di Cristo, che, quando invade, subito dopo, lo schermo su uno sfondo chiaro, assurge ai vertici più intensamente religiosi dell'intero “Discorso della Montagna”, assecondati da Pasolini per mezzo di fasci luminosi in *climax* ascendente di lirica

intensità, mentre nella didascalia della sceneggiatura annota: «[...] e d'improvviso si sentono, lontane, delle musiche e dei canti [...] Primo piano di Cristo che continua a parlare». All'*incipit* del «non v'affannate per la vostra vita» segue l'*exemplum*: «Riguardate gli uccelli del cielo, che non seminano, né mietono, né radunano in granai, eppure il Padre vostro celeste li nutre. [...] Osservate i gigli del campo come crescono: non s'affaticano, né filano, eppure io vi dico che nemmeno Salomone in tutta la sua gloria fu rivestito come uno di questi. [...] Non v'affannate dunque per il domani, perché il domani avrà le sue inquietudini. Basta a ciascun giorno la sua pena». Quando Cristo pronuncia: «Cercate innanzitutto il regno di Dio e la sua giustizia», lo splendore del Suo volto raggiunge una chiarezza luminosa tale da fonderlo con la luce stessa del cielo, che lo avvolge e lo sovrasta, mentre le note della musica di Bacalov contribuiscono a infondere un'aura serena a tutta la sequenza.

L'ultima inquadratura, che completa la mirabile omogeneità stilistica dei «fotogrammi sublimi», mostra Gesù senza copricapo con i capelli mossi, su uno sfondo nuvoloso, ancora intento ad ammaestrare: «Entrate per la porta stretta, perché è larga la porta e spaziosa la strada che conduce alla perdizione, e molti sono quelli che entrano per essa. Quanto stretta è la porta e angusta la strada che conduce alla vita, e pochi quelli che la trovano!». È il momento della scelta tra le due vie, tra il bene e il male: l'ultimo primo piano si chiude su questo eterno dilemma, come a lasciarne la soluzione alla coscienza del singolo. Dopo la dottrina delle due vie, conosciuta e diffusa già nel giudaismo, Cristo tocca, nel *Vangelo* di Matteo, i temi dei falsi profeti e dei veri discepoli, con l'invito a mettere in pratica le sue parole, perché solo chi lo farà, potrà essere veramente saggio, costruendo la sua casa sulla roccia.

La folla rimane stupita e poi lentamente comincia a scendere dal monte. Pasolini la inquadra, ancora in panoramica, mentre continuano a udirsi dall'esterno le conclusive parole di Cristo: la sua voce invade lo spazio, ne accresce la vitalità, si snoda e si avvolge intorno alla Montagna degli insegnamenti. Come nella prima scena, con la folla ascendente, così nell'ultima, con gli ascoltatori che discendono a valle, sempre con la voce fuori campo di Gesù, alla maniera di una *Ringkomposition*, la panoramica della mdp, che abbraccia uomini e cose, accentua analogicamente la centralità dell'episodio evangelico nel testo di Matteo e nel film di Pasolini. Nell'ultima sequenza della sceneggiatura, la quaranta-

treeesima, «la luce è come quando Cristo ha cominciato il discorso della montagna, ma ora, dietro le sue parole, risuona la musica “altissima” di Bach». È l'unica, grande composizione musicale che poteva suggellare in solennità e sacralità il “Discorso della Montagna”.

Maura Locantore

«LA STORIA DI CRISTO PIÙ DI DUEMILA ANNI DOPO»:
IL *VANGELO* DI PASOLINI

Sovente affascinati dal potere delle immagini ne subiamo docilmente la malia e perdiamo di vista uno degli aspetti essenziali del cinema, quello per cui esso è innanzitutto un dispositivo meccanico, riconoscimento necessario che tuttavia non deve indurre a sottovalutare o negare la presenza e la responsabilità poetica, estetica oltre che etica del regista, dunque, più precisamente ricollocarlo in un ambito di azione diverso da quello della macchina¹, ma di intersezione fra la *praxis* e la *poiesis*.

È un fatto che la macchina, per definizione, ha un carattere oggettivamente pragmatico, molto differente rispetto all'ambito attivo dell'uomo che si sostanzia soggettivamente: il contenuto e le immagini esistono come realtà oggettive, e in quanto tali persistono, prima di divenire *poiesis* grazie al complesso lavoro di selezione, di taglio e poi di riunificazione-narrazione, in complesso inedito rispetto alla loro precedente singolarità che erano prima, grazie al montaggio.

Di conseguenza questo contenuto oggettivamente pre-esistente, di fronte al quale il regista colloca l'occhio della macchina da presa è una forma di realtà e non è ancora un'immagine, affinché lo diventi e sveli il suo carattere, bisogna che si instauri un rapporto con il *percepire* e il *sentire*. Solo queste categorie consentono all'autore, con i mezzi che il cinema in quanto arte meccanica gli mette a disposizione, di produrre una nuova immagine che ambisca a dotarsi di senso e a diventare rappresentazione-narrazione: è allora necessario che tale immagine venga

¹ Sul rapporto tra lo sguardo della macchina e quello dell'uomo, si vedano gli studi di F. DE BERNARDINIS, *Ossessioni terminali. Apocalissi e riciclaggi alla fine del cinesecolo*, Costa&Nolan, Milano 1999, pp. 9-43 e di B. BALÁZS, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1987, p. 38.

inserita in un circuito di fruizione sensoriale, venga vista e guardata, «rappresentata attraverso la mediazione corporea dei sensi»².

Il percorso che congiunge, pertanto, il sentire soggettivo dell'uomo con quello oggettivo della macchina si concretizza quando il primo si assume il compito di visionare, inquadrare, montare quello che la seconda ha registrato e questo rapporto uomo-macchina, già considerato da Buñuel come espressione della nostra epoca e autentica arte di tutti i giorni, non è oppositivo e non crea contrasto fra reale e immaginario perché l'uno è irriducibile all'altro. Il cinema, presentandosi inoltre come mezzo di espressione, diventa un condensatore di forme simboliche, scrittura che con un inchiostro fatto di luci trascrive il romanzo del nostro secolo e di tutti i secoli passati e a venire, condividendo i dolori e le passioni che nutrono la vita familiare, sociale e politica del tempo e raccontare le imprese nonché le *Weltanschauungen* che le ispirano.

Il cinema come apparato tecnico attiva, proprio in quanto tale, una specie di separazione dello sguardo che, nella sua essenza critica, consente di poter cogliere, in maniera esauriente, le varie fasi che portano dall'incontro con un mondo che pre-esiste all'occhio del regista, alla percezione che questi ha di quel mondo e, infine, alla creazione di un'immagine altra, che aspetta di essere proiettata: ogni immagine artificialmente prodotta comporta la pre-esistenza mentale della sua rappresentazione.

Il *Vangelo secondo Matteo* è rappresentazione cinematografica (forse unica) che essendo originata dall'argomento sacro nel suo abbandonarsi al fluire della pagina evangelica, con incursioni nei percorsi del mito o dell'epica, *concede*, nella pur multiforme produzione pasoliniana, un'opera di sincero realismo e nella quale il poeta riesce a bilanciare, meglio che in qualunque altra, i suoi stilemi: capacità lirica, visionarietà poetica, rigore laico, arguta riflessione sociologica e politica, oltre che il suo innato approccio viscerale all'arte e alla vita.

Nei termini di pre-esistenza mentale di un'immagine, quando Pasolini pensa ai luoghi del suo *Vangelo* ha sicuramente le idee chiare, ha già una sua immagine dei luoghi e dei volti da tradurre sullo schermo. Cerca un *genius loci* non necessariamente caratterizzante i luoghi reali della passione e della morte di Cristo, ma un dato essenziale che possa ricreare quei luoghi in modo da eliminare quello che il tempo ha aggiun-

² J. J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, p. 15.

to di estraneo e recuperare una sorta di purezza con la quale si dovrebbe riproporre, nelle immagini, una storia ancorata a un tempo particolare ma anche indefinito storicamente: bisogna ritrovare quel tempo ed è necessario che lo scorrere di duemila anni sia in qualche modo eluso.

Per un intellettuale, quale egli è vivendo sulla propria carne le ambiguità dei problemi della storia, un recupero, anche solo figurale, di una civiltà arcaica in cui poter rendere ancora attuale l'evento storico della passione e della morte del Cristo, è possibile solo a patto di assegnare a quel passato e a quegli avvenimenti un proprio luogo e un proprio tempo storici.

La scelta pasoliniana di fare un film tratto dal Vangelo di Matteo non poggia solo su esigenze religiose in senso ampio, ma anche sulla necessità di ridefinire organicamente, nella prassi cinematografica, la propria poetica. In maniera tempestiva e opportuna, anche se non consapevolmente programmatica, la pratica del cineasta Pasolini ristabilisce alcune incertezze del Pasolini teorico: ci troviamo di fronte a un paradosso perché sembra che Pasolini, nel famoso scritto del 1965 *Il cinema di Poesia*³ rischi di non salvaguardare proprio la specificità del visibile, che, invece, è di pertinenza indiscutibile del cinema e soprattutto se si pensa al *Vangelo*, tratto fondamentale del "suo" cinema.

Al di là comunque di qualche forzatura concettuale che mette a rischio la specificità del visibile vi è però nella complessa sistemazione teorica pasoliniana una compresenza significativa e fortemente dualistica di oggettività e soggettività: è la teoria degli im-segni che debbono essere intesi come immagini significanti.

Il percorso tracciato dall'autore rende operativa una pratica cinematografica molto affine al recupero di un sentire antropologico e, in una visione sincretica che deve, comunque, confrontarsi con un universo culturale soggettivo, ammalciato da una prospettiva mitica e arcaica, in modo che l'esperienza soggettiva, la memoria e il sogno con le loro relative immagini sono considerati e divengono veri e propri archetipi linguistici.

Cosicché il presupposto pasoliniano è rintracciabile nell'idea che il cinema si possa fondare su un patrimonio di segni comuni a tutti e, tut-

³ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W SITI, 2 tomi, Mondadori, Milano 1999, pp. 1461-1488.

tavia, di queste immagini non esiste un dizionario da cui poter attingere, come invece può fare lo scrittore per la scelta delle definizioni, perché non esistono immagini già pronte, di per sé classificabili e significanti in quanto tali, come possono esserlo le parole.

Il lavoro del regista rispetto alle visioni e alle immagini che pre-esistono è quindi particolare e, nella fase di scelta delle figurazioni non può essere paragonabile, dice Pasolini, al lavoro dello scrittore. Non possedendo un dizionario delle immagini da cui prendere gli im-segni che gli necessitano, il regista deve allora ricorrere al caos, all'indistinto dove le stesse abitano non solo come possibilità. La pratica cinematografica, la costruzione filmica, congettura quindi da parte dell'autore una duplice operazione poiché egli deve prendere dal caos l'im-segno, renderlo possibile e presupporlo come sistemato in un dizionario degli im-segni significativi (mimica, ambiente, sogno e memoria), successivamente il regista deve compiere l'operazione dello scrittore e, quindi, aggiungere a tale im-segno, puramente morfologico, la qualità espressiva individuale.

Poiché il cinema per Pasolini cerca le proprie immagini in quel caos dell'esperienza soggettiva, tra quegli archetipi soggettivi della memoria e del sogno, si potrebbe riconoscere allo stesso una tendenza espressivamente lirico-soggettiva e, quindi, classificare il *Vangelo secondo Matteo* nella categoria di un'opera frutto del cinema di poesia?

È anche vero, però, che gli im-segni hanno come archetipi non solo le immagini della memoria e del sogno, ma anche quelle tratte dalla realtà e facenti parte dell'oggettività che costituirebbero, intese nella loro brutale soggettività, la comunicazione con gli altri definendo una tendenza più esistenziale che poetica e quindi, riconoscere al *Vangelo* le caratteristiche del cinema dell'impegno?

Il *Vangelo* contiene, nel senso classico e in quello teologico, la summa della sensibilità e dello scandalo, il poeta dell'*Usignolo*, che si è identificato con Cristo in un'estasi masochistica, è depositario di una collera nei confronti della Chiesa, che è facilmente paragonabile a quella di un amante deluso. È giunto il suo turno per replicare ai blasfemi: così Pasolini ha anche intuito che con la pellicola deve tentare almeno di opporsi all'ondata cinematografica italiana e mondiale di quegli anni, rifiutando la grandiosità del cinema hollywoodiano, volontariamente, narra la vita di Cristo in maniera non spettacolare. Bianco e nero, attori non professionisti, nessuno particolarmente rispondente ai canoni este-

tici dell'epoca, poco trucco e per colonna sonora un collage di generi e brani diversi, la sceneggiatura identica al testo del vangelo di Matteo e come ambientazione il Mezzogiorno d'Italia, dove si notano chiaramente l'abbandono e la miseria⁴.

E se Pasolini si fa portavoce e artefice di un cinema nuovo, è altrettanto consapevole del nuovo clima religioso che l'Italia sta vivendo e la recente svolta progressista del Vaticano lo aiuta non poco⁵, consentendogli così di realizzare un film nel quale emerge una sua idea non solo religiosa ma di vera ricerca antropologica: se anche *Accattone* viene toccato dal divino, se Ettore di *Mamma Roma* può essere un povero cristo che muore crocifisso proprio come Gesù, se Stracci della *Ricotta* può essere degno della crocifissione, allora anche il contrario è possibile e, quindi, come c'è Dio nell'uomo, così un uomo è in Dio⁶.

Dunque, come è prevedibile il Cristo di Pasolini, che porta la spada e non la pace, è un rivoluzionario⁷, un Cristo contemporaneamente severo e mite, vittima e violento castigatore dei mercanti del Tempio, preoccupato e preoccupante ed è facilmente deducibile, da un'analisi anche in superficie del film, che il poeta prenda la propria autobiografia

⁴ Basti pensare che il 9 marzo il nostro poeta diceva agli studenti del centro sperimentale di cinematografia: «[...] la miseria è sempre per sua intima caratteristica epica. Questo mio modo di vedere il mondo dei poveri, sei sottoproletari, risulta, credo, non soltanto dalla musica ma anche dallo stile stesso dei miei film [...]».

⁵ Oltre ovviamente al sostegno della Pro Civitate nella preparazione del *Vangelo*, in una famosa intervista dal titolo *Pasolini su Pasolini* il regista afferma: «[...] Ero stato in buoni rapporti con Don Giovanni Rossi e altri della Pro Civitate Christiana, e con alcune persone della sinistra cattolica, ma questo, prima dell'affare della *Ricotta*. Tutto fu reso più facile, però, grazie all'ascesa al soglio di Papa Giovanni XXIII, che obiettivamente rivoluzionò la situazione. Se Pio XII fosse vissuto altri tre o quattro anni, non sarei mai stato in grado di fare il Vangelo [...]».

⁶ Per rimanere sempre nel campo della genesi compositiva del Vangelo non bisogna eludere la complessità del messaggio cristiano in Italia dove con una particolare contraddittorietà si faceva della religione politica e della politica religione e, quando il film suscitò scalpore e animò il dibattito teso a stabilire se lo stesso fosse o meno l'opera di un cattolico, il regista rispose con questa affermazione antropologica e sociologica: «[...] in Italia nessuno legge il Vangelo, proprio nessuno. Domandai a tutti quelli che conosco e al massimo tre o quattro l'avevano letto [...]».

⁷ Come si evince dalla lettera inviata nel 1963 da Pasolini al poeta russo Evtuschenko, l'ambiguo Cristo doveva essere un intellettuale in un mondo di poveri disponibili alla rivoluzione. Cfr. P. P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, a c. di N. NALDINI, Einaudi, Torino 1988, pp. 518-519.

per farne arte, e per trasformarla “a suo modo” in mito, per trovare in quest’ultimo una tale materia da rendere anche la sua (difficilmente narrabile-rappresentabile) biografia convincente.

Come nei suoi capolavori letterari, anche nel cinema Pasolini attua un criterio non conformistico, l’obiettivo è quello di dimostrare che come le poesie in un unico grande libro, i singoli film, al di là dei quali pochi critici si rendono disponibili a guardare, sono semplicemente parte di un unico disegno, un progetto durato una vita e dedicato a una revisione dei valori, e non dei sintomi, di un sistema.

Con tale premessa si giustifica come ancora oggi il dibattito, prima teso a stabilire se il *Vangelo* fosse l’opera di un cattolico praticante o ancora quella del pornografo blasfemo perverso della *Ricotta*, sia molto intenso e l’apparente contraddizione che colpisce gli osservatori è altrettanto contraddittoria per Pasolini stesso che dichiara:

[...] Una filosofia atea non è la sola filosofia possibile del marxismo – tanto è vero che la base marxista e operaia è sempre stata nella maggioranza credente, ed anche ad alto livello si sono avuti molti marxisti cattolici. Ed è comunque un fatto corrente e tipico del marxismo contemporaneo quello di contenere molti elementi della cultura borghese e irrazionalistica, elaborandoli in forma complessa e originale⁸.

La storia di Cristo che Pasolini sceglie di raccontare toglie ai religiosi il monopolio del bene e consente all’autore di definirsi non proprio cattolico, la sceneggiatura gli dà la possibilità di esternare i propri sentimenti di persecuzione nell’identificazione con il figlio di Dio e dunque da ciò si può cogliere per inferenza il rimprovero duramente rivolto alla Chiesa.

Il regista, trascorsa l’estate in sala di montaggio, riesce a terminare il *Vangelo* per presentarlo alla XXV Mostra Cinematografica di Venezia il 4 settembre 1964, Alberto Moravia e Dacia Maraini tornano dalla vacanza in Jugoslavia⁹ per essere presenti e, a parte i consulenti della cittadella, nessun altro ha visto il film.

⁸ Cfr. J. HALLIDAY, *Pasolini su Pasolini: conversazioni con Jon Halliday*, Guanda, Parma 1992, pp. 332-333.

⁹ Si veda in proposito lo scambio epistolare degli amici in P.P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, a c. di N. NALDINI, cit., p. 554.

Al palazzo del Cinema, Pasolini viene accolto da fischi¹⁰, cui fa seguito il lancio di pomodori e uova, i responsabili sono nuovamente identificati come membri di Ordine Nuovo, Circolo Giovanile Azzurro, Gruppo Universitario San Marco, e Associazione Italo-Iberica. All'esterno avevano distribuito volantini; una volta in sala, lanciarono sputi e altre uova tanto in direzione dello schermo quanto sul pubblico. La discussione intorno al film non si risolve di certo nel solo resoconto della serata

¹⁰ Tullio Kezich, critico cinematografico nel numero 38 di «Settimo Giorno» scrive: «Invettive e fischi, parolacce e uova marce hanno accolto Pier Paolo Pasolini al suo arrivo al Palazzo del cinema. Ci sono stati anche un intermezzo pugilistico, animato alla brava da Guttuso e Bassani, e una cagnara in sala, dove gruppi di fascisti muniti di fischietto sono stati sopraffatti dall'ovazione che il pubblico ha rivolto al poeta di *Le ceneri di Gramsci* [...]». Cfr. *Cronologia* in P. P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, cit., p. XCIII. Pasolini ringrazia il critico nel settembre del 1964: «Caro Kezich, è ora che finalmente ti ringrazi, formalmente per iscritto! Di solito non lo faccio mai, e ti lascio capire il perché – ma mi tengo ben strette al cuore le gratitudini e le tenerezze, proprio così come dimentico le rabbie. Anche il tuo pezzo sul *Vangelo*, come quello sulla *Ricotta* (anche quello su *Comizi d'amore*) è proprio bello, intelligente. Mi guardi come ci si guarda tra auguri o tra compagni di scuola [...]», *ivi*, p. 556. Goffredo Fofi, invece, recensisce negativamente il *Vangelo* sulla rivista «Quaderni Piacenti» e Pasolini, l'8 dicembre 1964, indirizza una lettera molto dura al direttore della rivista Piergiorgio Bellocchio: «Gentile direttore, questa lettera potrebbe essere privata, ma desidererei presentargliela invece come aperta, perché i sia pur pochi lettori dei «Quaderni Piacenti» mi interessano particolarmente. Si tratta del giudizio dato su di me, con ostentata noia, da Goffredo Fofi a proposito del *Vangelo*; vorrei precisare che un suo giudizio sull'insieme della mia operazione letteraria, che sarebbe secondo lui ristretta per vocazione volontà al mondo sottoproletario, e quindi irreparabilmente marginale. Come vede, è un giudizio che non è un giudizio, ma è una constatazione che diventa tale attraverso il moralismo tipico dei vostri Quaderni, e che del resto è molto tradizionale, molto tipico della piccola borghesia italiana. [...]». Cfr. P. P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, cit., pp. 559-560. Anche Franco Fortini, collaboratore e consulente di redazione della rivista diretta da Bellocchio, prende parte alla discussione con una lettera del 19 ottobre 1964 indirizzata all'amico di «Officina»: «Caro Pier Paolo, gli amici di Quaderni Piacentini mi hanno fatto leggere le tue due lettere [...]. Vorrei solo non offenderti ma so che ora è difficilissimo e non so come aiutarti, ogni offerta di aiuto ti dovrà parere ipocrisia. Eppure proprio dopo il *Vangelo*, dopo una partecipazione senza riserve, oltre il limite del piano, ragionando ho capito che la critica di fondamento anticlericale ha ragione. Quel Gesù – Pierpaolo manca il punto centrale del cristianesimo, ossia la necessità della croce; e si riduce allora all'umanesimo, al cristianesimo socialista, insomma al pasticcio. Cristo non è Salvatore Carnevale, né Giordano Bruno né Fra Michele Minorita; ossia lo è stato, storicamente, ma allora non è Dio, e bisogna dirlo. [...]», P. P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, cit., pp. 563-564.

veneziana ed è ormai chiaro ai più che, come sempre accade, l'opera di Pasolini richiede meditazione e coinvolge problemi di vasta eco. Mario Soldati¹¹, parlando del *Vangelo*, individua una contraddittorietà sistematica: il lirismo del film ha radice nell'ambiguità, nel sovrapporre via via, inquadratura per inquadratura, la ragione alla fede, usando come solvente un'idea creaturale della vita, quell'idea scoperta e definita da Spitzer e da Auerbach negli incunabili romanzi della poesia europea.

Benché il film di Pasolini fosse sulla bocca di tutti al Festival di Venezia e avesse ricevuto il Premio speciale della giuria, il Leone d'oro andò a *Deserto Rosso* di Antonioni¹² e, siccome aggiudicarsi il Leone d'oro avrebbe reso il finanziamento dei prossimi film molto più facile, Pasolini cominciò a parlare di abbandonare il cinema¹³.

¹¹ In un articolo dal titolo *Il Vangelo di Pasolini* pubblicato il 28 novembre 1964 su «L'Europeo», Mario Soldati dichiara: «[...] è ingenuo, Pasolini, ed è, insieme, scanzonatissimo. È pieno di istinti e di passioni; ed è carico, insieme, di cultura. Gene di tutti i desideri; e, insieme, si ricorda di tutti i libri che ha letto, e li ha letti tutti [...] questo va bene, e anche questo non sarebbe un guaio. Il guaio è, semplicemente, che lui non fa nessuno sforzo, ma proprio nessuno nessuno, non dico per giungere, neanche per avviarsi a una composizione, a una sintesi. Il Pietro e il Paolo che sono in lui sembra che non possano mai fondersi in un nome solo: i due sensi della religione, quello naturale ed evolutivo (Pietro) e quello dogmatico (Paolo) sembrano, in lui, destinati a una straziante, perenne separazione: straziante perché l'ingegno di Pasolini è sommo, e non può non soffrirne [...]», M. SOLDATI, *Da spettatore. Un regista al cinema*, Mondadori, Milano 1973, pp. 170-179.

¹² Sul primo numero di «Vie Nuove» del 7 gennaio 1965, Pasolini rispondendo a una sua leale lettrice (Maria Bicci, che si identificava come una comunista cristiana), spiegando che di Antonioni non gli erano piaciuti né la *Notte* né l'*Eclisse*, difende la decisione della giuria con queste parole: «Ti ringrazio di “tenere” per me contro Antonioni. Ma qui, non per lealtà (la lealtà è un concetto feudale e pericolosamente retorico: quanti giovani, per lealtà, sono diventati repubblicchini?), ma per dovere di chiarezza e di libertà critica, devo polemizzare con te a favore di Antonioni. [...] Ho visto finalmente il *Deserto Rosso*, e mi è sembrato un bellissimo film. [...] La tecnica del fare e entrare e uscire i personaggi nell'inquadratura per cui, in modo talvolta addirittura ossessivo, il montaggio consiste in una serie di quadri direi informali e dimostra di per sé chiaramente la prevalenza in questo film di un ossessivo mito formalistico, finalmente liberato, e quindi poetico [...]», P. P. PASOLINI, *I dialoghi*, a c. di G. C. FERRETTI, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 363-366.

¹³ Alfredo Bini decise quindi di organizzare una proiezione privata per un gruppo di padri conciliari che si trovavano allora a Roma per un *Corso di studi cristiani* indetto in occasione del Concilio ecumenico. Venne ottenuto il permesso per mostrare il *Vangelo* nel nuovo auditorium del Vaticano in via della Conciliazione. Nel timore che qualcosa

Di lì a poco, una giuria dell'Office Catholique International du Cinéma (OCIC), presieduta da un vescovo peruviano, conferisce al Vangelo il proprio massimo premio, il primo ad onorare una produzione italiana¹⁴ e la menzione recita tra l'altro: «L'autore, di cui si dice che non condivide la nostra fede, ha dato prova nella scelta dei testi e delle scene di rispetto e delicatezza. Egli ha fatto un bel film, un film cristiano che produce una profonda impressione»¹⁵.

Oltre al mondo degli intellettuali anche la stampa nazionale si è occupata del film pasoliniano: «L'Osservatore Romano» dichiara il film un Vangelo umanizzato, che, pur mancando del mistero messianico, era notevole per il solo fatto che un marxista ateo si fosse avvicinato a tale argomento, di contro la stampa di destra grida allo scandalo. «Il Tempo» scrisse che “il diavolo si fa frate”, poiché il maligno si presenta in quel modo per rubare un'anima e proseguiva dicendo che il premio dell'OCIC andava ad immenso beneficio del comunismo e si chiedeva cosa don Rossi avrebbe pensato di un “Vangelo secondo Carlo Marx” in cinque atti. Il settimanale «Vita» sostiene che il Cristo di Pasolini muore con un sentimento più di ribellione e disperazione che di abbandono, «Napoli Notte» insinua che il passo successivo sarebbe stato di dare a Pasolini la porpora cardinalizia e di erigere un tempio in Roma dedicato a San Carlo Marx. Il 12 novembre 1964 «Il Borghese» pubblica un racconto fantacattolico nel quale si narra ironicamente come Pietro Paolo si rechi in auto alla borgata, nella speranza di trovare compagnia per un'ora o per la notte. Ai suoi cenni d'invito un ragazzo saliva in macchina e, una volta fermatisi, riconosceva un'aureola che circondava Pietro Paolo.

andasse storto, il produttore si recò con diverse ore di anticipo alla sala, trovandola completamente chiusa e sbarrata da cartelli che dichiaravano dei lavori in corso: «[...] Qualcuno in Vaticano, doveva essere stato preso dal panico. Ma la proiezione l'abbiamo fatta lo stesso, mille cardinali portati con trenta taxi che facevano la spola tra San Pietro e piazza Cavour, al cinema Ariston. Venti minuti esatti di applausi hanno fatto, quando è apparsa la dedica a Giovanni XXIII». Cfr. A. BINI, *I primi passi del regista Pasolini*, in «L'Europeo», 28 novembre 1975, p. 53.

¹⁴ Nell'archivio del Centro Studi Pasolini di Casarsa si conserva una breve missiva, finora inedita, di Giorgio La Pira datata 3 ottobre 1964: «Mi congratulo sinceramente con Lei per il gran premio OCIC conferito al suo film *Il Vangelo secondo Matteo*, e mi auguro che esso possa portare un valido contributo alla conoscenza del Cristo da parte dell'uomo moderno.».

¹⁵ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze 1995, p. 363.

Fra i tanti detrattori, probabilmente l'articolo più feroce è quello uscito il 18 ottobre sul «Secolo d'Italia»¹⁶ che pubblica un'intera pagina completa di foto di Pasolini in occhiali scuri, titolando a caratteri cubitali: *Chi è Pasolini?*, a cui seguiva una risposta contenente l'elenco dettagliato dei processi che aveva subito e che si concludeva con la frase «Questo è l'uomo e lo scrittore che viene spacciato nei fatti come interprete autentico del divino messaggio evangelico».

Qualche serio osservatore si lamentò che Pasolini non era stato sufficientemente accurato, che tutti i suoi discorsi sull'uso esclusivo delle parole del Vangelo mascheravano una versione strettamente personale con pretese di essere in qualche modo scientifica.

Pasolini rispose: «Non volevo ricostruire la vita di Cristo come fu veramente; volevo fare invece la storia di Cristo più di duemila anni dopo di tradizione cristiana, perché sono stati duemila anni di storia cristiana a mitizzare quella biografia, che altrimenti, come tale, sarebbe stata quasi insignificante. Il mio film è la vita di Cristo più duemila anni di storie narrate sulla vita di Cristo. Era quello il mio intento»¹⁷.

Dopo aver conferito al *Vangelo* il proprio premio, l'OCIC prese accordi per proiettare il film a Parigi, nella chiesa di Notre Dame, in dicembre. Dopo la proiezione, alla presenza di Pasolini, seguì l'inevitabile tavola rotonda: la cattedrale era stipata di spettatori, professori di storia del cristianesimo dalla Sorbona, vescovi, sacerdoti, coro. Alcuni parlarono a favore del film, altri contro. Sulla rivista «Nouvel Observateur» il critico Michel Cournot commenta che il film era «propaganda religiosa sotto le false spoglie di una trascrizione fedele del Vangelo fatta da un marxista [...]». Non so se Pasolini sia un prodigio d'incoscienza o un piccolo campione della pubblicità; gli fece eco Claude Mauriac che dichiara: «No, il Vangelo non è né arte sacra, né arte. Non è niente». Pasolini replica agli intellettuali francesi accusandoli di essere sordi, completamente staccati dalla realtà storica e che l'unico ad aver compreso qualcosa era Sartre.

L'intellettuale francese accetta di incontrare Pasolini il giorno dopo il dibattito di Notre Dame, offrendogli un garbato consiglio politico-cultu-

¹⁶ Questa pagina viene ristampata e aggiornata sul «Camino» di Lodi nel gennaio 1965, sul «Meridiano» di Cagliari nel maggio 1965 e da allora in poi su volantini di diverse città italiane.

¹⁷ Cfr. J. HALLIDAY, *Pasolini su Pasolini: conversazioni con Jon Halliday*, cit., p. 82.

rare: l'unico modo per soddisfare i critici francesi è di mostrare il *Vangelo* in italiano, e non nella versione malamente doppiata da un prete francese, facendo seguire subito dopo la *Ricotta*, in modo da stabilire le credenziali di Pasolini come l'opposto di un apologeta cattolico. Mostrare Stracci che muore sulla croce assieme a Enrique Irazoqui avrebbe, secondo Sartre, calmato i timori dei suoi connazionali anticlericali. Pasolini replica così: «[...] Se fossi stato francese avrei girato il *Vangelo* in Algeria, e questo vi avrebbe traumatizzato, come sono traumatizzati gli italiani, perché ho ambientato il mio *Vangelo* in Lucania. Forse allora avreste capito [...]»¹⁸.

Al ritorno in Italia il poeta mostra un nuovo stato d'animo, probabilmente legato alle reazioni oltre che alla realizzazione della pellicola, quando sulla rivista «Cineforum» dichiara: «Sento solo oggi la fatica che quel film mi è costata: tanto che non riesco a sopportare neanche l'idea di farne un altro. Col *Vangelo* ho evidentemente dato fondo a qualcosa: e perciò sento il vuoto dolorante di tutto quello di cui il *Vangelo* ha costituito una liberazione».

Pasolini percepisce che qualcosa di importante sta cambiando: sembra infatti che la cultura sia diventata un'industria, non più il prodotto di individui o di gruppi di amici entusiasti e motivati dall'amore delle proprie opere, intuisce fin da subito che in Italia si apriva una nuova stagione politica, quella del compromesso storico.

Particolarmente esemplificativa risulta la lettera che il 27 dicembre 1964 scrive a don Giovanni Rossi della Pro Civitate Christiana, ringraziandolo degli auguri natalizi:

[...] Quanto ai miei peccati ... il più grande è quello di pensare in fondo soltanto alle mie opere, il che mi rende un po' mostruoso: e non posso farci nulla, è un egoismo che ha trovato un suo alibi di ferro in una promessa con me stesso e gli altri da cui non mi posso sciogliere. Lei non avrebbe mai potuto assolvermi da questo peccato, perché io non avrei mai potuto prometterle realmente di avere intenzione di non commetterlo più. Gli altri due peccati che lei ha intuito, sono i miei peccati pubblici: ma quanto alla bestemmia, glielo assicuro, non è vero. Ho detto delle parole aspre con una data Chiesa e un dato Papa: ma

¹⁸ Sulla notoria polemica con gli intellettuali francesi, si veda la ricostruzione dei fatti ad opera di Nico Naldini in *Cronologia* in P. P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, cit., pp. XCV-XCVIII.

quanti credenti, ora, non sono d'accordo con me? l'altro peccato l'ho ormai tante volte confessato nelle mie poesie, e con tanta chiarezza e con tanto terrore, che ha finito con l'abitare in me come un fantasma familiare, a cui mi sono abituato, e di cui non riesco più a vedere la reale, oggettiva entità. Sono bloccato, caro don Giovanni, in un modo che solo la Grazia potrebbe sciogliere. La mia volontà e l'altrui sono impotenti. E questo posso dirlo solo oggettivandomi e guardandomi dal suo punto di vista. Forse perché io sono da sempre caduto da cavallo: non sono mai stato spavalamente in sella (come molti potenti della vita, o molti miseri peccatori): sono caduto da sempre, e un mio piede è rimasto impigliato nella staffa, così che la mia corsa non è una cavalcata, ma un essere trascinato via, con il capo che sbatte sulla polvere e sulle pietre. Non posso né risalire sul cavallo degli Ebrei e dei Gentili, né cascare per sempre sulla terra di Dio [...]»¹⁹.

Don Giovanni Rossi replica: «Grazie per la tua lettera! È stato il più bel regalo che tu potessi farmi. Quello che interessa per la Tua grande anima non è il passato, ma l'avvenire».

¹⁹ P. P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, cit. pp. 576-577.

Domenico Notarangelo

IL MIO PASOLINI

Accadde mezzo secolo fa. Era una mattina del maggio 1964, al mio tavolo di lavoro nella Federazione del PCI di Matera ero intento a scrivere un servizio per l'«Unità». Si presentarono due signori, dissero che erano del Cinema e che venivano da Roma. Erano a Matera per preparare il set del *Vangelo secondo Matteo* che di lì a poco Pier Paolo Pasolini sarebbe venuto a girare nella città dei Sassi. Erano Maurizio Lucidi, l'aiuto regista, e Manolo Bolognini, organizzatore generale del film. Temevano, ci dissero, che anche a Matera potessero accadere tentativi di aggressione da parte di gruppi neofascisti come era già accaduto in altre città italiane perciò venivano a chiedere ai comunisti locali di organizzare una qualche vigilanza intorno al Maestro. Toccò a me, che ero segretario dei giovani comunisti materani, assolvere a tale compito. Qualche giorno dopo Pasolini volle incontrarmi. «Ho bisogno del suo aiuto» mi disse. Bisognava cercare una cinquantina di volti che potessero svolgere il ruolo dei sacerdoti e dei farisei. Mi sentii come investito di un sacro fuoco: Pasolini mi aveva invitato a collaborare al suo film. Già questo mi riempiva di orgoglio. Fu quello l'inizio di un'amicizia che doveva lasciare profonde tracce nella mia vita. In pochi giorni gli procurai quelle comparse. Non si trattava di comparse qualunque. «Devono essere», mi spiegò, «facce stronze, fasciste».

Pasolini curava in ogni dettaglio la scelta dei volti dei suoi personaggi, e dovevano essere volti puri e veri. Quando mi spiegò come dovessero essere le facce dei farisei e dei sacerdoti, compresi subito che dovevano corrispondere a un preciso disegno, e dovevano rappresentare la diversa natura sociale e psicologica dei personaggi. Cercai di interpretare il suo pensiero e immaginai che quei volti somigliassero ai luigini di Carlo Levi, arrivisti e ipocriti, bugiardi e egoisti, stupidamente arrampicatori

sociali, arroganti ma pronti ad ogni compromesso, col volto segnato dal grigiore del fanciuzismo, l'esatto contrario dei volti dei contadini, genuini e sinceri, solari e altruisti, solidali e faticatori. Ero convinto che nella storia i volti si perpetuano e si rigenerano e che ieri come oggi i farisei si potevano incontrare nei retrobottega del clientelismo e al fresco delle sale d'attesa; e i sacerdoti si trovavano e si trovano annidati nei palazzi del potere comunque camuffato. Pazienza se poi quei volti io fossi andato a cercarli e a trovarli nella sede della sezione comunista. In pochi giorni avevo aiutato Pasolini a risolvere un problema fondamentale nell'arte del cinema: la utilizzazione degli attori di strada che non fossero professionisti, quindi autentici e spontanei, estranei alla finzione scenica, come del resto tutti gli altri personaggi del Vangelo. Anche per la comparse accadde lo stesso fenomeno. Scegliendo Matera come set del suo *Vangelo*, Pasolini aveva risolto due problemi: quello di utilizzare lo struggente scenario dei Sassi e della Murgia come fossero la Gerusalemme di duemila anni or sono e l'antica Terra Santa senza nulla modificare o manomettere; e l'altro delle comparse, perchè nelle grotte e nelle caverne degli antichi rioni materani trovò il popolo autentico della Palestina e della Galilea calpestata da Gesù e dagli Apostoli. Il popolo materano si offrì con generosità al film di Pasolini, accontentandosi di poco, poche lire e una scarsa colazione a sacco. Accorsero a centinaia e si comportarono da professionisti della buona creanza. Sul set furono educati e perfetti, silenziosi come formiche e si sottoposero con disciplina alle indicazioni del regista e dei suoi collaboratori. Mai una protesta, mai un rimprovero. E la produzione non dovette affrontare molte spese per vestire le comparse, perchè bastò mettere loro addosso qualche straccio in più alle loro vesti abituali per farle apparire come fossero gli abitanti di due millenni prima, a dimostrazione di quanto fosse rimasta immobile la storia nei gironi infernali dell'antica Matera.

Questa mia collaborazione doveva poi subire altri risvolti. Che furono fortunati e decisivi. Infatti a distanza di pochi giorni Pasolini mi mandò a chiamare di nuovo e mi propose di fare una «comparsa speciale», mi disse, dovevo vestire i panni del centurione romano. Dapprima cercai di defilarmi, risposi che io non ero un attore e che non me la sentivo di calcare le scene. «Proprio per questo ho pensato a Lei», replicò Pasolini, perchè non ero un attore e potevo essere più vero e più spontaneo dinanzi alla macchina da presa. Accettai e il giorno dopo ero vestito

da centurione mentre seguivo da presso il Cristo sotto la croce. Per tre giorni, sotto un sole canicolare, coperto di sudore e di stanchezza, seguii Gesù lungo le stradine e i vicinati degli antichi rioni materani e sulle impervie balze della murgia verso il Golgota. E fu una fortunata circostanza, perché ebbi l'intuizione che quella poteva essere l'occasione, stando sul set, per fotografare Pasolini. E così fu. Quando non ero di scena, tiravo fuori le fotocamere e fotografavo Pasolini preoccupandomi soprattutto di ritrarlo nel contesto dei Sassi. Era quello, in fondo, lo scopo che mi ero prefisso. E infatti riuscii a eseguire numerosi scatti con Pasolini inquadrato mentre dirige il film. Un solo scatto realizzai avendo nell'inquadratura Pasolini ed Enrique Irazoqui, lo studente spagnolo che interpretava Gesù. Erano su una piazzetta che si affacciava sul Sasso Barisano, Irazoqui ancora nella tunica bianca del Cristo, Pasolini in giacca e cravatta col gomito appoggiato ad un muretto di tufo reggendosi il mento, in una delle sue pose meditative, sullo sfondo è seduto su un *pisulo* Maurizio Lucidi, l'aiuto regista. Pasolini vi appare senza i suoi inseparabili occhiali neri. Quella foto doveva fare poi il giro del mondo e diventare l'icona del *Vangelo* pasoliniano. C'è Cristo che ha appena percorso un tratto della *via crucis*, compenetrato sul destino che sta per compiersi, c'è il migliore Pasolini che medita, ci sono i Sassi di Matera ai quali il regista aveva affidato il compito di incarnare la Terra Santa. C'era un silenzio assoluto in quel momento in quel luogo, le centinaia di comparse erano distribuite nei dintorni a pochi passi in attesa del prossimo *ciak*, c'erano operai e tecnici di ripresa che consumavano la colazione a sacco, tutti immersi nel silenzio più assoluto e nessuno osava disturbare il regista e l'atmosfera ieratica che la Passione aveva generato nell'ambiente. Quando scattai la foto il clic della fotocamera fu l'unico rumore a rintonare come tuono nel silenzio.

Sul set, pur standogli spesso affianco, raramente osavo rivolgergli la parola, mi limitavo a osservarlo e ad annotare mentalmente i suoi comportamenti, cogliendo i momenti più significativi per fare i miei scatti fotografici. Avevo telefonato alla redazione romana dell'«Unità» per concordare la pubblicazione di un mio articolo sulla presenza di Pasolini e Matera, ma il giornale mi ordinò di lasciar perdere. E fu questa la ragione che mi indusse a tacere. Ma arrivò ugualmente il momento di parlarci a lungo e polemicamente. Stavamo gustandoci il fresco e una coppa di gelato seduti dinanzi al bar Tripoli, Pasolini mi chiese cosa pensassimo noi

comunisti della situazione degli antichi rioni dei Sassi che a quell'epoca erano interessati da gravi dissesti e da preoccupante degrado. Da comunista ortodosso io cercai di spiegargli che, grazie anche alla lotta delle sinistre e dei sindacati, si stava compiendo un'opera di giustizia e di civiltà per eliminare quella che Palmiro Togliatti qualche anno prima aveva denunciato come una vergogna nazionale. Pasolini ebbe come un moto di insofferenza e, quasi rimproverandomi, mi redarguì: «Anche voi comunisti vi state rendendo responsabili dell'assassinio del mondo contadino». Non ebbi coraggio di replicare a quella rampogna, ma avvertivo che egli in fondo non aveva torto. Anzi, con la sua consueta chiaroveggenza vedeva quel che poi, a distanza di alcuni anni, tutta la sinistra italiana doveva riconoscere il grave errore consumato nei Sassi in nome della demagogia elettoralistica. Infatti di lì a pochi anni arrivò a Matera Carlo Levi a proporre, in un convegno, di girare pagina e di cominciare a salvare i Sassi con massicci interventi di recupero e di restauro. Pasolini anche questa volta aveva visto giusto con molto anticipo.

A distanza di anni mi sono chiesto quali tracce la presenza di Pasolini abbia lasciato a Matera. Certamente sono tracce profonde che hanno resistito all'usura del tempo se a distanza di mezzo secolo la città si è ritrovata di recente mobilitata a ricordarlo e a celebrarlo con molte iniziative e se a suo nome è sorta anche un'associazione. Tutto cominciò nel 2003 con una prima mostra allestita nel Palazzo Lanfranchi, e fu quella l'occasione in cui per la prima volta, dopo quarant'anni, le mie fotografie scattate sul set del *Vangelo* vennero proiettate al pubblico. Colpevolmente, per quattro decenni il nome di Pasolini era rimasto relegato nella considerazione di pochi cultori della sua arte. Poi finalmente il risveglio. Matera riscoprì allora una pagina dimenticata della propria storia. Ma il salto di qualità doveva avvenire qualche anno dopo, nel 2007 quando, dalla nascente Associazione Pasolini da me promossa, venne organizzata, nella Mediateca di Matera, la prima mostra integrale delle fotografie che avevo scattato sul set del *Vangelo* e che mostravano un Pasolini vivo e vibrante nel contesto dei Sassi. Per quell'occasione venne anche presentato un mio libro-catalogo dal titolo *Il Vangelo secondo Matera*, edito dalla Città del Sole di Reggio Calabria, contenente tutte le mie foto e un testo in cui raccontavo la mia esperienza sul set del film. In quell'occasione proposi che si dovesse ricordare più adeguatamente Pasolini per il contributo ch'egli aveva offerto all'identità di Matera.

Con quel film, infatti, per la prima volta gli antichi rioni materani apparivano sugli schermi di mezzo mondo, dinanzi agli occhi di milioni di persone, nella loro crudele drammaticità, suscitando dovunque stupore, indignazione e condivisione. Era un enorme balzo in avanti rispetto al passato. Matera non era ignota alla cultura e alla politica italiana. Il libro di Carlo Levi *Cristo si è fermato a Eboli* aveva portato i Sassi di Matera alla ribalta nazionale, alimentando il dibattito sul meridionalismo. Col film di Pasolini invece appariva nella sua crudezza la drammatica condizione delle caverne e delle grotte dinanzi agli occhi del mondo. Il film, infatti, fu subito tradotto in molte lingue e proiettato in molte nazioni dei cinque continenti.

Proponevo alle istituzioni che al nome di Pasolini si dovesse intitolare un sito dove egli aveva girato il film e che si offrisse la cittadinanza onoraria sia a Pasolini *post mortem* sia a Enrique Irazoqui, l'interprete del Cristo. La mia proposta non trovò ascolto. Ma io non mollai, tenni duro e rinnovai la proposta qualche anno dopo, nel 2011. E questa volta la mia proposta fu parzialmente accolta. E avvenne così che nell'estate di quell'anno a Matera, in una seduta solenne del Consiglio comunale, fu offerta ufficialmente la cittadinanza onoraria a Enrique Irazoqui e venne intitolata al nome di Pasolini la nuova sala consiliare, mentre nel Palazzo Lanfranchi della Sovrintendenza ai Beni Culturali veniva allestita una mostra delle mie fotografie in una nuova versione. Per quella occasione si organizzò un ritorno a Matera anche degli attori superstiti del film che vennero a ricordare le loro esperienze nel corso di un convegno al quale parteciparono illustri esperti del mondo del cinema, fra cui Goffredo Fofi, Virgilio Fantuzzi e Gianni Volpi, insieme a dirigenti della Cineteca di Bologna e del Museo pasoliniano di Casarsa. Non trovò accoglienza invece la mia proposta di dedicare al nome di Pasolini quella parte della Murgia dove erano state girate le scene della Passione di Gesù.

Un impulso al ritorno di attenzione verso Pasolini e al suo film si ebbe a cominciare dal 2002 in occasione dell'arrivo a Matera di Mel Gibson alla prese con un altro film su Gesù, *The Passion* che arrivò nelle sale due anni dopo. E appunto nel 2004, per una fortuita coincidenza, era tornato nelle sale cinematografiche il *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini in pellicola restaurata dalla Fininvest. Per un puro caso i due film vennero proiettati a Matera contemporaneamente in due sale cinematografiche diverse, col un risultato sconvolgente: *The Passion*

fece il pienone, mentre il *Vangelo secondo Matteo* venne disertato. Ma fu per poco, perché successivamente le sorti si capovolsero e il *Vangelo pasoliniano* tornò ad essere amato da folle sempre crescenti. La dimostrazione? In occasione del cinquantenario, Matera ha tenuto viva la memoria di quell'evento con una serie di manifestazioni che hanno visto la partecipazione attiva e entusiasta di folle di tutte le età, sia durante la proiezione della pellicola, sia con mostre o dibattiti o *performances*. Intanto nessuno più si ricorda di Mel Gibson e del suo sanguinolento film. Enti pubblici e istituzioni hanno fatto la loro parte e non c'è dubbio che complessivamente l'operazione sia servita a far crescere il credito di Matera nella corsa al 2019 per essere riconosciuta Capitale della Cultura. L'Associazione Pasolini di Matera si può considerare capofila in questa operazione con il suo attivismo che l'ha resa protagonista in tutta Italia e in Europa nella promozione di iniziative pasoliniane. La mostra delle mie fotografie, infatti, è stata presentata in circa cinquanta città italiane, da Roma a Trieste a Pisa, da Vigevano a Casarsa e Rovereto, da Bologna e Follonica a Rovigo e Adria, a Milano e poi in città europee, da Parigi a Rovigno a Novi Sad e a San Pietroburgo dove una copia della mostra è rimasta in permanenza. E infine alcune delle mie foto hanno avuto il privilegio di essere inserite nella grande mostra itinerante Pasolini Roma che, partita da Barcellona ha sostato a Roma con destinazione finale a Berlino. Ma si tratta di un viaggio destinato a crescere, con altre tappe a Como, a Palermo e ad Assisi, nella prestigiosa sede della Pro Civitata Christiana, mentre continua a ottenere successo il libro-catalogo in nuova veste da me curato dal titolo Pasolini Matera, in edizione rivisitata e ampliata di nuovi testi e di foto di scena di Angelo Novi concesse dalla Cineteca di Bologna.

Oggi, a distanza di mezzo secolo, ricordo e rivedo Pasolini nei giorni in cui dirigeva il film nei Sassi di Matera e sulle rocce brulle della Murgia. Lo vedevo assorto nel lavoro, mai distratto, sempre concentrato, quasi circonfuso da un'atmosfera di massima concentrazione, come se stesse recitando o scrivendo i versi di un poema. A distanza di tempo riesco a rivivere quell'atmosfera come fosse oggi, tutti noi immersi in una calura spietata e in un silenzio assordante, e intorno a noi la storia millenaria di caverne dove fino a pochi anni prima c'era stata la vita, dove una volta si avvertivano i rumori e i ragli degli asini, dove si percepiva l'odore del pane fatto in casa e l'umore forte delle vinacce e il tanfo violento dei

letamai e delle muffe, gli strilli dei mocciosi e i lamenti delle nonne. La presenza di Pasolini faceva tutt'uno con le scalinate infestate di erbacce e le pareti di tufo invecchiato, e le comparse che si muovevano con grazia spontanea sulla scena come se fossero i naturali e coevi abitatori della Palestina o di Gerusalemme; o con i tratturi impervi e le rocce brulle e arroventate della Murgia Timone sulla quale svettavano le tre croci del Golgota come tre bracci di alberi di mandorlo secchi d'atavica arsura. Già costruendo quei paesaggi e quegli attori Pasolini aveva creato un autentico poema epico, sposando sulla scena l'eternità dei millenni: Palestina e Murgia, Matera e Gerusalemme, Terra Santa e Sassi, braccianti e palestinesi, ebrei di ieri ed ebrei di oggi e di sempre, e su tutto e su tutti lo stesso sole e lo stesso vento e la stessa sorte. E la stessa sete di giustizia. A tutto ciò, dando sostanza e forma, si aggiungeva il *Vangelo* di Matteo che Pasolini lasciò intatto nella sua sceneggiatura, facendo parlare Cristo e gli Apostoli, il Battista e Salomè, l'Angelo del Signore e i sacerdoti nella lingua eterna e universale dell'*epos*. Due poeti, Pasolini e Matteo, si erano incontrati nella cella di Assisi per fare, tenendosi per mano, un cammino di speranza per l'uomo di ieri e di oggi. E di salvezza.

Ancora oggi mi chiedo come mai Pasolini abbia scelto Matera per il suo film. Una risposta, anche se indiretta, la forniva lo stesso regista dopo il sopralluogo in Palestina dove non esistevano più le condizioni di due millenni prima. Bisognava cercare quei luoghi e quella antichità epica in altri luoghi, dove possibilmente la mano del tempo non avesse apportato mutamenti, dove la storia si fosse fermata nella immobilità della storia. Dove, insomma, non fosse necessario trasportare il passato e dove il passato fosse ancora presente e drammaticamente vivo e attuale, conservato più genuinamente. Avvenne così che si pensò a cercare un luogo che fosse il passato, e questo luogo fu Matera e altri luoghi del Sud, la Calabria, Massafra, le cantine di Barile, i castelli federiciani di Puglia e Lucania, le falde dell'Etna. Matera in modo particolare, dove avrebbe girato le scene salienti del suo Vangelo: Gerusalemme, la *via crucis*, il Golgota e la crocifissione, il Sepolcro. A quell'epoca a Matera non si erano ancora fatti sentire i frutti del miracolo economico, i contadini e i braccianti erano povera gente come cento o mille anni prima, il popolo dei Sassi portava addosso i panni della miseria, sulle facce della gente erano evidenti i solchi delle rughe e dei patimenti. E c'era la disoccupazione di massa. Quel popolo si offriva alla perfezione

a rigenerare le folle che seguivano Gesù nell'osanna e nella passione. A quel popolo Pasolini non concesse benefici economici, poiché misero era il compenso, ma diede lustro e identità, mostrandolo agli occhi del mondo nella nudità della sua condizione di vergogna nazionale e di custodi della dignità umana. Stava semmai a Matera capire che fosse il suo momento e se non lo fece fu per propria colpa e pigrizia.

Renzo Paris

RICORDANDO IL *VANGELO*

Mi sono trasferito con la famiglia a Roma dall'Abruzzo nel 1957, l'anno stesso che Pasolini riteneva l'inizio di quella che chiamò l'omologazione, il genocidio delle culture popolari del nostro Paese ad opera del nuovo capitalismo.

La prima cosa di Roma che ho visto fu un grande ospedale per malattie infettive e quando uscii dopo un mese di analisi presi la circolare rossa e mi accorsi di poche macchine che transitavano nei viali. I ragazzini come me la domenica pomeriggio entravano in un cinema e varietà e vi sostavano fino a sera inoltrata. Dopo il cinema c'era l'avanspettacolo con i comici, i cantanti e le ballerine. Il sabato invece andavamo dal "Ciriola", il barcone sul Tevere dove incontrai senza riconoscerlo Pasolini in costume da bagno attorniato da tanti ragazzini come me. Villa Borghese e San Pietro erano i luoghi del dragaggio.

Quando uscì nelle sale cinematografiche *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo ero al Liceo, frequentavo il Liceo Mamiani, e con un gruppo di amici leggevamo da alta voce Gadda, Joyce e ognuno per conto proprio *Ragazzi di vita* e *La noia* di Moravia. Con il nostro prof. di filosofia, Fanelli, parlavamo del "dialogo con i cattolici" che i comunisti auspicavano, mentre le strade di Roma erano ormai affollate di macchine e lo smog si cominciava a far sentire.

Pasolini firmò *Il Vangelo* proprio per ubbidire alla volontà di un PCI ancora togliattiano. Leggevo con apprensione degli incontri pasoliniani con i preti, mi sembravano un "tradimento" della purezza marxiana.

Una domenica pomeriggio entrai nella grande sala del Giulio Cesare e la trovai zeppa di gente che fumava e parlava ad alta voce. Trovai un sedile vuoto nella prima fila e con il naso all'insù mi predisposi a vedere quel film di cui tutti parlavano. Alla fine della proiezione ci fu un

grande applauso e io uscii spavaldo. Pasolini aveva raffigurato un Cristo violento, che non faceva sconti ai mercati, ai mercanti e alla borghesia del tempo, violento anche con la sua famiglia di origine. Mi piacquero le facce contadine, con i sorrisi che scoprivano denti radi; mi piacque l'incontro con il possidente che nemmeno rispose a Cristo che voleva si spogliasse dei suoi beni e lo seguisse. Riconobbi tra i letterati vestiti da proseliti Siciliano e il volto della madre di Pasolini mi sconvolse.

Il paesaggio del film, inoltre, mi ricordava la mia Marsica, i miei monti, anche se invece erano quelli di Matera, di Barile e dintorni. Seppi più tardi che l'attore che interpretava il Cristo fu presentato a Pasolini dal mio amico Giorgio Manacorda e che quello, uno studente spagnolo, voleva fare la rivoluzione vera, non il protagonista di un film.

Mi colpirono particolarmente le musiche di Bach e tutta quella umanità che io avevo abbandonato in Abruzzo, dove c'erano ancora cavalli e carretti come mezzi di trasporto, ma sarebbe stato così ancora per poco. Conobbi Pasolini nel 1965, un anno dopo l'uscita del film nelle sale. Me lo presentò Siciliano e la nostra amicizia, con alti e bassi (questi ultimi dovuti alla diversa visione del 1968), durò fino all'anno del suo martirio.

Per il quarantennale di quella morte ho scritto un libro, e l'ho intitolato *Ragazzo a vita* che uscirà per le edizioni Elliot. Nel 1973 Gianni Toti mi invitò a vedere in anteprima il suo film su San Paolo e tra gli addetti trovai Pasolini. Feci un paragone tra il suo *Vangelo*, per così dire ecumenico e la pellicola totiana basata sulle sette religiose del tempo. Pasolini rassicurò il mio amico che ne avrebbe scritto. All'uscita mi chiese cosa stavo scrivendo, gli accennai a *Cani sciolti* e volle che glielo spedissi. Ci saremmo poi incontrati a una trasmissione televisiva sui giovani del sessantotto. Propria la notte di Natale, verso l'alba, ho sognato Pier Paolo sul set di un suo nuovo film intitolato *Una giornata italiana*. Era come un'ombra scura nella sera romana, dove brillava l'abito bianco di un papa che guardava dentro una voragine: «Sei così ritto Bonifazio?».

Sembrava quel papa Francesco, Jorge Bergoglio. Pasolini mi aveva fatto sedere in attesa di una mia presenza nel film di cui però non sapevo niente. Appena sveglio ho pensato a *La comare secca* di Bertolucci, il cui testo era di Pasolini; e sembrava, come nel sogno, che avesse quarant'anni (il quarantennale alle porte), e che non fosse morto per nulla. Con il nuovo papa il *Vangelo* acquista una luce nuova, di cui Pasolini sarebbe stato contento.

Annalisa Percoco

LE IMMAGINI DEL PAESAGGIO
TRA CINEMA E PROMOZIONE DEL TERRITORIO

Il paesaggio tra territorio e rappresentazione

Spazio, territorio e paesaggio non sono termini equivalenti, per quanto spesso vengano utilizzati indifferentemente, generando notevole confusione.

Ciò in virtù delle diverse interpretazioni che nei secoli ha assunto il concetto stesso di paesaggio.

Nei dizionari contemporanei, il paesaggio è una porzione di territorio considerata da un punto di vista prospettico o descrittivo (categoria assunta nell'ambito della *Convenzione europea del paesaggio*).

Così, nel corso del Settecento, il paesaggio è inteso quale rappresentazione, "prodotto" di uno sguardo umano rappresentato attraverso un qualunque linguaggio. La connotazione pittorica è prevalente, ma, se parliamo di immagini, ci sono altre rappresentazioni possibili che dipendono dai linguaggi disponibili.

Invece, per il Novecento, la realtà materiale (il territorio) e l'immagine che la rappresenta (il paesaggio) sono sinonimi e quasi la stessa cosa.

In questa ambivalenza sostanziale sta l'"arguzia" del paesaggio di cui parla Farinelli¹, il suo essere, allo stesso tempo, un pezzo di realtà e la rappresentazione che se ne fa, oggetti e immagine degli stessi. Il concetto di paesaggio è, dunque, una sorta di «metafora sospesa tra realtà e fantasia»².

¹ F. FARINELLI, *L'arguzia del paesaggio*, in «Casabella», n. 575-576, 1991, pp. 10-12.

² R. GAMBINO, *Ambiguità feconda del paesaggio*, in M. Quaini (a c. di), «Paesaggi tra fattualità e finzione», Cacucci, Bari 1994, p. 136.

La realtà materiale in cui viviamo, il territorio, è il risultato di continue modifiche ed è sottoposto a perenne mutamento, perché espressione immediata della vita quotidiana e della storia.

Il territorio è uno spazio artefatto e, rappresentando il luogo della vita e del lavoro quotidiano, la sua nascita avviene in funzione dell'utile piuttosto che dell'estetica. Ciò che crea il territorio è, quindi, il lavoro fisico e manuale.

Il territorio è, in sintesi, il frutto di un processo di produzione su scala 1/1, diacronico e in continua evoluzione.

Il paesaggio, al contrario, è il risultato di un processo di produzione mentale, che ha origine da uno sguardo umano, mediato da linguaggi differenti: naturale, pittorico, della scultura, logico-formale o matematico.

Il paesaggio, dunque, è l'immagine del territorio, che non diventa paesaggio per il solo fatto di esistere.

Affinché questo passaggio avvenga è necessario l'intervento di uno sguardo peculiare, per effetto del quale il territorio si manifesta come paesaggio.

Ma il guardare non è un puro atto fisiologico, si tratta infatti di un'operazione di portata culturale in cui i simboli, i miti e le credenze giocano un ruolo forte. Cambiando le categorie culturali di riferimento, quindi, muta anche il risultato dell'intersezione sguardo umano/realtà materiale.

Secondo tale prospettiva, guardare è interpretare e rappresentare e, in questo senso, non si tratta più solo di un atto individuale e indipendente, ma di un'operazione vincolata alla società di appartenenza e, dunque, al suo sistema di valori. È per questo che lo stesso territorio può dar vita a paesaggi differenti, cioè a rappresentazioni differenti dello stesso pezzo di territorio³. È, quindi, plausibile ipotizzare che non esiste “un paesaggio” ma “dei paesaggi”, proprio perché le percezioni sono numerose e diverse le une dalle altre.

Ciò anche in virtù del fatto che lo sguardo che percepisce non è unicamente quello dell'uomo, anche le arti figurate, la fotografia, la letteratura, i media, il cinema permettono questa rielaborazione e rap-

³ Cfr. C. RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Firenze 2005.

presentazione dello spazio. Sono tutti linguaggi che permettono l'elaborazione di immagini paesaggistiche a partire dall'osservazione della realtà contribuendo nel tempo a fissare alcuni caratteri del paesaggio stesso.

In questo senso, dunque, il paesaggio non può essere considerato un'entità a sé, ma, secondo quanto sostiene Turri⁴, è portatore di un'identità determinata dall'attività umana. Da quanto fin'ora detto emerge come i prodotti di uno sguardo non siano e non possano essere fotocopia della realtà, ma una sua "rappresentazione"; il paesaggio è, dunque, una rappresentazione che si situa all'incrocio tra un'impostazione oggettiva della realtà materiale e un orientamento percettivo dello sguardo.

Il territorio ha cominciato a essere paesaggio quando ha iniziato a essere pensato, immaginato e, infine, rappresentato, vale a dire nel momento in cui la realtà materiale e prodotta dal lavoro umano è stata inserita all'interno di un sistema di rappresentazione.

La realtà, in senso fenomenologico, si manifesta paesaggio quando l'uomo cessa di rapportarsi a essa unicamente con scopo pratico e utilitaristico. Ovviamente, però, «[...] cercare di abitare anche l'immagine di questa realtà è un atto estetico che avviene quando gli altri bisogni sono già stati soddisfatti»⁵.

Il territorio è, in sintesi, il luogo di vita che si può trasformare nel rispetto delle logiche che garantiscono la permanenza delle condizioni di esistenza. Il paesaggio, invece, inteso come rappresentazione o immagine, si può non solo trasformare, ma anche manipolare alla ricerca della migliore rappresentazione che renda conto dell'identità collettiva.

Così, mentre il territorio può essere trasformato, e, in un certo senso, anche "perduto", il paesaggio, per sua stessa natura, viene continuamente prodotto con nuove rappresentazioni, ad esempio dalla pubblicità, dai media o dalle immagini turistiche. Attraverso la rappresentazione e grazie al supporto delle nuove tecnologie, è possibile provare a realizzare il paesaggio-desiderio, inventando «il paesaggio nel quale vogliamo vivere e trasformandolo in territorio»⁶. Il territorio attuale, cioè, prima di essere costruito e prodotto, può essere già immagine e, al contrario

⁴ Cfr. E. TURRI, *Paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia 1998.

⁵ C. RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, cit., p. 84.

⁶ *Ivi*, p. 59.

di quanto accadeva nel passato quando colui che lavorava materialmente nel territorio era poi in grado di “creare” il paesaggio, è possibile oggi, partendo da un paesaggio disegnato, produrre territorio.

Paesaggio, immagini e cinema

Per esistere, il paesaggio deve costituirsi in immagine.

I film non costituiscono uno strumento di ricerca tradizionale utilizzato dai geografi per lo studio del paesaggio. Tuttavia se si analizzano i diversi punti di contatto tra geografia e cinema è evidente che la rappresentazione cinematografica può di volta in volta costituirsi metafora, esempio o allegoria della realtà, può divenire strumento di analisi delle caratteristiche di ciò che essa rappresenta e fermare nel tempo la giornaliera percezione del mondo reale.

In termini concettuali alcuni geografi hanno utilizzato la rappresentazione cinematografica quale copia o imitazione del reale, nella quale persone e cose vengono dipinti nella maniera più autentica possibile. La realtà cinematografica può essere di volta in volta una serie di suoni ed immagini che trasmettono significati intersoggettivi.

Nell’analisi del paesaggio e del suo ruolo all’interno del contesto cinematografico, bisogna tenere presente l’importanza che lo stesso riveste, di gran lunga superiore alla mera spazialità nella quale l’azione prende forma.

Seguendo Assunto⁷, che considera il paesaggio come «natura nella quale la civiltà rispecchia se stessa, immedesimandosi nella sue forme»⁸, si può inferire che l’arte, e quindi anche il cinema, contribuiscono alla sua formazione organizzando visivamente il suo aspetto. Il rapporto tra cinema, territorio e paesaggio va indagato su due differenti livelli di analisi; da un lato, infatti, il cinema ha bisogno del territorio (ambiente) come *setting*, cioè come spazio degli eventi⁹, dall’altro, in virtù della sua

⁷ Cfr. R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Guerini, Napoli 1999.

⁸ *Ivi*, p. 365.

⁹ Cfr. E. TERRONE, *Cinema e Geografia: un territorio da esplorare*, in «Ambiente Società Territorio», n. s., n. 6, 2010.

capacità di creare immagini, il cinema è in grado di generare e quindi promuovere paesaggi.

Nell'economia di un film, la promozione di immagini paesaggistiche dipende dal ruolo che la narrazione riconosce al territorio. Alla stregua di un attore, esso assume sovente sfumature melodrammatiche, colori cupi o, viceversa, i toni vivaci e la patinatura da copertina della commedia. C'è quindi un lavoro sulla fotografia, sulla scelta delle immagini fatta in sede di montaggio che porta spesso a produrre una rappresentazione del paesaggio diversa dalla realtà del territorio.

È utile evidenziare la reciproca influenza che esiste tra cinema e paesaggio: il film coglie e cerca di sfruttare al meglio le potenzialità del paesaggio, quest'ultimo, a sua volta, si caratterizza anche in relazione a come viene veicolata la sua immagine attraverso la pellicola. In questo senso il paesaggio non è soltanto composto dalle sue caratteristiche fisiche e ambientali ma «diventa anche un territorio dell'anima, un'esperienza estetica di enorme forza»¹⁰. Il cinema ha dunque l'opportunità non solo di dare visibilità al territorio ma anche di contribuire alla produzione della sua immagine o, addirittura, diventare vettore di un'identità differente da quella radicata nella comunità locale. Il fatto che il cinema sia in grado di modellare un paesaggio può permettere un ripensamento dell'architettura dei luoghi attualizzandone gli usi e i significati, in modo da accompagnare gli eventuali processi di trasformazione territoriale e renderli più vicini alle percezioni della comunità. Un film può, inoltre, rappresentare anche un'occasione per sperimentare forme nuove di riconoscimento dei valori territoriali, a partire dai quali definire strumenti programmatori per la promozione di pratiche attive di gestione del territorio e di condivisione di nuovi paesaggi.

Terrone¹¹ sottolinea come il film, oltre a comportarsi come agente storico e quindi capace di influenzare la nostra concezione del passato, può avere il valore anche di agente geografico: dà rilievo al rapporto tra uomo e ambiente e così facendo «modifica le concezioni e le configurazioni del territorio»¹². In questo senso, le produzioni cinematografiche hanno il grande potere di plasmare l'immagine di un territorio. Questo

¹⁰ R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 340.

¹¹ Cfr. E. TERRONE, *Cinema e Geografia: un territorio da esplorare*, cit.

¹² *Ivi*, p. 14.

effetto indiretto e indotto dalla cinematografia apre prospettive interessanti riguardo alla promozione e la valorizzazione turistica di un'area attraversata dalla cinepresa.

Le immagini di un territorio (e quindi i paesaggi a questo associati) rappresentano un aspetto fondamentale per il mercato turistico, caratterizzato dall'immaterialità del prodotto e all'interno del quale la possibilità per il turista di vedere in anticipo ciò che potrebbe essere di proprio interesse produce una sensazione di familiarità, sicurezza e fiducia verso i luoghi, svolgendo un ruolo fondamentale nelle decisioni di acquisto finale.

Il ruolo dell'immagine paesaggistica nella tutela e promozione territoriale

Ciò che chiamiamo la tutela del paesaggio è in realtà la tutela attraverso il tempo del territorio. Questa tutela del territorio ha bisogno di strumenti. Molti di questi strumenti sono delle immagini accumulate attraverso la storia: disegni, mappe, quadri, fotografie, modelli, plastici, documentari, video, film ecc.

Per tutelare un territorio si deve essere in grado di utilizzare tutte le immagini create dalle diverse arti e scienze e stratificate nel tempo.

Non c'è altra soluzione per seguire le modifiche territoriali e per proteggere il territorio stesso che la ricerca e codifica d'immagini di tutti i tipi, anche di quelle ricostruite, a partire da dati diversi.

La produzione di immagini, in genere, ricopre l'intero arco temporale: passato, presente e futuro.

Le immagini del passato fanno parte dell'archeologia e possono essere di grande utilità per ritrovare la matrice e l'identità originali, in modo da poter stabilire una continuità o una discontinuità con il presente, prima di considerare un'immagine futura, che può rappresentare un prolungamento o una rottura netta.

La conoscenza comincia, si trasmette e si modifica con l'immagine.

È, questa, una ragione molto precisa e sufficiente per non abusare dell'immagine e per incentivarne un uso consapevole e responsabile.

Nel cinema, la fascinazione che la scenografia naturale produce nello spettatore può trasformarsi nel desiderio di diventare turista della location, alla ricerca del filo emotivo che lega il film al luogo. A partire

dagli anni '90, infatti, una serie di studi sulla formazione della *destination image*¹³ e sugli impatti economici e turistici prodotti dai film¹⁴, hanno messo in risalto le potenzialità dell'immagine cinematografica per la promozione territoriale e il loro effetto anche turistico sul territorio.

Con il termine *film-induced tourism* o *film tourism* si indica quella forma di turismo che ha come motivazione principale la fruizione delle destinazioni utilizzate come *location* di prodotti cinematografici¹⁵. *Screen tourism*, invece, descrive un fenomeno più ampio che non interessa solo i film ma, più in generale, le location di tutti i prodotti audiovisivi¹⁶.

A livello internazionale, l'analisi del *film tourism* ha prodotto studi e metodologie molto differenti, che afferiscono non solo all'economia del turismo, ma anche alla psicologia, alla geografia, al marketing, e che continuano ad attirare l'interesse dei ricercatori¹⁷. Vi sono diversi casi studio¹⁸ che mostrano come l'effetto promozionale e la fascinazione del cinema portino un notevole incremento del flusso turistico verso la destinazione/*location*. Tuttavia, Heitmann¹⁹ evidenzia come i risultati di tali indagini siano difficilmente generalizzabili e permanga, quindi, la difficoltà di calcolare l'impatto complessivo del fenomeno.

¹³ Cfr. R. W. BUTLER, *The influence of the media in shaping international tourist patterns*, in «Tourism Recreation Research», vol. 15, n. 2, 1990, pp. 46-53; W. C. GARTNER, *Image formation process*, in «Journal of Travel and Tourism Marketing», vol. 2, n. 3, 1993, pp. 191-215.

¹⁴ Cfr. R. RILEY, C. S. VAN DOREN, *Movie as Tourism Promotion: A "Pull" Factor in a "Push" Location*, in «Tourism Management», vol. 13, n. 3, 1992, pp. 267-274; P. SCHOFIELD, *Cinematographic images of a city*, in «Tourism Management», 17(5), 1996, pp. 333-340; N. MACIONIS, *Understanding the film-induced tourist*, in «Tourism Research Unit», 01/2004; S. BEETON, *Film-induced Tourism*, Channel View Publications, Clevedon 2005.

¹⁵ Cfr. M. EVANS (1997), in G. BUSBY, J. KLUG, *Movie-induced tourism; the challenge of measurement and other issues*, in «Journal of Vacation Marketing», 7(4).

¹⁶ Cfr. J. CONNELL, D. MEYER, *Balamory revisited: An evaluation of the screen tourism destination-tourist nexus*, in «Tourism Management», 30 (2), 2009.

¹⁷ J. CONNELL, *Film Tourism: Evolution, Progress and Prospects*, *Progress in Tourism Management paper*, in «Tourism Management», 33 (5), 2012.

¹⁸ S. HUDSON, B. RITCHIE, *Film tourism and destination marketing: the case of Captain Corelli's mandolin*, in «Journal of Vacation Marketing», n.12, 2006, pp. 257-267.

¹⁹ Cfr. S. HEITMANN, *Film Tourism Planning and Development: Questioning the Role of Stakeholders and Sustainability*, in «Tourism and Hospitality Planning & Development», 7(1), 2010.

La letteratura scientifica sul rapporto tra cinema e turismo²⁰ ha individuato tre principali benefici dei film a vantaggio del territorio: l'*hallmark event*, la *longevity* e il *vicarious consumption*. In uno dei primi studi sul turismo cinematografico, realizzato da Riley e Van Doren²¹, il film viene considerato per il territorio che lo ospita un “evento di qualità”²² in quanto si svolge in una temporalità limitata ma può avere un’influenza sul lungo periodo ed è in grado di stimolare la conoscenza, il fascino e la redditività di una destinazione. Il cinema, infatti, in qualità di *hallmark event* crea interesse e attenzione verso il luogo apparso sul grande schermo; la location ne guadagna in notorietà, seduce lo spettatore con la sua nuova veste di celluloido e, quindi, può anche divenire meta di *incoming* turistico.

La possibilità per le immagini cinematografiche di non esaurirsi una volta proiettate in sala, ma di ritornare più volte all’attenzione degli spettatori non dipende, però, solo dalla produzioni di icone, ma anche da ciò che Beeton definisce *longevity*. Secondo Beeton²³, tutti i prodotti audiovisivi sono caratterizzati da una longevità intrinseca che garantisce una continua riproposizione delle immagini. Nel caso del cinema, i film, oltre alla loro apparizione nelle sale cinematografiche, possono sfruttare passaggi televisivi o in streaming, realizzazione di dvd, rassegne ecc.. In questo senso, la forza dell’immagine autonoma può contare sulla lunga coda del prodotto filmico che garantisce la riattivazione dell’attenzione verso il film e la località in cui è stato girato.

La letteratura sul rapporto tra turismo e immagine cinematografica insiste molto anche sul concetto di consumo indiretto, evidenziando la possibilità data allo spettatore di pre-consumare la destinazione turistica attraverso la visione di un film.

Gli studiosi sono concordi nel ritenere che nel processo di scelta e acquisto di una destinazione è di vitale importanza la possibilità di visio-

²⁰ Cfr. R. RILEY, C. S. VAN DOREN, *Movie as Tourism Promotion: A “Pull” Factor in a “Push” Location*, cit.; P. SCHOFIELD, *Cinematographic images of a city*, cit.; N. MACIONIS, *Understanding the film-induced tourist*, cit.; S. BEETON, *Film-induced Tourism*, cit.

²¹ Cfr. R. RILEY, C. S. VAN DOREN, *Movie as Tourism Promotion: A “Pull” Factor in a “Push” Location*, cit.

²² Cfr. J. R. RITCHIE, *Assessing the Impact of Hallmark Events: Conceptual and Research Issue*, in «Journal of Travel Research», vol. 23, n. 1, 1984.

²³ S. BEETON, *Film-induced Tourism*, cit.

narne i luoghi principali. Sono due le ragioni che evidenziano i vantaggi della pre-esperienza e del consumo indiretto della destinazione²⁴: la prima risiede nella componente seduttiva dell'immagine mentre la seconda riguarda la familiarità con la destinazione che acquisiamo attraverso il film. Come abbiamo visto, la forza dell'immagine cinematografica non sta semplicemente nel veicolare le informazioni sulla destinazione, ma anche nella capacità di mostrare quest'ultima all'interno di una narrazione che coinvolge lo spettatore. Secondo Macionis²⁵, infatti, sono tre i principali fattori che attirano lo spettatore verso la destinazione/location: *place, performance e personality*. Il *place* riguarda propriamente la location cui il film è stato girato e che può diventare un'icona dell'immaginario collettivo (ad esempio la fontana di Trevi immortalata da *La Dolce Vita*). La *performance* riguarda la storia o il tema del film che il cineturista vuol rivivere sul posto.

Infine, la *personality* ovvero la presenza di star celebri come protagoniste. Attraverso questi tre fattori, la percezione di un luogo non è neutra (come potrebbe esserlo nel caso di un'immagine indotta) ma si arricchisce di tutte le sensazioni che vengono provate durante il film. La destinazione, in quanto scenografia e contesto della storia, non appare più come un luogo lontano e sconosciuto ma acquista una veste familiare. La promozione cinematografica, quindi, consente di entrare subito all'interno delle location, allontanando la preoccupazione legata alla scoperta di un luogo ignoto e facilitando il processo di acquisto.

La Basilicata del cinema

A partire dal secondo dopoguerra, in Basilicata sono stati girati più di quaranta lungometraggi appartenenti ai generi cinematografici più disparati, dal realismo all'horror, dal melodramma alla commedia.

²⁴ Cfr. R. RILEY, C. S. VAN DOREN, *Movie as Tourism Promotion: A "Pull" Factor in a "Push" Location*, cit.; P. SCHOFIELD, *Cinematographic images of a city*, in «Tourism Management», 17(5), 1996, pp. 333-340; M. L. FAGIANI, *Città, cinema, società: immaginari urbani negli USA e in Italia*, Franco Angeli, Milano 2008.

²⁵ N. MACIONIS, *Understanding the film-induced tourist*, cit.

La maggior parte delle produzioni hanno scelto come location la città di Matera, caratterizzata da un territorio unico nel suo genere legato alla presenza dei Sassi. Si passa da brevi apparizioni all'interno di commedie, come *Anni Ruggenti* di Luigi Zampa o *Made in Italy* di Nanni Loy, e di opere storiche, come *Allonsanfàn* dei fratelli Taviani, per arrivare a film come *Il Rabdomante* in cui la cittadina fa da sfondo all'intera vicenda oppure alle rappresentazioni di argomento religioso come *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini e le recenti *The Passion* di Mel Gibson e *The Nativity Story* di Hardwickie. Una certa visibilità, soprattutto a partire dagli anni '60, è stata data anche ad altre località quali Maratea, (dove sono state girate alcune scene di *La Vedovella* di Siani e *A Porte Chiuse* di Dino Risi), Craco (che grazie alla sua suggestiva atmosfera di paese abbandonato, ha consentito al regista Francesco Rosi di rappresentare la Basilicata degli anni '30 di *Cristo si è fermato a Eboli*). Irsina e Ferrandina (che fanno da sfondo alle vicende del film *Del Perduto Amore* di Michele Placido), o ancora il Vulture (ritratto da Gabriele Salvatores nel suo *Io non ho Paura*).

Il successo delle *location* lucane è determinato, con buona probabilità, dai paesaggi e dalla morfologia del territorio capaci di soddisfare le differenti esigenze stilistiche delle produzioni cinematografiche.

Allo stesso tempo, bisogna sottolineare che la terra lucana è stata spesso utilizzata per rappresentare altri luoghi: la Puglia (*Io non ho Paura*), la Sicilia (*L'Uomo delle Stelle*, *La Lupa*), la Palestina (*Il Vangelo secondo Matteo*, *The Nativity Story*, *King David*). Così, se da una parte la regione è apparsa in molti film con un alto valore espositivo, dall'altra la riconoscibilità dei luoghi è stata di difficile identificazione. In questo senso, per lungo tempo non vi è stato alcun effetto turistico legato alle opere cinematografiche né alcuna azione di promozione delle location e dei film girati sul territorio.

I primi tangibili effetti dell'immagine cinematografica e del *film-induced tourism* si iniziano a registrare solo con il film *The Passion of the Christ* (2004).

Il film sulla passione di Cristo, infatti, potendo contare su un cast e una distribuzione internazionale, ha avuto il merito di promuovere la cittadina soprattutto sul mercato turistico internazionale. L'opera di Gibson è un *pastiche film* che utilizza lo scenario materano per rappresentare la Gerusalemme biblica. *The Passion*, quindi, non mostra la Basilicata per quella che è e, tuttavia, seguendo le tragiche vicende della passione di

Cristo, lo spettatore può ammirare gli scorci dei Sassi immortalati dalla cinepresa. Grazie al processo di iconizzazione, che ha avvolto i Sassi con un'aura di sacralità, Matera ha potuto godere di un'ampia visibilità. Vi è stato, quindi, un importante incremento di flussi turistici negli anni successivi all'uscita del film che si può in parte addebitare alla potenza coinvolgente del film di Mel Gibson.

Basilicata coast to coast (2010), film di Rocco Papaleo, è un'altra pellicola che, seppur in modo minore, ha avuto un importante effetto sulla notorietà e, quindi, sull'attrattività turistica della Basilicata. Si tratta di una piccola produzione, rispetto a quella di *The Passion*, ma che ha avuto soprattutto nell'ambito nazionale importanti effetti, anche turistici, per la regione.

Il film offre ampio spazio al paesaggio lucano, mostrandone panorami suggestivi e tipicità enogastronomiche, e può essere considerato un interessante caso studio per la riflessione sul turismo cinematografico. *Basilicata coast to coast*, infatti, è un *tourist poster film* che, confezionato con uno stile leggero e godibile, rappresenta anche un efficace operazione di marketing territoriale.

Si tratta di un primo esperimento, in Basilicata, di realizzazione consapevole di un prodotto cinematografico con finalità anche promozionali; il film, infatti, è frutto di una co-pianificazione che ha coinvolto alcuni Enti locali (in particolare Regione Basilicata e Gruppi di Azione Locale) per la definizione dei valori/risorse da far emergere nell'opera e per l'individuazione delle location da utilizzare. Oltre all'aspetto estetico e narrativo, nel film si può quindi rintracciare l'esplicito obiettivo di promuovere un'immagine specifica della regione e il relativo posizionamento turistico. La Basilicata che emerge dal film è radicalmente differente da quella descritta dalla precedente filmografia lucana: rispetto alle altre pellicole che ne hanno proposto un'immagine poco rappresentativa o, in altri casi, molto approfondita e legata alle problematiche reali della regione, quello di Papaleo ne propone una più leggera e focalizzata sui valori positivi del territorio.

Sin dal titolo, infatti, si comprende come vi sia l'intenzione di compiere un'operazione di *branding* attribuendo alla regione una specifica filosofia di vita. Inserire la parola Basilicata all'interno del titolo del film vuol dire associare le vicende dei protagonisti al territorio nel quale avvengono. In questo modo lo spazio scenico in cui è ambientata la storia

non è semplicemente lo sfondo narrativo, ma appare da subito come fortemente caratterizzato e portatore di valori ben precisi. La Basilicata è rappresentata come il luogo in cui si può compiere un viaggio appassionante e naturalistico, in cui si incontrano delle persone ma, soprattutto, dove si può riscoprire se stessi.

Attraverso il racconto del viaggio, lo spettatore acquisisce una serie di informazioni sul territorio e sulle sue tradizioni e, quindi, una pre conoscenza delle località riprese nel film che diventano quasi familiari. In più, va considerato che l'itinerario offre ampia visibilità all'entroterra lucano, storicamente poco rappresentato dal cinema. In questo senso, è evidente come l'obiettivo strategico del film sia quello di veicolare un'immagine più giovanile e vacanziera della Basilicata, rispetto soprattutto a quella più cruda e critica dei film del passato e, allo stesso tempo superare il binomio Basilicata-Sassi di Matera e mostrare, attraverso un percorso a piedi ricco di suggestioni, di colori e di tipicità, le aree interne e meno conosciute della regione. Non a caso il viaggio intrapreso dai personaggi può essere facilmente rintracciato, a partire dalle indicazioni contenute nel film stesso, e costituisce quasi un invito a ripercorrerlo per riviverne le avventure. Il *brand* Basilicata trova, quindi, nell'esaltazione di una vita autentica e lontana dalla frenesia moderna, in rapporti umani sinceri e nel coinvolgimento mistico generato da paesaggi fuori dal tempo, i suoi punti di forza.

Considerazioni conclusive

Tra territorio e paesaggio vi è una continua interazione e la capacità plastica del secondo dipende dal modo in cui si rappresenta il primo. Il paesaggio, come abbiamo visto, non potrebbe esistere in assenza di uno sguardo.

La narrazione filmica in molti casi funge da ambasciatore di un territorio, promuovendone non solo le caratteristiche morfologiche ma integrando in esse le specificità che lo caratterizzano. In questo senso anche il cinema veicola sguardi e rappresentazioni di territori e quindi promuove paesaggi.

In linea generale un film può mostrare paesaggi realistici, legati all'effettiva conformazione e caratteristiche del territorio, oppure reinventar-

ne di nuovi, promuovendo sullo schermo simulazioni ed elaborazioni artificiali di un territorio il cui legame con la realtà è, più o meno marcatamente, manipolato.

L'atmosfera e le storie narrate dal grande schermo possono incentivare un turismo esperienziale, legato al desiderio di rivivere l'avventura narrata dal film.

Allo stesso tempo è possibile dire che la pellicola creando o reinventando l'immagine di una destinazione turistica e ambientando in questa una storia, è in grado in alcuni casi di stimolare una domanda turistica che supera la dicotomia tra motivazione e destinazione e propone una sintesi di queste due differenti componenti dell'agire turistico.

Si comprende, quindi, l'importanza rivestita dai simulacri, da quelle immagini artificiali della realtà che, per l'alta qualità della riproduzione garantita dalla moderna tecnologia, non consentono di distinguere l'originale dalla copia; la riproduzione spettacolare dei luoghi amplia, di conseguenza, la possibilità di accedere ad esperienze simulate o surrogate di ciò che il mondo contiene: l'immagine è aperta all'uso effimero²⁶.

L'immagine di un luogo determina oggi in modo decisivo gli orientamenti e le scelte del turista, anzi essa è il luogo: per dirla con Jean-Marie Miossec, «lo spazio turistico è innanzi tutto un'immagine»²⁷. La rilevanza assunta dall'immagine nelle dinamiche turistiche ne svela contemporaneamente tutta l'ambiguità: l'immagine, afferma David Harvey, è prova della realtà, ma allo stesso tempo è una forma di testimonianza che può essere costruita e manipolata²⁸. Da un lato, infatti, come sostiene Claudio Minca, «frutto di una precognizione, l'esperienza turistica si trasforma in una sorta di verifica personale della bontà dell'immagine, o meglio, della corrispondenza tra l'immagine del luogo e l'esperienza che di questa si fa sul luogo stesso»²⁹; dall'altro, la manipolazione commerciale delle immagini operata dai media interviene con forza sui processi decisionali

²⁶ D. HARVEY, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1993, p. 358.

²⁷ J. M. MIOSSEC, 1977. *L'image touristique comme introduction à la géographie du tourisme*, in «*Annales de Géographie*», 86, 1977, p. 55.

²⁸ D. HARVEY, *La crisi della modernità*, cit., p. 380.

²⁹ C. MINCA, *Spazi effimeri*, Cedam, Padova 1996, p. 51.

della collettività determinando la modificazione e l'aggiornamento dei desideri³⁰.

Il governo delle immagini prodotte e divulgate diventa, pertanto, indispensabile nella tutela dell'identità locale e nella promozione di forme paesaggistiche che siano la riproduzione fedele e coerente della realtà territoriale.

³⁰ M. FEATHERSTONE, *Cultura del consumo e postmodernismo*, Edizioni Seam, Roma 1994, p. 102.

APPENDICE

RI-EVOCAZIONI*

«NON SONO VENUTO A PORTARE LA PACE MA LA SPADA».
LA CHIAVE IN CUI IO HO FATTO IL FILM È QUESTA,
È QUESTO CHE MI HA SPINTO A FARLO

A coloro che aspettavano con speranza, cioè ai preti e ai miei amici di Assisi, e a quelli che mi hanno aiutato nelle ricerche filologiche e storiche, rispondo che una caduta da cavallo, come loro speravano, sulla via di Damasco, non si è avuta, per il semplice fatto che io disarcionato da cavallo è da un bel pezzo ormai che lo sono, e trascinato, legato alla staffa, sbattendo la testa sulla polvere, sui sassi e sul fango della strada di Damasco! Quindi non è successo niente: non sono caduto perché ero già caduto e trascinato da questo cavallo, diciamo, della razionalità, della vita del mondo.

Ero ospite alla Pro Civitate Christiana d'Assisi, dove sono tornato più di una volta anche dopo, essendo quella una porta sempre aperta anche a gente come me. Era il 2 ottobre 1962, stava per arrivare da Loreto Giovanni XXIII, il primo Papa che era uscito dal Vaticano e che veniva a pregare sulla tomba del Poverello per il destino del Concilio Imminente. Ero sdraiato sul letto, mi piaceva ascoltare la città che ferveva di voci e passi, che bolliva di curiosità e di felicità. Sentivo scalpicciare

* Si collocano, in questa appendice, alcuni documenti di particolare interesse per una migliore fruizione e comprensione del film *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini. Le pagine pasoliniane e quelle relative ai ricordi degli amici sono contenute nel volume P. P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione: il cinema, i film*, a c. di L. BETTI e M. GULINUCCI, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1996, pp. 99-106. La trascrizione integrale della lettera di Gianfranco Contini (solo parzialmente pubblicata nella *Cronologia*, in P. P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, a c. di N. NALDINI, Einaudi, Torino 1988, pp. XCVIII-XCIX) è a cura di chi scrive e il dattiloscritto è conservato presso l'Archivio del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia.

migliaia di piedi per le strade verso la grande Basilica, tutte le campane stavano cominciando a suonare. Pensavo a quel dolcissimo Papa contadino che aveva aperto i cuori a una speranza che sembrava allora sempre più difficile, e al quale si erano aperte anche le porte di Regina Coeli, dove era andato a «guardare negli occhi» ladri e assassini, armato solo di un'immensa ed arguta pietà.

Sentii anch'io, per un momento, il desiderio di alzarmi ed andargli incontro, di vederlo da vicino e di guardarlo negli occhi. Ma mentre ormai le campane rombavano anche sulla mia testa, di colpo il desiderio di vederlo svanì. Mi resi conto che sarei stato un'irritante distrazione per molta gente; mi avrebbero accusato di cercare una facile pubblicità. Non mi sentivo il figliol prodigo, e per molti quel gesto sarebbe stato soltanto una sceneggiata di cattivo gusto.

D'istinto, allungai la mano al comodino, presi il libro dei Vangeli che c'è in tutte le camere e cominciai a leggerlo dall'inizio, cioè dal primo dei quattro Vangeli, quello secondo Matteo. E dalla prima pagina giunsi all'ultima – lo ricordo bene – quasi difendendomi, ma con gioia, dal clamore della città in festa. Alla fine, deponendo il libro, scoprii che, fra il primo brusio e le ultime campane che salutavano la partenza del Papa pellegrino, avevo letto intero quel duro ma anche tenero, così ebraico e iracondo testo che è appunto quello di Matteo.

L'idea di un film sui Vangeli m'era venuta anche altre volte, ma quel film nacque lì, quel giorno, in quelle ore. E mi resi conto che, oltre alla doppia suggestione, – della lettura e della colonna sonora, di quelle voci e di quelle campane, – già c'era nella mia testa anche un vero nucleo e abbozzo di sceneggiatura. L'unico dunque al quale potevo dedicare quel film non poteva essere che lui, Papa Giovanni. E a quella cara «ombra» l'ho dedicato. L'ombra, che è la regale povertà della fede, non il suo contrario.

L'elemento irrazionalistico e religioso è un antico elemento che mi accompagna come uomo e come scrittore da quando sono nato. Si può dire sin dal 1942, l'anno in cui è uscito il mio primo libro di versi, che si chiama *Poesie a Casarsa* ed è scritto in dialetto friulano. Il dialetto materno di mia madre e dei paesani di mia madre.

In questo primo libretto la poesia principale che ne costituisce la spina dorsale si intitola *La domenica uliva*. In poche parole la situazione è questa: c'è un giovane, che ero naturalmente io trasportato un po' così, fanta-

sticamente, nei panni di un giovane contadino casarsese, nel sole della Pasqua, e una giovinetta che porta le frasche degli ulivi e le distribuisce. È l'incarnazione della madre morta del giovane. C'è un dialogo tra di loro, e questo dialogo è molto vago, di un livello stilistico abbastanza elevato, diciamo così, perché il mio friulano non era un dialetto usato realisticamente, era quasi l'estrema conseguenza dell'ermetismo, cioè una lingua per poesia. Alla fine di questo dialogo, il giovane esclama: «Cristo mi chiama. MA SENZA LUCE». Questi due versi potrebbero essere un'epigrafe che potrei mettere anche oggi al mio *Vangelo*.

L'elemento religioso, irrazionale, ha trovato, secondo me, la sua concrezione più plastica, più attuale, più immediata, più viva nel mio film *Accattone*, il cui contenuto elementare e letterale è la salvezza di un'anima, al di là delle implicazioni che si intersecano, si contaminano tra di loro: la denuncia marxista della miseria del sottoproletariato delle borgate romane e una specie di reminiscenza laica e liberale.

Al di là di questi due temi contrastanti, che sono poi il tema delle mie poesie in generale, il contenuto letterale – lo ripeto – è la salvezza di un'anima.

La mia lettura del Vangelo non poteva che essere la lettura di un marxista, ma contemporaneamente serpeggiava in me il fascino dell'irrazionale, del divino, che domina tutto il Vangelo. Io come marxista non posso spiegarlo e non può spiegarlo nemmeno il marxismo. Fino a un certo limite della coscienza, anzi in tutta coscienza, è un'opera marxista: non potevo girare delle scene senza che ci fosse un momento di sincerità, intesa come attualità. Infatti, i soldati di Erode come potevo farli? Potevo farli con i baffoni, i denti digrignanti, vestiti di stracci, come i cori dell'opera? No, non li potevo fare così. Li ho vestiti un po' da fascisti e li ho immaginati come delle squadracce fasciste o come i fascisti che uccidevano i bambini slavi buttandoli in aria. La fuga di Giuseppe e di Maria verso l'Egitto come l'ho pensata? L'ho pensata ricordandomi certe fughe, certi sfollamenti di profughi spagnoli attraverso i Pirenei.

Credevo che queste cose venissero fuori molto di più, credevo di poter attualizzare il Vangelo senza tradire l'intima fedeltà che avevo stabilito fin dal principio e che era la mia metrica e una volta scelta una metrica un autore non può non esserle fedele. Credevo che il film fosse molto più violentemente espressivo, più magmatico, più espressionistico di quello che è il risultato finale. Ma tutti questi richiami all'attualità,

le citazioni di Dreyer, di Mizoguchi, questo insieme di fatti espressivi e espressionistici, in realtà si sono poi livellati nell'insieme del film, hanno raggiunto una loro specie di fermezza, di distacco, che io non avevo calcolato. Mi sto ancora chiedendo il perché. Tutto è rientrato un po' come dietro una specie di vetro che sottrae le immagini a ogni violenza espressiva.

Avrei potuto demistificare la reale situazione storica, i rapporti fra Pilato e Erode, avrei potuto demistificare la figura di Cristo mitizzata dal Romanticismo, dal cattolicesimo e dalla Controriforma, demistificare tutto, ma poi, come avrei potuto demistificare il problema della morte? Il problema che non posso demistificare è quel tanto di profondamente irrazionale, e quindi in qualche modo religioso, che è nel mistero del mondo. Quello non è demistificabile.

Per concludere, rispetto alla mia opera il film non ha un maggior peso dal punto di vista religioso, non c'è nessun avvicinamento alla religione, alla confessione cattolica. Nemmeno per idea. Sono rimasto ateo com'ero prima. Semplicemente ho concretato una serie di temi religiosi e irrazionali sparsi, ma presenti da sempre nella mia personalità di scrittore e di uomo.

Comunque una certa funzione di tipo vagamente religioso, di dialogo con chi fa della religione la propria ideologia, il film penso l'abbia. Che un marxista possa fare un film così senza rinunciare alle proprie idee mi pare significativo per i cattolici e significativo per i marxisti. Questo valore di pietra di paragone per un possibile dialogo, che sembra si stia aprendo sia da parte dei migliori cattolici che dei più intelligenti comunisti, mi pare un sintomo abbastanza tipico.

I critici sia cattolici che comunisti avranno perfettamente ragione nel dire che *Accattone* è un film fondamentalmente religioso e addirittura cattolico. Ma secondo me il fatto che ne rivela profondamente, sostanzialmente la religiosità è lo stile e la tecnica.

Io sono arrivato al cinema in modo piuttosto irregolare: dalla letteratura, e quindi assolutamente privo di preparazione tecnica. Addirittura, quando ho cominciato a girare il film, non sapevo che differenza ci fosse tra «panoramica» e «carrellata».

Il giorno in cui ho girato la prima scena l'operatore mi disse: «Che obiettivo mettiamo in macchina?», e io non sapevo che cosa fossero questi obiettivi. Dunque una totale impreparazione tecnica. Ho dovuto

reinventarne una, e dal vero. E istintivamente ho scelto una tecnica sacrale, dove si “vede” e si “legge” – meglio che nei contenuti sempre un pochino esteriori, casuali – una intima religiosità. Avevo il senso della sacralità tecnica dei movimenti della macchina, delle carrellate, delle panoramiche, della fotografia.

Accattone è fatto quasi tutto di primi piani frontali. La faccia, l'immagine, il testone del personaggio doveva essere esattamente al centro del fotogramma. Se, andando in proiezione, vedevo che l'operatore si era sbagliato anche di poco, impazzivo dal dispiacere. Avevo bisogno di una Simmetria tecnica; anche le carrellate avevano sempre una corrispondenza simmetrica: ad una carrellata ne corrispondeva un'altra e anche nel ritmo predominava una semplicità ieratica. A parte la sua riuscita, vorrei definire *Accattone* un film romanico, appunto visto frontalmente. Con la mia povera Arriflex, le sentivo così le mie carrellate sul Pigneto, sugli stracci, sul sole, sul fango, sulla polvere di Roma. Sentivo che avevano un andamento di scoperta, di verginità, di solennità e di misura che almeno nelle intenzioni era appunto sacrale. E, in quanto tali, coincidevano con la presenza continua in me di una crisi di coscienza che non è di un giorno, di un momento, di una stagione, ma mi accompagna da tutta la vita. *Il Vangelo* non è altro che la manifestazione più clamorosa di questo mio stato.

Quando ho cominciato a girare credevo di avere la formula in tasca: pensavo istintivamente a questa mia forma di sacralità tecnica. Ed ho fatto cose orrende, insopportabili. In proiezione, dopo i primi due o tre giorni, sono stato sul punto di piantarla, di arrendermi. Il perché è chiaro: eseguire *Il Vangelo* con una tecnica sacrale, ieratica, religiosa, era far piovere sul bagnato, infatti mi venivano fuori delle immagini tradizionali: un Cristo ieratico non era un Cristo; una panoramica solenne, maestosa, su degli Apostoli che ascoltano Cristo perdeva di significato, mentre poteva avere valore sulle facce dei giovinottastri romani che stavano ad ascoltare neghittosamente *Accattone*. E allora, in pochi giorni, in poche notti di insonnia, ho dovuto rivoluzionare il mio modo di vedere tecnicamente e stilisticamente il film, passando a una tecnica completamente diversa, al così detto magma. Non c'è altra parola. Cioè, anziché servirmi sempre degli stessi obiettivi, anziché usare come obiettivo dominante la simmetria nelle inquadrature, anziché usare delle piccole carrellate precise, dei movimenti panoramici, ecc. ecc., ho usato gli obiettivi più strani, ho messo insieme

dei primi piani col 25 e col 100, ho usato lo *zoom* sull'intero obiettivo come si fa per le corse ciclistiche, e me ne sono servito per gli Apostoli che vanno dietro a Cristo. Insomma una tecnica assolutamente caotica, tanto è vero che sono giunto a fare i due processi a Cristo, Pilato e Caifa, addirittura con la tecnica del *cinéma – vérité*.

Le musiche del *Vangelo* le ho scelte quasi tutte prima di girarlo e molte erano quelle su cui ho pensato e costruito delle scene che poi ho girato: la Messa massonica di Mozart, ad esempio, che è il motivo teofanico, sacrale, diciamo così, su cui ho veramente immaginato l'apparizione di Cristo al Giordano. Altre le ho ricercate dopo, però con un'idea abbastanza precisa in testa: una specie di ecumenicità musicale del film. Come sempre si mescolano nelle mie opere – direbbe un critico stilistico – lo stile *sublimis* e lo stile *piscatorius*. Bach rappresenta lo stile *sublimis* e i canti di mendicanti negri, oppure i canti popolari russi e la messa cantata dei congolesi rappresentano lo stile *piscatorius*, lo stile umile.

Per i costumi ho cercato di evitare l'estetismo e il formalismo. Volevo dei momenti di sincerità, ed uno di questi momenti consisteva nell'evitare la ricostruzione dei quadri. Non c'è mai specificamente Piero della Francesca o Duccio o Masaccio. C'è un po' di tutto questo perché è una pittura che faceva parte del mio modo di vedere la realtà. Da Piero della Francesca ho preso i costumi per rappresentare la classe dirigente, ma "non il gusto", e il Cristo ha caratteri soprattutto arcaico-bizantini o spagnoli barocchi, oltre alla evidente implicazione di El Greco.

Mi sembra che anche in questo film, come nella *Ricotta*, ci sia una demistificazione dell'iconografia intesa secondo gli schemi della tradizione: nello stesso modo in cui per un poeta la rima esiste ma è un pretesto, così l'iconografia tradizionale che io ho usato nel *Vangelo* è stata un pretesto per costruirci sopra qualcosa di antitradizionale.

E in questo mio essere certo che il film sarebbe stato un *pastiche* culturale non ebbi la minima esitazione nel riconoscere, finalmente, il volto del mio Cristo.

Una scoperta che avvenne in modo quasi drammatico: avevo rinunciato già a molti attori, avevo visto migliaia di persone, ormai mi ero arreso. Stavo per prendere un attore teatrale tedesco, quando improvvisamente entro in casa e me lo vedo seduto su una poltrona: eccolo lì. Cristo! Enrique Irazoqui: uno studente catalano che aveva scritto delle cose su *Ragazzi di vita* e voleva conoscermi. Aveva lo stesso volto bello e

fiero, umano e distaccato dei Cristi dipinti da El Greco. Severo, perfino duro in certe espressioni.

Certi laici mi hanno detto che il mio Cristo è stalinista. In effetti io pensavo a Lenin. Il fatto è che i laici non tengono conto che Cristo si propone come figlio di Dio e il culto della personalità è un po' questo: divinizzare un uomo.

Il Cristo di Matteo non parla con dolcezza. Non ha un carattere dolce. La dolcezza è una tipica caratteristica della borghesia e, nel testo di Matteo, davvero questa dolcezza non traspare. La prima impressione che ho avuto – molto forte – è stata l'assoluta e continua tensione del Cristo di Matteo. Se questa tensione fosse venuta a mancare non sarebbe più stato Dio, ma un uomo senza alcun aspetto divino. Attenuare la tensione sarebbe stato come negare il Cristo.

Dicembre 1964

Sono ormai due mesi che *Il Vangelo* gira per i comuni italiani... «Va ballatetta...». Ricevo almeno ogni giorno una lettera che mi dà non so se più stringimento o intenerimento al cuore (un prete che mi dice: «benché io sia prete, le devo dire che il suo Cristo...», una madre che, per avèr potuto finalmente andare al cinema col marito e i figli, mi ringrazia...). Sento solo oggi la fatica che quel film mi ha costato: tanto che non riesco a sopportare neanche l'idea di farne un altro. Col *Vangelo* ho evidentemente dato fondo a qualcosa: e perciò sento il vuoto dolorante di tutto quello di cui il *Vangelo* ha costituito una liberazione.

Perché liberarci dalle cose? Se l'opera d'arte è in qualche profondo e misterioso modo un'autoterapia, di cosa guarisce, poi, se non della vita stessa – che è imperfezione, senso del rinvio, senso dell'incompletezza? Mi sono, in definitiva, così poco liberato attraverso l'operazione artistica, che quei famosi, maligni, cocenti, inafferrabili «elementi religiosi» sono ancora lì, intatti. Tanto è vero che se penso a un film futuro (molto lontano) penso con più insistenza a una vita di Charles de Foucauld che a qualsiasi altro (un santo che non parla mai di Dio – pensandovi sempre ossessivamente – e pone se stesso come esempio muto del pensiero di Dio, tra coloro che meno possono comprenderlo e che sono i protagonisti più indiretti ma più attuali della storia, gli straccioni e gli affamati del

mondo sottosviluppato, gli arabi dell’Africa desertica...). In questo stato di provvisoria liberazione, poi, tendo a ricerche in altri campi d’indagine; quasi a rinviare ogni possibile meditazione sul fondo d’insoddisfazione lasciato dal *Vangelo*. So adesso ben chiaramente che il senso della divinità di Cristo nel mio film è dato dal suo mistero, e questo mistero è prodotto dalla tensione stilistica, che a sua volta è dovuta alla tensione psicologica del far coincidere in concreto, in ogni momento, in ogni fotogramma del film lo spirito gramsciano del racconto nazional – popolare (lo stile magmatico tipico di ogni contaminazione, del racconto «come visto da») con l’autenticità del sentimento di chi crede. Questo sforzo sanguinante di «sincerità indiretta». Ma so adesso altrettanto chiaramente quello che c’era di diretto in tale sincerità (e che ha corretto alla fine lo stile magmatico, in direzione di un ordine e di un distacco sacrali). Sincerità che pare destinata a restare irrisolta, a manifestarsi mio malgrado, a presentarmisi non come a un autore ma come a un critico di se stesso.

*Manca sempre qualcosa, c’è un vuoto
in ogni mio intuire. Ed è volgare,
questo non essere completo, è volgare,
mai fu così volgare come in questa ansia,
questo «non avere Cristo» - una faccia
che sia strumento di un lavoro non tutto
perduto nel puro intuire in solitudine,
amore con se stessi senza altro interesse
che l’amore, lo stile, quello che confonde
il sole, il sole vero, il sole ferocemente antico,
sui dorsi d’elefante dei castelli barbarici,
sulle casupole del Meridione – col sole
della pellicola, pastoso sgranato grigio,
biancore da macero, e controtipato, controtipato,
il sole sublime che sta nella memoria,
con altrettanta fisicità che nell’ora
in cui è alto, e va nel cielo, verso
interminabili tramonti di paesi miseri...*

*Il film l’ho già girato – e con Cristo!
L’ho trovato, Cristo, l’ho rappresentato!*

*E ora il non trovarlo, il non rappresentarlo
non è che una torbida, ingenua guerra
di sentimenti entrati nella mia anima
da un mondo non mio — che quindi mi aliena.
Mi manca qualcosa,
ma questa mancanza non mi dà dolore.
L'altra mancanza, la mancanza reale,
ha diversi fenomeni, di questa non ha
neanche l'apparenza. Sono pertanto esaurite
le panoramiche sui vicoli di calce pura
e porosa, coi fili di sole ardente sui profili,
e i vuoti d'ombra da grande Impressionista,
ronzante d'azzurro... E quelle
quelle antiche montagne
colar di paglia, coi muri del medioevo
colar paglia più scura, nella schiuma
secca che fa, della luce, il pancinor,
con profili di visi masacceschi neri,
controluce, su fondali castamente ardenti...*

PIER PAOLO PASOLINI, *L'alba meridionale*
in *Poesia in forma di rosa*

Giugno 1964

Un giorno che passeggiavamo a Roma più di un anno fa, Pasolini e io discutemmo del suo progetto di un film dal Vangelo di Matteo. (Io ho ricordi – suoni di Bach, brandeburghesi, lezioni, e quei recitativi, che sono tutto del mio essere, in un periodo d'adolescenza...) Dal colloquio romano mi è rimasta un'incertezza su quanto egli può trasporre nel film della sua idea di una nuova moralità, che Gesù significa come maestro e giudice vivo e assoluto; e su quanto di languori troppo personali e troppo umani può pensare Pasolini di esprimere nel film. E insomma si rende, col film, religioso in modo tutto sublime, o in modo rivoluzionario?

Mi è rimasta questa incertezza (dell'interpretazione di fondo, e della resa di stile) fino ad ora che sono a Matera, ai Sassi, in automobile. Nella hall, parliamo di varianti di testi poetici (d'altro, come Pasolini è capace, entro il lavoro tenibile che fa); e ripariamo come non mai ci era successo dopo gli anni della «Officina» comune, di problemi generali, alla fine di un anno di verità, di disillusione... È addirittura, io mi atteggiavo come Erode: accettando, nell'occasione, di osservare la macchina cinematografica con l'entrarci due minuti, dopo aver letto nel copione che Erode non sta al centro di una scena erotica, decadente, ma è un puro mostro di potere e di privilegio in un quadro di semplice linea.

Pasolini suggerisce esattamente, dopo aver con un solo gesto sgomberato tutta la macchina; sembra che sia lì a discutere varianti di un testo, con una presenza più cordiale, meno appuntita. Ma ci si accorge che vede: cioè ha l'occhio dilatato... Poi lascia fare: mi lascia calcolare l'espressione doppia di libidine e di orrore di chi vede il proprio abisso. Ciò mi avviene con tutta freddezza (domando a me stesso, intanto: e perché deve avvenire così? e perché quelli mi sono sentimenti estranei, nient'affatto miei?). C'è anche Elsa, non convinta della parte per me, pur se mi ha sempre visto come «cattivo»; e al ritorno dice acutamente che il costume rende o può rendere una individualità umana, mentre l'abito borghese non è democratico, è vile, insignificante... non sono d'accordo, eppure questa idea mi viene suggestiva.

Pasolini non si stanca, eppure è travolto; Pasolini è stanco eppure si scatena; io riparto dalla mia visita, ripenso in viaggio a questo, ad altro, ai giovani studenti di Gioia del Colle che aspettano in paese una fabbrica della Breda, per uscire dal loro vecchio costume; e ripenso: come nella

Ricotta, diversamente, riuscirà a Pasolini di unire il suo manierismo con una altra lucidità? o non è troppo alto ogni momento del film? come si può pensarlo? perché ha scelto questo? e non fugge da sé? o che cosa sta decifrando di se stesso? Mi è sempre chiarissimo e mi è impreciso sempre il suo nodo di passione, d'intelletto, di viscerale e d'ideologico, di esasperazione, di scampo, di eletta sofferenza e di soffribilità inutile, di passato, di transizione, di luce.

Francesco Leonetti

Giugno 1964

Bisogna gareggiare col tempo nuvolo. Il cielo è coperto: sembra novembre, o comunque un autunno gonfio di acque. All'improvviso uno scroscio violento. Le spoglie colline delle Murge sono intenerite dall'umido: il grigio dei sassi si è fatto ardesia.

«Andate!»

La nostra frotta di apostoli si muove per un sentiero da capre, e Pier Paolo ci viene dietro, con la macchina che lo accompagna. Delli Colli inciampa e bisogna riprendere qualche passo più indietro.

Ancora pioggia. I panni s'inzuppano. Settimio, che fa Pietro ed è romano, ripete l'adagio dei goccioloni.

Spiove di nuovo; riprendiamo la marcetta. Cristo avanti, noi dietro, muti, voltando il capo a volte verso destra.

«Guardate!»

Ancora qualche passo. «Non tutti insieme», insiste Pier Paolo. La passeggiata dura: siamo lontani dalla macchina. Qualcuno sbatte con i sandali contro i sassi e ride. Si può ridere comodamente perché siamo ripresi di schiena. Il solito Settimio parla a voce altissima con l'atavico gusto che ha a testimoniare a gran voce: implora la presenza di suo figlio.

Seduti lungo un tavolo, accosciati in terra. Grosse miche di pane e vasi di frutta. Non siamo tutti; su un lato, Nuzzo che fa Matteo, San Giovannino, Enrique che fa Cristo, Pietro (con gli apostoli che hanno un ruolo ben preciso, ci si chiama ormai solo col nome evangelico), Agamben ed io. Di fronte, sull'altro lato, Giuda si preoccupa della battuta che dovrà dire. Gliel'hanno scritta male; s'impappina, mi guarda ridendo. Di fronte ancora, per questo pranzo in casa di Maria di Betania (Natalia Ginzburg), vi sono ospiti nuovi, Gabriele Baldini, ad esempio, che nelle pause porta una macchina fotografica appesa al collo.

«Pronti!»

Dalla porticina (ma siamo all'aperto: gran caldo: Matera di fronte) entra Natalia con un manto in testa e una brocca fra le mani.

«Nooo!»

Natalia non si era tolta le sue scarpe: le portava sotto il costume.

Enzo Siciliano

Il primo incontro è stato per *La ricotta*. Molto sconcertante. Io dovevo fare solo la scena della Crocifissione. Che detto così, sembra semplice; invece era di una difficoltà da perdere la testa. Era difficilissimo, perché un quadro non si rifà mai in cinema. Specialmente quello là: problemi incredibili di forme, di volumi, tirava in ballo un'enormità di cose. Poi, durante il film, cominciammo ad inventare. Per esempio, la grande tavolata – con la Betti, ecc. – è nata per caso: correndo a prendere roba, trovando, buttando sopra il tavolo tutto quello che capitava...

A me piace molto *La ricotta* e avevo un rapporto molto particolare con Pasolini. Ero l'unica persona che riusciva a farlo ridere. Non so, mi trovava buffo. Con me, si divertiva e rideva, ecco. Un rapporto immediato, sin dal primo giorno. Per certi film – quasi tutti – ci si vedeva all'inizio, poi a metà lavorazione, e alla fine consegnavo la roba proprio così come la voleva.

Il vero incontro, tra due persone di cinema, dove tutto è sintesi, deve avvenire in tre secondi. Se uno ha bisogno di parlare... è finita.

Per *Il Vangelo* ricordo che gli portai, alla De Paolis, dei costumi che non avrebbero dovuto stare nel film. Solo per fare dei provini. In camerino c'erano lui ed Elsa Morante. Ed abbiamo messo della roba addosso a della gente: «Ecco! Non fare altro, è questo», mi disse.

Era la prima volta che si faceva un film dove c'erano i soldati romani non alla Cecil De' Mille. Poi, da quel momento, non ci siamo più visti fino alla consegna dei costumi. Ah, no, abbiamo fatto delle prove... C'era anche quello che poi ha fatto Gesù e che è arrivato il giorno prima di girare! Una cosa incredibile! Era già tutto pronto, noi stavamo per partire e non avevamo Gesù. Avevamo diverse possibilità: un americano tutto michelangiolesco, un altro tipo non so di dove, ecc. Il giorno prima di partire, Pier Paolo rientra a casa sua e, nell'ingresso, seduto sulla cassapanca, trova Irazoqui, che era un profugo venuto a chiedere soldi e aiuto. E appena l'hanno visto: è Gesù che è arrivato in casa! Sono questi gli incontri!

Per il mondo dei farisei, dei potenti... abbiamo tentato di seguire l'iconografia per poi rovesciarla. Il mondo dei poveri era un'altra cosa. Tutto quello che era ufficiale si è tentato di renderlo tradizionale; però non uguale ai santini: abbiamo preso come base una purezza di linee,

una purezza classica. I costumi sono stati fatti in un mese, e mi ricordo che sono costati dieci milioni, che allora era già una cosa eccezionale. Non era poco. Ma il mio incontro con Pier Paolo è stato anche questo: qualsiasi cosa noi facessimo a Roma, senza neanche vedere niente, quando si era sul posto, funzionava subito.

Amava molto la pittura. Però non lo ha fatto mai pesare. Era coltissimo, aveva una grossa cultura e sapeva dove pescare, se si doveva ispirare a qualche pittore.

Insomma prima di conoscere Pasolini per me la scenografia era, proprio nel senso più deteriore della parola, scenografia. Poi ha preso un'altra forma: è il mondo che ci circonda, ricostruire il mondo che ci circonda senza che venga molto in evidenza nel film; perché molto spesso la scenografia può essere oppressiva, può diventare protagonista. Invece con Pasolini... cioè, nella scenografia che facevo per lui, tutto rimaneva naturale, tutto normale.

Danilo Donati

Inizialmente io facevo il falegname, lucidatore di mobili. Poi un giorno feci sega al lavoro, incontrai degli amici che mi hanno detto: «Guarda che stanno facendo un film lì alla montagnola, all'Acquasanta», e io andetti lì all'Acquasanta ed è così che ho conosciuto Pier Paolo. Stavano a girare *La ricotta*. Uno dei miei amici mi ha detto: «An vedi, quello è Pasolini!». Ma che lo sapevo, io, chi era Pasolini? Poi uno del film ci ha detto: «Se ci andate a prendere l'acqua poi vi diamo qualcosa». E poi, un po' dopo, ci hanno mandato via perché davamo fastidio, e Pasolini mi fece una carezza in testa, carinamente, io ero riccio.

Fu una conoscenza breve, poi sono passati un mese o due, e lo incontrai in un altro posto, e gli ho detto: «Ma tu non sei quello che stava a girà quel film lì... ». E lui: «Sì, sono io, però non strillà, se no...». E da quel giorno abbiamo fatto amicizia. Il primo film che ho fatto con Pier Paolo è stato *Il Vangelo*, dove ho fatto una partecina, e facevo un pastorello, che gioca con un bambino, a Matera. Non ho guadagnato niente e anzi mi presi pure il tifo.

Ninetto Davoli

Firenze, 6 dicembre 1964

Caro Pasolini,

la Sua lettera voleva un riscontro a volta di corriere. Che non ci sia riuscito, Le dà la misura delle facce commemorative, amministrative ecc. in cui mi trovo incollato. Se c'è un 'pensionato' nella penisola, quello sono io (e ciò spiega, forse, il depennamento del mio indirizzo dai Suoi servizi stampa, per cui debbo ricorrere al comune commercio con lo sconto d'uso: cancellazione che mi ha dato pene e tormento, non volendo andare esente, ah no, dalla mia quota di gelosia).

Mi piace molto di non averLa vista quel giorno (ero a Domodossola, Gliel'avranno detto i Longhi). Ma non so se sarebbe stato un incontro liberatorio. Soltanto senza presenza di terzi (anche se carinissimi) e con una certa diluizione temporale riusciremmo, suppongo, a parlare di noi, sul quale noi Lei forse emette ipotesi troppo semplici (mia presunta limitazione del cinema, ecc.). Le do un'occasione (scherzo, naturalmente, ci penso da un pezzo, e amicizia o il suo contrario non centrano col giudizio che è tecnico). Per ricreare me e altri dell'anno dantesco, vorrei che qualche scrittore che avesse autorità venisse a svolgere un tema il cui titolo vero (magari da camuffare, non dico) dovrebbe essere "Io e Dante". Quando vidi Moravia l'ultima volta a Salisburgo, era incline a cedere; lo devo 'relancer', penso che verrà. Le rivolgo la stessa domanda. Se fosse d'accordo (l'organizzazione non è del tutto impecuniosa), si potrebbe concordare una data sopportabile da tutt'e due, che abbiamo per ragioni diversamente (parlo per me) ignobili, o nobili, calendari fitti.

Quel mio prodotto d'occasione non so affatto come riuscirà. Nel mio interesse direi che è meglio vedermi alla Campana davanti a una triglia al cartoccio. A ogni modo, la mia tesi principale è che ci sono due "stati" della *Commedia*, uno al rallentato, di fotogrammi sublimi, il meglio che il linguaggio abbia mai prodotto, e uno veloce, un libretto implausibile e alieno, salvo per la continuità dello stimolo alla presa sulla realtà. Il più curioso è che penso qualcosa di simile del Suo *Matteo*. Avrei dunque le carte in regola per presiedere anche alla Società Pasoliniana Italiana.

La saluto, caro Pasolini, con vero e dunque deluso affetto (e quanto al 'pensionato', soggiungo, che ha scatenato le ire universali – né l'u-

mile pensionato ha psichismo da formulare il legittimo “Oderint dum metuant” –, io ho tanta stima di Lei che La escludo dal giusto novero degli irritanti, di che cosa, Lei, avrebbe timore?).

Il Suo Gianfranco Contini

ABSTRACT

The event that led to the publication of the essays contained in this volume was the conference held in Barile on December 12th 2014 for the *Vinandum*, while their appearance is made possible by various sponsors, most particularly the support of the Regione Basilicata, which especially in the person of its President Marcello Pittella, energetically and with a special sensibility, is constantly engaged in activities devoted to the promotion of culture and valorization of the territory in this region; it is equally indebted to the indefatigable and passionate scientific endeavors of the Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia, directed by Carlo Santoli.

The volume starts with an extremely valuable and indispensable preface by Franco Contorbia and is divided into various parts: the first contains greetings from the President of the Regione Basilicata and the mayors of Casarsa della Delizia, Matera and Barile; the second contains contributions by experts, who, generously, participated in re-readings of and reflections on this work in the creative and imaginative context of the poet of the *Ceneri*. The contributions are organized in alphabetical order. While their expertise is in different fields, all contributors agree that extraordinary richness of the *Vangelo secondo Matteo* deserves and needs further examination even today, fifty years after its conception, by means of an array of methodological approaches, called forth, as so often, by all great works of art. The last segment is an appendix which contains various documents which are of particular interest for a better reception and comprehension of the *Vangelo secondo Matteo* (transl. *Gospel according to St. Matthew*).

According to many well-known interpreters of the poet's work, Pasolini's entire cinematic production can be interpreted as a defense of the

sacred, understanding the term not in the sense of what is consecrated to a specific religion, or revelation, but rather as something that is separate from use, rational utilization, an explanation in terms of a logic of the word, from a utilitarian motive.

It is nature itself which is hierophanic in Pasolini, while rationality, and desacralization, which belong to power, either secular or religious, are elements which codify, limit or constrain the forms of the sacred by means of what Pasolini calls the profanation of power: «Io difendo il sacro perché è la parte dell'uomo che offre meno resistenze alla profanazione del potere [I defend the sacred because it is the aspect of human beings that offers the least resistance to the profanation of power].»

The seventh art as a form which allows image, space, silence and bodies to be put into play, is a structure in which the sacred can be evoked and safeguarded since it works on that immediacy of matter which the word alone cannot – by definition – show, and in this sense cinema and the sacred are, in Pasolini, indissolubly merged.

Pasolini's *Vangelo* is immersed in a specific light which reveals both a vision and a feeling for the world, the only form of consciousness that allows human beings to regain a sense of universal sacredness and of the sacredness of their own lives and actions. This path, while stratified and containing a wealth of differences, variations, shifts and rethinkings, develops constantly from *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta* (sacredness as separateness from the modern world, archaicness of bodies and passions in the heart of modernity), *Edipo Re* (a vision of the past as myth, as space and time without place), *Teorema* (the separation of image and emotion as a poetic accusation against the desacralization of the world), *Porcile* (cinematographic bodies of the *nouvelle vague* destined to annihilation or silence), *Medea* (the double centaur which appears to Jason: silence and the word, the mythical and the modern bodies).

Vangelo secondo Matteo, however, succeeds in completely and thoroughly satisfying the attempt to reconcile sacred event and a secular vision of that event; the film allows the poet, in a manner that is not completely devoid of pain, to reach that spontaneous, and therefore immediate, participation in a religious experience intimately felt as sharing a reality whose principal characteristics can be derived from a universe that is both mythical and poetic. The text simultaneously promises the guarantee of a long sought-after approach, in which the feeling of the

human, and therefore of a reality understood both in its daily unfolding, as well as that, more widely theorizable, of History, can find an inclusive and coherent development.

The same taste for contamination and for cultivated allusion (Bach, Mozart, Piero della Francesca) on which the film is based confirms this aesthetic and poetic choice which gives substance to the author's full lyrical participation in the film understood as a composite reality as well as the stratification that emerges from his very distinctive and heterogeneous culture.

The "popular" character of the film, the images, the landscapes, the faces all so distant from any hagiographic reference, and precisely for this reason an *exemplum* (or exemplar) of a sacred of the people, so close to daily experience, resolve the issue in terms of a catechistic proposal that is beyond reproach, whose purpose is to underline the dramatic nature and the depth of emotional involvement sparked by the figure of Christ and his life history.

A problem of this type, which certainly lays claim to a poetic connotation, is solved, in the *Gospel According to St. Matthew*, by means of a strategy, which can be defined in terms of a rhetoric and an aesthetics of the cinema, and is ultimately derivable from the gaze as a means of observing a landscape while it becomes the theater of a possible History.

According to the director Enzo De Camillis, Christianity led to the most radical ethical evolution in history, placing love as a fundamental feeling in the center. His presentation, *Il Vangelo secondo Matteo con le immagini in movimento* [The Gospel According to St. Matthew with Moving Images] regales us with a long sequence of film productions inspired by and oriented towards the words of the gospels.

In Pier Paolo Pasolini's *Gospel*, both landscapes and history can be immediately recognized: Matera's Sassi, always filmed frontally, become a landscape in themselves, a fundamental visual referent with unmistakably distinctive markers for recognition, based on a unique "architectural integrity," which increasingly becomes a guarantee of cultural impulses: this is what Annalisa Percoco argues in her presentation *Le immagini del paesaggio tra cinema e promozione del territorio* [Images of Landscapes Between Cinema and Promotion of the Territory].

The city that will be the European Cultural Capital for 2019 is at the center of Roberto Chiesi's essay, *Matera, Gerusalemme dell'Italia umile*

e città di morte [*Matera, Jerusalem of a Humble Italy and City of Death*], in which he emphasizes that the *Gospel* is the film that most «contributed to a viewing of the region of Basilicata». If readers imagined the region in the pages of Levi's novel, viewers saw it in the film's sequences. One of Chiesi's arguments is that Pasolini emphasizes the human nature of the Christ and places him in front of an image of the city, Jerusalem – Matera, which becomes a synecdoche of the world, of the world of others, of a hostile community that is inimical to the Christ, one that needs to be simultaneously damned and converted: the images of Matera thus embody both the archaic world and the enemy world, where the former's death is consummated.

Patrizia Cimini's contribution, *Aspra volatizza la parola* [*Harshly Volatilized by Words*], is devoted to an analysis of the crucifixion – resurrection relationship, with clear references to the evangelical episode of Lazarus, while not omitting the important role of the maternal figure. The themes of the Madonna – Mother relationship and of innocence are explored with particular critical acumen by Dina d'Isa in her contribution *La religiosità di Pasolini e il Cristo Umano nel Vangelo secondo Matteo* [*Pasolini's Religiosity and the Human Christ in the Gospel According to St. Matthew*].

The always brilliant and never predictable pen of Andrea Di Consoli focuses on the topic of the profoundly autobiographical re-elaboration of the figure of the Christ by Pasolini, a figure profoundly rooted in the director's imaginary. The choice of his mother Susanna in the role of the *Mater Dolorosa* of the Calvary, and of his writer-intellectual friends in the role of the disciples is proof. This is part of the argument of *Le facce letterarie del Vangelo di Pasolini, un apologo della letteratura* [*The Literary Faces of Pasolini's Gospel an Apology for Literature*]: Di Consoli discusses this Christian film without God, in which the faces are those of non-professional actors, chosen with a desperate vitality, among the humble peoples of Southern Italy and the so-called literary society, by the pirate poet.

The volume includes an intense and passionate essay, *Discorso teologico-politico sul Vangelo secondo Pasolini* [*Theologico-Political Discourse on the Gospel According to Pasolini*], thanks to Arnaldo Colasanti. He demonstrates how Pasolini never aspired to religion, or to a possible, perhaps final, conversion in the days of wisdom and prudence. According to Colasanti this gesture would have implied a spiritual diminution, while Pasolini «nella sua battaglia senza paura, pecora in mezzo ai lupi della nuova Pre-

istoria della cultura di massa, crede semplicemente, con fedeltà e rigore, nella visione ininterrotta dell'unità della comunità umana [while Pasolini, in his fearless battle, a sheep in the midst of the wolves of the new Prehistory of mass culture, simply believes, with faithfulness and rigor, in the uninterrupted vision of the unity of the human community]».

Renzo Paris took some time off while in the process of finalizing the writing of a volume on Pasolini, to appear in October 2015, in order to devote himself to a reconstruction of the context of that historical period, a biographical-historical cameo, shaped by «un PCI ancora togliattiano [an Italian Communist party still in the mould of Togliatti]», an atmosphere which seems to impose a film like the *Gospel* on Pasolini. Paris also includes a description of the emotions at the first screening at the Giulio Cesare cinema in Rome: the applause of the Roman people-public at the end of the screening which, in its non superstructurally elaborated purity, shows it had understood who the film's true addressee was.

The image of a scandalous, revolutionary, Christ, recalled by Angela Felice in her *Il Cristo in croce del Pasolini friulano* [*The Christ on the Cross of Pasolini in his Friulian Period*], who «chiama, ma senza luce [calls, but without light]» is also present in the years of the poet's youthful production, in his Casarsa period, as well as in a number of diary entries in the *Quaderni rossi* [*Red Notebooks*], especially in one dated August 2nd 1947, in which Pier Paolo talks about a God that insinuates himself into consciousness like a woodworm, and transforms it into interiority's tribunal.

Maura Locantore's essay, *La storia di Cristo più di duemila anni dopo: il Vangelo di Pasolini* [*The (Hi)story of Christ More than Two Thousand Years Later: Pasolini's Gospel*], focuses on the Friulian director's gaze, who, after the necessary work involved in the images' selection and montage, projects a special representation of these places in Lucania on the screen. Pasolini's image of Basilicata, both in its *a priori* pre-existence and in its re-construction, is realized *from* and *on the basis of* a perception which, in a decisive moment for the history of culture and spirituality, is transformed into a socio-politico-anthropological message.

Pasolini's *Gospel* thus becomes the theater of two representations: one is that of human experience, therefore everyday and historical, the other sacred and metahistorical but, as Andrea Gareffi underscores, it is above all a *Film cosmico storico personale* [*A Cosmic Historical Personal Film*]. In his extraordinary contribution, he explains how Pasolini's choosing to

be faithful to the Gospel according to Matthew, rather than the more synoptic versions by Luke and Mark, is not casual: for Matthew Jesus is the prophesied prophet, just as for Pasolini he is the prophet of misfortune, the misfortune of a homologized and conformist society.

During the years in which he realizes the *Gospel*, Pasolini is also preparing a Dantesque work: in *La Divina Mimesis*, the industrial and bourgeois societies of the 1960s are an infernal location, as Alberto Granese masterfully reminds us in his essay *I fotogrammi sublimi del Discorso della Montagna* [*The Sublime Frames of the Sermon on the Mount*]. In an interview with the Roman daily «Il Popolo», the director declares that: «Gesù è severo con i peccati di carattere sociale, come l'ipocrisia, l'avarizia, l'arrivismo, lo snobbismo, insomma i peccati dei farisei, è intransigente contro il peccato di qualunquismo [Jesus is severe where sins of a social nature are concerned, sins such as hypocrisy, avarice, careerism, snobbery, in other words the sins of the Pharisees, and he is uncompromising where the sin of political apathy is concerned]». Alberto Granese then adopts a rigorous philological approach to analyze the *Sermon on the Mount*, which Pasolini has Jesus pronounce half way through the film, immediately after the conclusion of the *Beatitudes*, a sequence based on a close-up of Irazoqui, who addresses the camera, therefore the spectator, directly, while intersecting fade-outs score the Sermon's transitions.

In his *Ut pictura poesis: il Vangelo secondo Matteo di P.P. Pasolini* [*Ut Pictura Poesis: Pasolini's Gospel According to St. Matthew*], Angelo Favaro analyzes the image-sequences in both dialogues and monologues, sequences which make of the *Gospel* a transfiguration or trans-figuration of the evangelical text. In this weighty and original contribution, he employs documentation on the art of the Byzantine icon, to transform Pasolini into an iconographer-monk whose vocation is to transmit the *verbum* with the instruments of his art.

The volume concludes with a first-hand account of great relevance and extraordinary sensibility to both reconstruction and the period by Domenico Notarangelo, one of the protagonists on the set of the *Gospel*, in the role of the Centurion, which sparks a number of echoes and emotions in the readers. His *Il mio Pasolini* [*My Pasolini*] portrays not only the director, but also the man and the poet, in those days of sun and dust among Matera's Sassi.

Life is marked by celebrations, anniversaries and recurrences: sometimes we miss them, at other times we are surprised by the punctuality with which they involve us. On the occasion of the 50th anniversary of Pasolini's film, the Regione of Basilicata showed it was ready to follow a new path which will see Matera in the role the Capital of European Culture for 2019. It cannot therefore be a case of happenstance or chance that among the many issues raised in this volume, from its pages there emerges the need to return, today, at this precise historical moment, to further explorations of Pasolini's *The Gospel According to St. Matthew*, a masterpiece that is not easy because of the complexity of its organization. The subversive force that can still be gathered from this work, also serves to transmit a message that is capable of transcending the errors of time and the deceit of space, with the aim of refurbishing art's function of being a location's voice.

Traduzione di MARK EPSTEIN
Princeton University

INDICE DEI NOMI

A cura di Stefania Cori

- Agamben Giorgio, 25n, 72, 82n, 91n, 108, 172
Agostino d'Ipbona sant', 33
Alessandrini Goffredo, 65
Alighieri Dante, 27 e n, 28, 44, 108, 115
Ancillai Fausto, 25n
Antamoro Giulio, 64
Antonioni Michelangelo, X, 130 e n
Argento Dario, 14n
Aristotele, 83n
Arpino Giovanni, IX
Ascanio Sergio,
Asor Rosa Alberto, 54n
Assunto Rosario, 148 e n, 149n
Asti Adriana, 35n
Auerbach Eric, 130

Bach Johann Sebastian, XIV, 23, 43, 49, 87, 109, 112, 122, 144, 166, 170
Bakalov Luis Enriquez, 23
Balázs Béla, 123n
Baragli Nino, 25n, 35n, 82n
Barbini Luigi, 25n, 82n
Bassani Giorgio, IX, 46, 129n
Bazzocchi, Marco Antonio, 96n
Beaumanoir Philippe de, 28
Belli Giuseppe Gioachino, 52
Bellocchio Piergiorgio, 129n
Berenson Bernard, 27
Bergman Ingmar, 65, 84
Bergoglio Jorge Mario, papa Francesco, 68-70, 144
Bernardi Piergiuseppe, 79n
Bernardo di Chiaravalle, 115
Giuseppe Berto, IX
Bertolucci Attilio, 71
Bertolucci Bernardo, X, 35n, 91n, 144
Bevilacqua Alberto, IX
Bevilacqua amerigo, 25n, 35n, 82n
Bevilacqua Franco, 35n
Bevilacqua Umberto, 35n
Bianciardi Luciano, IX
Bicci Maria, 130n
Bini Alfredo, 25n, 35n, 47, 48n, 76, 82n, 130n, 131n
Bolognini Manolo, 135
Bonaventura da Bagnoregio, 115
Boschi Eliseo, 25n, 82n
Brainard Joe, IX e n
Bresson Robert, 65n

- Buñuel Luis, 84 e n, 124
Butler Richard W., 151n
- Cacciafeste Massimo, 35n
Cambria Adele, 35n
Camon Ferdinando, 89n
Capogna Renato, 35n
Capuano Luigi, 13
Carraro Andrea, 44
Caruso Margherita, 25n, 50, 82n
Cassola Carlo, IX, 46
Castiglione Mario, 35n
Cattafi Bartolo, IX
Cazzago Aldo, 79n
Cecchi D'Amico Suso, 67
Chaplin Charlie, Charlot, 87
Chiarocossi Graziella, 14
Chiesi Roberto, XV
Cicerone Marco Tullio, 83n
Cimini Patrizia, XVI, 21
Cipriani Mario, 35n
Citti Franco, 35n
Citti Sergio, 34n, 35n, 67
Citti Silvio, 35n
Clerici Alessandro, 25n
Colasanti Arnaldo, XVI
Colla Rienzo, 23, 46n, 86n
Colùs Pauli, 99
Conti Luciano, 35n
Contini Gianfranco, 26, 27 e n, 28, 111 e n, 116, 161n, 177
Contino Vittorio, 82n
Contorbia Franco, IXn, XIII
Corsini Silvana, 35n
Cournot Michel, 132
Cupane Franca, 25n, 82n
- D'Arras Gautier, 28
D'Arrigo Stefano, 35n
D'Elia Gianni, 54n
D'Isa Dina, XVI
Damiani Damiano, 67
Davoli Ninetto, 25n, 39, 50, 71, 82n, 91, 175
De Bernardinis Flavio, 123n
De Camillis Enzo, XV
De Filippo Eduardo, 35n
De Gasperi Alcide, 13
De Giorgi Elsa, 78n
De Laude Silvia, 84n, 97n, 99n, 105n, 116n
De' Mille Cecil, 64, 173
Delli Colli Tonino, 25n, 34n, 82n, 172
Di Bari Emanuele, 35n
Di Consoli Andrea, XVI
Di Porto Settimio, 25n, 82n
Di Rocco Rossana, 25n, 82n
Didi-Huberman Georges, 80n
Donati Danilo, 25n, 174
Dreyer Carl Theodor, 14, 64, 65, 164
Duvivier Julien, 64
- Eco Umberto, IX
El Greco, Theotokopoulos Dominikos, 44, 87, 112, 166, 167
Epitteto, 33
esiodo, 107
Evtušenko Evgenij Aleksandrovič, 29, 44, 88, 127
- Fabrizi Aldo, 65
Falaschi Giovanni, 17n

- Fantuzzi Virgilio, 81 e n, 139
Farinelli Franco, 145 e n
Farolfi Franco, 96
Fàvaro Angelo, XVIII
Felice Angela, XVII
Fellini Federico, 55, 65
Ferrari Paolo, 35n
Ferrerri Marco, X
Ferretti Gian Carlo, 55n, 130n
Festa Campanile Pasquale, 67
Fioravanti Enrico, 35n
Fioravanti Sergio, 35n
Flaiano Ennio, 67
Fofi Goffredo, 129n, 139
Fortini Franco, 55, 129n
Franceschetti Antonio, 78n
Francione Fabio, 87n
Franco Francisco, 87n
Franzoni Giovanni Battista, 58
Frondi Dino, 35n
- Gadda Carlo Emilio, X, 143
Galdini Marcello, 25n, 82n
Galluzzi Francesco, 80n
Gambino Roberto, 145n
Gareffi Andrea, XVII
Gartner William C., 151n
Gatto Alfonso, 25n, 66, 72, 82n,
108
Germi Pietro, X
Gerretani Guido, 25n
Gibson Mel, 44, 139, 140, 154, 155
Gilardelli Anna, 92n
Ginsberg Allen, 44
Ginzburg Natalia, 25n, 44, 66, 72,
82n, 108, 172
- Giotto di Bondone, 76n, 78n, 80n,
91
Giovannoni Roberto, 35n
Godard Jean-Luc, 66
Gonini Luciano, 35n
Goya Francisco, 44
Goytisolo Juan, 29
Granese Alberto, XVII
Gregoretti Ugo, 66
Guareschi Giovannino, 43
Guerani Mario, 35n
Guidi Paola, 35n
Guiette Robert, 26
- Halliday John, 29, 128n, 132n
Heston Charlton, 65
- Irazaqui Enrique, XVII, 25n, 29,
44, 77, 82n, 87n, 88, 92, 107,
118, 133, 137, 139, 166, 173
- Jewinson Norman, 44
Joyce James, 143
- Kerouac Jack, 29, 44, 88
Kezich Tullio, 129n
Krusciov Nikita Sergeevič, IX
- La Pira Giorgio, 131n
Lattuada Alberto, 13
Leggi Alfredo, 35n
Leibniz Gottfried Wilhelm von, 41
Lenin, Ul'janov Vladimir L'ič,
108, 167
Leone Sergio, X
Leonetti Francesco, 25n, 52, 66,
72, 82n, 108, 171

- Leopardi Giacomo, 33
Levi Carlo, X, XV, 13, 135, 138, 139
Lizzani Carlo, X, 13
Locantore Maura, X, 3, 4
Locatelli Luigi, IX, 15n
Longhi Roberto, 36, 78n, 91, 112, 176
Lucidi Maurizio, 25n, 135, 137
- Manacorda Giorgio, 144
Manganelli Giorgio, IX
Maraini Dacia, 128
Marchesini Alberto, 78n
Marucci Franco, 35n
Masaccio, Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai, 77, 78n, 80n, 91, 111, 166
Maselli Francesco, X
Masolini da Panicale, Tommaso di Cristoforo Fini, 78n
Mastronardi Vincenzo, X
Mauriac Claude, 132
Mazzelli Adriano, 35n
Meinong Alexius, 33
Melandri Enzo, 40, 41n
Meneghello Luigi, IX
Mengaldo Pier Vincenzo, 101 e n
Merisi da Caravaggio Michelangelo, 76n
Micciché Lino, 76n
Migale Rosario, 25n, 82n
Mizoguchi Kenji, 84, 164
Mogherini Flavio, 34n
Mondzain Marie-Josè, 78n
Moneta Adriana, 35n
Monicelli Mario, X
- Montale Eugenio, 108
Montini Giorgio, papa Paolo VI, 57
Morandi Giorgio, IX
Morante Elsa, 25n, 35n, 52, 88n, 173
Morante Giacomo, 25n, 82n
Morante Marcello, 25n, 82n
Moravia Alberto, 56, 59n, 60, 91, 92 e n, 107, 128, 143, 176
Morgia Piero, 35n
Mozart Wolfgang Amadeus, XIV, 23, 43, 49, 109, 112, 166
Muraglia Leonardo, 35n
- Naldini Nico, 96n, 100n, 111n, 127n, 128n, 133n, 161n
Niblo Fred, 64
Niceforo di Costantinopoli, 73
Notarangelo Domenico, XVIII
Novi Angelo, 140
Nuovo Tommaso, 35n
Nuzzo Ferruccio, 25n, 82n, 172n
- Olmi Ermanno, 67
Orazi Francesco, 35n
Orazi Romolo, 35n
Orazio Flacco Quinto, 83n
Orgitano Giovanni, 35n
- Pacelli Eugenio Mario Giuseppe Giovanni, papa Pio XII, 127n
Paris Renzo, XVI
Paolo di Tarso san, 33, 57, 102 e n, 144
Pascal Blaise, 32
Pasolini Colussi Susanna, XVI, 25n, 49, 82n, 108

- Pasolini Guido, 97, 100
Passannanti Erminia, 91n
Pasut Franca, 35n
Percoco annalisa, XV
Perec Georges, IX e n
Perpignani Roberto, 87n
Pestelli Leo, 78n
Petri Elio, X
Pezzotta Alberto, 92n
Piero della Francesca, Piero di Benedetto de' Franceschi, XIV, 53, 77, 88, 112, 166
Piersanti Andrea, 79n
Pittella Marcello, XIII
Plauto Tito Maccio, 44
Plutarco, 83n
Polidor, 35n
Prokof'ev Sergej Sergeevič, 23, 112
- Raffestin Claude, 146n, 147n
Ranzato Emilio, 47
Ray Nicholas, 66
Riccardi Galeazzo, 35n
Rice Tim, 67
Riley R., 151n, 152 e n, 153n
Risi Dino, X
Ristagno Giuseppe, 35n
Romano Lalla, X
Roncalli Giuseppe Angelo, papa Giovanni XXIII, 39, 40, 47, 48, 81, 108, 127n, 131n, 161
Rondi Brunello, 13
Rossellini Roberto, 65, 66
Rossi Franco, X, 67
Rossi Giovanni don, 127n, 131, 133, 134
Rouault Georges, 111
- Roversi Roberto, 52
Russo Nino, 35n
Rustichelli Carlo, 35n
Ruzzolini Giuseppe, 82n
- Salce Luciano, X
Salerno Enrico Maria, 25n, 44, 78, 82n, 88, 118
Salinari Carlo, 52
Sanguineti Edoardo, X
Santato Guido, 78n, 99n
Santoli Carlo, XIII,
Sardoni Carlo, 35n
Sartre Jean-Paul, 132, 133
Savona Leopoldo, 35n
Scaccianoce Luigi, 25n
Scaringella Roberto, 35n
Schneider Paul, 25n
Schrader Paul, 79n
Scorsese Martin, 44
Selvatico Estense Dianella, IXn
Sestili Otello, 25n, 82n
Siciliano Enzo, 25n, 44, 66, 72, 82n, 108, 131n, 144, 172
Simonide di Ceo, 83n
Sinisgalli Leonardo, X, 74, 75n
Siroli Edgardo, 35n
Siti Walter, 27n, 84n, 85n, 95n, 97n, 99n, 105n, 116n, 117n, 125n
Socrate Mario, 25n, 72, 82n, 108
Soldati Mario, X, 130 e n
Spaziani Elio, 25n, 82n
Spitzer Leo, 27, 130
Subini Tomaso, 91n
Succat Maewyin, san Patrizio, 40, 41

- Tasca Alessandro, 82n
Tedesco Paola, 25n, 82n
Terra Renato, 25n, 35n, 82n
Terrone Enrico, 148n, 149 e n
Tertulliano Quinto Settimio Fio-
rente, 36
Togliatti Palmiro, IX, 13, 138
Tricomi Antonio, 82n
Trombadori Duccio, 78n
Trotzky Lev, 69
Turri Eugenio, 147 e n
- Van Gogh Vincent, 50
Verdone Mario, 16 e n
Veronesi Giovanni, 67
Visconti Luchino, X
Vitti Monica, 35n
Vittorini Elio, 44
- Volpi Gianni, 139
- Webber Andrew Lloyd, 67
Webern Anton Friedrich Wilhelm
von, 23
Wien Robert, 64
Wilcock Rodolfo, 25n, 72, 82n,
108
Wölfflin Heinrich, 36
Wunenburger Jean Jacques, 124n
Wyler William, 65
- Zabagli Franco, 27n, 80n, 85n,
117n
Zampa Luigi, 13, 154
Zeffirelli Franco, 67
Zumthor Paul, 28 e n

INDICE DELLE OPERE DI PIER PAOLO PASOLINI CITATE

A cura di Stefania Cori

- A me fradi*, 100 e n
Accattonne, XIV, 14, 34, 36-38, 43, 49, 60, 66, 76, 109, 127, 163-165
Alì dagli occhi azzurri, 68
Alla Francia, 52
Amore e rabbia, 58
Appunti per un film su san Paolo, 56n
Appunti per un'Orestiaide africana, 49
Atti impuri, 97 e n
Baruch, 102, 103
Canto delle campane, 95n
Cerco il Cristo fra i poeti, 35, 37n
Che cosa sono le nuvole?, 35
Comizi d'amore, 14, 43, 44, 129
Conversazioni con Jon Halliday (1968-1971), 88n, 128n, 132n
Decameron, 49,
Dialoghi, 17n, 130n
Diarii 1943-1953, 104 e n
Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Viessesux, 80n
Domenica Uliva, 95 e n, 162
Edipo Re, XIV, 17, 49
I Turcs tal Friùl, 99 e n, 100n
Il canto degli angeli, 102n
Il «Cinema di poesia», 84, 125
Il fiore delle mille e una notte, 49
Il martire ai vivi, 100n
Il mestiere del poeta, 89n
Il Vantone, 44

- L'incanto*, 105n
L'usignolo della Chiesa Cattolica, 55n, 99n, 100, 101n, 102n, 104n, 105 e n
La Chiesa, 101 e n
La Crocifissione, 102, 103 e n
La Divina Mimesis, XVII, 44, 116
La rabbia, 14, 43
La religione del mio tempo (La ricchezza, A un ragazzo, La religione del mio tempo, Una luce, Nuovi epigrammi, Poesie incivili), 51, 52 e n, 53 e n, 54 e n, 55 e n,
La ricotta, XIV, 43, 45, 47, 48, 66, 76, 127 e n, 128, 129, 133, 166, 171, 173, 175
Le belle bandiere, 51n
Le ceneri di Gramsci, 52, 53, 84, 101, 129n
Lettera ai Corinti, 102 e n
Lettere 1940-1954, 96n
Lettere 1955-1975, 111n, 127n, 128n, 129n, 133n, 134n, 161n
Madrigali a Dio, 105 e n
Mamma Roma, XIV, 14, 43, 76, 80, 109, 127
Medea, XIV, 17, 49, 109
Notturmo, 102n
O me giovanetto!, 95n
Osservazioni sul pianto-sequenza, 93n
Pasolini su Pasolini, 88n, 127n, 128n, 132n
Passione e ideologia, 108
Per il cinema, 85n, 86n, 91n, 117n
Petrolio, 28, 38
Poesia in forma di rosa, 45, 169
Quaderni di filmcritica, 46n, 47n, 89n
Quaderni rossi, XVII, 96, 97n, 98 e n, 103 e n
Ragazzi di vita, 143, 166
Ro.Go.Pa.G., 43, 45, 47, 66
Romans, 98 e n
Saggi sulla letteratura e sull'arte, 84n, 93, 105n, 125n
Salò, 38, 49
Sette poesie e due lettere, 23, 46n, 86n
Uccellacci e uccellini, 38
Umiliato e offeso, 52

Un Cristo, 99n, 102n

Una carica di vitalità, 27

Una polemica in versi, 52

Vegnerà el vero Cristo, 104n

Nella stessa collana:

1. MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*
2. ANNIBALE RAINONE, *Udire spari. Appunti di critica teatrale*
3. MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*
4. *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi*, a cura di GIANNINO BALBIS e VALTER BOGGIONE
5. CRISTIANA CAFINI, *Immagini del Giappone nel Mikado di Gilbert & Sullivan*
6. CRISTIANA CAFINI, *L'influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo*
7. *A Cristiana*. Contributi di ANGELO FÀVARO e LUIGIA SORRENTINO
8. *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE
9. *Prospezioni. Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi*, ebook. Contributi di ENZA LAMBERTI, CARLANGELO MAURO, DARIO STAZZONE
10. CARLANGELO MAURO, *Rifare un mondo. Sui «Colloqui» di Quasimodo* (nuova edizione)
11. *Indagini letterarie*, ebook. Contributi di ANNAMARIA ANDREOLI, MARILINA DI DOMENICO, ANGELO FÀVARO, ROSA GIULIO, GABRIELLA GUARINO, PIERPAOLO LAURIA, ALFONSO MALINCONICO, VERONICA PESCE, ANTONIO SACCOCCIO, DARIO STAZZONE, MARIA LUCIA ZITO
12. *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche"*, a cura di ANGELO FÀVARO
13. GUGLIELMO PISPISA, *Tondelli e gli anni ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*
14. *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa*, a cura di RENATO AYMONE
15. *Per Giudici*
16. *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno*, ebook. Contributi di LUCILLA BONAVITA, ANGELO FÀVARO, CLIZIA GURRERI, ANNA LANGIANO, STEFANO LO VERME, ALESSANDRA OTTIERI, RAFFAELLA PICELLO, CARLA PISANI, ANNA POZZI, ANTONELLA SANTORO, CRISTINA UBALDINI, SEBASTIANO VALERIO

17. CARLANGELLO MAURO, *'Liberi di dire'. Saggi su poeti contemporanei: Fontanella, Volponi, Piersanti, Neri, Cucchi, De Angelis*
18. ANNAMARIA ANDREOLI, *Il popolo autore nella Figlia di Iorio di Gabriele d'Annunzio*
19. Alberto Moravia e La ciociara. *Storia. Letteratura. Cinema II*, Atti del Convegno Internazionale a Fondi, 13 aprile 1912, Introduzione e cura di ANGELO FÀVARO
20. LINA IANNUZZI, *L'opera di Verga e altri studi di critica letteraria*
21. LINA IANNUZZI, *Il carteggio Tenca-Maffei. Storia, letteratura e arte nell'Italia del Risorgimento*
22. *Le madri: figure e figurazioni nella Letteratura Italiana contemporanea*, introduzione e cura di Laurent Lombard
23. GIORGIA FISSORE, *La follia della ragione*
24. ROBERTA GIORDANO, *Il poema onirico. Boccaccio e Chaucer*
25. *La letteratura riflessa. Citazioni, rifrazioni, riscritture nella letteratura italiana moderna e contemporanea*, a cura di Laura Cannavacciuolo
26. GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *La sabbia del tempo. Ancora d'Annunzio*, introduzione e cura di Moreno Savoretti
27. ANTONIA MARCHIANÒ, *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*

Finito di stampare
nel mese di aprile 2015
a cura di PDE Spa
presso lo stabilimento Legodigit s.r.l.
Lavis (TN)

